

caiana

Patricia M. Artundo

Inst. de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFYL, UBA,
Argentina

Acerca de la materialidad y visualidad de una
revista (I): El caso de *Sur* y sus primeros números
(1931-1932)

Acerca de la materialidad y visualidad de una revista (I): El caso de *Sur* y sus primeros números (1931-1932)*

Patricia M. Artundo
Inst. de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFYL, UBA, Argentina

Entre las revistas culturales argentinas, *Sur* ocupa un lugar central en tanto revista-institución, en aquel sentido que definía Renato Poggioli a aquellas revistas que conseguían superar cierta precariedad y que, en condiciones favorables, llegaban "a ser instituciones editoriales de índole normal y permanente, con colecciones colaterales e iniciativas complementarias."¹ Si esto es cierto, también lo es que *Sur* no se ubicó en ese lugar apenas iniciada su publicación en 1931, sino que ella misma ejerció en el tiempo determinadas acciones que le permitieron situarse como espacio consagrado y de consagración. (Fig. 1)

Al pensar su desenvolvimiento a lo largo de los años y comprender aquello que *Sur* propuso, y conocer cuáles fueron los instrumentos de los que hizo uso, los primeros números (1 a 5, publicados entre 1931 y 1932), resultan clave. Y esto no solo porque definen una temporalidad propia, sino porque también en ellos la revista puso en práctica ciertas estrategias que luego tuvo que redefinir y reorientar si quería seguir activa.

Con su primer número, definió su materialidad, optando por un formato revista-libro que también comprometía determinado diseño y puesta en página que estaban en relación directa con la sintaxis propuesta para organizar su contenido.² Pero, además, esta opción tuvo

lugar en el momento en que se planteaba una cuestión en torno a la preeminencia de los suplementos culturales de los grandes diarios, como *La Prensa* o *La Nación*, frente al libro.³ Aunque entendido como libro de autor, la polémica ponía el énfasis –entre otras cosas– en las diferencias en cuanto a su circulación, lugares y tiempos de lectura o situación de los colaboradores en cuanto profesionales remunerados. Pero sobre todo, de lo que se trataba, en el caso de los suplementos, era de responder a las rápidas transformaciones adecuando los medios de acceder a la información.

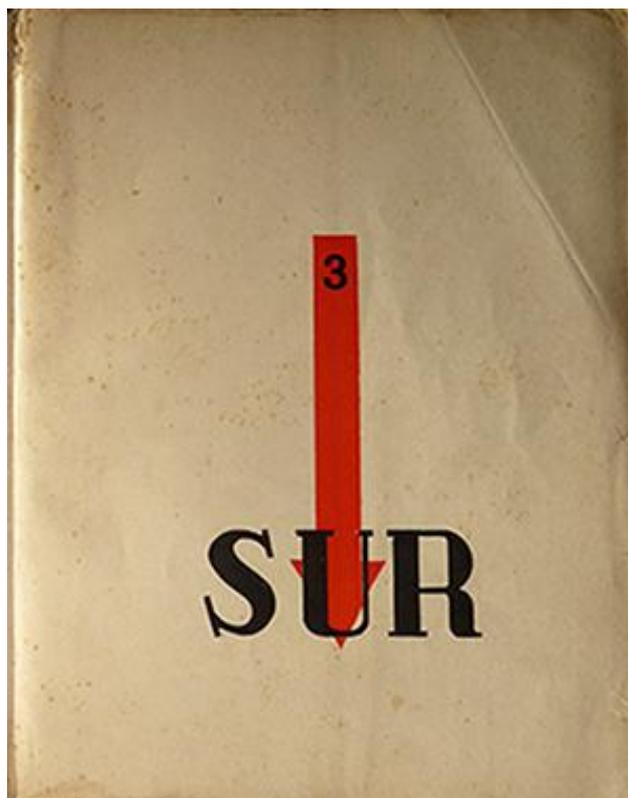


Fig. 1. *Sur*, a. 1, n° 3, invierno de 1931.

En este sentido, si uno busca comprender la opción de *Sur* por el formato revista-libro y entender cuál es el concepto de cultura que propuso en tanto identificada como cultura ilustrada, puede contraponerla al suplemento del diario *Crítica*, la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934) en la que Jorge L. Borges dio su propia versión de cultura popular en un medio masivo de comunicación. (Fig. 2)

Sur se presentó como revista ilustrada a partir del empleo de la reproducción de fotografías en blanco y negro sobre papel ilustración. Eligió, asimismo, un determinado tipo de papel interior

y de tapa, a lo que sumó una sobrecubierta en papel glassine y, relacionado con todas estas características, su publicación incluyó una edición de lujo limitada a cien suscriptores. Todos estos elementos permiten afirmar que desde un principio *Sur* se pensó a sí misma como una revista capaz de proyectarse en el tiempo, consciente del valor de su propuesta, un valor que se manifiesta no solo en su contenido textual sino también en su materialidad y visualidad. Pero, además, al incorporar estos dos elementos de análisis se pueden reconocer otras prácticas y espacios de acción –por ejemplo, bibliofilia y coleccionismo– que remiten a la Agrupación Amigos del Libro de Arte (activa a partir de 1927) (Fig. 3) y a la Sociedad de Bibliófilos Argentinos (1928), de los que tanto Victoria Ocampo como otros miembros del consejo de redacción y colaboradores de *Sur* eran miembros activos.



Fig. 2. Revista *Multicolor de los Sábados*, Buenos Aires, n. 56, 1º de septiembre de 1934, p. 7.

Tal vez la primera pregunta para clarificar la situación de la fotografía en *Sur* sea cómo se piensa ella en tanto revista y cómo se presenta en cuanto a su materialidad y visualidad, entendiendo estos dos términos estrechamente relacionados entre sí. Son estos elementos de

análisis los que permiten ampliar su lectura, sobre todo teniendo en cuenta que a lo largo del tiempo contribuyeron a afirmar su imagen. Sin embargo, no se trata de una línea clara y unívoca, sino que presenta cambios y variantes en su desenvolvimiento. Por otra parte, en tanto revista ilustrada, uno puede reconocer los distintos usos y la función asignada a la fotografía durante la década de 1930.⁴ Sin embargo, el análisis de su presencia puede ser ampliado al asignársele un valor programático. Ellas no solo “ilustran” ensayos y notas, sino que en tanto textos visuales pueden leerse, precisamente, como ensayos y notas.

