

Arte, Historia y Memoria en la  
revista *Mundo Nuevo*  
(1966-1968)<sup>1</sup>

Arte, história e memória na  
revista *Mundo Nuevo*  
(1966-1968)

Art, History and Memory in  
the *Mundo Nuevo* magazine  
(1966-1968)

María Marcela Aranda<sup>2</sup>



**Resumen:** Las revistas culturales, entendidas como objetos de estudio de la investigación histórica, permiten estudiar las batallas y direcciones del pensamiento en las sociedades modernas y cartografiar las líneas de sensibilidad de una cultura en un momento dado. El propósito del artículo es analizar la primera etapa de la revista *Mundo Nuevo* (1966-1968) desde la perspectiva artística (formato, diseño, periodicidad, programas, colaboradores, canales de distribución y suscripción) para desentrañar la intersección del arte, la historia y la memoria en la vida cultural de esos años. Sus ilustraciones, dibujos y fotografías son tipos de intervenciones culturales que afirman, contradicen e ironizan sobre temas abordados en la revista, estableciendo diálogos (intertextuales) con la época que la acoge. El editor responsable – el crítico literario uruguayo Emir Rodríguez Monegal (1921-1985) – incorporó las imágenes como expresiones constituyentes ‘legítimas’ del campo cultural latinoamericano signado por convergencias y divergencias con sucesos mundiales atravesados por enfrentamientos derivados de la guerra fría. La conversación entre textos y producciones artísticas ofreció lecturas performativas en el sentido de superar la inmediatez de las coyunturas político-ideológicas y, al mismo tiempo, establecer una red de resistencias ‘creadoras’ interactuando con el contexto, es decir con las tradiciones culturales de la época.

**Palabras-clave:** *Mundo Nuevo*; Campo cultural; Arte; Historia; Memoria.



**Resumo:** As revistas culturais, compreendidas como objetos de estudo da pesquisa histórica, permitem estudar as batalhas e rumos do pensamento nas sociedades modernas e mapear as linhas de sensibilidade de uma cultura em um dado momento. O objetivo deste artigo é analisar o primeiro estágio da revista *Mundo Nuevo* (1966-1968) a partir da perspectiva artística (formato, design, periodicidade, programas, parceiros, canais de distribuição e subscrição) para desvendar a intersecção entre arte, história e memória na vida cultural daqueles anos. Suas ilustrações, desenhos e fotografias são tipos de intervenções culturais que afirmam, contradizem e ironizam as questões abordadas na revista, estabelecendo diálogos (intertextuais) com o tempo que a hospeda. O editor responsável - o crítico literário uruguaio Emir Rodríguez Monegal (1921-1985) - incorporou as imagens como expressões constitutivas 'legítimas' do campo cultural latino-americano marcado por convergências e divergências com eventos do mundo atravessado por conflitos decorrentes da Guerra Fria. A conversa entre textos e produções artísticas oferecia leituras performativas no sentido de superar o imediatismo das conjunturas político-ideológicas e, ao mesmo tempo, estabelecer uma rede de resistências "criativas" interagindo com o contexto, isto é, com as tradições culturais da época.

**Palavras-chave:** *Mundo Nuevo*; Campo cultural; Arte; História; Memória.



**Abstract:** Cultural magazines, understood as objects of study of historical research, allow to study the battles and directions of thought in modern societies and to map the lines of sensitivity of a culture at a given moment. The purpose of the article is to analyze the first stage of the magazine *Mundo Nuevo* (1966-1968) from the artistic perspective (format, design, periodicity, programs, collaborators, distribution channels and subscription) to unravel the intersection of art, history and memory in the cultural life of those years. Illustrations, drawings and photographs are types of cultural interventions that affirm, contradict and ironize about issues addressed in the magazine, establishing dialogues (intertextual) with the time that hosts it. The responsible editor - the Uruguayan literary critic Emir Rodríguez Monegal (1921-1985)- incorporated the images as 'legitimate' constituent expressions of the Latin American cultural field marked by convergences and divergences with world events crossed by confrontations derived from the Cold War. The conversation between texts and artistic productions offered performative readings in the sense of overcoming the immediacy of the political-ideological conjunctures and, at the same time, establishing a network of 'creative' resistances interacting with the context, that is, with the cultural traditions of the time.

**Keywords:** *Mundo Nuevo*; Cultural field; Art; History; Memory.



## Una introducción necesaria

Desde el siglo XIX periódicos y revistas culturales aglutinaron significativamente la producción literaria americana y, con el tiempo, generaron públicos cada vez más especializados. La investigación histórica las atesora como fuentes intencionales, pues ellas permiten estudiar las batallas y direcciones del pensamiento en las sociedades modernas, haciendo visible una cartografía de las líneas de sensibilidad de la cultura en un momento dado. Estas pugnas se manifiestan en múltiples variables: algunas de orden técnico (formato, diseño, lugar de edición, periodicidad, programas, directores, editores, comités, colaboradores, corresponsales, canales de distribución y suscripción, traductores, referentes, índices, secciones, publicidad, etc.) y otras de orden artístico (ilustraciones, ornamentación). Pues los dibujos y fotografías que aparecen en sus páginas son tipos de intervenciones culturales que reafirman, contradicen e ironizan acerca de los temas abordados en las publicaciones, y ello permite establecer diálogos (intertextuales) con la época que las acoge.

Nuestro propósito es analizar la primera etapa de la revista *Mundo Nuevo* (publicada entre junio de 1966 y junio de 1968) desde esta última dimensión, entendiendo que su editor responsable – el crítico literario uruguayo Emir Rodríguez Monegal – incorporó la imagen como expresión constituyente ‘legítima’ de un campo cultural latinoamericano marcado por convergencias y divergencias con los sucesos mundiales atravesados por enfrentamientos derivados de la guerra fría. Ese diálogo entre textos escritos y producciones artísticas ha nutrido el cauce de la(s) memoria(s) histórica(s) y ha ofrecido lecturas performativas en vistas a superar la inmediatez de las coyunturas político-ideológicas, conformando una red de resistencias ‘creadoras’ interactuando con el contexto, es decir con las tradiciones culturales de la época. Como afirma Pierre Bourdieu,

[...] según la posición que ocupa en el campo intelectual, cada intelectual está condicionado a orientar su actividad hacia tal o cual región del campo cultural que forma parte del legado de las generaciones pasadas, parte recreada, reinterpretada y transformada por los contemporáneos, y a sostener cierto tipo de relación más o menos fácil o laboriosa, natural o dramática, con las significaciones, más o menos consagradas, más o menos nobles, más o menos marginales, más o menos originales, en fin, que forman parte de esta región del campo cultural (BOURDIEU, 2003, p. 38)

Siguiendo a Julio Aróstegui (2001), las revistas culturales se definen como “información historiográfica”, es decir objetos materiales, instrumentos, símbolos



y discursos intelectuales que proceden de la creatividad humana, a través de las cuales se puede inferir algo acerca de una determinada situación social en el tiempo. En el caso americano, ellas bucean en las relaciones que han establecido, desde fines del siglo XVIII, con el desarrollo de nuestras ideas políticas, sociales, filosóficas, educativas, económicas, artísticas. Estas ideas han necesitado el asentimiento de las sociedades a las cuales fueron destinadas y las publicaciones han sido un vehículo eficaz para ello.

En los últimos años, la bibliografía sobre las definiciones, funciones, alcances y proyecciones del estudio de publicaciones periódicas es prolífica. Algunos abordajes las destacan como formadoras de opinión pública a través de la intersección de proyectos individuales y grupales que muestran las tensiones del campo cultural en estudio (GIRBAL-BLACHA; QUATROCCHI-WOISSON, 1999; GRANADOS, 2012; PRISLEI, 2015). Otros enfatizan su carácter militante que ha llevado a definir acciones concretas de grupos o partidos políticos (BEIGEL, 2003) y, también, su condición de emprendimientos culturales por medio de los cuales los intelectuales han buscado legitimar públicamente su posición política, social y cultural (ALTAMIRANO; SARLO, 1983). Algunos autores explican las revistas a partir de la construcción de redes entre sus propios miembros y con otros, pues en su constitución como órgano de un grupo con sus objetivos y vinculaciones, se visualiza su influencia en la conformación del canon de lectura obligada y la recepción a través del registro de mensajes, tiradas y circulación (KING, 1989; ZULETA, 1997). Incluso el análisis del programa del grupo editor y la constelación de notas menores, noticias de actividades culturales, comentarios y críticas de revistas y libros señala cambios internos de las revistas en relación con sucesos notorios de su época (FERREIRA, 1998). Finalmente, la identificación de aspectos técnicos (formato, impresión, periodicidad, zonas y canales de difusión, corresponsales, lectores y suscriptores, índices, traductores, etc.) da pistas sobre el contexto de producción de las revistas concebidas como bienes culturales (PITA; GRILLO, 2013).

En todos estos enfoques se observa un denominador común: las revistas poseen una materialidad intransferible en tiempo y espacio que lleva al investigador a adoptar la metodología de análisis que sea propia de cada una, teniendo presente que es intérprete de la historia, historiografía e historicidad en que esas páginas estén envueltas (OSUNA, 1998). Y sin olvidar que la perspectiva del conjunto crea una trama de textos donde asoman las vinculaciones entre los intelectuales, cuyas redes conforman escenarios estratégicos para sus miembros.

Nuestro trabajo analiza las producciones artísticas – ilustraciones, dibujos,



fotografías- de la revista *Mundo Nuevo* que, vinculadas al análisis semántico o de contenido y la metodología de la historia de las ideas, permiten rastrear la configuración intencionada de un renovado sentido histórico americano. Esa confluencia entre lenguajes expresados en diferentes soportes permite entender los contextos en que se produjo la recepción, apropiación, reformulación y producción de ideas, tradiciones y proyectos culturales del momento, constituyendo un reservorio valioso de las representaciones socio-históricas de la época (ARTUNDO, 2008; PITA; GRILLO, 2013).

Siguiendo a Teun Van Dijk (1984, 2001, 2012), denominamos contexto a la interfaz entre sociedad, situación y discurso. O sea, una construcción intersubjetiva diseñada y actualizada continuamente en la interacción de los miembros de grupos y comunidades, que explica la singularidad de un texto o conversación, o de sus fragmentos; y las representaciones sociales compartidas de los participantes al aplicarlas en la situación comunicativa llamada ‘contexto’. Pues, “[...] no es la situación social “objetiva” la que influye en el discurso, ni es que el discurso influya directamente en la situación social: es la definición subjetiva realizada por los participantes de la situación comunicativa la que controla esa influencia mutua”. (VAN DIJK, 2012, p. 13).

En tanto Elías Palti tensiona la idea al definir como “contexto de emergencia” al

[...] universo semántico intersubjetivamente compartido de una época o cultura dada y objetivamente encarnado en artefactos culturales, conductas e instituciones por el cual un determinado texto se torna inteligible y se hace legible, es decir, que nos permit[e] volver *las condiciones y el contexto de su recepción* en objeto de análisis. (PALTÍ, 1998, p. 34, las itálicas son del autor).

