

Tipografía y vanguardia en México: la edición de libros de los Estridentistas*

Typography and the Vanguard in Mexico: Editing Books of the Stridentists

Recibido: 08-11-14
Aceptado: 14-11-14

Marina Garone Gravier

Investigadora del Instituto de Investigaciones
Bibliográficas y Coordinadora del Seminario
Interdisciplinario de Bibliología. Universidad Nacional
Autónoma de México. México, D. F., México.
mgarone@marinagarone.com

Resumen

De manera convergente con el lenguaje poético de vanguardia que le dio razón de ser, el Estridentismo adoptó una estética tipográfica y de diseño acorde con la modernidad de la que quería hacer eco. Como ha señalado Luis Mario Schneider, los vasos comunicantes del movimiento mexicano con otras vanguardias europeas, como el unanimismo, ultraísmo, dadaísmo, creacionismo, son evidentes no solo en algunos de los postulados planteados en sus manifiestos y libros, sino también en los tropos y otros gestos literarios de creación. Pero el canal de expresión verbal utilizado tuvo un potente correlato editorial que se hizo visible en una serie de publicaciones impresas producidas en la corta pero intensa vida del ismo. A partir de algunos de los libros que hoy se conservan en la Biblioteca Nacional de México, y en documentos de otros acervos, analizaremos cómo se manifestó lo vanguardista y lo moderno en los usos tipográficos estridentistas de las ediciones que generaron, procurando identificar los matices locales y las aplicaciones concretas de los recursos visuales.

Palabras clave:

Tipografía, vanguardia, México, Estridentismo, libros.

Abstract

Converging with vanguardist poetic language that gave it a reason for being, stridentism adopted a typographic and design aesthetic in keeping with the modernity it wished to echo. As Luis Mario Schneider has pointed out, vessels of the Mexican movement that communicated with other European avant-garde movements, such as unanimism, ultraism, Dadaism and creationism, are evident not only in some of the principles outlined in their manifiestos and books, but also in the tropes and other literary gestures of creation. However, the verbal channel had a powerful publishing correlation that became visible in a series of print publications produced during the short but intense life of that Mexican "ism." Based on some of the books now kept in the National Library of Mexico and on documents from other collections, this study will analyze how the avant-garde and modernity were manifested in the stridentist typographical uses of the editions they produced, seeking to identify local nuances and practical applications of the visual resources.

Key words:

Typography, vanguard movement, Mexico, stridentism, books.

* Este texto fue presentado por primera vez como conferencia en el coloquio *Nuevas Vistas. Visitas al Estridentismo: Homenaje a Luis Mario Schneider*, Casa de Cultura "Luis Mario Schneider" de la Universidad Autónoma del Estado de México, 5 de abril de 2014, Malinalco. La autora desea agradecer a Andrea García por su apoyo en varios procesos de esta investigación.

Introducción

En el sistema de medios para la difusión de sus ideas, las vanguardias artísticas del siglo XX consideraron como espacio privilegiado al manifiesto, aunque también produjeron otra clase de impresos. Durante el anti-gu régimen y en tanto declaraciones públicas, los manifiestos fueron usados con fines más administrativos e ideológicos que literarios por las clases gobernantes y por las entidades religiosas, permitiendo así que en este ámbito de lo escrito se explicaran y justificaran los rumbos de sus acciones políticas. Esos soportes del quehacer administrativo y social se fueron diversificando y variaron en formas, estilos y características visuales. En este tenor de ideas es posible recordar las 95 tesis que Lutero clavara en 1517 en la Iglesia de Wittenberg contra la Iglesia de Roma,¹ y mucho más tarde el Manifiesto del Partido Comunista, publicado en 1848. Ambos documentos, por diversas razones, tendrán gran impacto en otras proclamas socio-políticas y artísticas del siglo XX.²

Si bien la función primera del manifiesto era “avisar” del surgimiento de una nueva corriente ideológica, en las vanguardias del siglo XX esos medios incorporarán atributos adicionales, tanto literarios como visuales, constituyéndose así en una de las piezas predilectas de los programas de difusión de varios movimientos. De esa manera el manifiesto se integra a las piezas de arte y, como indica Silvia Pappel: “[no sólo se trata de una forma sino, en sí, de un acto discursivo; sin duda], cambia el lugar del arte y altera su función: el carácter abierto borra el límite entre arte, realidad histórica, vida cotidiana” (Pappel, 1998, p. 130).

En su estrategia irruptiva, establece una nueva relación con el lector al alterar el sistema de símbolos y códigos tradicionales, y emplear una serie de apuestas lingüísticas, creativas y visuales.³ A nivel de la organización más amplia del soporte, tergiversa los patrones

usuales de disposición del espacio escrito, es decir que no usa la página en forma tradicional sino que recurre a operaciones de intervención gráfica. En esa medida, algunos manifiestos, que suelen desdoblarse genéricamente en carteles, adquieren una potencia visual apelando al grito desbocado, saliéndose de los cánones clásicos y de la ortodoxia de la organización textual a la que recurre la literatura convencional, ¿pero cómo lo hacen? A partir del uso de contrastes entre el dibujo del signo de escritura—no es lo mismo la potencia de una A mayúscula que la pretendida tranquilidad de una a minúscula—; a partir de la tensión cromática entre colores opuestos o complementarios (rojo sobre negro u otro tipo de combinaciones binarias y usualmente opuestas); a partir del uso sincopado, alternativo de diversos grosores del ojo de los tipos (letras redondas romanas, negras, ligeras, condensadas y expandidas); a partir de la aplicación de posturas tipográficas (redondas y cursivas o el contraste de diseño entre, por ejemplo, una gótica y una redonda romana); o a partir de la reorganización de la paleta tipográfica bajo nuevos preceptos de legibilidad (en especial la que se desprende de la oposición entre letras sin remates o de palo seco y las que tienen remates)⁴.

Sin embargo, aquellas hojas desplegadas que muchas veces presentan una matriz comunicativa y formal de cartel, no serán las únicas que servirán para la expresión creativa de las vanguardias, sino que éstas se articularán, además, en grados diversos, con otros soportes impresos, especialmente las revistas y los libros. El conjunto de esos espacios icono-textuales, a la vez plásticos y literarios, tendrán diversas intencionalidades discursivas y resultados visuales dispares, variando en relación directa con las potencialidades y limitaciones de cada uno de dichos medios e imprimiendo así sellos distintivos a cada vanguardia o movimiento.

Para el caso del movimiento estridentista⁵ es posible observar que, si bien el movimiento arrancó

1 Una imagen de la misma puede verse en el enlace de Wikipedia [# mediaviewer / Archivo: 95 Thesen. jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Las_95_tesis)

2 Este tema ha sido tratado por Carlos Mangone y Jorge Warley (1994) y Martin Puchner (2006).

3 Recurre a los neologismos, apuestas por la sonorización de la escritura y las adjetivaciones extremas, entre otros.

4 Es importante indicar que si bien existían algunas investigaciones o pruebas experimentales sobre algún aspecto de legibilidad tipográfica a finales del siglo XIX, el primer gran momento de las indagaciones sobre estos temas se hicieron durante la década de los 20 del siglo XX, coincidiendo también con los estudios sobre percepción visual y psicología cognitiva. Un panorama sobre los estudios de legibilidad disponibles hasta 1966, se puede leer en el artículo Miles A. Tinker (1966, pp. 67-118).

