

DE MAR A MAR: LAS IMÁGENES DE UNA PUBLICACIÓN DE EXILIADOS ESPAÑOLES EN ARGENTINA

Silvia Dolinko*

Del importante conjunto de exiliados españoles que llegó a la Argentina a partir de la Guerra Civil Española, se destacó el núcleo de intelectuales que de forma más o menos rápida se integró en el campo local. Posiblemente, el aspecto más conocido de sus actividades fue el relativo a sus emprendimientos editoriales; su importancia no sólo radicó en la continuidad con su producción literaria e intelectual desarrollada en España, sino también en la relación con distintas esferas de la producción cultural local.

Si bien los abordajes histórico-culturales sobre la temática del exilio español en Argentina remiten de forma casi ineludible a la significación de las actividades vinculadas a la edición de libros, estas revisiones han transitado de forma bastante menos frecuente el terreno de las revistas y publicaciones periódicas editadas por una parte destacada de este mismo conjunto de exiliados.¹ Sin embargo, se puede considerar que el estudio de este *corpus* permite "completar" las miradas sobre su proyecto intelectual.

A la vez, nos encontramos con otra problemática: mientras las lecturas en torno a estos emprendimientos se centran en la indagación sobre los aspectos literarios y de mercado editorial, se dejan de lado los discursos visuales sostenidos desde estas publicaciones; sin embargo, se puede plantear que las selecciones plásticas y gráficas constituyeron un aspecto importante para la definición de sus lineamientos estético-culturales. En efecto, el abordaje de alguna de estas publicaciones permite constatar una puesta en imágenes de las tensiones y relaciones dinámicas entre modernidad y tradición, entre lo local y "universal" que atravesaron su producción editorial en un sentido amplio.

En el presente trabajo, acotaré el análisis a un caso específico, la revista *De mar a mar*, la cual señala el primer momento de un proyecto intelectual y cultural sostenido durante los años cuarenta por parte de un grupo destacado de exiliados gallegos en su diálogo con la intelectualidad argentina. Partiendo de la hipótesis de que en esta publicación ya se evidencian algunas de sus preferencias estéticas y posicionamientos ideológicos, intentaré presentar una lectura de las selecciones plásticas propuestas por una revista que se inicia en un momento de la Segunda Guerra Mundial en el que aún no existían certezas sobre la resolución del conflicto y los destinos de la "cultura universal".²

Emprendimientos editoriales de los exiliados españoles

Mientras las políticas restrictivas en materia inmigratoria del gobierno nacional a fines de la década del '30 intentaban coartar el acceso al país de los españoles que huían del franquismo, otras organizaciones sociales y redes de solidaridad actuaron como contracara, a través de distintas acciones para la instalación de los exiliados. No sólo operaron distintas formaciones locales y partidos políticos, sino que la existencia de una numerosa comunidad de españoles radicados en el país desde décadas atrás a la llegada de Franco al poder facilitaron el desarrollo

¹ Un estudio pionero en este sentido es el trabajo de Emilia de Zuleta, *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983.

²El presente escrito -que se inscribe dentro de la investigación de un subsidio UBACYT- es parte de un trabajo más amplio en torno a las revistas de los exiliados españoles en los años cuarenta, dentro del cual también se incluye mi trabajo " 'El arte en la edición': discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario* (1943-1945)", mimeo.

de estas acciones solidarias.³ Como señaló Dora Schwarzstein, cuando en 1939 -con la victoria de los falangistas- llega al país el contingente más numeroso de exiliados, se encontró "con una sociedad que estaba profundamente permeada y movilizada por su causa, a pesar de la hostilidad del gobierno", ya que la Guerra Civil fue seguida de manera atenta por el conjunto de la sociedad argentina, vislumbrada como antesala de la Segunda Guerra Mundial:⁴ recordemos que entre el fin de una (abril de 1939) y el inicio de la otra (setiembre de 1939) median escasos cinco meses.