### **Mundo Nuevo: escritura, arte e interpelación histórica**

*Mundo Nuevo* dio cuenta del perfil cultural americano en los años '60 a través de un conjunto de referencias temáticas que exploraron diversos modos de conocimiento y variados géneros discursivos. Emir Rodríguez Monegal (Melo, Montevideo, 1921-Connecticut, Estados Unidos, 1985) fue su editor encargado y la voluminosa publicación mensual –casi cien páginas por entrega- editó ininterrumpidamente 25 números entre julio 1966 y julio 1968, cuando abandonó el *locus* original, París, para trasladarse a Buenos Aires y seguir sus tareas hasta 1971, ya sin el crítico uruguayo como responsable.<sup>3</sup>

*Mundo Nuevo* formó parte de la segunda etapa del proyecto editorial del



Congreso por la Libertad de la Cultura (CLC) y su órgano para la región –el Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI)-, junto a otras revistas ‘emparentadas’, como *Cadernos Brasileiros* (1959-1970), *Informes de China* (traducción del londinense *China Quarterly*), *Arca*, *Nueva Crítica* y *Aportes*.<sup>4</sup> La promoción editorial de la primera generación de revistas culturales del CLC había resultado eficaz<sup>5</sup>. Aportaban documentación y análisis, pero también resolvían el problema de la circulación de la información y los documentos de referencia de una sociedad a otra, consolidando la posición organizativa del Secretariado Internacional de París frente al comité norteamericano. Predominaron el análisis histórico-económico y la filosofía política y, promediando los años 1950, la irrupción de las ciencias sociales y su nuevo paradigma sociocrítico, equipararon a sociólogos, politólogos, economistas y profesionales con la figura fundacional del escritor comprometido.

Pero al finalizar esa década la producción intelectual de la sección latinoamericana del CLC –a través de la revista *Cuadernos* (1953-1965), supervisada por el valenciano Julián Gorkin, quien había fundado comités nacionales en Santiago, Montevideo, Bogotá, México, Sao Paulo, La Habana y Buenos Aires para lograr el arraigo continental del CLC- parecía estancada en cierto anacronismo discursivo respecto de las acuciantes realidades socio-políticas en la región, en particular por la irrupción de una joven generación más afectada por las demandas del espacio público latinoamericano vehiculizadas por la revolución cubana, que por las problemáticas de la posguerra.

Era preciso dejar “de esgrimir la libertad de indagación y creación cultural como arma retórica para pasar a ejercerla” (RUIZ GALBETE, 2013, p. 9). Así, al iniciar la segunda mitad de los años sesenta, el campo intelectual latinoamericano se reorganizó en función de tres ejes: la renovación del ascendente ideológico marxista, la emprendedora red de sociabilidad político-cultural auspiciada en torno a los eventos revolucionarios de Cuba y la concreción de una nueva identidad continental sostenida en el antiimperialismo. (GILMAN, 2012; RUIZ GALBETE, 2013; VANDEN BERGHE, 1999) En otras palabras, se imponía rediseñar la política editorial del CLC, incorporando a colaboradores dispuestos a asumir, en el continente, los quehaceres que le eran propios. En este horizonte de recepción de la época enmarcado en un contexto de crisis de legitimidad del Congreso, *Cuadernos* desapareció y en su lugar se editaron *Aportes* (revista trimestral de sociología publicada entre julio de 1966 y octubre de 1972) y *Mundo Nuevo*.

La elección de París como lugar de edición fue el primer síntoma advertido por quienes pretendían desacreditar a *Mundo Nuevo* como muestra regional ‘enfrentada’



al latinoamericanismo triunfante luego de la revolución cubana. Sin embargo, la revista adscribió a la vocación mundial del Secretariado Internacional del CLC y definió a la capital francesa como “lugar de encuentro” y “centro” del “diálogo realmente internacional”, al cual quería “aportar un acento latinoamericano” (MUNDO NUEVO, 1966, n. 1, p. 4). Al entrecruzar los aspectos artísticos con las notas editoriales y listas de colaboradores, se observa que los temas de la revista no descuidaron la trinchera político-ideológica de esos años y estimularon una perspectiva crítica definida por el editor y nucleada en torno suyo.

Rodríguez Monegal fue docente y periodista literario riguroso dentro y fuera de su país. Sostuvo que la confluencia entre lectura y escritura develaba los significados de la historia, biografía, ensayo y teoría crítica americanas; concepción con la cual dirigió el suplemento literario del semanario *Marcha* de Montevideo (1943-1966) y, más tarde, *Mundo Nuevo*. Desde 1969 y hasta su muerte impartió clases de su especialidad y publicó libros y artículos en la universidad de Yale. También fue columnista del diario uruguayo *El País* y de las revistas *Número*, *Anales de Ateneo* y *Escritura*, entre otras.<sup>6</sup>

*Mundo Nuevo* significó una experiencia reveladora. Su editor utilizó argumentos literarios y artísticos para afirmar la autarquía creadora en relación con los anclajes circunstanciales que sostenían ese retraimiento. Había abrevado ese arraigo estético y transgresor en diversas fuentes teóricas: psicoanálisis, formalismo y estructuralismo. Por eso las controversias de su rol de editor replicaron en términos excluyentes de ‘nueva narrativa’ y de ‘relectura crítica de los fundamentos ideológicos’ (ALBUQUERQUE, 2010; GILMAN, 2011, 2012; JANNELLO, 2013; MCQUADE, 1993; MUDROVICIC, 1997; PÉREZ MARTÍNEZ; CEBRIÁN LÓPEZ Y MERCADO MONTERO, 2009; ROCCA, 2006; STONOR SAUNDERS, 2013).<sup>7</sup>

El equipo de trabajo de la revista se mantuvo entre 1966 y 1968, excepto la desvinculación de Tomás Segovia desde febrero de 1967, si bien continuó colaborando con notas y reseñas. Lo conformaban: Emir Rodríguez Monegal (director), Ignacio Iglesias (jefe de redacción), Tomás Segovia (asistente de dirección), Ricardo López Borrás (administrador) y Jean-Ives Bouëdo (director-gerente). La sede se ubicaba en rue Saint-Lazare 97, París, y se imprimía en Imprenta Moderne Gelbard (rue F.-Duval 20). Indicaba que se publicaba en asociación con el ILARI<sup>8</sup>, con sede en Ginebra. (ARANDA, 2013; MUDROVICIC, 1997; VANDEN BERGHE, 1999). En la contratapa interna se informaba que la suscripción era anual (de 12 números) con un costo diferenciado: en Francia, 35 F; en otros países europeos, 40 f; en Estados Unidos, 8 dólares y en América Latina, 6 dólares,



aclarando que para pago en moneda nacional el interesado debía “informarse cerca del agente de cada país”. Las tarifas se mantuvieron entre 1966 y 1968.

*Mundo Nuevo* se comercializó ampliamente a través de agentes de suscripción, distribuidoras y librerías en las capitales y ciudades importantes de países americanos, europeos y de Estados Unidos. Los agentes variaban en cada número, pero algunos países tuvieron presencia constante durante toda la tirada, en especial los americanos. La distribución se organizaba mediante entidades formales encargadas de hacer circular la revista, pues el editor quería posicionarla como plataforma de lanzamiento de las producciones culturales americanas, tal como sentencia el programa inicial.<sup>9</sup>

La lista de colaboradores está incluida en la página final, pero no es exhaustiva de las colaboraciones recibidas en cada número. La reconstrucción de la trayectoria de la persona que interviene en una revista es ardua pues no siempre aparece con su nombre real, además hay que registrar los inicialónimos y los seudónimos. Por ello el cuadro general de colaboradores queda expectante. En *Mundo Nuevo* conviven los inicialónimos en la autoría de muchos artículos, entrevistas, notas menores y reseñas, con los nombres completos en la cita final de colaboradores. En este último caso ofrecen pistas biográfico-intelectuales que ayudan a comprender los aportes individuales y definir redes configuradas por el editor y los colaboradores. Los datos revelados son, entre otros: nacionalidad, año de nacimiento, filiación institucional, experticia profesional, intervención situada (literaria, histórica, sociológica, artística) en proyectos mayores, anuncios de trabajos en prensa con especificaciones editoriales, explicaciones sobre los seudónimos utilizados.

Nuestro interés en destacar las ilustraciones de la revista es que su adscripción con los artículos principales, notas menores, comentarios y reseñas y la documentación de sucesos históricos significativos, revela datos sobre la vinculación de los colaboradores y el tipo y alcance de las redes que integraban. Rodríguez Monegal da precisiones sobre el tipo de objeto artístico, quién lo realiza y sobre qué personaje o qué tema y si se encargó especialmente para cada número de la revista. Los objetos no tienen asignado un espacio fijo: en la portada o en las páginas interiores, al final, en sus márgenes o en páginas completas; en ocasiones se repite idéntica imagen en varias secciones del mismo número o hay diferentes ilustraciones (del mismo artista) repartidas en todo el ejemplar. La desestructuración del trazo expresivo va pareja con la del texto discursivo y despliega esa discordancia creadora americana que la revista busca resaltar.

Según Rodríguez Monegal (1984, p. 14-15), la historia no es entelequia, “no planea por encima de las culturas”; al contrario, América es “un texto que todos



escribimos (y por lo tanto) describimos” y que “a través de la contradicción, del permanente borrarse y reinscribirse el mismo texto de este diálogo, es posible captar en su realidad móvil”. En su manifiesto la revista propuso

[...] insertar la cultura latinoamericana en un contexto que sea a la vez internacional y actual, que permita escuchar las voces casi siempre inaudibles o dispersas de todo un continente y que establezca un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones de nacionalismos, partidos políticos (nacionales o internacionales), capillas más o menos literarias o artísticas” (MUNDO NUEVO, 1966, n. 1, p. 4).

Idéntica sintonía de propósitos se evidencia en el colofón de la “Advertencia a nuestros lectores” con que la sección Colaboradores cierra cada tirada mensual: “Todos los materiales publicados en *Mundo Nuevo* son inéditos en castellano, salvo mención en sentido contrario. Las opiniones expresadas en los trabajos con firma pertenecen exclusivamente a sus autores. Ésta es una revista de diálogo” (MUNDO NUEVO, 1966, n. 1, p. 96).

Al definirse como “Revista de América Latina”, Rodríguez Monegal reafirma explícitamente la responsabilidad de la región “en esta hora en que el hombre se encuentra al borde de un mundo nuevo”. El nuevo sujeto latinoamericano estaba situado entre mundos de ideas simultáneos y agitados: el de las tradiciones europeas (mejor aspectadas en su opinión) y el de las tradiciones americanas emergentes. Las tensiones se resolverían cuando el americano enfrentara con lucidez racional y creadora las “fronteras, dogmas y fanáticas servidumbres” (MUNDO NUEVO, 1966, n. 1, p. 4) y se comprometiera con su actualidad a través del sentido que conceden las palabras. El escritor, decía Rodríguez Monegal, “es el único capaz de emplear las palabras no sólo como ocultamiento, sino como revelación” (MUNDO NUEVO, 1966, n. 1, p. 20).

Todos los números de *Mundo Nuevo* ofrecen un costado artístico por explorar que complementa los signos históricos de la época que documentan: fotografías de esculturas y construcciones, copias de pinturas, fragmentos de película, viñetas, caricaturas, dibujos. El diseño de tapa de la revista y el proyecto de tipografía de sus páginas interiores pertenecen a los diseñadores ingleses Colin Banks y John Miles<sup>10</sup>, pero en cada número participan, mayormente, artistas americanos. En este trabajo se escogieron, por su variedad y alcance espacio-temporal, pinturas, dibujos, fotografías y caricaturas de once números de la revista.