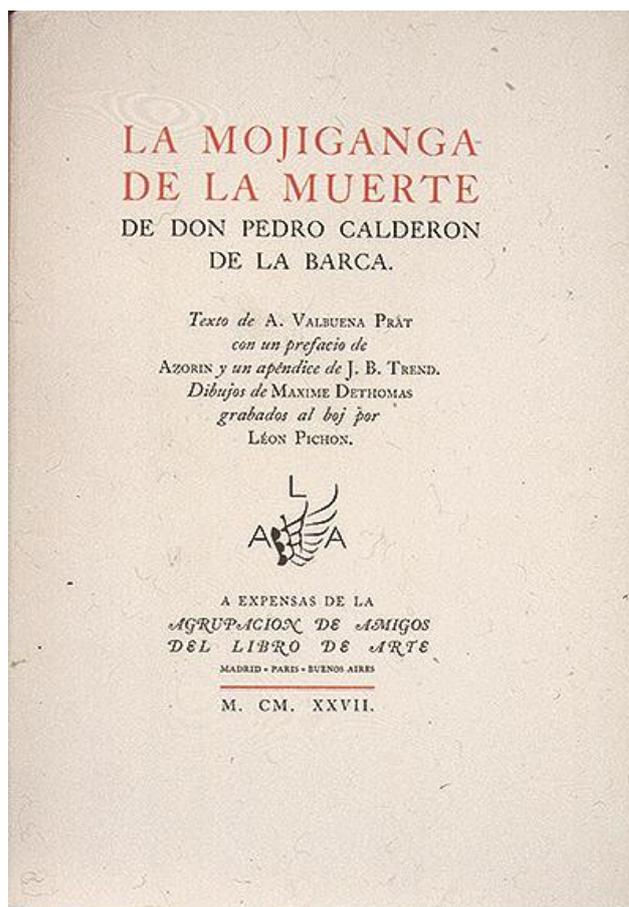


Fig. 3. Pedro Calderón de la Barca, *La mojiganga de la muerte*, Madrid, París, Buenos Aires, Agrupación Amigos del Libro de Arte, 1927

En este sentido, es claro que *Sur* es la revista de Victoria, no solo porque ella fuese su sostén económico sino porque su voz aparece de manera constante desde su número de lanzamiento. Es Victoria quien, por otra parte, elige a los miembros de la redacción e interviene directamente en la elección de sus colaboradores, y quien busca y concreta

colaboraciones. Y esto aun cuando uno pueda recuperar en cada tiempo histórico el rol que cumplió cada uno de los integrantes del grupo.⁵ Es a ella, sin lugar a dudas, a quien debe atribuírsele la importancia asignada a la fotografía. Y es el mismo testimonio de su visita a Alfred Stieglitz, el que nos orienta en ese sentido; al enfrentarse a sus fotografías, afirmaba: “Estos trueques continuos entre la emoción humana, genial, de Stieglitz ante los seres y las cosas, y la indiferente, pero incorruptible, precisión de la máquina atrapando los detalles de estos seres y cosas, han dado nacimiento a admirables fotografías: tan admirables que desearía uno llamarlas de otro modo. Y, no obstante, su más hermoso título es el de ser, precisamente *fotografías*.”⁶

Fig. 4. Cine Club de Buenos Aires. Ciclo “El film independiente”, aviso publicitario en *Sur*, Buenos Aires, a. 1, n° 3, invierno de 1931, s.p.

Calificadas por *Sur* como “documentales y artísticas”, sin embargo, esa clasificación resulta a veces insuficiente. Asimismo, las fotografías que en ocasiones aparecen “descolgadas”, remiten a otros espacios de actividad pública de varios de los integrantes de *Sur* –la Asociación Amigos del Arte, el coleccionismo de arte precolombino, o a otras revistas como *Almanaque de la Mujer* o *Clave de Sol*, al Cine

Club de Buenos Aires (Fig. 4)– que explican algunas de sus intervenciones que en general no son conocidas.

Se trata entonces de indagar los aspectos materiales y visuales de *Sur* relacionándolos con los textos que actúan de soporte, pero también se trata de reconstruir aquellos contextos de producción, publicación, edición y de lectura, en la línea de análisis conceptual propuesta por Annick Louis.⁷ Este trabajo de reconstrucción permite complejizar su lectura al incorporar otros parámetros de análisis distintos a los habituales.⁸

Fig. 5. “Sumario”, *Sur*, Buenos Aires, n° 3, invierno de 1931, p. [5].

Sur presenta una clara sintaxis que organiza su contenido pero que lo hace también en función de ciertos aspectos formales que guían al lector. (Fig. 5) Un sumario introduce los textos y los jerarquiza a partir de dos categorías. En la primera de ellas se ubican ensayos y artículos a los que se les asigna mayor extensión, lo que no solo tiene que ver con que sus autores sean invitados destacados sino también con el tema tratado. La segunda categoría reúne “Notas”, un

espacio reservado para los textos de los miembros de *Sur* y de sus colaboradores, que presentan una extensión menor y donde se incluyen reseñas de libros y de exposiciones, notas sobre cine, cuestiones de actualidad, etc. y que presenta una dinámica distinta a la de la otra categoría.

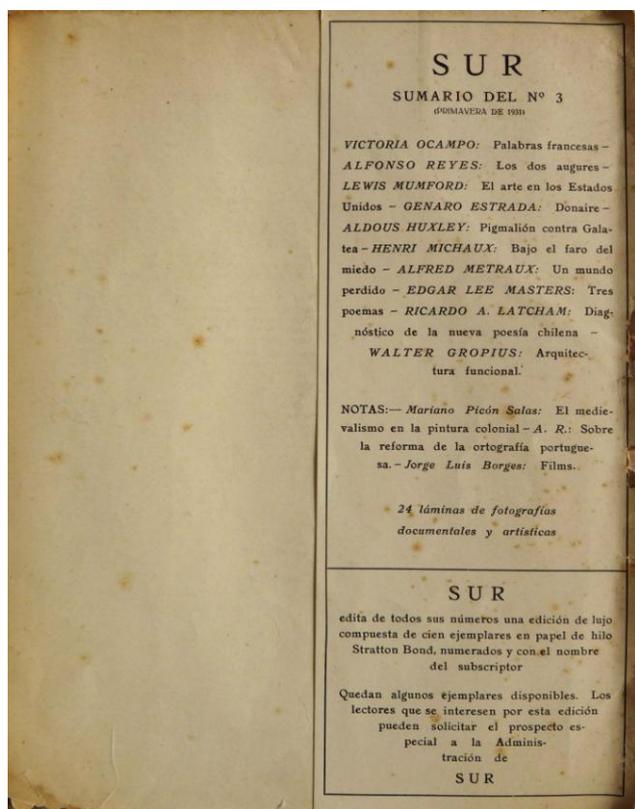


Fig. 6. "Sur. Sumario del N° 3", *Sur*, Buenos Aires, a. 1, n° 4, primavera de 1931, contrasolapa.