Como consecuencia de la Guerra Civil, la instalación en Argentina de un grupo de editores y libreros a causa de la rígida censura que por aquellos años impedía la publicación de numerosos autores y títulos desencadenó, paralelamente, un notable crecimiento de la industria editorial argentina, con un pico de producción en 1942.⁵ En principio, si la actividad editorial implicaba para los exiliados la posibilidad de continuar publicando, también representó una fuente económica: "edición, traducción, dirección editorial, corrección de pruebas y hasta encargados de distribución fueron tareas eminentemente españolas en esos años en Buenos Aires".⁶

La circulación de obras literarias y textos clásicos, el lanzamiento de múltiples colecciones, tanto de obras "universales" como de autores argentinos y latinoamericanos, la publicación de la literatura de los autores exiliados y de escritores que la censura impedía difundir en territorio español fueron constantes, evidenciando la pujanza de esta actividad. En este proceso, Losada, Emecé y Sudamericana fueron "las tres grandes" editoriales, a las cuales se sumaron múltiples sellos más pequeños, potenciando la edición de libros en nuestro país y la revitalización del mercado latinoamericano.⁷ En este sentido, también cabe recordar que México, otro destino destacado para una gran masa de refugiados españoles, fue el otro polo latinoamericano de esta industria cultural.⁸

Como ya se ha adelantado, aunque las tareas de edición de libros constituyeron las actividades más destacadas -tanto a nivel cultural como económico- de los exiliados españoles, la publicación de revistas también conformó otro eje de su labor editorial. En este caso, podemos destacar el virtual "grupo" conformado por Lorenzo Varela, Arturo Cuadrado y Luis Seoane. Si en el caso de los artistas plásticos exiliados, Diana Wechsler ha señalado que operaron desde un lugar "de continua actividad a mitad de camino entre una cierta integración y una continuidad con la lucha",⁹ también podría aplicarse esta misma caracterización al núcleo de editores gallegos que sostuvo un proyecto intelectual materializado a través de las revistas culturales a lo largo de varios años. Este se delineó entre el antifranquismo militante a nivel político, la revisión de la tradición cultural gallega -y en un sentido más amplio, española- y la apertura al intercambio con muchos de los protagonistas de la producción intelectual y artística local, su interpretación crítica y la difusión de sus imágenes plásticas.

³ Sobre las políticas de recepción de los exiliados, cf. Dora Schwarzstein, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica, 2001.

⁴ *Ibidem.*, p. 109.

⁵ Emilia de Zuleta, *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, ediciones Atril, 1999, p. 56. Cf. también Leandro de Sagastizábal, *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba, 1995.

⁶ Dora Schwarzstein, *De Franco a Perón...*, *op. cit.*, p. 147.

⁷ Sobre esta cuestión, cf. Rosa María Grillo, "La literatura del exilio", en Luis de Llera Esteban (coord.), *El último exilio español en América. Grandeza y miseria de una formidable aventura*, Madrid, Mapfre, 1996, pp. 317-515.

⁸ Entre las editoriales de México se destaca Fondo de Cultura Económica, empresa fundada por mexicanos en 1934, pero que recibió gran impulso con la colaboración de los refugiados españoles. Para un análisis de las diferencias del exilio republicano en Argentina y México, cf. Dora Schwarzstein, *op. cit.*

⁹ Diana B. Wechsler, "Imágenes desde el exilio. Artistas españoles en la trama del movimiento intelectual argentino", en *Arte y política en España 1898-1939*, Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2002, p. 135.

***De mar a mar* y el inicio de la saga de las revistas de los exiliados**

Esta *revista literaria mensual* que solo constó de siete números fue dirigida por Arturo Serrano Plaja y Lorenzo Varela; ambos habían participado del proceso de desarrollo de la prensa cultural española sostenido a lo largo de la década del treinta, experiencia que trasladaron al campo porteño.¹⁰ Con la aparición de esta publicación comienza una tácita secuencia de títulos emblemáticos de los exiliados en territorio argentino: se puede así trazar un recorrido virtual que abarca *De mar a mar* (1942-1943), *Correo Literario* (1943-1945) y *Cabalgata* (1946-1948) como distintas instancias de su acción cultural a lo largo de los años cuarenta.