La producción mexicana aparece en el primer ejemplar por recomendación



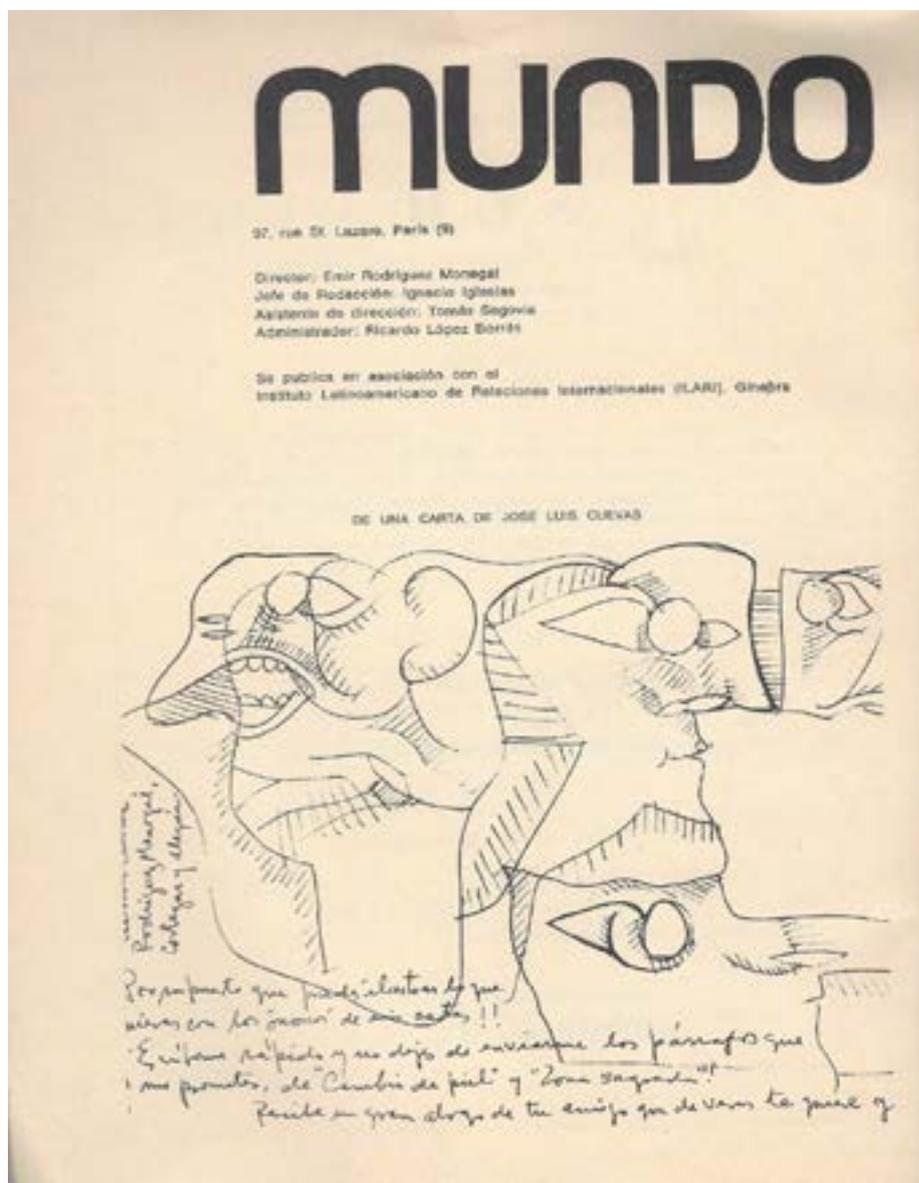
del escritor Carlos Fuentes, revelándose como fuerza centrífuga y centrípeta de la elaboración de lo americano. Son dibujos de trazos ligeros y atribulados donde predominan contornos humanos, que acompañan una carta personal dirigida por su compatriota José Luis Cuevas, integrante del grupo combativo del muralismo dominante.<sup>11</sup> Los diseños expresan “los abismos que separan al sueño de la razón, al deseo de la realidad, al ideal de la condición humana”. Es una alegoría del ‘mundo nuevo’, como titula la revista:

[...] una realidad hecha de negros, castaños y blancos, sin los colores engañosos del folklore, sin el falso trémolo de una buena conciencia, sin la insolente y patrocinadora compasión que encarna la condición mexicana –que después de todo es la condición humana- como una ruptura trágica entre las fuerzas del hombre y el poder que pretende representar al Estado, entre la secreta existencia humana y la aceptada justificación social. (MUNDO NUEVO, 1966, n. 1, p. 2, 47, 49, 69, 96).

Los dibujos animan la intención del editor, quien en el programa editorial aboga por el despegue de la ‘hora’ latinoamericana, posible por “[...] un material humano muy original que constituye no sólo un nuevo tipo social, sino cultural, comprometida con el mundo nuevo por la lucidez de sus mejores planificadores y la esperanza de muchos de sus revolucionarios sinceros”. (MUNDO NUEVO, 1966, n. 1, p. 4).



Imagen 1 - José Luis Cuevas



Fuente: Mundo Nuevo (jul. 1966, n. 1, p. 2)

La revolución cultural es artística, literaria, científica y se nutre de la circulación argumentada de ideas y tendencias, del respeto de voces ajenas y de la pasión creadora americana (lenguajes, personajes, realidades, experiencias). La presentación artística está acompañada de poemas de Gabriela Mistral (“Electra en la niebla”) y de artículos de Carlos Fuentes (“La situación del escritor en América Latina”), François Fejtö (“Notas sobre Cuba”), Severo Sarduy (“De la pintura de objetos a los objetos que pintan”), Augusto Roa Bastos (“Él y el otro”) y Rodríguez Monegal (“El Memorial de Isla Negra”). (MUNDO NUEVO, 1966, n.1, p. 48-49, 5-21, 51-59, 60-62, 31-36, 70-74, respectivamente).



Pero la historia también se interpreta por la forma poética de su escritura, que se une al modo de historicidad que piensa los objetos y explora la aprehensión de las formas de experiencia, sin quedar, fatalmente, sometida al imperio del texto y su deconstrucción (RANCIÈRE, 1993). Textos e ilustraciones refieren a algo exterior y por eso reaccionamos “ante los indicios de alteridad que hacen que los textos sean algo más que mundos meramente lingüísticos vueltos hacia sí mismos” (JAY, 2003, p. 304).

El arte cubano se expresa en la pintura de Wilfredo Lam, incluida en el número 2 (agosto 1966) y perteneciente al catálogo expuesto en la galería Krugier & Cie. (Ginebra), con reproducción autorizada de la Galerie de Siene. Su obra sintetiza los polos de la cubanidad: atestigua lo negro de su propia existencia cubana en su admiración por Picasso. El pintor español ha revelado a Lam el arte africano y en ese hallazgo: “la elegancia del dibujo de la tradición española se mezcla a la violencia de los símbolos de la religión yoruba, al desenfreno de la proliferación vegetal del trópico” (MUNDO NUEVO, 1966, n. 2, p. 2, 26, 48, 95). Lam fue contemporáneo de Frida Kahlo y Diego Rivera y cultivó el surrealismo que en 1941 lo regresó a la isla, junto con André Breton y Claude Levi-Strauss, quienes luego seguirían a Nueva York.<sup>12</sup> Literatura y arte se convierten, así, en instrumentos para rescatar a individuos y sociedades del temor a la amnesia, introduciéndolos en una tensión de recuerdos y olvidos. No hay reproducción, sino reconstrucción, y ello permite que la entidad América Latina se identifique una (totalidad) en la diversidad.

Según Maurice Halbwachs (2004), la memoria colectiva es perceptible cuando existe una acción consciente de rememorización al interior de un grupo. *Mundo Nuevo* fue un producto cultural que intervino en la arena pública latinoamericana recogiendo lo estructural dentro de lo sincrético, dando paso a artistas ‘mestizos’ como punto de partida para una mejor comprensión de América. El diálogo entre Rodríguez Monegal y el cubano Severo Sarduy “Las estructuras de la narración”, en *Mundo Nuevo* (1966, n. 2, p. 15-26) ayuda a entender los viajes de escritores y artistas latinoamericanos hacia el otro cercano (la capital de sus países) y el otro lejano (occidente europeo, oriente), para repensarse en la tensión constante de la amalgama étnica que somos, aceptamos y rechazamos, en un mismo y diverso tiempo. Coincidiendo con José Martí, Rodríguez Monegal no aceptaba que “los latinoamericanos estemos adquiriendo la mercadería europea o norteamericana a través de intermediarios. Es una insoportable supervivencia colonial” (MUNDO NUEVO, 1966, n. 2, p. 25).

Por su parte, el caricaturista guatemalteco Toño Salazar<sup>13</sup> ilustró en el tercer



número (septiembre 1966) la obra del poeta peruano César Vallejo (1892-1938), analizada, a su vez, por el escritor chileno Fernando Alegría. Lo había conocido en París y las líneas sencillas y precisas de la silueta de Vallejos confiesan la intimidad del hombre detrás de las “máscaras mestizas”, al decir de Alegría. El personaje está de perfil con atuendo indígena y ejecutando un instrumento de viento andino, lo enmarca la cabellera abundante y rebelde del escritor acosado por la melancolía y la tristeza. La luna y la estrella polar guían sus pasos. En otra intervención, la mirada distante que sostiene en su mano una calavera, le permite a Salazar expresar el coqueteo ‘delicado’ del poeta con la muerte, esa otra cara de la vida que acecha el destino histórico americano. (MUNDO NUEVO, 1966, n. 3, p. 2, 28, 37, 96). Al mismo tiempo, retorna sobre la propia conciencia y la somete a examen, igual que la historia interpela cada nuevo hecho en la mediación del pasado y del futuro.

### Imagem 2 - Toño Salazar



Fuente: Mundo Nuevo (1966, n. 3, p. 37)

Acompaña la invocación a Vallejo la reveladora editorial del número –“Los comisarios culturales” Mundo Nuevo (1966, n. 3, p. 4)– que discute acerca del esperado compromiso del intelectual con su época, específicamente su definición pública frente al desarrollo del proceso revolucionario cubano. Dice Rodríguez Monegal:



Fingiendo que el arte es una actividad social (lo es, pero no exclusivamente), pretendiendo defender ciertos principios nacionales, apelando al consenso imaginario de una población que no ha sido libremente consultada, la caza de brujas se concentra contra la libertad del espíritu. En América Latina no faltan, por desgracia, quienes estén dispuestos a asumir el papel de nuevos inquisidores (MUNDO NUEVO, 1966, n. 3, p. 4).

Otros artículos analizan los insumos disponibles de la literatura, el arte y la historia, e inclusive el rol de las vanguardias; por ejemplo, Saúl Bellow (“La influencia del intelectual norteamericano” en MUNDO NUEVO, 1966, n. 3, p. 13-16), o Fernando Alegría (“César Vallejo: Las máscaras mestizas” en MUNDO NUEVO, 1966, n. 3, p. 29-37), quien descubre, en la piel y la palabra del peruano, la infelicidad del mestizo, el mismo que percibe de manera brutal y descarnada la vida y muerte que asoman cotidianamente:

Vallejo anda fatalizado quejándose, sintiéndose acosado por un mal destino: así le acontece al hombre del burro en la sierra andina, así al pastor de llamas, así al minero convertido en estatua de estaño y así al hombre de ropa oscura, de mala salud, de poco comer y lloroso que busca refugio en sombrías piezas europeas (MUNDO NUEVO, 1966, n. 3, p. 32).