Al respecto, la página que contiene el "Sumario" adelanta ya esta división en su tipografía que reserva un cuerpo mayor para los ensayos, mientras que las notas son indicadas en un cuerpo menor, es decir, las mismas características que se verán luego en el interior de la revista. La cierra un índice al final que incluye ahora la paginación, luego se continúa con la página del colofón y la textualidad se extiende a la solapa y a la contrasolapa que reciben textos que informan quién es *Sur* (solapa) y recuerdan qué se ha publicado en el número anterior (contrasolapa) (Fig. 6). También se suma una página de suscripción, que puede ser un suelto. Cuando aparezcan, los avisos publicitarios lo harán al comienzo o al final de la revista, antes de los textos, presentados en papel ilustración. Toda esta organización presenta variables y uno puede comprobar que la clasificación de los textos

mencionada no siempre responde con claridad a un criterio sistemático, en tanto la presencia de un autor en la parte principal a veces solo se entiende por la "firma", o inclusive un autor puede aparecer simultáneamente en ambos espacios, como es el caso de Alfonso Reyes y de Borges.

¿Cuál es el lugar que ocupa la fotografía dentro de esta organización? En principio hay algo que resulta sintomático de un espacio que aún no ocupa con pleno derecho. Tanto en el sumario como en el índice, solo se indica de una manera general "láminas de fotografías documentales y artísticas", con letras mayúsculas pero en el sector de las notas, señalándose su cantidad, lo que para los editores constituye un dato importante, aun cuando ni siquiera se incluya su paginación. Una práctica que aparece solo a partir del número 2 ya que en el número de lanzamiento no fueron mencionadas aun cuando fueron incluidas. Ellas solo ingresan al índice de una manera no individualizada, no importa si solo ilustran un texto o si son fotografías artísticas o si refieren a algo que está por fuera de la revista, o inclusive cuando en un texto que aparece en las notas como el de Guillermo de Torre en su número 1 –titulado "Nuevos pintores argentinos"–, según su autor, sus notas en realidad no tienen otra pretensión que la de ser apostillas a las fotografías o, por último, si ellas mismas constituyen ensayos (Víctor Delhez, n. 2) o notas (Horacio Coppola y Eisenstein, n. 3 y 4) (Fig. 7).



Fig. 7. "Ocho fotos del nuevo film mexicano de Eisenstein (Directores: S.M. Eisenstein y G. Alexandros. Cameraman: Tissej)", reproducido en *Sur*, Buenos Aires, a. 1, n° 4, primavera de 1931, s.p.

Esta situación de la fotografía también se hace evidente al considerar que son presentadas en papel ilustración, el mismo empleado para los anuncios publicitarios. El papel ilustración

sirve, en principio, para lograr una mejor calidad de reproducción, en tanto se le asigna un valor que lo amerita, pero la calidad buscada en el caso de la fotografía no siempre es alcanzada. Si para ese entonces la Imprenta de Francisco A. Colombo se había especializado en ediciones de lujo y en el libro de arte haciéndose conocer a través de su trabajo inicial para Ricardo Güiraldes,⁹ eso no necesariamente asegura un buen resultado con la reproducción de fotografías. Esto se traduce muchas veces en la falta de contrastes en las luces y sombras, y en la pérdida de las graduaciones de tono y de los valores táctiles de las texturas (Fig. 8).¹⁰ Sin duda, esto también dependía de la calidad de impresión de las copias pero a veces era la particularidad del mismo objeto fotografiado la que incidía directamente en la calidad de la reproducción, como sucede con los óleos de Georgia O'Keeffe contrapuestos a las acuarelas de John Marin (n. 3).

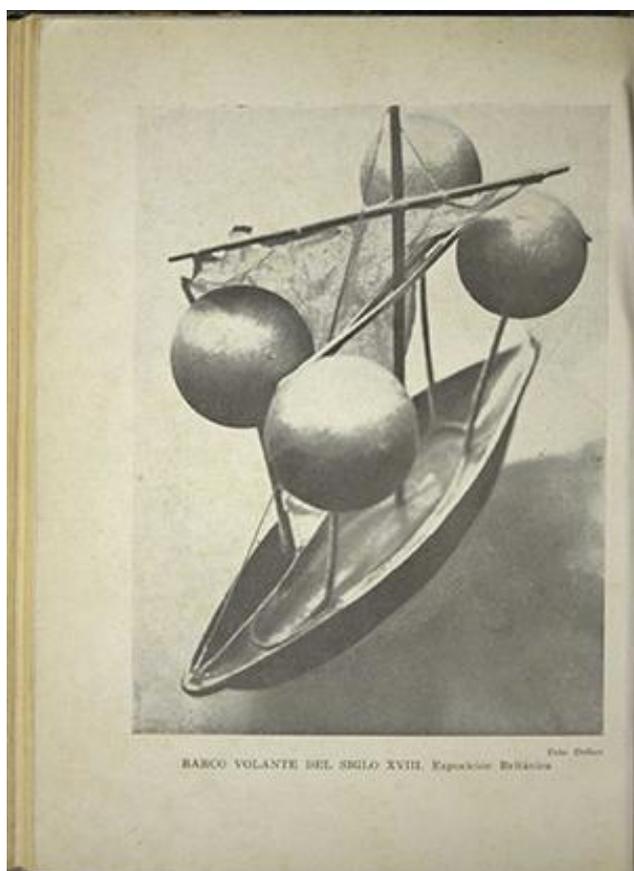


Fig. 8 . Víctor Delhez, “Barco volante del siglo XVIII. Exposición Británica”, reproducido en *Sur*, Buenos Aires, a. 1, n° 2, otoño de 1931, s.p.