Zuleta ha demarcado este ciclo iniciado en 1942 como el de *la dominante española*: la autora utiliza esta definición para diferenciar a estas tres revistas de los demás medios que sumaban el aporte de algunos intelectuales españoles a su staff local, como los prestigiosos *Sur* o *Nosotros*. Aunque la creciente interrelación de estos exiliados gallegos con el campo cultural argentino y latinoamericano que se evidencia en estas diferentes publicaciones permite relativizar esta categoría de dominante española, en el caso de *De mar a mar* es más notoria la mirada hacia el pasado, lo "español" y lo "universal", por lo cual esta vinculación no se produce de forma tan activa como sucederá en el caso de las dos siguientes revistas dirigidas por exiliados.¹¹

En estas publicaciones se privilegió el aspecto literario -tanto por la selección de escritos editados como por el lugar destacado que tuvo la crítica bibliográfica- aunque también tuvieron una presencia importante los enfoques sobre distintas disciplinas del quehacer cultural. En este sentido, podemos señalar las críticas de exposiciones artísticas, los comentarios sobre libros de arte y los ensayos sobre aspectos de la plástica argentina, latinoamericana y española. Jorge Romero Brest, Romualdo Brughetti, Ernesto Rodríguez, Luis Seoane, fueron algunos de los responsables de los textos sobre artes plásticas que, de forma creciente, fueron apareciendo en estas publicaciones.

Centrándonos en el caso de *De mar a mar*, es evidente que el conflicto bélico mundial aparece como uno de los marcos privilegiados para los diferentes análisis de las producciones y políticas culturales, y la resolución de esta situación crítica no sólo es presentada como determinante para la victoria sobre el franquismo, sino también para el destino de la humanidad toda. Las reflexiones en torno a las vinculaciones entre los acontecimientos de la política internacional y la posibilidad de continuidad de la producción cultural ya se enunciaban explícitamente en el programa:

Una revista que sale a luz en estos momentos, tiene, de un modo más imperativo que si naciese en otros apacibles, la obligación de reflejar de alguna manera el tiempo a que pertenece. Quienes hacemos DE MAR A MAR creemos que la obra creadora es siempre el mejor espejo que los escritores o artistas pueden brindar de cada tiempo; pero hoy tienen las horas una categoría tal de fecha decisiva que requieren del literato o del investigador o del artista una contribución moral tan apremiante que no siempre puede conciliarse con el ritmo de su obra específica. De ahí que sintamos la necesidad de

¹⁰ Se ha planteado a los años '30 como "un período entre los más fúlgidos y fructíferos de toda la literatura española, pródigo en revistas y diarios de alto nivel abiertos al elemento cultural, literario y artístico". Grillo, *op. cit.*, p. 448. Lorenzo Varela y Serrano-Plaja también incursionaron en el terreno de las revistas de exiliados editadas en México: en 1940 integraron el comité de redacción de *Romance*, la cual presenta mayores semejanzas con la posterior *Correo Literario* editada en Argentina. Sobre las revistas editadas por exiliados en México, cf. Luis Martul Tobío, "Las revistas del exilio gallego en México", en Naharro-Calderón, José María (coord.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿Adónde fue la canción?"*, Barcelona, Anthropos, 2001, pp. 301-317.

¹¹ Sobre la participación de algunos intelectuales latinoamericanos en los emprendimientos editoriales de los exiliados en Argentina, cf. Patricia Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, capítulo 6, Sao Paulo, EDUSP-FAPESP, en prensa.

anticipar nuestra actitud ante el presente con pocas palabras; palabras que no pretenden representar tal o cual grupo o tendencia y que no tienen tras de sí más que la angustia natural de quienes las dicen, aunque con ello signifiquemos claramente nuestra posición frente a la guerra actual. Pues creemos que a nadie puede darle lo mismo el resultado de la actual contienda mundial, porque eso sería tanto como despreocuparse por la existencia misma del hombre y del pensamiento. A nosotros desde luego no nos es igual éste o el otro resultado de la batalla. Estamos decididamente con los pueblos libres y deseamos su rápida victoria sobre el nazismo, el falangismo y el fascismo.