La elección del peruano no es casual; él representa la rabia humana contra la simulación, la búsqueda del sentido de finalidad profunda, consecuente y creadora, su apego existencial, piadoso y desesperado a la vida, la herida abierta de la guerra civil española y su opción por el socialismo. Se compromete usando el contraste como principio estético y recurso retórico para negar los valores burgueses y abrirse con sarcasmo y angustia al humanismo. Parafraseando a Alegría, el ojo y el pensamiento de Vallejos “siguieron siendo mestizos, no los disimuló jamás, ni los negó: con ellos se fue a pique” (MUNDO NUEVO, 1966, n. 3, p. 37).

En defensa de la crítica como teoría y actividad que da perspectiva sobre lo inmediato y se actualiza al contacto de una mirada comprensiva, Rodríguez Monegal y los colaboradores convocados se concibieron como ‘críticos militantes’, o sea actores en los acontecimientos que reseñaron. Pues si el lenguaje impone servidumbres a la obra, acepta, también, las marcas que ella deja:

[...] el ave de la poesía no acepta las ramas de la burocracia, las rejas de los comisarios, los canales publicitarios de las grandes máquinas políticas. [Entonces] desde el punto de vista social,



político, económico, moral, epistemológico y hasta filatélico, el tema o el mensaje de una obra pueden determinar su importancia, su éxito y el calor con que la comenten y defiendan muchos lectores. Pero desde el punto de vista literario el tema o el mensaje son secundarios. Las mejores intenciones morales o políticas no hacen las mejores novelas (MUNDO NUEVO, 1967, n. 17, p. 23).

La realidad encontró su lugar en *Mundo Nuevo*, aún a riesgo del editor de saber que no ofrecería una reproducción lo más exacta posible de cada trabajo. En el número 4 (octubre 1966) el artista argentino Julio Le Parc ingresó como referente intelectual de esta red latinoamericanista en ciernes. (MUNDO NUEVO, 1966, n. 4, p. 2, 18, 31, 51, 63, 96). El historiador y crítico de arte argentino Damián Carlos Bayón explicita las dificultades de graficar en papel las construcciones del artista, que “sugieren el mundo extraño, de luces y sombras incesantemente cambiantes, que constituye [...] [su] obra cinética [...]” (“La imaginación de Le Parc” en MUNDO NUEVO, 1966, n. 4, p. 61-63). Destaca que lo importante es la intención del jurado al premiar-estimular el talento joven y no a un par ya consagrado.<sup>14</sup> Es decir, la reivindicación programática de *Mundo Nuevo* se ocupa en visibilizar las creaciones culturales americanas sin mistificaciones ni distancias solemnes, estableciendo nuevas formas de contacto del público con las obras:

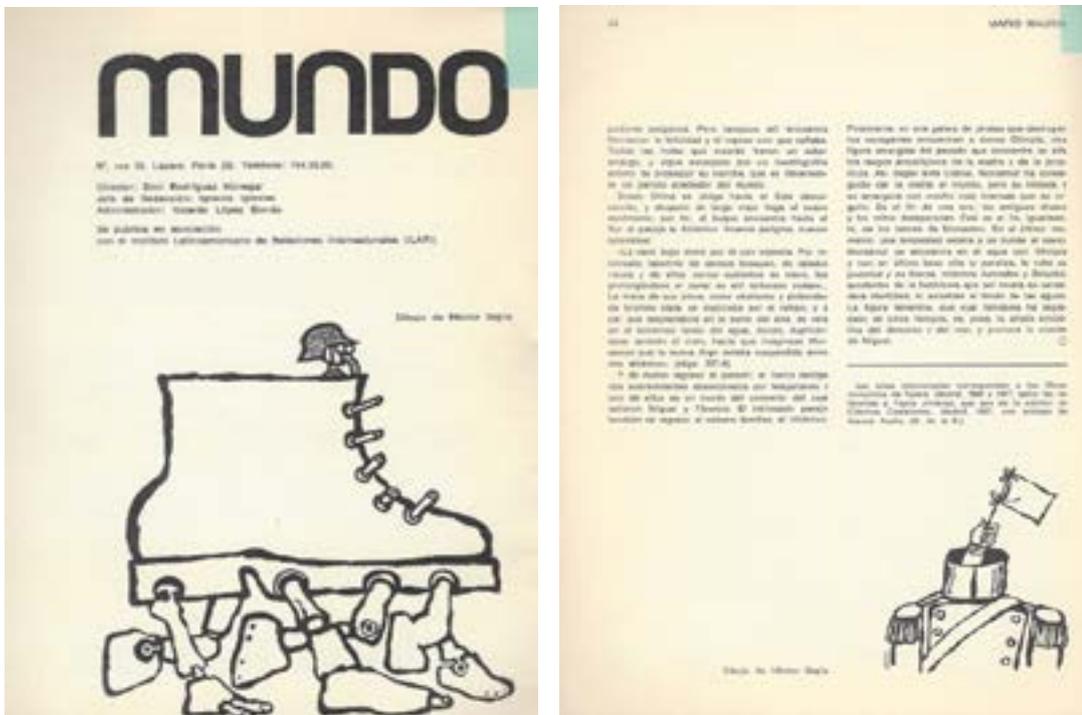
El espectador quiere ahora identificarse con la obra, confundirse con ella. [...] la obra es, en última instancia, el recuerdo que le queda de una serie de experiencias en que trató de captarla en su esencia polivalente. [...] se produce en nosotros el descubrimiento fulgurante de una obra y sentimos que nos compenetramos, como por revelación, con el mundo plástico y mental del creador. (MUNDO NUEVO, 1966, n. 4, p. 61).

El número 15 (setiembre 1967) incluye, por invitación del editor, dibujos del argentino Héctor Sapia<sup>15</sup> sobre la cuestión militar en Brasil. Las figuras esquemáticas y gruesas interpelan al espectador sobre el orden militar imperante (gobierno dictatorial de Artur da Costa e Silva, 1967-69), percibiéndolo como una secuencia automatizada de la vida. Mientras un gran casco de soldado contiene los pasos marciales de muchos soldados -cuyas figuras quedan sumergidas en aquélla cabeza de un militar recortada como un busto es recipiente de una mano que agita una bandera blanca: ¿quizás de rendición? ¿de esperanza en el agotamiento del régimen? Finalmente, la boca abierta de un jefe se mimetiza con una bomba cuya mecha es prendida por una mano que aparece desde el otro extremo: ¿serán



lecciones para el presente y el futuro? (MUNDO NUEVO, 1967, n. 15, p. 2, 8, 44, 58).

Imagen 3 - Héctor Sappia



Fuente: Mundo Nuevo (set. 1967, n. 15, p. 2, 44)

En la sección Documentos, Elena de la Souchère, Vicente Barretto, Mario Afonso Carneiro, W. Guilherme dos Santos y Jean-Jacques Faust explican desde perspectivas históricas, sociológicas, periodísticas e internacionales la cuestión militar en Brasil (“Los militares en el Brasil” en MUNDO NUEVO, 1967, n. 15, p. 71-95). Concluyen en la fortaleza de la tradición histórica tenentista en el país (1920), la creación de instituciones diseñadas para alcanzar la promoción militar como política de Estado y la intervención de las fuerzas armadas en la política (Escuela Superior de Guerra, 1949), la difusión de categorías que arraigan en la población (nación, pueblo, destino, patriotismo), el convencimiento de las ventajas (individuales, sociales, materiales, profesionales) de ser militar, el culto de un específico ‘espíritu de cuerpo’ y la resolución violenta y definitiva de los conflictos en detrimento del conocimiento del ‘país real’. Como afirma el historiador Vicente Barretto “El mal del militarismo moderno, aparte de tener a largo plazo un efecto social de estancamiento, reside en el hecho de que cuando no trae consigo el terror y el tumulto, establece una quietud social que puede degenerar en el tumulto, en el terror” (MUNDO NUEVO, 1967, n. 15, p. 77).

María Marcela Aranda  
Arte, Historia y Memoria en la revista Mundo Nuevo (1966-1968)



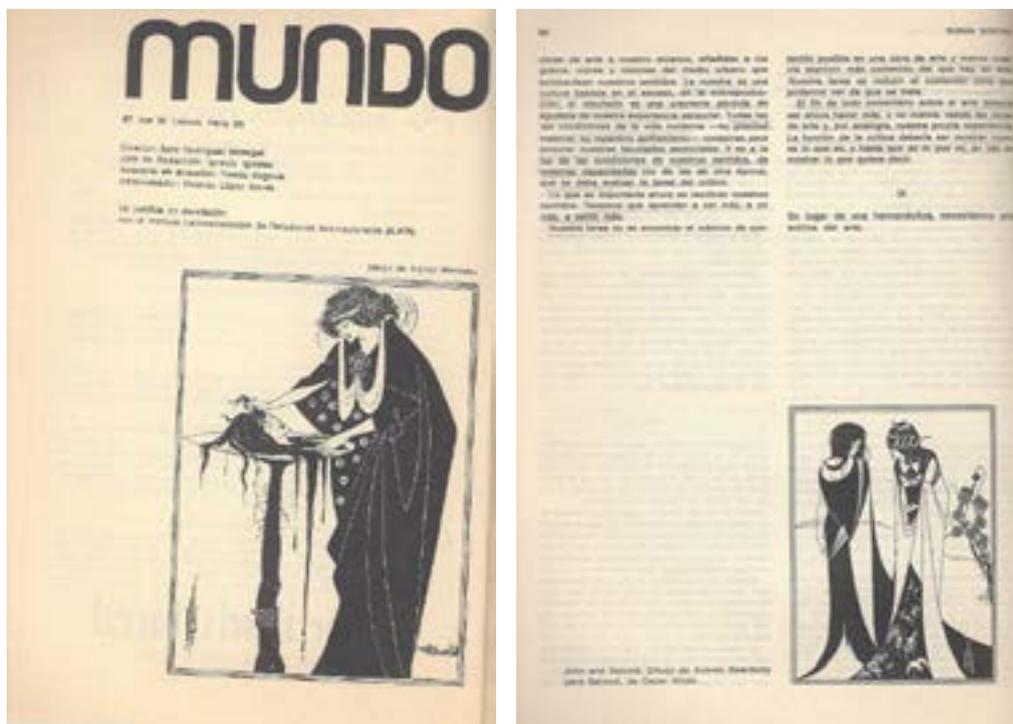
La existencia de gobiernos de facto en la mayoría de los países de la región perturbaba a los intelectuales ya desde la década anterior. La revista publica parte de la entrevista que Raymond Aron (“El pensamiento sociológico” en MUNDO NUEVO, 1967, n. 15, p. 4-8) dio al historiador François Furet<sup>16</sup>, señalando que la política es medio para la salvación de la autonomía del individuo y resalta la función ordenadora del pensamiento humano y la historicidad del orden socio-político. Por su parte, el diálogo entre Rodríguez Monegal y Max Aub (“La confusión de nuestro tiempo” en MUNDO NUEVO, 1967, n. 15, p. 49-58) le permitió al editor explayarse sobre las acusaciones relativas al financiamiento de la revista por parte de la fundación Ford (RUIZ GALBETE, 2013). Su afirmación de que no se dan alianzas políticas eternas “porque los mismos bandos cambian de sitio”, era una elipsis hacia las denuncias que recibía desde *Casa de las Américas* y *Marcha* por la ‘ausencia’ ¿explícita? de compromiso político-ideológico con el gobierno de Fidel Castro. (ARANDA, 2013; NÁLLIM, 2017; VANDEN BERGHE, 1999).