También su ubicación presenta problemas de lectura ya que solo en ocasiones muy particulares las fotografías se encuentran

asociadas al texto que ilustran, lo que obliga a un movimiento del lector, sea en busca de las imágenes o para poder establecer la relación directa entre texto y fotografía. Es evidente que se espera un lector que colabore y que además esté al tanto de lo que sucede en otros espacios del campo cultural. Así sabrá sobre la exposición de arte infantil presentada en *Amigos del Arte* (Fig. 9) y muchos sabrán, además, que fue organizada por Alfredo González Garaño miembro de la redacción de la revista. O podrá leer de manera conjunta las obras de arte precolombino de la colección de Oliverio Girondo que hacen al pasado de América, con las de Alfred Métraux, que ilustran su artículo “Un mundo perdido: la tribu de los chipayas de Carangas” (n. 3). Se confía en sus competencias quien, además del movimiento mencionado, deberá hacer otro, rotando en muchos casos las páginas que reproducen imágenes de formato apaisado y que son presentadas en una orientación vertical. Ese lector previsto es capaz también de manejarse con comodidad con las fotografías en blanco y negro aun cuando las obras reproducidas refieran a imágenes en color.

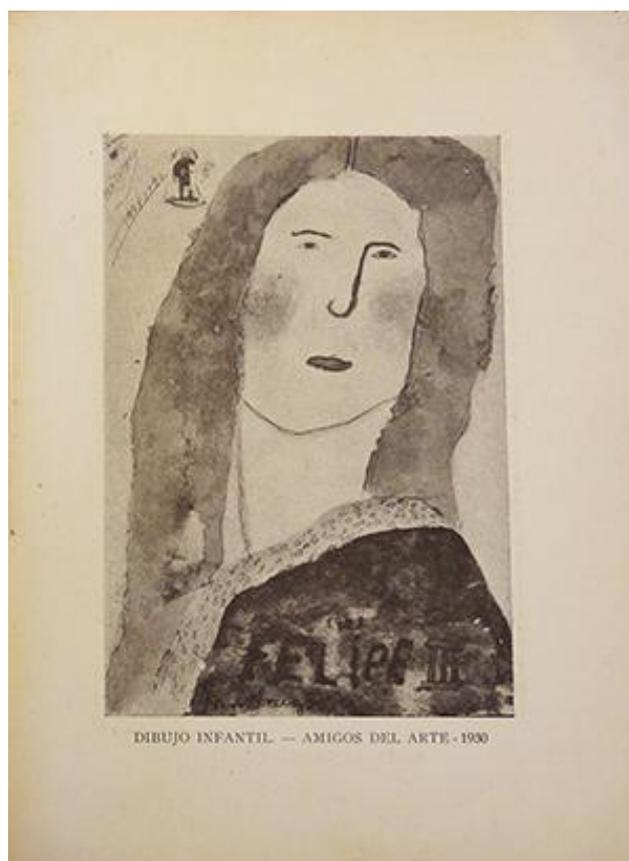


Fig. 9. Anónimo, “Dibujo infantil – Amigos del Arte - 1930”, reproducido en *Sur*, Buenos Aires, a. 1, n° 1, verano de 1931, s.p.

Como hemos dicho, a veces la ambigüedad con que es presentada una fotografía obliga a un trabajo del lector acerca del lugar donde situar el nexo entre texto e imagen. Esta situación se da precisamente en el primer número donde aparecen dos fotografías del Brasil. ¿Cómo deben leerse, integrándolas al ensayo de Waldo Frank “La selva” o a aquellas “Notas de viaje a Ouro Preto” de Jules Supervielle? Estas “notas” de Supervielle presentan otra ambigüedad ya que por el tamaño de la tipografía empleada para el texto deberían estar en la sección notas, lo que su mismo contenido reafirma. Se trata además del mismo número donde se reprodujeron las fotografías de los paisajes de cuatro regiones argentinas y que más de treinta años después dieron lugar a una discusión entre Victoria y Borges en cuanto a cuál era el destino y el sentido de la inclusión de esas imágenes.¹¹ Pero tal vez aquí sea más importante señalar que mientras que las cuatro fotografías *Paisaje de las pampas*, *Paisaje Andino: El Tupungato*, *Zona tropical: Cataratas del Iguazú* y *Paisaje austral: Tierra del Fuego*, aunque no se indique su procedencia (probablemente de la empresa Film Revista Valle, como las del número siguiente), aparecen claramente identificadas. Las dos del Brasil, ingresan con el título genérico de *Paisaje del Brasil*. ¿Es el Pan de Azúcar desde la Floresta da Tijuca o del Corcovado antes del Cristo?, ¿es el Jardín Botánico de Río?¹² Ya no se trata de cómo se deben leer y a qué texto asociarlas sino que presentan una visión estandarizada, lo que condice con el origen de una de ellas: el resto de una inscripción impresa apenas visible que aparece en el borde inferior izquierdo nos indica que procede de una tarjeta postal donde esas inscripciones eran habituales (**Fig. 10 y Fig. 11**).

Pero aún más importante que definir a qué artículo puede o deben ser relacionadas, hay algo que es necesario destacar. Es decir, la presentación del Brasil en el proyecto americano de *Sur*. Un proyecto que si bien ha sido siempre pensado en función de Victoria, no se le ha prestado suficiente atención a la cuestión que plantean los textos incluidas las fotografías. ¿Cómo presentar al Brasil?, ¿cuál puede ser la imagen que lo represente? o ¿cómo traducir al Brasil para los lectores de la revista? El incorporar al Brasil en el primer número en las voces de Frank y de Supervielle indica una opción por una América que no es Sudamérica,

sino todo un continente en el que el Brasil ocupa un lugar. Un proyecto que busca romper con las barreras tradicionales y en muchos casos infranqueables del idioma pero que en esta instancia inicial solo encuentra una resolución parcial. Y en este punto el texto de Frank es clave pues en su ensayo, aunque no lo define, el Brasil se integra a una América Hispana. Como lo explica Arturo Ardao:

En acepción amplia, que tiene por fundamento la antigua aplicación a toda la península ibérica del nombre romano de Hispania, Hispanoamérica –con sus variantes América Hispana y sobre todo América Hispánica– abarca al mismo tiempo las Américas Española y Portuguesa: los países americanos de origen español y el Brasil.¹³

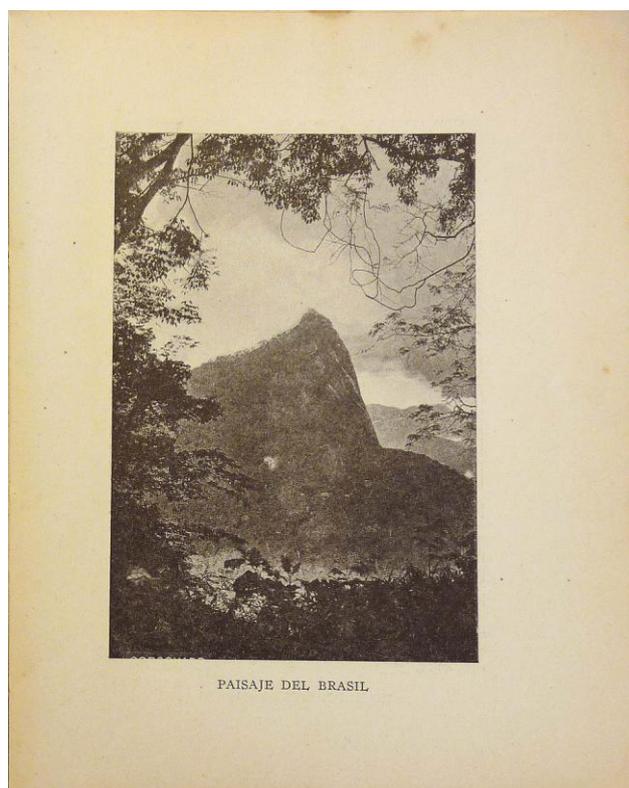


Fig. 10. Anónimo, *Paisaje del Brasil*, reproducido en *Sur*, Buenos Aires, a. 1, n° 1, verano de 1931, s.p.

Esto es, lo mismo que explica Frank en su libro *América Hispana: un retrato y una perspectiva*, de donde él extrajo este capítulo: “[...] la América Hispana es todo el mundo occidental, desde México al Brasil y desde Brasil hasta Tierra del Fuego, que colonizaron y dominaron culturalmente los pueblos hispanos.”¹⁴ La visión que Frank presenta en “La

selva” es compleja en tanto se trata de comprender el Brasil desde su realidad física y de la de sus habitantes formulando una historia socio-cultural del país, diferenciando a los indios, a los negros y a los blancos, estos últimos que son los que gobiernan política y económicamente en las grandes ciudades, pero asignándole al “elemento africano” una potencialidad futura en la creación de una cultura brasileña. Es un ensayo político que contrasta decididamente con la visión de Supervielle; notas de viaje de un turista quien en un alto de su travesía a Europa, se detiene en Rio y en cuatro días recorre Ouro Preto, Mariana, Sabara y Belo Horizonte. Su visión es la de las fotografías reproducidas en *Sur*: “Desde la alta terraza del hotel contemplo en mi torno las luces de la bahía de Río y las de la montaña próxima, todavía más atrayentes.” O, más adelante, cuando afirma:

Aún antes de desembarcar se oye cómo dice la tierra al mar: ‘Te doy estas montañas, las mejores que tengo, mira sus formas suntuosas y extraordinarias, mira sus palmeras’. Y el océano, sobre las playas, asiente con ruidosas protestas de amistad.¹⁵

Si todo esto es cierto, lo es también que la inclusión de estas voces plantea otro problema, pues quienes escriben lo hacen, uno en inglés (que además da su visión del Brasil sin haberlo visitado todavía, lo que recién hizo en 1942) y el otro en francés, que sí hace su escala en el Brasil pero lo hace como viajero-turista y de hecho sus “Notas” se integraron luego a un libro de recuerdos y de viajes, *Boire à la source: Confidences de la Mémoire et du Paysage* (1933).¹⁶

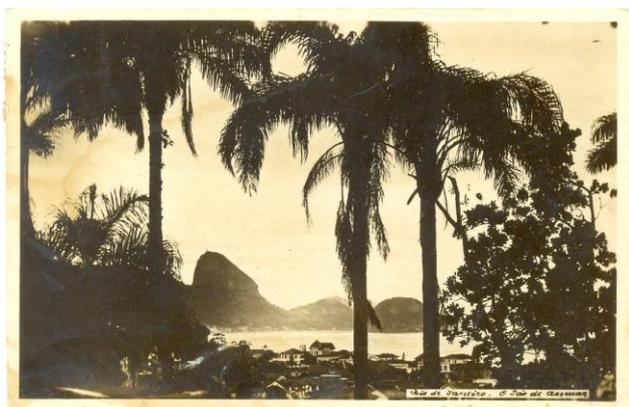


Fig. 11. Anónimo, *Rio de Janeiro – O Pão de Assucar*, tarjeta postal, s.d. [ca. 1920-1930].

La presencia del Brasil en los primeros números de *Sur* seguiría siendo conflictiva en tanto no llega a integrarse a una visión compleja, la que sí alcanza México con su presencia constante y con su punto culminante en el número 4 (noviembre de 1931). El Brasil aparecerá en alguna nota, como la de Reyes en el número 3 (principios de agosto de 1931), “Sobre la reforma de la grafía portuguesa”, una reflexión sobre la lengua en general y en particular sobre el portugués del Brasil; para él es la lengua brasileña la que ha permitido mantener la unidad del continente dentro de otro continente. Situado en un lugar de privilegio, como embajador mexicano en Rio –allí lo visitarán, además de Supervielle, Victoria, Ramón Gómez de la Serna, Paul Morand en sus respectivas travesías–, Reyes parecería haber sido el interlocutor ideal para establecer vínculos con el gigante sudamericano. Sin embargo no fue así y más allá de la nota mencionada y de que él mismo situase y fechase sus intervenciones en “Rio”, solo las fotografías de los dos murales de Emiliano Di Cavalcanti para el Teatro João Caetano, incluidas en el número 4, llegaron a través suyo, mientras que las de Tarsila do Amaral en el mismo número, lo hicieron por otra vía no identificada.