5 Además de la bibliografía que se ofrece en este artículo, un apretado resumen y cronología del movimiento se puede leer en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Estridentismo>.

con el uso de manifiestos, de manera progresiva pero veloz incorporó a su repertorio de plataformas discursivas al libro y la revista, espacios privilegiados de proyección artística, atalayas desde donde espetó su ideario a la sociedad.

En la medida en que algunos aspectos gráficos y de producción de las revistas del movimiento han sido abordados en otras investigaciones⁶, y aunque quedará pendiente para estudios posteriores el análisis de conjuntos de todas las publicaciones del grupo, nos interesa aquí analizar las estrategias tipográficas y editoriales que usaron los estridentistas, para precisar, si fuera posible, el grado de “modernidad” de sus libros y describir las modalidades de configuración visual de las ediciones que produjeron. En última instancia pretendemos objetivar si la modernidad escrita que indiscutiblemente propugnaron se manifestó también en la tipográfica de los libros que generaron. En la medida que los vasos comunicantes del Estridentismo y sus representantes con otras vanguardias y movimientos del viejo mundo han sido reiteradamente señalados por los estudiosos de esta corriente, daremos un panorama del estado de la modernidad tipográfica en Europa en el periodo de surgimiento y acción del grupo mexicano. Luego presentaremos el estado general en que se hallaba la tipografía y el diseño gráfico en México durante la década de los años 20, para poner en contexto las posibilidades pragmáticas y elecciones editoriales que tuvieron los estridentistas. Por último comentaremos algunas características visuales de las ediciones estridentistas que hemos consultado en la Biblioteca Nacional de México, con el fin de contrastar en ellas el grado de vanguardia y modernidad tipográfica.

Origen y difusión de la tipografía y el diseño moderno europeo⁷

Como señala Eva Castañeda, “es común que se relacione a la vanguardia con la modernidad; en muchos casos se les suele confundir hasta suponer que son una misma cosa, en otros casos, se dice que una es consecuencia de la otra” (Castañeda, pp. 19-20). Acto seguido, la misma investigadora aclara que, “aunque la modernidad precede cronológicamente a la vanguardia, una es producto de la racionalidad y la otra es la burla de ese gesto teorizante y reflexivo”⁸. La vanguardia se plantea como la encrucijada que, al mirar atrás, cuestiona el esquema de valores imperantes tanto de la tradición artística como de la sociedad, de manera que emplea patrones diversos para debatir el paradigma moderno; ese proceso dialéctico es rastreable en distintos proyectos artísticos, desde el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, entre otros más⁹, pero ¿cuál era el papel de la tipografía y el diseño en esa discusión entre modernidad y vanguardia? y ¿cuáles los postulados prácticos que encarnó?

La tipografía moderna se desarrolló en Europa continental, especialmente en Alemania, desde el final de la primera guerra mundial (1914) hasta la toma de poder del nacionalsocialismo en 1933. En esos momentos se gestó un intenso intercambio de ideas, proyectos culturales y políticos, donde surgieron experimentaciones de variada intensidad que paulatinamente se dispersaron a otras regiones del viejo continente.¹⁰ Fue entre 1923 y 1925 cuando se publicaron varias declaraciones que resumían la naturaleza y los objetivos de la Nueva Tipografía. Entre las primeras podemos citar la *Topografía de la tipografía*,¹¹ en la que el ruso Lázár Márkovich Li-

6 Especialmente remitimos a los textos preliminares de los facsímiles de las revistas *Irradiador* y *Horizonte*, así como a las monografías de algunos de los artistas vinculados con el movimiento.

7 Además de la lectura directa de las fuentes primarias, creemos que la obra clave para entender el contexto general y los actores de este debate es la de Robin Kinross (1992), *Tipografía moderna. Ensayo de historia crítica*, cuya primera edición en inglés se publicó en Londres por la Hyphen Press.

8 La autora retoma las ideas de Matei Calinescu (1991, p.113).

9 Para analizar las intersecciones entre vanguardia y modernidad recomendamos la clásica obra de Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Para el caso mexicano usaremos varias fuentes, todas citadas en la bibliografía de este trabajo, pero la primera de las cuáles es la tesis de licenciatura de Eva Castañeda Barrera (2007).

10 Aunque el repertorio bibliográfico disponible sobre las vanguardias de diversos países de Europa es amplio, sugerimos revisar algunas obras generales y catálogos como el de la exposición *La vanguardia aplicada: tipografía y diseño gráfico (1890-1950)*.

11 El título original era *Topographie der Typographie*, citado por Kinross (p.116).

sitski, mejor conocido como El Lisitski, planteaba los siguientes postulados:

1. Las palabras impresas en una hoja de papel no son percibidas por el oído, sino por la vista.
2. La comunicación de las ideas se hace con palabras.
3. Economía de expresión – La óptica en lugar de la fonética.
4. La estructuración del espacio del libro mediante el material de composición y según las leyes de las máquinas tipográficas debe responder a los impulsos y las tensiones del contenido.
5. Estructuración del espacio del libro mediante la reproducción fotomecánica, realización concreta de la nueva óptica –realidad supernaturalista del ojo perfeccionado.
6. Continuidad de páginas – el libro bioscópico.
7. El nuevo libro reclama un nuevo escritor. El tintero y la pluma de oca han muerto.
8. El papel impreso triunfa sobre el espacio y el tiempo. Hay que triunfar sobre el papel impreso, sobre la perennidad del libro –ELECTRO-BIBLIOTECA¹².

De alguna manera, una de las mayores vertientes de la tipografía moderna es la “nueva tipografía”, expresión que surgió del manual homónimo publicado en 1928 por Jan Tschichold¹³, quien plantea, desde una perspectiva histórica, la existencia de una vieja tipografía (que operó entre 1440 y 1914) y una nueva tipografía, que correspondía al momento histórico que se estaba viviendo en ese tiempo. A pesar de reconocer algunas prácticas “modernas” en el periodo antiguo, Tschichold asociaba el periodo inicial de la imprenta con la “prehistoria”, por lo que se propuso ofrecer otros derroteros partiendo del “arte nuevo”, porque consideraba que “las reglas que rigen el diseño tipográfico no difieren de las que han descubierto los pintores modernos” (Tschichold, p. 114). Tschichold explicaba que el arte moderno, abstracto, era constructivo y pertenecía a la esfera social y colec-

tiva, en contraposición con el arte clásico que recurría a la imitación de los motivos naturales o la interpretación de sentimientos. Además, así como el arte nuevo empleaba nuevos procesos materiales, la nueva tipografía se vinculaba con los nuevos sistemas de reproducción, es decir, que entablaba otra forma de relación con la tecnología.

Para él, uno de los elementos que habían derivado en la nueva tipografía fue el pasaje estético que habían generado —a nivel microestructural o tipográfico— el uso de letras sin remates y, en términos compositivos,—macroestructurales o de diseño de la página—, el que había despertado la visualidad del manifiesto futurista de 1909 (“Les mots en liberté futuristes”)¹⁴; las propuestas del dadaísmo; De Stijl y los libros producidos en el contexto del constructivismo ruso. Los efectos sumados de esas prácticas en el campo del arte provenían de individuos ajenos a la industria gráfica y el ámbito de la tipografía, pero el carácter volcánico de los mismos, que se concentró en las primeras tres décadas del siglo XX, desplegó su poder más allá del arte mismo, llegando a penetrar con fuerza en el campo de la edición y la publicidad.