La tradición literaria latinoamericana es rupturista –reflexiona Rodríguez Monegal “profundamente revolucionaria, porque no puede institucionalizarse nunca y porque no es susceptible de ser orientada burocráticamente”; si ella es “por definición, permanente, no puede ser ilustrada sino como movimiento” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1976, p. 145). “El escritor independiente –insistía- debe luchar, y seguir luchando, para que su única función verdadera –ver la realidad con ojos cada vez más críticos- no deje de cumplirse, por desfavorables que sean las circunstancias.” (MUNDO NUEVO, 1967, n. 14, p. 20).

Al elegir las ilustraciones del reconocido pintor británico Aubrey Beardsley (1872-1898) que satirizan la sociedad victoriana de su tiempo, *Mundo Nuevo* cumplía su cometido de insertar a América Latina en el horizonte de recepción occidental. Se solidarizaba con la tradición de Rubén Darío, admirador del artista, a quien dedicó su número 7 (enero 1967) y anunciaba las presentaciones artísticas en Europa, por ejemplo la exhibición en el Museo Victoria y Alberto (Londres). (ARANDA, 2017) Las ilustraciones reproducidas fueron tomadas de la serie que Beardsley dedicó a la obra *Salomé* de Oscar Wilde en 1893 y predominan figuras alargadas en posiciones eróticas, con reminiscencias clásicas y japonesas, en colores blanco y negro. (MUNDO NUEVO, 1967, n. 7, p. 2, 21, 46, 80, 96).



Imagen 4 - Aubrey Beardsley



Fuente: Mundo Nuevo (enero 1967, n. 7, p. 2, 80)

Esta preocupación por las condiciones de la vida moderna fueron reveladas por la filósofa estadounidense Susan Sontag (“Contrainterpretación” en MUNDO NUEVO, 1967, n. 7, p. 75-80). Denunciaba la creciente pérdida de agudeza de nuestra experiencia sensorial a causa de la cultura del exceso característica de los '60, en especial la plenitud material y el ‘apiñamiento’, que pueden embotar los sentidos. La lección consistía en “aprender a ver más, a oír más, a sentir más”, pues el crítico de arte debe hacer más reales las obras de arte, lo que, por analogía, hará menos ilusoria nuestra propia experiencia.

Mientras en el número 16 (octubre 1967) de *Mundo Nuevo* se destaca una entrevista del editor a la artista argentina Leonor Fini<sup>17</sup> acerca del erotismo, entendido como la posibilidad de verificar, en la realidad, las vías de acceso a la diversidad cultural americana. Los dibujos surrealistas de Fini ilustran la plasticidad del desnudo humano atravesando lánguidamente el vértigo vital; ese movimiento incesante está representado desde la figura del tren, como si fuera un palco para observar el espectáculo de la vida. Ocupan páginas completas (y plastificadas para destacar los dibujos) que realzan los cuerpos desnudos de



amantes jóvenes, cultos y preocupados por el desiderátum de una época que los exigía “bellos, cuidadosos de sus apariencia física”. La artista añora el mundo anterior al pecado original, cuando la pintura lograba que la persona estuviera simultáneamente centrada dentro y fuera del arte. ¿Qué es la creación social, se pregunta Rodríguez Monegal, sino como el arte, una instancia provocadora, imaginativa y estimuladora de la sensibilidad individual, que busca sacudirse las “mentiras, convenciones y sordideces”? (MUNDO NUEVO, 1967, n. 16, p. 2, 48, 51).

**Imagen 5** - Leonor Fini



**Fuente:** Mundo Nuevo (oct. 1967, n. 16, n. 2, s/p.)

El diálogo renovado con España se materializó en la serie de dibujos “Toros y Toreros” de Pablo Picasso<sup>18</sup> para Ediciones Cercle d’Art de París en 1961 (como edición de lujo de tarjetas postales) y reproducidas en el número 8 de *Mundo Nuevo* (febrero 1967). El artista se había inspirado en el torero Luis Miguel Dominguín y las siluetas quijoteanas –de contornos imprecisos semejantes a manchas de color sobre el lienzo- semejan las batallas que los americanos enfrentan contra propios (y extraños) molinos de viento. En su editorial, “La apoteosis de Picasso”, Rodríguez Monegal sentencia:

[...] a los 85 años Picasso sigue siendo un artista a contrapelo, un artista que no entra en ningún canon, un artista que ha sobrevivido en una época inhóspita, sin necesidad de capillas, escuelas, sectas, células partidistas, gobiernos o instituciones supranacionales que lo financien [...] Ha vivido y creado su obra:



propia, personal, única hasta en sus limitaciones y reiteraciones. En una sociedad planetaria cada día más castradora no es menuda empresa” (MUNDO NUEVO, 1967, n. 8, p. 2, 9, 20, 24, 50, 96).

La historia sin libertad no permite entender las decisiones, fallos, aciertos, incoherencias y lugares comunes en los eventos que se estudian. Si estas aprehensiones se trasladan a las experiencias vitales de los personajes, el conocimiento de lo histórico y de las representaciones socio-culturales de un periodo es complejo. La figura de Picasso resulta inspiradora: “Ha creado su obra a partir de experiencias muy singulares y en muchos casos menudamente autobiográficas”, persistiendo en su visión personal y su estética revolucionaria. Su obra es la descripción incansable de sí mismo y de su circunstancia, llegando “a simbolizar la amenazada libertad del artista en el mundo actual” (MUNDO NUEVO, 1967, n. 8, p. 4).

**Imagen 6 - Pablo Picasso**



**Fuente:** Mundo Nuevo (feb. 1967, n. 8, p. 2, 24)

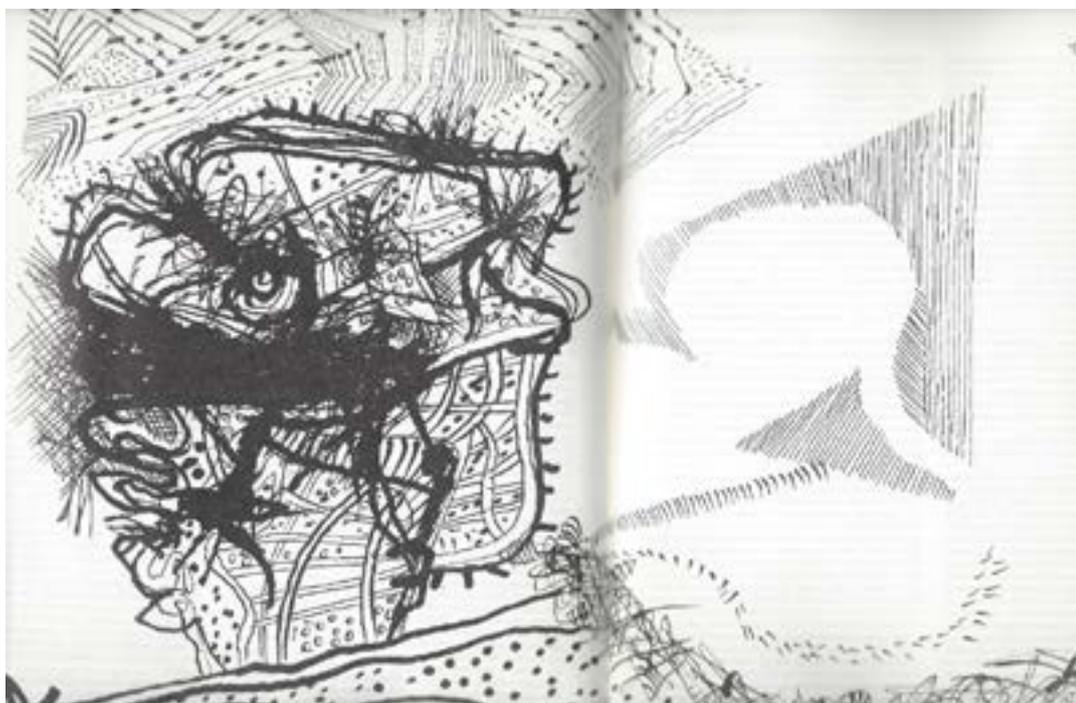
Estas discusiones aluden a la querrela acerca del proceso de realización de la obra artística y literaria, los (pre)juicios del artista y del escritor y sus lenguajes específicos mediando en sus miradas sobre la realidad circundante, sea desde la imaginación o desde el archivo tangible que dispara una composición imaginada. La lección de Picasso es evidente: abrir caminos que otros artistas compartirían e



incluso doblegarían en sus propias búsquedas. Aun cuando cada generación anhela transformar el mundo, la tradición continúa iluminando, en parte, ese tránsito.

El mexicano Rodolfo Nieto es entrevistado en el número 11 de la revista (“La pintura como cataclismo” en MUNDO NUEVO, 1967, n. 11, p. 52-60) y lo ilustra. Pintor mexicano de la generación post-muralista, recorrió Europa pero el centro de sus desvelos artísticos fue México y América. Rechazó el valor superior otorgado a las ‘influencias’ artísticas y defendió la existencia de ideas que pertenecían a una época, no al individuo, aunque su difusión precisaba que se encarnaran en figuras simbólicas. Líneas fuertes y enmarañadas, pero ordenadas en su infinitud, tornan visibles los perfiles de nuestra región que está vigilada por sus propias reverberaciones y que necesita descentrarse, o sea descubrirse en el afuera para valorarse en su creación interior (MUNDO NUEVO, 1967, n. 11, p. 2, 46, 56, 57, 60, 77). Sus palabras son incisivas: “[...] estamos llenos de tics, de modales, acostumbrados a copiar modelos. [...] que a nadie le dicen nada. Incluso ni al mismo pintor. Ilustraciones solemnes. Vacías. Esa solemnidad nos impide ver la lección de todo gran artista: la libertad. Inventar medios, mover el lenguaje”. (MUNDO NUEVO, 1967, n. 11, p. 53-54).

**Imagen 7 - Rodolfo Nieto**



**Fuente:** Mundo Nuevo (mayo 1967, n. 11, p. 56-57)



Acompañando esta declaración en favor de la búsqueda de una propia visión de las cosas, haciendo del arte algo más que un pretexto para despuntar la pasión y confrontando con los problemas sociales, este número introdujo artículos sobre esta temática. Oscar Lewis, K. S. Karol y Carlos Fuentes son entrevistados por el editor para debatir las paradojas revolucionarias de esos años (“Pobreza, burguesía y revolución” en MUNDO NUEVO, 1967, n. 11, p. 5-18). El cubano Guillermo Cabrera Infante anticipa fragmentos de su censurada novela (*Tres tristes tigres* en MUNDO NUEVO, 1967, n. 11, p. 28-37). La negritud como filosofía de la conciencia del negro en las Antillas americanas es discutida por el inglés Georges R. Coulthard (“Antecedentes de la negritud en la literatura hispanoamericana” en MUNDO NUEVO, 1967, n. 11, p. 73-77). La denuncia social de la miseria indígena en la inhóspita alta meseta andina y el énfasis regionalista del peruano Ciro Alegría son rescatados por Estuardo Núñez y Rodríguez Monegal “Ciro Alegría, novelista de América” e “Hipótesis sobre Alegría” respectivamente (MUNDO NUEVO, 1967, n. 11, p. 47-51), en una síntesis completa del programa de la revista:

Ha cumplido la misión [...] de “socializar” los temas [...] de la narrativa peruana, al reflejar el drama social y las aspiraciones colectivas y al expresar, con sana y noble esperanza, un anhelo de redención y progreso social. [...] Eso quiso ser Alegría y lo logró: el escritor del pueblo (aquel que hace la lengua) y para el pueblo (aquel que hace la historia); pero su tarea la hizo con buenas letras, con gusto exquisito, con donaire y esplendidez de gran escritor. Por ello y por su aliento humano y social quedará como un clásico de la literatura americana. (MUNDO NUEVO, 1967, n. 11, p. 48).