Al respecto, la correspondencia entre Reyes y Guillermo de Torre informa sobre las infructuosas gestiones del español –miembro de la redacción de *Sur*– para obtener fotografías. A comienzos de 1931, le preguntaba al mexicano:

¿Conoce usted a la pintora Tarsila? ¿Está en el Brasil? ¿Podría usted obtenernos algunas reproducciones de ella? Si las acompañase alguna nota en *brasileño*, tanto mejor? Y aparte de eso, ¿qué otras cosas, de jóvenes del Brasil, puede usted conseguirnos o darnos indicación para que las pidamos?¹⁷

Y, meses después, insistía:

Pídanos cosas o dígame a quién debo pedírselas preferentemente prosas imaginativas, prosas críticas sobre América y fotografías. ¿No sabrá usted cómo pudiera ponerse uno en contacto con Tina Modotti? ¿Y las reproducciones prometidas de Tarsila? ¿No hay nada *brasileño* que pueda convenir a *Sur*?¹⁸

De estos fragmentos tomados de su correspondencia surge la importancia asignada a las fotografías, que son mencionadas al mismo nivel que las notas críticas y ensayos. Pero lo que es más importante es que la colaboración que pide es en “brasileño”, es decir se trata de tener una visión directa del Brasil y no mediatizada por el doble movimiento de traducción como en el caso de Frank y Supervielle. En este contexto, la fotografía en tanto fotografía, y las fotografías de las obras de los artistas brasileños, hablan por sí y es allí donde radica su valor.

Sin duda, sorprende la falta de respuesta de los brasileños o de Reyes sobre los brasileños, alguien que desde marzo de 1930 se encontraba en Rio y, para el momento en que Torre le hacía sus pedidos, ya estaba en contacto con Ronald de Carvalho, Alvaro Moreyra, Renato Almeida, Rui Ribeiro Couto, Prudente de Moraes Neto, la joven Cecília Meireles y había fortalecido su amistad con el joven Di.¹⁹ Y aunque con motivo del Salón revolucionario de 1931 prometió fotos de obras de Ismael Nery, Cicero Dias, Candido Portinari y Lasar Segall, estas nunca llegaron. Sorprende además por el peso de las opiniones de Reyes en *Sur*, que quedan al descubierto en el caso de Di Cavalcanti. Según Torre, refiriéndose a las fotografías recibidas de sus cuadros murales “[...] no le parecieron a Victoria ni a nosotros bastante convincentes.”²⁰ Con el número ya en imprenta, solo se incluyeron por la respuesta de Reyes a lo informado por Torre: “No: si Cavalcanti no conviene, ‘devuélvamelos nomás’: era la nota más actual de la pintura en el Brasil.”²¹ Y pasaron a ocupar dos de las cuatro páginas destinadas inicialmente a las fotografías artísticas del mexicano Manuel Álvarez Bravo (Fig. 12 y Fig. 13).

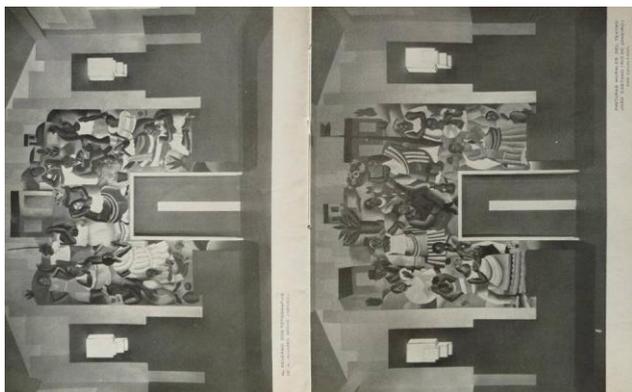


Fig. 12. Manuel Álvarez Bravo, “Al reverso dos fotografías de M. Álvarez Bravo (México)”, reproducida en *Sur*, Buenos Aires, a. 1, n° 4, primavera de 1931, s.p.

Sin lugar a dudas, aquel número 4 calificado por Torre como un número mexicano –con los fotogramas del film *Qué viva México!* de Sergei Eisenstein, las obras ya mencionadas de Álvarez Bravo, las fotos de los murales de Roberto Montenegro, además del texto de Gorostiza sobre el libro *Línea* de Gilberto Owen– muestran una imposibilidad de *Sur*, por incorporar al Brasil en sus páginas.

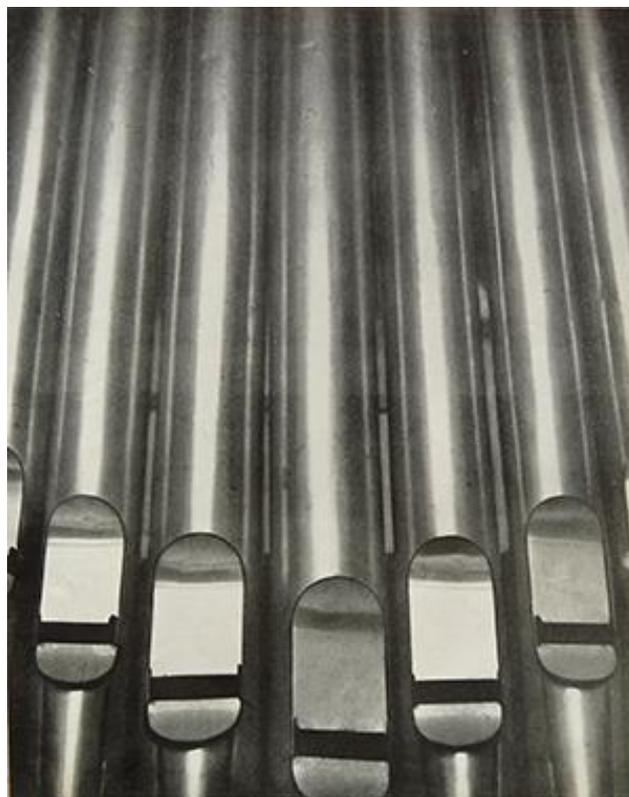


Fig. 13. Anónimo, “Pinturas murales del Teatro João Caetano (Rio de Janeiro) por Cavalcanti”, reproducidas en *Sur*, Buenos Aires, a. 1, n° 4, primavera de 1931, s.p.