Pero ¿cuál fue la razón para que el campo del arte volteara la vista a la industria gráfica? Entre las explicaciones encontramos la necesaria búsqueda que emprendieron los artistas para tener alternativas al caballete, al muro, y al pedestal, que habían quedado encasillados en los circuitos expositivos tradicionales de galerías y museos. El diseño gráfico, y más precisamente el tipográfico, editorial y publicitario se convertían así en espacios fértiles de reflexión- acción- construcción- producción- circulación, integrando de manera más cabal el arte a la vida cotidiana.

Regresando al enfoque que planteaba la tipografía moderna en voz de Tschichold, es posible mencionar las siguientes ideas o postulados:

1. La nueva tipografía se subordina a su finalidad.
2. La finalidad de toda forma de tipografía es la comunicación, a la cual sirve de medio. La comu-

12 El texto fue publicado por primera vez en la revista *Merz*, (4) Hannover, 1923. La traducción castellana que utilizamos ha sido tomada de Claude Leclanche-Boulé (2003, pp. 215-216).

13 El título original es *Die neue Typographie* (1928). La primera edición castellana de la obra se publicó en 2010, bajo el título de *La nueva tipografía*; en adelante haremos referencia a esta edición.

14 Ejemplos visuales del manifiesto francés se pueden apreciar en la página del Rochester Institute of Technology, New York, USA: <http://library.rit.edu/cary/les-mots-en-libert%C3%A9-futuristes-futurist-words-freedom>.

- nicación debe hacerse de la manera más corta, simple y eficaz.
3. Corresponde a la *organización interna y externa de los materiales*¹⁵ utilizados lograr que la tipografía cumpla.
 4. La organización interna consiste en limitarse a los recursos elementales de la tipografía: las letras, los números, los signos y los filetes, de caja y de composición mecánica. En el mundo actual, que está basado en la óptica, la imagen exacta —la fotografía— es uno de los medios elementales de la nueva tipografía. El *alfabeto elemental* es la letra de palo seco en todas sus variedades: fina, seminegra, negra; chupada y ensanchada (...).¹⁶

En relación con la selección tipográfica, Tschichold señalaba que la letra romana antigua¹⁷ era la más usual en la composición de libros con texto corrido y por eso mismo la consideraba “más legible” que muchas letras de palo seco; indica también que en tanto no se diseñara una “forma elemental que sea buena y legible” de palo seco, era mejor recurrir a la romana antigua por ser impersonal, simple y poco llamativa¹⁸. Además de los factores de legibilidad, entre los postulados de la nueva ti-

pografía merece mención aparte la ruptura ortográfica que propusieron los vanguardistas germánicos acerca del tratamiento de mayúsculas y minúsculas, decantándose, con argumentos de facilidad de lectura, economía de espacio y simplificación formal, por el uso de las segundas (Garone Gravier, 2003)¹⁹.

Por lo que toca al diseño de la página, Tschichold proponía varios principios como, por ejemplo, el empleo de contrastes enérgicos con formas, cuerpos y grosores de letras, tomando en consideración tanto lo que se ve impreso como el blanco del papel; la creación de relaciones ópticas y lógicas entre las letras, las palabras y los párrafos de cada trabajo; el uso de la composiciones en plano vertical e inclinado para aumentar la energía expresiva de la página; la abolición de elementos ornamentales *per se*, salvo cuando tengan que ver con el contenido; la preferencia por el uso de formatos normalizados²⁰. Sin embargo, termina señalando que todos esos valores de diseño no son ni absolutos ni definitivos debido al cambiante panorama tecnológico y la inclusión de nuevos recursos visuales.

Lo descrito anteriormente permite indicar que, al cumplirse la primera treintena del siglo XX, ya se había estructurado e irradiado desde Alemania y a partir de algunos autores como Tschichold, Lisitski, Moholy-Nagy²¹,

15 Por “organización interna” Tschichold se refiere al diseño editorial, mientras que con “organización externa” indica la calidad o clase del soporte impreso empleado, el papel, los sistemas de impresión, los acabados del documento y las formas de encuadernación. Las cursivas son mías.

16 Desde el punto de vista de la creación tipográfica y el diseño de letra, la discusión sobre las formas suficientes y necesarias para la representación eficiente del lenguaje en la comunicación escrita fue un elemento recurrente en el pensamiento de la vanguardia. Los diversos diseños de alfabetos sintéticos de la primera mitad del siglo XX y su relación con las experimentaciones artísticas y literarias, las primeras escuelas europeas de diseño y el tratamiento visual del texto, han sido tratados por mí en *Tipografía y diseño industrial: estudio teórico e histórico de la representación tipográfica de una lengua indígena*, México: UNAM. Tesis de maestría (2003).

17 Para este momento la clasificación histórica más usual y conocida era la de Francis Thibaudeau, que distinguía, por sus remates o terminaciones, cuatro grandes estilos: la romana antigua o elzeviriana, la romana moderna o bodoniana, la egipcia o mecánica y la sin remates o palo seco.

18 Este debate implicaba también la reconsideración del uso crónico de la tipografía gótica para la composición de textos en alemán. Sobre la cuestión de tipografía y lenguaje sugerimos la lectura de: Peter Bain y Paul Shaw, *La letra gótica. Tipo e identidad nacional*.

19 Estas ideas fueron inicialmente expuestas por Walter Porstman en el libro *Sprache und Schrift*.

20 Sobre este asunto son particularmente relevantes los procesos de normalización de máquinas, papeles y tipos móviles, impulsadas por la Comisión Normalizadora de la Industria Alemana (NDI), que influyó también en la implantación de una estética modular, a la que se hace referencia en diversos planos, sugerimos revisar el libro *Tipometría*, de Miguel Catapodis, así como, Marina Garone Gravier y Héctor Vera (eds.) (2014), *La medición del mundo de los libros: escalas, proporciones, formatos y clasificaciones*, el número monográfico de la revista *InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação* v. 11(2). www.info-design.org.br

21 No debemos olvidar su libro *Von Material zu Architektur (La Nueva Visión)*, escrito entre 1925 y 1928 y publicado por Albert Lancen Verlag, en Munich, en 1930 y 1938. La primera traducción castellana apareció en la editorial argentina Infinito en 1963. Sobre este movimiento hay una entrada en Wikipedia: [http://es.wikipedia.org/wiki/Nueva_vis%C3%B3n_%28fotograf%C3%ADa%29](http://es.wikipedia.org/wiki/Nueva_visi%C3%B3n_%28fotograf%C3%ADa%29).

una teoría tipográfica que rompía con la corriente historicista del siglo XIX y proponía algunos cambios de enfoque. Además de los escritos de estos exponentes, otros elementos que prefiguraban el cambio de rumbo en la concepción visual de las artes gráficas son perceptibles en los muestrarios o especímenes tipográficos²², los manuales de imprenta y algunas publicaciones gremiales del periodo²³, obras que intentaban dar cuenta del estado de la cuestión en aspectos técnicos, y modas²⁴. A manera de ejemplo de estas tendencias comentaremos que además de la promoción de maquinarias y papeles importados²⁵, estas obras presentaban alegatos sobre la

conveniencia de publicar cierto tipo de libros²⁶; servían también para instruir a los obreros de la industria gráfica en las noticias históricas de la imprenta²⁷ y recomendaban el uso de determinadas fuentes tipográficas.²⁸