Imágenes de la película *Blow-up*, reconocida en Cannes en 1967, fueron incluidas en el número 14 (agosto 1967), pues recoge esa “visión ácida y brillante del Swinging London (en que se refleja como en un espejo convexo todo el mundo de hoy)” (MUNDO NUEVO, 1967, n. 14, p. 2, 8, 44, 47, 49, 51, 55, 96). Según Cabrera Infante, importa porque el filme está inspirado en un cuento de Julio Cortázar, “Las babas del diablo”, que integra el volumen *Las armas secretas* editado en 1959. Además, permite debatir sobre la revolución y sus protagonistas como práctica eficaz y creación permanente. La frase del comienzo del cuento es diáfana en este sentido: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera o en segunda, usando tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán



de nada”. Rodríguez Monegal deja constancia de que las reproducciones fueron gentileza de la MGM de París; y muestran a los actores David Hemmings y Vanesa Redgrave en los roles del fotógrafo y la desconocida que es captada por su lente en lo que parece ser una escena de amor en un parque, aunque tal vez encubra un acto criminal.

### Imagen 8 - “Blow-up”



**Fuente:** Mundo Nuevo (agosto 1967, n. 14, p. 47)

La gran explosión a que alude el film expresaría el desconcierto rebelde que suscitan, a los intelectuales americanos, las intrigas diplomáticas e intervenciones militares de Estados Unidos en nuestra región y en Vietnam, así como su repercusión en la definición de la condición ¿independiente, comprometida? del escritor latinoamericano en ese tiempo. Las contribuciones documentadas de Rodríguez Monegal (“La CIA y los intelectuales” en MUNDO NUEVO, 1967, n. 14, p. 11-20), Homero Alsina Thevenet (“Escribir: ¿cómo y para quién?” en Mundo Nuevo (1967, n. 14, p. 78-79) y Theodore Drapper “La crisis norteamericana, II” en Mundo Nuevo (1967, n. 14, p. 80-95) siguen esta línea.

Finalmente, el número 22 (abril 1968) incluye tiras cómicas del estadounidense Jules Feiffer<sup>19</sup>, un perspicaz humorista que satirizó el estado de ánimo y la ansiedad de una sociedad acechada por temas como la guerra de Vietnam y las luchas por los derechos civiles en el país. Los hombres y las mujeres de sus dibujos viven



apresurados, arrancando para encontrarse o huyendo de otros. Los diálogos están contruidos en forma de silogismos que desencadenan el absurdo sobre la reacción de los estadounidenses frente a la discriminación racial, su agresividad hacia los negros, el abuso del poder policial y la indiferencia de los ‘blancos’ frente a la violencia social y, por último, la exaltación cínica del *american way of life* en frases como

‘Todos podemos elegir. Yo no tendría por qué estar muerto, si **no** lo hubiera **querido**’ [...] ‘Éste es un país libre. No tiene por qué estar sin trabajo **si no quiere**’ [...] ‘Todo muchacho puede llegar a ser presidente. No tiene por qué ser un drogado **si no quiere**’ [...] ‘Ésta es la tierra de las oportunidades. No tiene por qué tener una mala educación **si no quiere**’ (MUNDO NUEVO, 1968, n. 22, p. 73).<sup>20</sup>

Imagen 9 - Jules Feiffer



Fuente: Mundo Nuevo (abr. 1968, n. 22, p. 73)



La libertad se representa como voluntarismo individual, al margen de convenciones sociales y condicionamientos circunstanciales, y se concentra en alcanzar el propio bienestar dentro del grupo, aún a costa de él. En el libro de Feiffer (*On Civil Rights*. New York: Anti-Defamation League of B’Nai B’Rith, 1966) se reproducen, en formato caricatura, las discusiones de blancos y negros frente a situaciones diarias como subirse a un autobús, disfrutar un día de campo en familia, la acción de la policía ‘blanca’ como sabueso dispuesto a tomar por la fuerza la presa ‘negra’.

Según Rodríguez Monegal, cuando las culturas chocan dialécticamente, la libertad emerge, por lo que artistas y escritores latinoamericanos debían asumir simultáneamente valores que procedían de realidades opuestas y diferentes presupuestos culturales para elegir, transformar y reelaborar(se) su propio entorno. Elegir y asimilar influencias era “mantener la originalidad creadora”, posible “por una situación muy honda y ahondadora en la realidad particular de cada país de América” (Rodríguez Monegal, 1966, 65).

En efecto, el análisis de las etapas de la revista permite explicar la trayectoria de *Mundo Nuevo* entre julio de 1966 y julio de 1968 en términos de una periodización ajustada más a las preferencias crítico-estéticas del editor, antes que al posicionamiento político-ideológico unívoco frente a sucesos de la época. Unas y otro fueron momentos claves que delimitaron el espacio de la revista en el campo cultural de esos años, cuya agenda se disputaba, con argumentos análogos, tanto en el plano científico social como en el de la creación y debate cultural. En el primer plano, la pelea de fondo era la neutralidad (o no) axiológica en las prácticas de investigación y el rol del investigador social como agente de cambio, antes que un perpetuador de los desequilibrios e injusticias de la situación latinoamericana. En el segundo plano, los ataques (cubanos) estuvieron dirigidos contra *Mundo Nuevo* por su ‘desprestigiada’ idea de la independencia del intelectual y su predilección cosmopolita.

En su programa inicial Rodríguez Monegal definió la empresa cultural como la arena del combate artístico y literario. En julio de 1966 auguraba que *Mundo Nuevo* escaparía “a las reglas de un juego anacrónico que ha pretendido reducir toda la cultura latinoamericana a la oposición de bandos inconciliables y que ha impedido la fecunda circulación de ideas y puntos de vista contrarios” (MUNDO NUEVO, 1966, n. 1, p. 4). Ser una revista de diálogo significaba utilizar criterios basados “en el respeto por la opinión ajena y la fundamentación razonada de la propia; en la investigación concreta y con datos fehacientes de la realidad latinoamericana” (MUNDO NUEVO, 1966, n. 1, p. 4), pues ésta era una deuda que



los creadores culturales tenían con sus sociedades. Proponía un pacto de lectura basado en la producción crítica de opiniones y el diálogo no excluyente de las voces progresistas. Como señala Ruiz Galbete (2013, p. 10):

[...] *diálogo* o *coexistencia* no eran entonces palabras neutras puesto que el compromiso revolucionario las estigmatizaba violentamente, junto con la despolitización de los intelectuales y la neutralidad de la cultura, considerándolos instrumentos de *socavamiento ideológico* en el marco de una vasta penetración imperialista. [...] [Se generalizaba un] nuevo paradigma social de conocimiento [...] [que] convertía al compromiso político en factor de legitimación de saberes, valores e incluso prácticas artísticas.

Rodríguez Monegal sostenía que la palabra es un arma de convalidación política, un instrumento de resistencia de intereses y especulaciones diversas. El escritor ejercía su libertad individual y social en el acto de la escritura, cuando revelaba la dirección de un mundo que era, a su vez, referencia del texto. Discutir la situación del escritor como espíritu independiente era un asunto más relacionado con la creación literaria responsable y rigurosa (donde la información circula, sin escatimar esfuerzos), y menos con la identificación ideológica explícita con proyectos nacionales concretos.<sup>21</sup>

Para calibrar la significación de *Mundo Nuevo* en el campo cultural de su tiempo, fue decisiva la voluntad final de Rodríguez Monegal de abandonar la dirección, expresada en el editorial del número 25 (julio 1968). “Una tarea cumplida” sugiere el tono enérgico de quien ha elegido alejarse para resguardar su propia integridad intelectual, condición que ni siquiera sus rivales de ocasión pusieron en duda. Las circunstancias de su renuncia se relacionaron con dos aspectos. Primero, la tranquilidad de no haber traicionado su programa inicial, esto es respetar la “objetividad estética y política que se había trazado” para “jerarquizar y poner al día la cultura latinoamericana, ilustrando con abundantes ejemplos y análisis lo más creador de ella” (MUNDO NUEVO, 1968, n. 25, p. 4). Segundo, admitir las dificultades de la región entre 1966 y 1968 (radicalización de la crisis económica, agudización de luchas sociales, naturalización de la violencia política); y sobre todo, no haber consolidado un objeto cultural capaz de prescindir de “esa ‘militarización de la cultura’ mencionada por Sartre y de expresar “la realidad latinoamericana en su autenticidad mayor”. Rodríguez Monegal sentenciaba el final de su ciclo



personal al frente de *Mundo Nuevo* decepcionado por la sustitución: del diálogo “por la repetición de consignas”, de la discusión “por el recitado de dogmas opuestos” y del análisis crítico “por varios coros rivales que funcionan ensordecedoramente” (MUNDO NUEVO, 1968, n. 25, p. 4).

### Palabras finales

La primera etapa de *Mundo Nuevo* conformó una malla de textualidades que permite desentrañar las complejas relaciones entre los intelectuales y el sistema de interacciones de sus redes como espacios estratégicos de pensamiento y acción. El análisis entrecruzado de indicadores mayormente artísticos (colaboradores e ilustraciones) con algunas editoriales y artículos, posiciona a la revista en un lugar de crítica desde donde practicó un diálogo eficaz con sucesos destacados de la época. Los años 1966 a 1968 ofrecieron un panorama dinámico de las relaciones entre poder, campos culturales y complejos ideológicos; y las publicaciones periódicas fueron tanto un soporte como la fuente para el origen de nuevas estructuras organizativas.

Dentro del campo cultural de su época, *Mundo Nuevo* no quedó confinada a los márgenes estrechos de la discusión liberalismo-socialismo, ni a las rencillas personales y la imposición de prácticas institucionales. Antes bien fue incluida en la lógica del compromiso con la creación cultural, cualquiera fuese el campo de acción que tocara a cada intelectual. La dicotomía ideológica se fortaleció también en el juego de desestabilización y entrecruzamiento que caracterizó el periodo de la guerra fría. No obstante que algunos califican a ésta como un ‘no-hecho’, Rodríguez Monegal intimó a la realidad más allá de este legado ideológico mediante la práctica consistente de la crítica en la historia, la literatura o el arte. Renovó la crítica americana reclamándole, en particular, el estudio complejo del valor literario de una obra y su conversación con otras anteriores, posteriores y contemporáneas, atravesada por el compromiso político-ideológico del autor. Así fortaleció el derrotero de una tradición americana que siempre había dejado ancho margen para la intimidad de conciencia del escritor y del artista.