La aparición de los murales de Di Cavalcanti o las obras de Tarsila quedan, en realidad, como notas aisladas, que no tienen peso en estos primeros números de la revista. Ellas quedan sin anclaje, aun cuando en el mismo número, una nueva intervención de Frank, “El mundo atlántico”, otro capítulo de su libro ya citado, retome la idea de América Hispana e introduzca nuevamente al Brasil. Las reproducciones de los murales del joven Di pueden ser leídas como una opción por la pintura mural junto a las del muro de la *Reconstrucción* de Montenegro incluidas en el mismo número. No obstante esto, el mismo Reyes apunta las causas probables por las que a la gente de *Sur* les parecieron poco “convincentes”. En su *Diario*, en 1930 anotaba “Teatro Sao Pedro: arquitecto

Baldisimi, argentino. Interesante y nuevo. Decoraciones Diegorriveristas, pero más dulces y color de rosa, del buen pintor brasileño Cavalcanti [...].”²² Y el color de rosa no solo parece referirse a la paleta del pintor, sino también al tema tratado. Por otra parte, las reproducciones de las obras de Tarsila quedaron encerradas entre las de Film Revista Valle, dedicadas al *Remoto norte argentino*, paisajes de Jujuy y Catamarca, con los cardones y sus *Cholas de la Quiaca* y sus *Catamarqueñas* (Fig. 14 y Fig. 15). Pero si unas y otras muestran paisajes característicos de la Argentina y del Brasil, la nota moderna de Tarsila, altamente decorativa, está más cerca de Di Cavalcanti.



Fig. 14. Anónimo, “Óleos de Tarsila (Brasil)”, reproducidas en *Sur*, Buenos Aires, a. 1, n° 4, primavera de 1931, s.p.

Es cierto, además, que hay cuestiones políticas y estéticas que impiden este ingreso del Brasil con pleno derecho en *Sur* y que se sitúan a ambos lados de la frontera argentino-brasileña. En el caso argentino ¿había en la Argentina otros actores que pudiesen haber dado su propia versión del Brasil, en los términos de la modernidad propuesta por la revista? En primer término, un escritor y crítico literario, Luis Emilio Soto, quien había iniciado su relación con el escritor, folklorista, ensayista y crítico de arte Mário de Andrade en 1925 y la había sostenido en los años subsiguientes para retomarla precisamente en 1931, en tiempos de revoluciones en ambos países. Pero que, en ese momento, hacía una lectura crítica de los intelectuales y en particular de *Sur* desde las páginas de *La Vida Literaria*, editada por Samuel Glusberg. Un Glusberg ya abiertamente enfrentado a Victoria.²³ Luego, Emilio Pettoruti, con dos viajes al Brasil, el segundo de ellos con una estancia de casi un año en Rio donde se frecuentó con escritores, artistas y críticos y

quien tal vez fue quien proporcionó las fotos de las obras de Tarsila, y fue organizador en 1931 de la muestra de las obras de Paulo Rossi Osir y Alberto da Veiga Guignard en La Plata.

Ambos habían trabajado por un acercamiento argentino-brasileño y pudieron ser puentes que *Sur* no supo, no pudo o no quiso aprovechar. Y lo cierto es que el Brasil recién ingresaría, ahora sí por pleno derecho, en 1942 con el número homenaje que le dedicó al declarar la guerra al Eje, es decir, otro momento histórico y político para el país y para los intelectuales alineados en *Sur*.



Fig. 15. Fotos Film - Valle, *Remoto Norte Argentino*, reproducidas en *Sur*, Buenos Aires, a. 1, n° 4, primavera de 1931, s.p.

Como vemos, el considerar la opción por la fotografía en *Sur* en su primer momento compromete un ejercicio de estudio y recontextualización de cada caso en particular, aquí ejemplificado solo a partir de los paisajes del Brasil. En tanto lectores actuales, este ejercicio nos obliga a todo un movimiento en el interior de cada número pero también entre los cinco números publicados entre 1931 y 1932 donde la fotografía buscó situarse con valor propio para ser apreciada por sí misma, aun en las diferentes categorías y géneros con que fue presentada.

Notas

* Este artículo fue presentado como ponencia en el IX Congreso Internacional Orbis Tertius. Lectores y Lectura. Homenaje a Susana Zannetti, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 3 a 5 de junio de 2015.

¹ Renato Poggioli, *Teoría de la vanguardia*, traducción Rosa Chacel, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 37.

² Para el concepto de sintaxis de revista, véase Beatriz Sarlo, "Intelectuales y revistas: razones de una práctica", en *Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*, París, *Amérique-Cahiers du CRICCAL*, número 9/10, 1992, pp. 9-16. Nuestro artículo, sin duda, está en deuda con la propuesta de análisis de Sarlo a partir del concepto mencionado aun cuando no coincidimos totalmente con su lectura en el caso de *Sur*.

³ Cf. José Santos Gollán, hijo, "El diario y la revista desplazarán al libro en un futuro próximo", *La Literatura Argentina*, Buenos Aires, a. 1, número 9, marzo de 1929, pp. 6-8 y José Andrés Capece, "El libro suplanta y suplantarán siempre al suplemento literario de los diarios", *La Literatura Argentina*, Buenos Aires, a. 2, número 15, noviembre de 1929, p. 86.

⁴ El primer trabajo específico sobre este tema con un abordaje integral, es el de Rubén Biselli, "Tecnologías comunicacionales y procesos culturales modernizadores: el lugar de la fotografía en la revista *Sur* durante la década del '30", *La Trama de la Comunicación*, v. 7, 2002, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario, en: <http://hdl.handle.net/2133/72>, acceso 6 de enero de 2008. En los últimos años la bibliografía sobre la fotografía en *Sur* se ha concentrado principalmente en dos actores, Horacio Coppola y Grete Stern. Además del lugar central otorgado al fotógrafo por su intervención en los números 4 y 5, se ha sumado a ello el análisis del texto de Jorge Romero Brest, publicado por *Sur*, "Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern", entendido como el primer ensayo sobre fotografía moderna conocido en la Argentina, redactado en ocasión de la exposición de ambos fotógrafos en la sala de redacción de la revista a comienzos de octubre de 1935. Para un estado de la cuestión y otras referencias bibliográficas pueden consultarse los artículos reunidos en el *Special Issue on Modern Argentine Photography: Horacio Coppola and Grete Stern*, *Journal of Latin American Studies*, v. 24, 2015, coordinado por Natalia Brizuela y Alejandra Uslengui, disponible en <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13569325.2015.1061980>, acceso 10 de septiembre de 2016. Al momento de la redacción de este trabajo no pudimos consultar el artículo de Eduardo Romano, "Nace *Sur*, entre el final de *Síntesis* y las elecciones de abril de 1931", *Tramas*, Córdoba, v. 2, número 5, 1996.