Seis caminos para la tipografía mexicana²⁹

Los postulados tipográficos de la vanguardia europea comenzaron a llegar a México por diferentes vías: algunos desde los Estados Unidos de Norteamérica de la mano de los prospectos y catálogos de los provee-

-
- 22 Aunque fueron más los que circularon en México, existen varias muestras de letra de este periodo que se resguardan en la Biblioteca Nacional de México, como por ejemplo: *Catálogo y lista de precios de tipos para imprenta*, de la American Type Foundry Co. (ATF, 1901); *Muestrario de tipos y catálogo ilustrado de maquinaria y materiales de imprenta* (National Paper & Type, 1908); *Catálogo de tipos, orlas y rayas* (1913); *El renacimiento de las artes gráficas en México* (1926), que incluye el catálogo de la imprenta de Manuel León Sánchez. Informaciones sobre este asunto han sido proporcionadas por mí en el ensayo "Muestras tipográficas mexicanas: comentarios en torno a nuevos hallazgos (siglos XVIII-XX)" en *Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa* (2012, pp. 233-266).
- 23 Este tema ha sido tratado por mí en el ensayo "Diseño y tipografía que forjaron patria", publicado en *México Ilustrado. Libro, revistas y carteles 1920-1950*, (2010, pp. 55-64).
- 24 Las publicaciones periódicas de las escuelas de artes y oficios primero, y las asociaciones gremiales después, cumplieron un papel fundamental en la transmisión no solo de ideas políticas sino también de la estética de las vanguardias de Europa a América. Para el caso que nos interesa, cabe señalar el destacado rol de los anarquistas españoles en la formación de la Confederación de Tipógrafos Mexicanos, antecedente inmediato de la Confederación Nacional de Artes Gráficas, quienes produjeron por ejemplo el periódico *El Tipógrafo Mexicano*. Más información en *El movimiento anarquista en México, 1911-1921* de Armando Córdoba Pérez.
- 25 Esos datos estaban en el catálogo de la American Type Founders (ATF). Aunque aquí no hay espacio para profundizar en el tema del papel, me gustaría comentar que ése ha sido uno de los problemas crónicos de las artes gráficas mexicanas—ya en el catálogo de la imprenta de Sánchez León veíamos la defensa que se hacía de las empresas nacionales—. Con el fin de impedir los abusos del monopolio papelerero en México y las peleas entre las fábricas extranjeras que operaban en el país y las nacionales, en septiembre 1935 Lázaro Cárdenas constituyó la Productora e Importadora de Papel, SA (PIPSA), como entidad reguladora que garantizaba el abastecimiento de papel a las imprentas mexicanas. Más información en *Historia del Papel en México y cosas relacionadas. 1525-1950* de Hans Lenz.
- 26 En el catálogo se percibe el ideario de la editorial: hacer libros "accesibles al público que entren por los ojos antes que por el alma, libros de reimpresión nítida, de caracteres grandes, legibles aun por las personas de vista corta; con sus portadas a colores que despertaban curiosidad y afán de leerlos [...] papel bueno, impresión impecable, tipos modernos, ilustraciones" (Valle Gagern, 1926, pp. 13-14).
- 27 Las citas que localizamos en el catálogo de los Talleres Gráficos de la Nación proceden de Joaquín García Icazbalceta, Toribio Medina y Juan B. Iguíniz.
- 28 De Futura se lee: "Han sido empleados con éxito en algunos tipos de libros sobre todo monografías de arte moderno donde hacen pareja con las reproducciones, así como en la nueva tipografía de la publicidad y las revistas de nuestros días. Usados con discreción en líneas desplegadas en combinación con otros tipos de las familias modernas, son capaces de crear efectos de mucha originalidad y llamar fuertemente la atención. [...] Otro tipo de la misma índole es el Berhard Gothic Medium" (Imprenta Nuevo Mundo 1947, p. 20). De esta tipografía —pilar del movimiento moderno— sugerimos la lectura de la biografía que hizo Christopher Burke sobre Paul Renner citada en la bibliografía. De Bulmer se dice: "Clara y legible en la composición de textos, Bulmer encuentra hoy su mayor utilidad en portadas y líneas desplegadas, usado en relación con tipos modernos como Caledonia, a tal grado que se ha vuelto corriente oír decir a los tipógrafos: '¿qué es lo que hacíamos antes de que hubiera Bulmer?'" (Imprenta Nuevo Mundo, 1947, p. 47).
- 29 Parte de los contenidos de esta sección corresponden a mi ensayo, "Diseño y tipografía que forjaron patria", (pp. 55-64).

dores de material de imprenta y con los dictados visuales de las compañías de publicidad que se hacían presentes paulatinamente en las páginas de las revistas y periódicos locales; otras veces llegaron diluidos mediante la reinterpretación que de esos principios se hicieron en algunas revistas y libros españoles³⁰, franceses e italianos, digo diluidos porque fueron quizá más reticentes al racionalismo geométrico germánico, pero no por ello estuvieron menos interesados en los postulados gráficos de las nuevas corrientes artísticas. A esas ideas se sumaron algunas estrategias de corte más local, con cierto sabor nacionalista, generando así un abanico de posibilidades que si son analizadas en una amplia gama de impresos mexicanos de ese periodo, permiten reconocer, proponer cinco vertientes, a saber: 1) la neoprehispánica, 2) la neocolonial, 3) la popular-artesanal, 4) la neoclásica y 5) la vanguardista.

Las raíces o antecedentes de la primera las podemos encontrar en las discusiones sobre las propuestas gráficas reivindicativas impulsadas por Antonio Peñafiel y discutidas por Manuel F. Álvarez. El primero proponía una gráfica telúrica que se hizo evidente en al menos dos de sus libros: *Alfabetos adornados: aplicaciones decorativas del arte mexicano antiguo* (1898) y *Alfabetos aztecas* (1900). En ellos Peñafiel presentaba letras de estilo gótico y egipcio con fondo y acompañamiento de grecas, *chimalis* (escudos nahuas) y personajes prehispánicos. Este elemento fue la piedra de toque del neoprehispanismo tipográfico. Mientras que en *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional* (1900), el segundo autor reviraba con la siguiente sentencia: “Últimamente hemos visto aparecer letras aztecas, como si los indios hubieran conocido el alfabeto y no hubieran existido en la edad media letras con adornos semejantes a los nuestros, como se puede ver en la gramática del ornato de Owen Jones” (Álvarez, 1900, p. 273).

La segunda y tercera vías fueron lo “neocolonial y lo popular”, respectivamente. El primero, que inició al final del Porfiriato, tuvo su auge entre 1915 y 1930 y basaba su ideario en un cierto rechazo al progreso, la promoción de los valores religiosos y de la autoridad vertical que había sido usual en la época colonial y en los regímenes dictatoriales del siglo XIX. Las fuentes visuales que re-

tomaron los artistas y maquetistas fueron los tipos góticos y las guardas xilográficas visibles en los primeros impresos mexicanos, las artes y oficios coloniales como la herrería, la cerámica (azulejos y talaveras) y las inscripciones lapidarias de los edificios públicos y religiosos novohispanos.