La decisión de Rodríguez Monegal sobre qué ilustraciones incorporar y de qué autores, se vinculó directamente con los temas y problemas de cada número publicado. Los temas dinamizaron la revista en relación con las coyunturas políticas y el deseo editorial explícito de priorizar el análisis de ciertos géneros literarios y artísticos. Hubo números especiales dedicados al arte mexicano, cubano, guatemalteco, argentino, brasilero, español, peruano, estadounidense, y también a



la literatura colombiana, brasilera, argentina, peruana. Los problemas, en cambio, como ríos subterráneos que recorren la revista, exteriorizaron las dificultades para consolidar un horizonte americanista de amplio espectro que, a largo plazo, quería sacudirse el peso de la tradición extranjera aunque sin escapar a una atmósfera cultural plurilingüe, que le exigía permanente negociación y definición.

Volviendo a nuestro problema e hipótesis iniciales, a través del estudio de *Mundo Nuevo* observamos que la significación de una obra está dada por las ideas que encierra, por la visión totalizadora que del mundo tenga el escritor y el artista y por su conducta frente a su lenguaje particular. Distinguimos entre un aspecto documentario (o dimensiones fácticas que refieren a la realidad empírica y transmiten información sobre ella) y el 'ser-obra' (que incluye el compromiso, la interpretación y la imaginación). Ambas facetas enriquecieron nuestro análisis de la revista, pues al descomponer los indicadores artísticos, esas significaciones se transforman con nuestras interpelaciones a la fuente testimonial que es la revista.

De este modo, las relaciones entre textos, ilustraciones y contextos se reformulan como problema historiográfico (LACAPRA, 1998). En este sentido, ofrecemos algunas conclusiones provisionarias:

- 1) La relación entre las intenciones del editor y los colaboradores (Emir Rodríguez Monegal y los artistas escogidos) y el texto (*Mundo Nuevo*) se resuelve con argumentaciones consistentes, abiertas, en respuesta a cuestionamientos que dialogan con la época.
- 2) La relación entre las vidas individuales (del editor y los colaboradores) y el texto no adscribe al supuesto de la unidad o identidad plenas, lo que disminuye el riesgo de ver en todo texto síntomas vitales que niegan la posibilidad de su autoimpugnación y encubren una aceptación acrítica.
- 3) La relación del campo cultural y la sociedad con las diferentes textualidades de *Mundo Nuevo* actualiza el problema de la génesis y del impacto. En nuestro trabajo resultó fructífero precisar tiempo y lugar en el texto, ideología y hasta el prejuicio, evitando considerarlo espejo de la realidad. En cuanto al impacto, las diversas lecturas a que la revista ha sido sometida a través del tiempo, quedan incorporadas en su carga semántica en el momento en que procedemos a su mediación fontal.



En *Mundo Nuevo* adquieren densidad las fronteras entre historia, arte y literatura, hecho y ficción, concepto y metáfora, lo serio y lo irónico, concentradas en la creación de ámbitos de discursos que revalorizaron el diálogo con el pasado latinoamericano. Este diálogo satisfizo la necesidad de verificar qué merecía ser preservado, rehabilitado y/o transformado críticamente en tradición. Esta actitud convierte a la revista editada entre 1966 y 1968 en un intertexto que asume otras formas discursivas dentro y fuera de su propio campo cultural, que indica lecturas performativas y superadoras de inmediateces políticas y que se ofrece como una red de resistencias en el sentido de ayudar a discutir, reconocer y denominar diversos enfoques de la historia.

### Referencias

ALBUQUERQUE, Germán. Una Revista en Guerra Fría: Mundo Nuevo y el campo intelectual latinoamericano, 1966-1968. *Pensamiento Crítico: Revista Digital de Historia*, San Francisco, p. 1-16, 16 dic. 2010. Disponible en: [www.academia.edu/8168302/Una\\_revista\\_en\\_Guerra\\_Fr%C3%ADa\\_Mundo\\_Nuevo\\_y\\_el\\_campo\\_intelectual\\_latinoamericano\\_1966-1968](http://www.academia.edu/8168302/Una_revista_en_Guerra_Fr%C3%ADa_Mundo_Nuevo_y_el_campo_intelectual_latinoamericano_1966-1968). Acceso en: 10 mayo 2014.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

ARANDA, María Marcela. El Congreso por la libertad de la cultura en las páginas de *Mundo Nuevo*. En: CONGRESO INTERNACIONAL NUEVOS HORIZONTES EN IBEROAMÉRICA, 1., Mendoza, AR. *Actas [...]*. Mendoza: FFyL-UNCuyo, 2013. Sesión 5. 1 CD.

ARANDA, María Marcela. La 'contemporaneidad' de Rubén Darío en *Mundo Nuevo* (1966-1967)". *ReLiMo: Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, AR, v. 47, n. 1, p. 9-25. ene./jun. 2017.

ARÓSTEGUI, Julio. *La investigación histórica: teoría y método*. 2. ed. Barcelona: Crítica, 2001.

ARTUNDO, Patricia. *Arte en revistas: publicaciones culturales en la Argentina, 1900-1950*. Rosario, AR: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

BEIGEL, Fernanda. Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Maracaibo, VE, v. 8, n. 20, p. 105-115, ene./mar. 2003.

BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Quadrata-Montessor, 2003. Traducción castellana.

DI CANDIA, César. Generación del 45: severa en la crítica, brillante en la creación.



*El País*, Montevideo, año 85, n. 29378, 24 mayo 2003. Disponible en: [http://historico.elpais.com.uy/Suple/EntrevistasDeDicandia/03/05/24/dicandia\\_42137.as.p](http://historico.elpais.com.uy/Suple/EntrevistasDeDicandia/03/05/24/dicandia_42137.as.p). Acceso en: 24 mayo 2013.

FERREIRA, Florencia. *Claridad y el Internacionalismo americano*. Buenos Aires: Claridad, 1998.

GILMAN, Claudia. Enredos y desenredos de Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal. *Nuevo Texto Crítico*, Stanford, CA, v. 24, n. 1, p. 69-92, 2011.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

GIRBAL-BLACHA, Noemí; QUATROCCHI-WOISSON, Diana. *Cuando opinar es actuar: revistas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1999.

GRANADOS, Aimer (coord.). *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*. México: Juan Pablos Editor/UAM-Cuajimalpa, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004.

JANNELLO, Karina. El boom latinoamericano y la Guerra Fría cultural: nuevas aportaciones a la gestación de la revista *Mundo Nuevo*. *IPOTESI: Revista de Estudios Literarios*, Juiz de Fora, MG, v. 17, n. 2, p. 115-133, jul./dez. 2003.

JAY, Martin. *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003. Traducción castellana.

KING, John. *Sur, estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura (1931-1970)*. México: FCE, 1989.

LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. En: PALTÍ, Elías José (comp.). *Giro lingüístico e historia intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998. p. 237-293.

MCQUADE, Frank. *Mundo Nuevo: el discurso político en una revista intelectual de los sesenta*. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, CL, n. 42, p. 123-130, ago. 1993.

MOREJÓN ARNAIZ, Idalia. *Política y polémica en América Latina: las revistas Casa de las Américas y Mundo Nuevo*. México: Educación y Cultura, 2010.

MUDROVICIC, María Eugenia. *Mundo Nuevo: cultura y Guerra Fría en la década del '60*. Rosario, AR: Beatriz Viterbo Editores, 1997.

MUNDO NUEVO. París: ILARI, n. 1-4, julio-octubre, 1966.



MUNDO NUEVO. París: ILARI, enero-febrero, mayo, agosto-setiembre, noviembre, 1967.

MUNDO NUEVO. París: ILARI, abril, julio, 1968

NÁLLIM, Jorge. Integración cultural y guerra fría en América Latina en la década de 1950. En: WEINBERG, Liliana (coord.). *Historia comparada de las Américas: perspectivas de la integración cultural*. México: CIALC-UNAM-IPGH, 2017. p. 269-296.

OSUNA, Rafael. *Tiempo, materia y texto: una reflexión sobre la Revista Literaria*. Kassel, HE: Reichenberger, 1998. Traducción castellana.

PALTI, Elías José (comp.). *'Giro lingüístico' e historia intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

PÉREZ MARTÍNEZ, Alberto; CEBRIÁN LÓPEZ, Delicia; MERCADO MONTERO, Ernesto. *Mundo Nuevo*, en la doblez del discurso crítico. *Iberoamérica Global*, Jerusalén, ISR, v. 2, n. 3, p. 37-57, dic. 2009.

PITA, Alexandra; GRILLO, María del Carmen. Revistas culturales y redes intelectuales: una aproximación metodológica. *Revista de Estudios Latinoamericanos*, Heredia, CR, n. 54, p. 177-194, jul./dic. 2013.

PRISLEI, Leticia. *Polémicas intelectuales, debates políticos: las revistas culturales en el siglo XX*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, AR: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *Los nombres de la historia, una poética del saber*. Buenos Aires: Visión, 1993. Traducción castellana.

ROCCA, Pablo. *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2006.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Narradores de esta América*. Buenos Aires: Alfaguara, 1976. t. 1.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Noticias secretas y públicas de América*. Madrid: Tusquets, 1984.

RUIZ GALBETE, Marta. Los trabajos intelectuales del anticomunismo: el congreso por la libertad de la cultura en América latina. *Nuevo Mundo: Mundos Nuevos*, París, p. 1-14, 2013. Disponible en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/66101?lang=es>. Acceso en: 1 jul. 2019.

SIERRA, Ernesto. *Mundo Nuevo y las máscaras de la cultura*. *Hipertexto*, Havan, CU, n. 3, p. 3-13, Invierno 2006.

STONOR SAUNDERS, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural*. Barcelona: Debate, 2013. Traducción castellana.



VAN DIJK, Teun. *Discurso y contexto: un enfoque sociocognitivo*. Barcelona: Gedisa, 2012. Traducción castellana.

VAN DIJK, Teun. *El discurso como interacción social: estudios sobre el discurso II: una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2001. Traducción castellana.

VAN DIJK, Teun. *Texto y contexto: semántica y programática del discurso*. Madrid: Cátedra Lingüística, 1984. Traducción castellana.

VANDEN BERGHE, Kristine. El Congreso por la Libertad de la cultura. *Estudios Iberoamericanos*, Porto Alegre, RS, v. 30, n. 1, p. 217-234, jun. 1999. Disponible en: <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/28719/1/VandenBergheEstudiosIberoamericanos.pdf>. Acceso en: 25 mar. 2019.

ZULETA, Emilia de. Hacia un mapa de las revistas literarias argentinas. *Clío*, Buenos Aires, v. 4, p. 243-256. 1997.

#### Notas

<sup>1</sup>Artículo elaborado en el marco del proyecto 2016-18 “Las Revistas en América Latina durante el siglo XX: convergencia de caminos entre las tradiciones culturales y las ideas políticas” (Código G045, Res. N° 962/17-R., SeCTyP, UNCuyo)

<sup>2</sup>Doctora en Historia, Profesora Titular de Historia de las Ideas Políticas y Sociales de América y Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. E-mail: marcela.aranda06@gmail.com

<sup>3</sup>La revista tiene las siguientes dimensiones: 25,4 cm. de alto por 18,4 cm de ancho. No se precisa la tipografía ni el papel utilizados; está impresa en blanco y negro, con trazos claros y legibles. La disposición textual de los artículos mayores, comentarios, reseñas y notas menores es de dos columnas por hoja, haciendo ágil y atenta la lectura. Las publicidades de otras revistas, de editoriales y de libros de próxima aparición están al principio (portada, primera página) y al final (última página, contratapa) de cada número e intercaladas en el interior. La tapa y contratapa están confeccionadas en un papel más grueso, a color.