⁵ Cf. María Teresa Gramuglio, "'Sur': constitución del grupo y proyecto cultural", *Punto de Vista*, Buenos Aires, número 17, abril-junio de 1983, pp. 7-9.

⁶ Victoria Ocampo, "Testimonio", recogido en *Testimonios*, Madrid, Revista de Occidente, 1936, p. 390 (énfasis agregado).

⁷ V. Annick Louis, *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, París, L'Harmattan, 1997, 7-34 (1ª edición en español, Universidad del Litoral, 2014).

⁸ Para una lectura ampliada de la problemática metodológica comprometida en el análisis de una revista, cf. Patricia M. Artundo, "Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas". IX Congreso Argentino de Hispanistas: el hispanismo ante el Bicentenario, Asociación Argentina de Hispanistas, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP/CONICET), Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 27 al 30 de abril de 2010, disponible en <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/artundo-patricia-m/view>.

⁹ *El arte del libro*, prólogo de Agustín Larraudi, Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1954.

¹⁰ Estos tres elementos de análisis son identificados, en el caso de las copias fotográficas de Edward Weston, que permitían apreciar la calidad de la fotografía, no por lo representado, sino por su propio valor como fotografía. Cf. Salvador Albiñana y Horacio Fernández, "La óptica moderna: la fotografía en México entre 1923 y 1940", *Caravelle*, número 80, 2003. *Arts d'Amérique latine : marges et traverses*, p. 64, en http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/carav_11476753_2003_num_80_1_1402, acceso 16/04/2015.

¹¹ Cf. Jorge L. Borges, « Entretien avec Napoléon Murat », *L'Herne*, 1964, p. 177, y de Victoria Ocampo, "Carta abierta", *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, Buenos Aires, número 88, septiembre de 1964, pp. 41-42.

¹² Al respecto, la respuesta de dos especialistas han sido distintas. Cf. Jorge Schwartz, "Res: Resuelto", Mensaje a Patricia M. Artundo, 8 de mayo de 2015. Comunicación personal. Vera Alencar, "Re: consultazinha...", Mensaje a Jorge Schwartz, 11 de mayo de 2015. Comunicación personal.

¹³ Arturo Ardao, *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980, p. 21.

¹⁴ Waldo Frank, *América Hispana: un retrato y una perspectiva*, traducción de León Felipe, Madrid, Espasa-Calpe, 1932 (1ª edición, 1931).

¹⁵ Jules Supervielle, "Notas de viaje a Ouro Preto", *Sur*, Buenos Aires, a. 1, n. 1, verano 1931, p. 74.

¹⁶ Jules Supervielle, *Boire à la source: Confidences de la Mémoire et du Paysage*, París, Éditions R.A. Corrêa, 1933.

¹⁷ Guillermo de Torre, Carta a Alfonso Reyes, datada "Buenos Aires, 14 de enero de 1931", en Carlos García (editor), *Las letras y la amistad, correspondencia (1920-1958)*, Alfonso Reyes - Guillermo de Torre, Valencia, Pretextos, 2005, p. 109 (énfasis agregado).

¹⁸ Guillermo de Torre, Carta a Alfonso Reyes, s.d. [Buenos Aires, 29 de abril de 1931], *ibidem*, p. 115 (énfasis agregado).

¹⁹ Para una lectura de esta problemática, véase Regina Aida Crespo, "Visiones de Brasil: lo poético y lo político en Alfonso Reyes, Carlos Pellicer y José Vasconcelos",

Literatura Mexicana, XI, 1, 2000, pp. 155-189, en <http://www.iifilologicas.unam.mx/litermex/uploads/volumenes/volumen-111/7.%20Regina%20A%C3%ADda.pdf>, acceso 31 de mayo de 2015. Para la relación entre Reyes y *Sur*, cf. Rose Corral, “Alfonso Reyes en *Libra* y en *Sur*”, en revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/26529, acceso 30 de mayo de 2014.

²⁰ Guillermo de Torre, Carta a Alfonso Reyes, datada “Buenos Aires, 10 de noviembre de 1931”, en Carlos García (editor), *Las letras y la amistad, correspondencia (1920-1958), Alfonso Reyes - Guillermo de Torre*, op. cit., pp. 120-121. En la misma carta le decía [...] También damos en este número unos cuadros de Tarsila obtenidos por otro conducto. Para el próximo ¿no podrá usted enviarnos algún otro pintor, poeta o cuentista brasileño?”

²¹ Alfonso Reyes, Carta a Guillermo de Torre, s.d. [Rio de Janeiro, finales de noviembre de 1931], *ibídem*, p. 121.

²² Alfonso Reyes, *Diario*, apud Carlos García, *Las letras y la amistad*, op. cit., p. 117.

²³ Cf. *Correspondência Mário de Andrade & escritores/artistas argentinos*, organização, introdução e notas de Patricia M. Artundo, tradução Gênese Andrade da Silva, Coleção Correspondência de Mário de Andrade, São Paulo, IEB-EDUSP, 2013. Véanse también, las cartas de Frank a Ocampo, recogidas en Victoria Ocampo, *Autobiografía VI: Sur y Cía.*, Buenos Aires, Sur, 1984 y Horacio Tarcus, *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2001.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Patricia Artundo; “Acerca de la materialidad y visualidad de una revista (I): el caso de *Sur* y sus primeros números (1931-1932)”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 9 | Segundo Semestre 2016, pp. 25-35

Fecha de recepción: 20 de julio de 2016

Fecha de aceptación: 23 de noviembre de 2016