Por su parte, las corrientes de la gráfica “popular o artesanal” se advirtieron en la estilización de algunos motivos, objetos y materiales mexicanos tradicionales, como el papel de China—usado comúnmente para hacer guiraldas decorativas y caladas para el día de muertos y otras fiestas del pueblo— y el uso de soportes no europeos como el papel amate, y los textiles y bordados con iconografía indígena.

La vertiente “neoclásica” era perceptible en impresos cuyas inspiraciones surgían de los elementos humanísticos, barrocos y neoclásicos europeos, que en el diseño gráfico mexicano se manifestaron en composiciones axiales y simétricas, el empleo de tipografía como Garamond, Elzevir, Didot y Bodoni, el uso de portadas casi exclusivamente tipográficas o con simples y austeras viñetas cuyo motivo gráfico fuera un personaje de la mitología griega o romana o un mascarón o vasija de esas tradiciones.

Finalmente, lo “vanguardista” se manifestó de varios modos en la edición mexicana, algunos más rupturistas, otros decididamente más comerciales. Los patrones de composición combinaban texto y plecas de forma ortogonal; las tipografías —de palo seco, grotescas o geométricas, en pesos oscuros— estaban directamente vinculadas con el impacto visual de los temas políticos y sociales que se busca representar, de manera más consistente, a partir de la década de los años 30 del siglo XX. Las presentaciones más comerciales por lo general se decantaron por las características del *art deco*. Los principales elementos de este estilo —abstracción, descomposición formal en piezas elementales, linealidad y geometrización— funcionaron muy bien en la tipografía mexicana, ya que gran parte de los motivos visuales autóctonos —grecas, pirámides y la síntesis formal de las estructuras— se combinaron agradadamente con la simplicidad de las letras latinas.

30 Sobre las casas impresoras y proyectos editoriales españoles de este periodo, es decir, sobre las relaciones de imprenta y arte de vanguardia en España, sugerimos la lectura de dos obras clave: Patricia Córdoba, *Modernidad tipografía truncada* y Andrés Trapiello, *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*.

El Estridentismo y sus órganos de difusión impresa: influencias e inspiraciones

El Estridentismo se ubica en la década de los años veinte del siglo XX, momento de fermento reivindicatorio de la cultura nacional en consonancia con postulados ideológicos post revolucionarios; en el mismo periodo en que surgen las escuelas de pintura al aire libre y el renacimiento del grabado mexicano³¹ que, junto con el movimiento muralista, formarán el frente cultural de Vasconcelos³².

Fue un movimiento híbrido porque de las escuelas europeas aprovechó todo lo que le servía para narrar el vértigo del siglo naciente sin dejar de atender la realidad local en la que estaba inmerso. Del futurismo italiano de Marinetti, de donde tomó la mayor parte de la carga conceptual, el movimiento mexicano replicó el interés por la tecnología, la velocidad, y la estridencia sonora. Como lo refiere Schneider:

Del unanimismo, concebido por el francés Jules Romains, tomaron lo multitudinario, la marcha y la cadencia de las ciudades modernas, de los seres inmersos en lo que más tarde se llamaría la selva de asfalto. Del dadaís-

mo de Tristán Tzara adoptaron el juego puro, la destitución de la santificación del arte; inventar pero con la inocencia, la candidez y la gratuidad de las imaginaciones infantiles. Del creacionismo de Vicente Huidobro captaron la idea del poeta rival e igual a Dios, en cuanto que el arte es una invención idéntica al proceso divino de creación del universo. En fin, el estridentismo se parece al ultraísmo español por lo que este último tiene también de imitación, de síntesis de las anteriores. (Schneider, 1999, s/p)

Ahora bien, identificar el contacto que tuvieron los artistas del Estridentismo con las vanguardias europeas nos permite documentar las migraciones, flujos y contraflujos de conceptos literarios y visuales entre ambas orillas del Atlántico. En ese sentido, uno de los primeros acercamientos que experimentó Maples Arce con aquellas corrientes fue, por un lado, el conocimiento de los manifiestos futuristas, dadá o ultraístas; por otro, la entrevista que hizo a Siqueiros, testigo directo de los movimientos artísticos de Europa—, y la revisión de publicaciones y materiales que llegaban a *Zig-Zag*, *Revista de Revistas* o *El Universal Ilustrado*, conocimiento que devino en vínculo tras la publicación del poema “Esas rosas eléctricas”, en 1921³³.

-
- 31 Entre las figuras detonantes de esta nueva plasticidad es posible señalar al francés Jean Charlot, a quien se atribuye haber sido el redescubridor para México del grabado xilográfico y de la figura de José Guadalupe Posada.
- 32 “Durante ese periodo surgen artistas como Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal, Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Luis Martínez, Fermín Revueltas, Xavier Guerrero, Germán Cueto, Guillermo Ortiz, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, que participarán en uno o más movimientos visuales, literarios y políticos. El Estridentismo lanza su primer manifiesto el 1 de enero de 1923, encabezado por Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Miguel N. Lira, Mendoza, Salazar Molina y otras 200 firmas más, en que se anuncia una nueva literatura que coloca a México en el conjunto de las vanguardias internacionales. La labor del movimiento estuvo bien organizada; entre los artistas plásticos que participaron es posible citar a Diego Rivera quien realizó algunos poemas en forma de caligramas como el “Irradiador estridentista”, el propio Jean Charlot, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Germán Cueto, quienes colaboraron tanto en sus libros como en portadas e ilustraciones y en las exposiciones que organizaron en el Café de Nadie. También aparecen en algunos números de la revista *Horizonte* trabajos de los antes mencionados así como de Rufino Tamayo y José Clemente Orozco” (AAVV, 1998, p. 9).
- 33 “Con la publicación de mi poema ‘Esas rosas eléctricas’ en la revista *Cosmópolis*, que dirigía Gómez Carrillo en Madrid, me relacioné con otros escritores europeos. Guillermo de Torre me envió su manifiesto vertical y Humberto Rivas su revista *Vitra*, que hacía en unión de otros escritores jóvenes: Pedro Garfias, Gerardo Diego, Joaquín Rivas Panedas, Adriano del Valle, etc. De Francia y de Italia me llegaron libros y plaquettes, que leí con vivo interés, Marinetti me mandó sus manifiestos futuristas y algunas monografías ilustradas de los pintores de aquel momento: Boccioni, Severini, Soficci. De Francia recibí revistas y libros de Pierre Reverdy. André Salmón, Blaise-Cendrars, Pierre-Albert Birot, Phillipe Soupault, algunos de los cuales traté personalmente años después. Gran alegría me daba ver los paquetes con los sellos europeos en que venían las revistas y libros vanguardistas. En algunas de estas publicaciones aparecían cuadros de Picasso, Juan Gris, Braque y algunos otros pintores, que mostraba a mis amigos para despertarles la inquietud de hacer cosas nuevas” (Manuel Maples Arce, 1967, pp. 124-125). El poema apareció en el número de *Cosmópolis* 34, de octubre de 1921.

Sin embargo, aunque Maples Arce tuvo un conocimiento claro del matiz de cada una de esas vanguardias, su pretensión fue, si se quiere más ecuménica e integradora, al punto de haber planteado:

Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de “ismos” más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio —sincretismo—, sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual. (Stanton *et al*, 58)

Varios investigadores han señalado que en los trabajos gráficos de los estridentistas se hizo uso creativo de la tipografía como elemento formal, así como una iconografía de la modernidad —la radio, los rascacielos y los andamios, por dar ejemplos—, en la medida en que sus temas fueron extraídos casi exclusivamente del entorno y la vida urbana, y de los adelantos técnicos; también han señalado la importancia que tuvo la fotografía como nuevo elemento artístico, los tres medios impresos que generaron fueron: manifiestos, revistas y libros.