<sup>4</sup>A instancias de la CIA y para contrarrestar la visión soviética de que la democracia liberal era menos compatible con la cultura que el comunismo, el Congreso por la Libertad de la Cultura se celebró en Berlín (Alemania Occidental), en 1950, cuando se producía el proceso de soviétización de Europa del Este. Sus instancias rectoras fueron el Comité Ejecutivo y el Secretariado Internacional (París), quienes articulaban la edición, los programas generales y los programas sectoriales. Reunió a más de cien intelectuales procedentes de Europa occidental y Estados Unidos, dispuestos a organizar la contraofensiva del “mundo libre”, entre ellos: K. Jaspers, J. Dewey, I. Silone, A. Schlesinger, Jr., B. Russell, R. Aron, B. Croce, A. Koestler, R. Löwenthal, M. J. Lasky, T. Williams y S. Hook. Su producción intelectual—conferencias, becas y grupos de estudios, seminarios internacionales, comités de promoción artística— se extendió geográficamente a Europa del este, Europa mediterránea, sureste asiático y, más tarde, a América Latina. No obstante que esta incipiente diplomacia cultural del gobierno



estadounidense completaba la iniciativa económica del plan Marshall y la doctrina Truman de ‘contención política del comunismo’, el núcleo europeo marcó la agenda desde el principio, particularmente anclada en el proyecto editorial de revistas culturales. Buscó movilizar a un amplio espectro de intelectuales: desde la socialdemocracia y el sindicalismo no comunista hasta el liberalismo más progresista y la extrema izquierda antitotalitaria.

<sup>5</sup>En particular, *Der Monat* (Alemania), *Preuves* (Francia), *Tiempo Presente* (Italia) y la angloamericana *Encounter*.

<sup>6</sup>Protagonizó la disputa entre ‘lúcidos’ y ‘entrañavistas’ por las formas de la nueva escritura uruguaya, materializada en la Generación del 45. Este grupo de escritores, músicos y pintores ejerció un magisterio ideológico-cultural notable en la crítica y la creación. Buscaron restaurar el vínculo natural entre escritor y público, perversamente sustituido éste último por el Estado, según Rodríguez Monegal (1966). En las reuniones semanales del café *Metro* de Montevideo se encontraban: Carlos Maggi, Manuel Flores Mora (Maneco), Ángel Rama, Carlos Real de Azúa, Idea Vilariño, Carlos Martínez Moreno, Mauricio Müller, José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, (Tola) Invernizzi. Los temas literarios no cedían ante las pasiones políticas y el grupo sentía que el apelativo de ‘generación’ había sido impuesto por quienes veían en ellos los puntos de un itinerario intelectual por enlazar (DI CANDIA, 2003).

<sup>7</sup>*Mundo Nuevo* mantuvo polémicas notables con sus pares uruguaya *Marcha* y cubana *Casa de las Américas* y sus notables directores Ángel Rama y Roberto Fernández Retamar, respectivamente; todas ellas ampliamente documentadas. Los presupuestos político-ideológicos sustentaron acusaciones cruzadas entre los bandos alineados en una u otra posición frente al legado de la guerra fría. (MOREJÓN ARNAIZ, 2010; SIERRA, 2006, entre otros).

<sup>8</sup>En el organigrama del Congreso por la Libertad de la Cultura –considerado primero como “instrumento de combate” y, a partir de 1955, “foro internacional de debate”, en el marco de la defensa del bloque occidental durante la guerra fría- el Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI) surgió en 1965, reemplazando al antiguo Departamento Latinoamericano del Secretariado Internacional. Su director, Luis Mercier Vega, coordinó con éxito las actividades de investigación y promoción cultural del CLC, en particular para Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Paraguay, Perú y Uruguay; e intentó afianzar las bases de una labor colaborativa a escala latinoamericana que atrajera, sobre todo, a intelectuales dispuestos a producir análisis y trabajos en consonancia con la perspectiva proamericana y los valores occidentales en que se reconocía. (RUIZ GALBETE, 2013).

<sup>9</sup>El primer número de la revista incluyó a Alemania, **Argentina**, Bélgica, **Bolivia**, **Brasil**, **Colombia**, **Costa Rica**, **Chile**, **Ecuador**, **El Salvador**, **Holanda**, Inglaterra, Israel, Italia, **México**, **Paraguay**, **Perú**, **Portugal**, **Uruguay** y **Venezuela**. Entre los números 2 (agosto 1966) y 5 (noviembre 1966) esos países se mantuvieron, excepto Alemania y Bélgica e ingresaron **Guatemala**, **Honduras**, **Nicaragua**, **Panamá**, **Puerto Rico** y **República Dominicana**. (Las negritas son nuestras) Entre los números 6 (diciembre 1966) y 11 (mayo 1967) no figuraron Inglaterra e Israel e ingresó Francia. Entre los números 12 (junio 1967) y 13 (julio 1967) salieron Venezuela y El Salvador e ingresaron España y Estados Unidos. Del número 14 (agosto 1967) hasta el número 25 (julio 1968) reingresó Venezuela. Se distribuyó en: Guayaquil (Ecuador); Cochabamba (Bolivia);



Puerto Cortés, San Pedro Sula y La Ceiba (Honduras); Río de Janeiro (Brasil) y Nueva York y Chicago (Estados Unidos). Las librerías “Alfa” (Montevideo); “Hachette” (Buenos Aires) y “Deux Mondes”, “Hispania”, “Editions Espagnoles” e “Hispano-Américaines” (Francia) distribuían la revista. Su circulación ‘emparentada’ con el Congreso por la Libertad de la Cultura (*Der Monat*, *Aportes*, *Encounter* y la Associazione Italiana per la Liberté della Cultura), se constata a través de la edición simultánea de autores en unas y otras y de la referencia a congresos de escritores alineados a aquél y el PEN Club. (VANDEN BERGHE, 1999).

<sup>10</sup>Ambos fundaron en 1958, en el Reino Unido, una empresa de diseño y tipografía (Banks & Miles) que tuvo entre sus clientes a la Oficina de Correos, London Transport y British Telecom, entre otras.

<sup>11</sup>Artista polifacético (1934-2017, Ciudad de México), fue pintor, escultor, grabador, ilustrador y escritor. Integró la ‘generación de la ruptura’, enfrentada al muralismo dominante en el país. Rechazaba el arte que sólo expresaba programas políticos nacionalistas. En los ’60 estudió el arte islámico en Marruecos. A fines de los ’70 se autoexilió en Francia.

<sup>12</sup>Lam tuvo doble origen, chino por padre y cubano de ascendencia negra por madre (1902, Sagua la Grande, Cuba- 1982, París); estudió Bellas Artes en La Habana y luego viajó a Europa. Vivió la guerra civil española y escapó a París, donde conoció a pintores decisivos para su obra: Oscar Domínguez, Pablo Picasso y Henri Matisse. El surrealismo afianzó el sincretismo en su obra.

<sup>13</sup>Salazar (1897-1986) se formó en México, Francia y España, donde adhirió a la causa republicana de los ’30. Durante la segunda guerra mundial trabajó en el semanario socialista mensual “Argentina Libre” en Buenos Aires y publicó sátiras de Franco, Mussolini, Hitler y del ascendente general Perón. Debió escapar a Montevideo. En los ’50 fue designado cónsul de su país en Uruguay, Francia, Italia, Israel.

<sup>14</sup>Julio Le Parc (1928, Mendoza, Rep. Argentina) hizo estudios incompletos en la Escuela Nacional de Bellas Artes ‘Prilidiano Pueyrredón’ (Buenos Aires), pero el muralismo de Berni, Castagnino, Spilimbergo, Colmeiro Guimaraes y Urruchúa (Galerías Pacífico, Buenos Aires, 1943-1944) le reveló la noción de la importancia del espectador en la creación artística. Una década después se inició en el arte abstractizante y obtuvo en 1966 el prestigioso primer premio de la Bienal de Venecia por su obra: “Muro de láminas reflejantes”. El artista ya trabajaba con el grupo GRAV (Groupe de Recherche d’Art Visuel), junto a los argentinos Francisco Sobrino, Hugo Demarco, Horacio García Rossi y Sergio Moyano y los franceses François Morellet, Joël Stein e Yvaral. En el contexto sesentista parisino y con el entusiasmo propio de la juventud latinoamericana por sacudirse los corsés académicos, la premisa del artista (y del grupo) fue apostar a la experimentación e involucramiento entre producción, obra y público general (no necesariamente crítico de arte), quien a través de encuestas y diálogos con los artistas, manifestaba su particular percepción del arte. Así Le Parc comenzaría a indagar en formas cilíndricas y acentuar la visualización de la luz en movimiento, mediante fuentes lumínicas situadas detrás de uno o varios perfiles con pequeños orificios.

<sup>15</sup>Estudió bellas artes y en los ’50 se abocó a las artes gráficas, en especial propagandas. Fue premiado por sus dibujos humorísticos en Argentina y América Latina. Se formó en percepción visual con el argentino Héctor Cartier hacia 1959 y desde 1960 se instaló en Brasil.



<sup>16</sup>La entrevista fue concedida al semanario francés *Le Nouvel Observateur* (París), a raíz de la reciente publicación de su libro *Las etapas del pensamiento sociológico* (1967).

<sup>17</sup>Leonor Fini (1908, Buenos Aires-1996, París) fue artista polifacética: ilustradora, escritora y diseñadora de vestuario y decorados para obras de teatro. Se contactó con figuras del arte (dadaístas y surrealistas) y literatura europeos: Paul Éluard, Henri Cartier-Bresson, Max Ernst, Georges Bataille, Picasso, Salvador Dalí, Alberto Moravia.

<sup>18</sup>Picasso (1881-1973) fue uno de los creadores del cubismo y su obra influenció a vastos representantes de la pintura, escultura, grabado, cerámica, teatro (montajes, vestuario, escenografía), literatura. Se declaró pacifista y se unió al partido comunista español y francés. La paleta cromática definió sus períodos creativos: azul, rosa, colores africanos y reminiscencias orientales, verde.

<sup>19</sup>Nacido en 1929 es humorista gráfico, guionista, profesor universitario. Ganó el premio Pulitzer en 1986. Sus caricaturas son mini sátiras que retratan las ideas de personas comunes sobre temas como sexo, matrimonio, violencia y política, para mostrar los cambios del carácter frente a la angustia, incertidumbre y desidia cotidianas.

<sup>20</sup>El dibujante marcó intencionalmente las negritas en cada viñeta, resaltando la crítica sarcástica y mordaz a su sociedad.

<sup>21</sup>Durante los años que Rodríguez Monegal fue su editor, defendió la ‘independencia’ de temas, colaboradores y referentes convocados al proyecto. Sin embargo, la profundización de los límites que otros miembros del campo cultural de esa década imponían a la revista acabó por desplomar una propuesta ambiciosa desde lo cultural, aunque comprometida en un dilema vívido para sus contemporáneos latinoamericanos y caribeños.