Manifiestos. El movimiento nace a finales de diciembre de 1921, justamente enarbolando la hoja volante *Actual* núm. 1, redactada y firmada por Manuel Maples Arce, la cual incluye al final un “Directorio de Vanguardia” extraído de las revistas de las vanguardias europeas y latinoamericanas. El *Comprimido estridentista*³⁴ salió en la ciudad de México; el segundo manifiesto apareció en Puebla, en 1923; el tercero en Zacatecas, en 1925; y el último en Ciudad Victoria, Tamaulipas, en 1926. Sin detenernos ahora en ellos es preciso decir que en estos manifiestos es donde vemos replicarse más nítidamente los postulados de la nueva tipografía.

Revistas. El Estridentismo procuró también tener órganos de difusión más continuos y diversos, ya que además de los manifiestos, publicaron revistas como *Irradiador* (1923)³⁵, de la que aparecieron tres números. Poco después, cuando el movimiento se trasladó a la ciudad de Jalapa, en 1925, nació *Horizonte*³⁶, la más relevante de sus periódicas, que alcanzó diez números, y contó con el apoyo de un sector periodístico vinculado con el semanario *El Universal Ilustrado* dirigido en ese momento por el crítico y cineasta Carlos Noriega Hope.

Libros. Además de los anteriores, en sus cinco años de vida, el Estridentismo produjo una valiosa obra literaria que se plasmó en varios libros. Aunque ha sido usual enlistar los títulos por sus autores, si atendemos a la cronología de aparición e imprentas que los hicieron obtendremos otras miradas al movimiento. En este sentido material —que es el eje de nuestro estudio— es posible identificar tres momentos de las ediciones: el que corresponde a la producción de Cvltvra, Librería Cicerón y Ediciones Estridentistas (1921-1925) y el de las Ediciones de Horizonte (1926-1927). Al primer momento pertenecen: *Andamios interiores* (1922), *La Señorita Etcétera* (1922), *Esquina* (1923), *Avión* (1923), *Radio: poema inalámbrico en trece mensajes* (1924), *Urbe (super poema bolchevique en cinco cantos)* (1924) y *El Pentagrama eléctrico* (1925).

En el segundo momento, que podríamos llamar “Jalapeño”, vinculado con *Horizonte*, apareció la trilogía de *El Café de Nadie. Novelas*, de Arqueles Vela (1926); *El Movimiento Estridentista*, de List Arzubide, y *Poemas interdictos* de Maples Arce, todas con el mismo diseño de portada a cargo de Ramón Alva de la Canal.

Por razones de espacio, en este trabajo solo comentaremos algunos detalles de tres obras: *Andamios interiores* (1922), *Esquina* (1923) y *Radio: Poema inalámbrico en trece mensajes* (1924), que contrastan especialmente con los que saldrán bajo el sello de Ediciones de Horizonte para ponerlas en el contexto de los momentos de la edición estridentista. Por carecer de datos documentales no detallaremos las relaciones específicas de estas obras

34 Una imagen del primer manifiesto se puede ver en la página del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/737463/language/es-MX/Default.aspx>

35 Una imagen de la portada del número uno de la revista *Irradiador*, se puede ver en la página del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/800955/language/es-MX/Default.aspx>

36 Una imagen de la portada del número de la revista, publicado en Jalapa, Veracruz; México: [s.n.], 1927 se puede ver en la página del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/737586/language/es-MX/Default.aspx>

con los talleres de imprenta que los publicaron, mas es importante señalar que conocer y documentar ese vínculo es fundamental para entender la naturaleza material y tipográfica de la edición de libros estridentistas en su conjunto y en relación con los otros medios de que dispuso el movimiento.

La edición de libros estridentistas: travesía inconclusa hacia la tipografía moderna

Andamios interiores. Entre diciembre de 1921 y enero de 1923 fueron publicados los dos primeros libros del movimiento, *Andamios interiores* y *La Señorita ETC*. El 15 de julio de 1922 salió a la venta *Andamios*, que se había anunciado previamente en *Actual* núm. 3. La obra, costada por Maples Arce, fue impresa por la Editorial Cvltvra, casa que se había fundado por iniciativa de Agustín Loera y Chávez y Julio Torri.³⁷ Al decir de Carla Zurián, *Andamios* es el primer libro de vanguardia que apareció en México (Zurián, 2002). Desde el punto de vista de las características de diseño, la portada es poderosamente llamativa, fue hecha por Vargas, quien probablemente era ilustrador de Editorial Cvltvra, más al estilo de los postulados del diseño moderno; compuso el título en un plano inclinado, complementando los espacios inferiores con formaciones verticales, las cuales encuadran el subtítulo y el nombre del escritor³⁸. Además de esa imagen en los interiores, hay un retrato de Maples realizado por Guillermo Ruiz.

La portada interior también estuvo hecha en xilografía y en los interiores se usaron tipos que están presentes en el *Muestrario de tipos y catálogo ilustrado de ma-*

quinaria y materiales de imprenta, de National Paper and Type Company, New York (1908). Esto nos permite saber que eran materiales procedentes de diversas casas fundidoras norteamericanas como la American Type Founders, la Liberty Machine Co., la MacKellar, Smith and Jordan, la Barhant Brothers y Spindler y la Bruce Type Foundry. La frase *Andamios interiores* de la portadilla está compuesta en Post Old Style Roman n. 1 (*Muestrario de tipos*, p. 200), la tipografía de interiores es Bookman en su versión normal y *Old Style*³⁹, y los descolgados de la composición están todos a mitad de página.

Esquina, de List Arzubide, se publicó a finales de 1923, bajo el sello "Ediciones del Movimiento Estridentista" sin que pudiéramos a la fecha localizar si tal firma comercial existió en realidad o para este libro se laboró en prensas prestadas o alquiladas. La portada de la obra es una xilografía bicromática de Jean Charlot, que presenta el cruce de una calle con edificios y portales en una agresiva perspectiva, en la zona superior del plano está la flecha que indica una esquina donde cruzan un perro y un hombre; en otro plano y desde un edificio, un personaje observa los acontecimientos. Además de la portada, el grabador francés hizo un retrato del autor. Esta portada presenta un tratamiento parecido a la portada de *Andamios*, se emplea un tipo sin remates y muy negro, es decir que se hace evidente el contraste que predicaba la tipografía moderna; por el colofón sabemos que la obra salió de los Talleres Gráficos del mismo movimiento. Las letras de portada son parte del grabado en madera, mientras que en la portada interior se utilizó la tipografía Pastel Bold. Los interiores presentan una combinación de letras de palo seco condensadas para títulos y letras con remates para el cuerpo de texto. Los descolgados siguen presentándose a media caja.

37 No es suficiente el espacio para hablar de esta editorial pero remito al lector al libro *Cultura: 50 años de vida: los cuadernos literarios, la imprenta, la empresa editorial, 1916-1966*.

38 Es importante recordar la obra gráfica homónima de Fermín Revuletas, que acompañó el poemario de Maples Arce. Un ejemplo de la portada se puede apreciar en el blog Las mil notas y una nota de Omar González, aparecido el sábado 14 de junio de 2014 http://nota.somar.gonzalez.blogs.pot.mx/2012/10/borges-y-mexico_4.html.

39 Bookman fue diseñada como una alternativa a la letra Caslon, para su uso en libros y anuncios sin perder legibilidad en cuerpos menores. En 1936, Chauncey H. Griffith de la Fundidora American Linotype realizó una actualización del diseño (*Muestrario de tipos*, p. 173). Un espécimen de la letra puede verse en <http://www.marksimonson.com/fonts/view/bookmania>

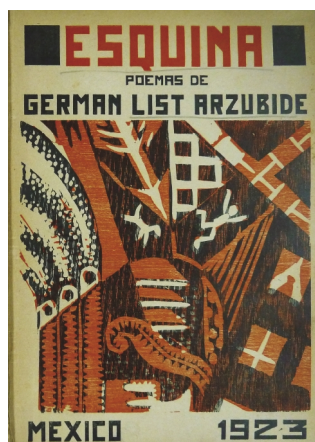


Figura 1. Portada de *Esquina*. Ejemplar perteneciente a la Biblioteca Nacional de México.

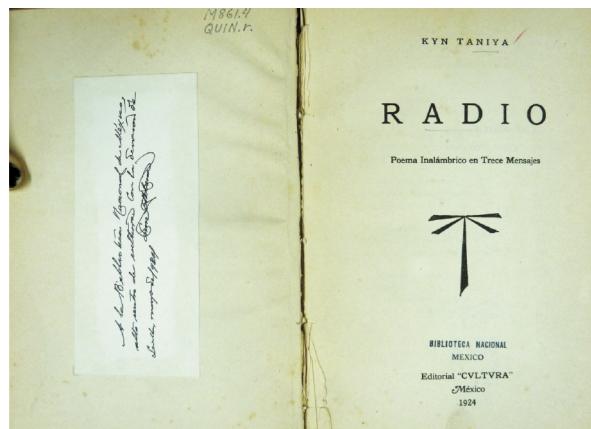


Figura 2. Portada interior de *Radio*. Ejemplar perteneciente a la Biblioteca Nacional de México.

Radio. El 8 de mayo de 1923 se inauguró la primera estación de radio en México en cuyo contexto Maples Arce escribió “TSH” Telegrafía sin hilos. Al año siguiente salía en *Cvltura* *Radio poema inalámbrico en 13 mensajes*, de Luis Quintanilla. En la portada de la obra, realizada por Roberto Montenegro, se hace un uso desarticulado de las letras, un verdadero juego visual, similar al que había realizado la revista española *ULTRA*⁴⁰. La portada interior de la publicación, con una organización de la página mucho más axial, empleaba en varios de los poemas el juego de letras mayúsculas y minúsculas, la tipografía es Bookman. Los descargados ya no son centrados sino más elevados, las sangrías son abruptas, a diferencia de los dos casos anteriores, en la que la distinción de párrafos se marca con línea en blanco, es decir, que los textos tienden a la forma de bloques.

En contraposición con las obras anteriores, las que salieron con sello de Ediciones de Horizonte presentaban una estética distinta: el primer elemento que salta a la vista es que el tratamiento de las portadas tiende a formar una imagen de colección, es decir, que se emplean letras de madera cortadas ex profeso para formar el nombre del autor, el título y también hay una especie de logo de la editorial: la portada —en una cartulina clara semirígida y que ahora tiene solapas grandes— es bicromática (negro y azul, negro y anaranjado, etc.), y ya no hay imágenes en ella, salvo la pequeña viñeta con un horizonte estilizado en la contraportada a manera de identificar editorial. La tipografía empleada para el cuerpo de texto

(al menos en *El café de Nadie* y *Poemas interdictos*) es Cheltenham, aunque en los interiores se juega también con la familia Globe Gothic Condensed, una letra sin remates, bastante “espigada”. En ambos casos además, ya se incluye en los interiores el uso de plecas, una de las características del diseño moderno.

Si analizamos los colofones de esta época de diseño apreciaremos que las obras fueron impresas en Jalapa; en el caso de *Poemas interdictos* se señala que el libro se acabó de imprimir en esa ciudad el 3 de agosto de 1927, que contiene un retrato del autor, obra del pintor Leopoldo Méndez, y que la formación y el tiraje corrieron a cargo de los obreros Víctor Hernández Gallardo y Miguel A. López.

No será hasta el último libro del grupo, *El movimiento estridentista*, donde vemos conjugarse claramente varios de los postulados de la nueva tipografía en conjunto, a saber: el uso de letras sin remates de distinto peso y tamaño; el uso de plecas como elementos que permite gestionar la arquitectura interna del espacio interior de la página; el uso de letras minúsculas en algunas de las firmas. Se recurre además a la fotografía pero no se dejan de lado las tallas en madera, a la manera y con el aroma visual de la etapa anterior. El lenguaje de esta edición es más cercano al de los manifiestos y publicaciones periódicas del grupo, es decir, solo en esta obra podríamos localizar de manera más lograda, sistemática y consistente un vocabulario y una sintaxis tipográfica moderna. Encontramos aquí que solo al final de sus propuestas bibliográficas, y cual canto de cisne, el movi-

40 Para una revisión de los números de la publicación, sugerimos revisar el sitio http://revistas.edaddeplata.org:8080/cgi-bin_todas/WUV.exe?app=rev



Figura 3. Portada extendida de *Poemas interdictos*. Ejemplar perteneciente a la Biblioteca Nacional de México.

miento logró ecualizar su lenguaje literario y sus propuestas de diseño y tipografía en una clave de vanguardia y modernidad. El colofón de la obra indica: "Se acabó de imprimir este libro que encierra el relato del único movimiento revolucionario-literario-social de México, el día 31 de diciembre de 1926. Su aparición inaugura el año de 1927. Fue encargado de su formación el señor Francisco D. Mora y del tiro el señor Emilio Colón G."

No resulta poco curioso este desfase visual y de propuesta estética desigualmente rupturista entre las publicaciones periódicas y los libros de los estridentistas, que quizá se pueda explicar en modelos de producción bibliográfica más conservadores y arcaizantes en relación con el que era usual en las revistas, y también con la participación más delimitada de algunos actores en ambos medios: a la agilidad gráfica que propusieron Jean Charlot, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez en los manifiestos, en *Horizonte e Irradiador*, no hubo un grupo de contrapunto que permitiera que en los libros del grupo se respirara el mismo vórtice de viento renovador.

Ediciones estridentistas consultadas en la Biblioteca Nacional de México

- List Arzubide, G. (1923). *Esquina: Poemas*; [dibujos de Jean Charlot]. México: Talls. Gráfs. del Movimiento Estridentista.
- List Arzubide, G. (1926). *El movimiento estridentista*. Jalapa, Ver. Horizonte.
- Maples Arce, M. (1922). *Andamios interiores: poemas radiográficos*. México: Cvltura.
- Maples Arce, M. (1927). *Poemas interdictos*. Jalapa, Ver.: Ediciones de Horizonte.

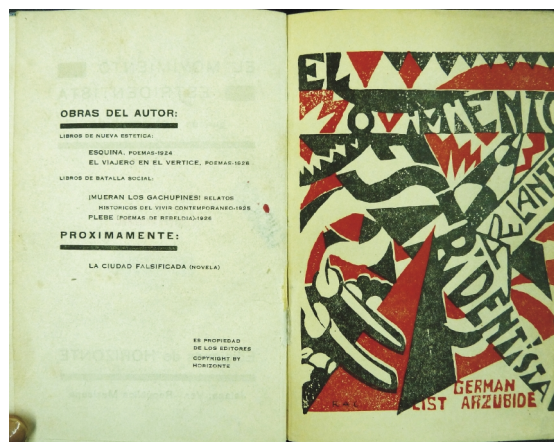


Figura 4. Portada interior de *El movimiento estridentista*. Ejemplar perteneciente a la Biblioteca Nacional de México.

Quintanilla, L., Kyn T. [seud.] (1924). *Radio: poema inalámbrico en trece mensajes*. México: Cvltura.

Vela, A. (1926). *El café de nadie: novelas*. Jalapa, Ver.: Horizonte.

Referencias

- AA. VV. (1998). *El estridentismo. Un gesto irreverente, catálogo de la exposición*. México: Conaculta-INBA.
- AA. VV. (2012). *La vanguardia aplicada: tipografía y diseño gráfico (1890- 1950)*. Madrid: Fundación Juan March, catálogos de la exposición.
- Álvarez, M. F. (1900). *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional*. México: Talleres de la Escuela de Artes y Oficios para Hombres.
- Antúnez, R. (1985). *El estridentismo: una literatura de vanguardia*. Mascarones (6), oct.- dic., 7-9.
- Bain, P., Shaw, P. (2002). *La letra gótica. Tipo e identidad nacional, prólogo de Enric Tormo*, Valencia: Campgràfic.
- Burke, C. (2000). *Paul Renner, maestro tipógrafo*. Valencia: Campgràfic.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernidad*. Madrid: Tecnos.
- Castañeda Barrera, E. (2007). *El estridentismo: una literatura fundacional (Tesis de licenciatura)*. UNAM, México.

- Catapodis, M. (2014). Tipometría. Valencia: Campgràfic.
- Córdoba Pérez, A. (1971). El movimiento anarquista en México, 1911-1921. (Tesis de licenciatura). UNAM, México.
- Córdoba, P. (2009). Modernidad tipografía truncada. Valencia: Campgràfic.
- De Micheli, M. (1974). Las vanguardias artísticas del siglo XX. España: Seix Barral.
- Escalante, E. (2013). Los noventa años de "Actual No. 1". Observaciones acerca del manifiesto es tridentista de Manuel Maples Arce. Signos Literarios, 15 enero- junio, 9-30.
- Escalante, E., Fauchereau, S. (pres.) (2012). Irradiador, Edición facsimilar, Espejos de la Memoria (1). México: UAM, I.
- Fabio Sánchez, F. (2007). Contemporáneos y Estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México, post- revolucionario de 1921 a 1934. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 33, (66), 207- 223.
- Fundición Mexicana de Tipos. (1901). Catálogo y lista de precios de tipos para imprenta. Fabricados por las afamadas casas de Estados Unidos American Type Foundry Co. y Barhhart Bros. & Spindler. De venta exclusivamente en la República Mexicana por la Fundición Mexicana de Tipos. México.
- Garone Gravier, M. (2003). Tipografía y diseño industrial: estudio teórico e histórico de la representación tipográfica de una lengua indígena. (Tesis de maestría). UNAM, México.
- _____ (2010). Diseño y tipografía que forjaron patria. En México Ilustrado. Libro, revistas y carteles 1920- 1950 (pp. 55- 65). Valencia: RM.
- _____ (2012). Muestras tipográficas mexicanas: comentarios en torno a nuevos hallazgos (siglos XVIII- XX). En Marina Garone Gravier y Ma. Esther Pérez Salas (comp.), Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa (pp. 233- 266). México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas- UNAM- Ediciones del Ermitaño.
- Gill, E. (2004). Un ensayo sobre tipografía. Valencia: Campgraphic.
- Imprenta Nuevo Mundo. (1947). Caracteres y viñetas: un muestrario de los tipos que se usan en la Imprenta Nuevo Mundo. México: Imprenta Nuevo Mundo.
- Kinross, R. ([1992] 2008). Tipografía moderna. Ensayo de historia crítica. Valencia: Campgràfic. Primera ed. En inglés Londres, Hyphen Press.
- Leclanche- Boulé, C. (2003). Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes. Valencia: Campgraphic.
- Lenz, H. (1990). Historia del Papel en México y cosas relacionadas. 1525- 1950. México: Porrúa.
- Mangone, C., Warley, J. (1994). El manifiesto. Un género entre el arte y la política. Buenos Aires: Biblos.
- Maples Arce, M. (1967). Soberana Juventud. México: Plenitud.
- Mata, R. (1999). Las ideas estéticas del estridentismo. Literatura Mexicana, 10, (1-2), 119- 159.
- Mojarro Romero, J. (2009). Arqueles Vela, el estridentismo y las estrategias de vanguardia. Hipertexto, (10), 74- 81.
- Mora, F. J. de (1999). El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano. Alicante: Universidad de Alicante.
- National Paper and Type Company. (1908). Muestrario de tipos y catálogo ilustrado de maquinaria y materiales de imprenta. New York.
- Pappe, S. (1998). El estridentismo atrapado en los andamios de la historia. (Tesis de doctorado). UNAM, México.
- Pappe, S. (2006). Estridentópolis: urbanización y montaje. México: UAM, Unidad Azcapotzalco.
- Porstman, W. (1920). Sprache und Schrift. Verlag d.: Vereins Dt. Ingenieure.
- Puchner, M. (2006). Poetry of the Revolution: Marx Manifestos, and the Avant gardes. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- S/A. (1966). Cvltura: 50 años de vida: los cuadernos literarios, la imprenta, la empresa editorial, 1916- 1966. México: Editorial Cvltura.
- Secretaría de Fomento Talleres de Imprenta y Fototipia (1913). Catálogo de tipos, orlas y rayas, México, Talleres de Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento. México.
- Stanton, A. et al. (2013). Vanguardia en México 1915- 1940. México: MUNAL.
- Thibaudeau, F. (1924). Manuel français de typographie moderne. París: Bureau de l'édition.

Tinker, M. A. (1966). Experimental studies on the legibility of print: an annotated bibliography. *Reading Research Quarterly*, 1, (4), Summer, 67- 118.

Trapiello, A. (2006). *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874- 2005*. Valencia: Campgràfic.

Tschichold, J. (2010). *La nueva tipografía [Die neue Typographie Berlin, 1928]*. Valencia: Campgràfic.

_____. ([1928] 2010). *La nueva tipografía [Die neue Typographie Berlin]*. Valencia: Campgràfic.

Valle Gagnier, C. (1926). *El renacimiento de las artes gráficas en México*. México: Manuel León Sánchez.

Bibliografía

Vlcek, L. (ed.). (2006). *Letra y fotografía en la vanguardia checa*. Valencia: Campgràfic.

Wong Savioni, K. (1990). Elementos estridentistas en Tira-no Banderas. *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, (75), julio- septiembre, 111- 122. URL:<http://hdl.handle.net/123456789/1832>, <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1832>

Zurián de la Fuente, C. (2010). *Estridentismo: gritería provinciana y murmullos urbanos: la revista Irradiador*. (Tesis de Maestría). UNAM, México.

_____. (2002). *Fermin Revueltas. Constructor de Espacios*. México: RM- INBA.