DE MAR A MAR se inicia al calor fraternal de unos cuantos amigos, europeos y americanos, unos en Buenos Aires, otros dispersos por el continente. No tenemos otro propósito que el de recorrer juntos una etapa de labor modesta que habrá de tener cauce en estas páginas, sin que nos una otra cosa que no sea la lealtad de todos a la libertad de espíritu.¹²

Estos mismos lineamientos se pueden rastrear a lo largo de la revista, en algunos escritos sobre la situación política y cultural de Europa y la implícita mirada hacia América como refugio para el pensamiento y la "libertad de espíritu". A pesar del registro enfático de las notas editoriales, pareciera que la revista estuviera sobrevolada por el tono incierto de aquellos tiempos en los que la definición de la guerra aún distaba de esclarecerse. No es el tono de la militancia combativa ni la declamación heroica las que predominan, sino la reflexión, la melancolía o la tragedia. Esta orientación se evidencia en dos de los homenajes destacados que se incluyen en la publicación: entre la épica y el dolor, las figuras de Antonio Machado y Miguel Hernández aparecen condensando la significación emblemática de la lucha del intelectual contra el fascismo, una lucha que ya en esos momentos aparece clara y tristemente definida en territorio español, y aun incierta en el plano mundial. En este sentido, la revista no sólo se ubica de forma militante en el bando antifascista, sino que también apela a la toma de posición de los latinoamericanos en una causa de índole "universal"

La muerte de Miguel Hernández, como antes la de Federico García Lorca y la de Antonio Machado, no incumbe únicamente -aunque puede dolerles más- a los españoles acogidos en América, sino que afecta a todos los hombres. No se trata de ningún "pleito interno", de "una cuestión española" o cualquier ambigüedad de aquellas que tan caras paga hoy el mundo entero. La muerte de Miguel Hernández es otro testimonio siniestro que acusa rotundamente a quienes amenazan no ya la dignidad del pensamiento sino el pensamiento mismo.¹³

A pesar del interés en torno a la problemática española, número a número se constata la incorporación tanto de temáticas como de firmas asociadas al campo cultural argentino y americano; destacados intelectuales -como José Luis Romero y su extensa reflexión sobre "la americanidad", por ejemplo-¹⁴ dan cuenta de la apertura de posiciones intelectuales e ideológicas que proponen los editores.

¹² "Editorial", *De mar a mar*, a. 1, n. 1, diciembre de 1942, pp. 5-6.

¹³ S/a [Lorenzo Varela?], "Miguel Hernández", *De mar a mar*, a. 1, n. 1, diciembre de 1942, p. 7. Este primer número incluye el tributo al poeta muerto en prisión: se reproducen sonetos de *El rayo que no cesa* acompañado por *Homenaje a Miguel Hernández*, dibujo de Manuel Colmeiro. En el homenaje a Machado se plantea que "cuanto hoy acaece, él lo había padecido por anticipado y lo había predicho noble, serenamente. Pero su egregia voz fué [sic] desoída por los cómplices del atropello de España, por los responsables de la guerra presente, en su mayoría emboscados todavía en las cancillerías. Reposo al poeta de la España que supo alzar la muralla de sus corazones a las huestes de la barbarie, desatada ahora sobre el planeta." S/a, "Antonio Machado. Quinto aniversario de su muerte", *De mar a mar*, a.2, n°2, enero de 1943, p. 7.

¹⁴ José Luis Romero, "América o la existencia de un continente", *De mar a mar*, a. 2, n. 7, junio de 1943, pp. 11-20.

En relación con la importancia dedicada por la revista a la crítica bibliográfica -la extensa sección "Mirador"- ésta podría enmarcarse en lo que Zuleta ha definido como *crítica de sostén*:¹⁵ en ésta predominan los comentarios sobre publicaciones de las editoriales del medio "hispano-argentino" que, incluidas en las propias revistas ligadas a este mismo mercado editorial, debían ejercer una potenciación del público lector.¹⁶ Entre las notas aparecidas en esta sección, muchas de ellas corresponden a libros de arte: la importancia que se les otorga no sólo da cuenta del interés de Serrano Plaja y Varela en cuestiones artísticas sino, sobre todo, del lugar destacado que ocupó este género en el plan editorial de Poseidón, Losada, Nova o Emecé, es decir, los sellos editoriales pertenecientes a españoles exiliados.¹⁷

Si en *De mar a mar* se reseñan títulos como *Tratado del paisaje* de André Lothe, *Maruja Mallo* de Arturo Cuadrado o *Tintoretto* de Julio E. Payró, entre otros, nos interesa remarcar el texto de Lorenzo Varela que ocupa un espacio importante en el primer número: un comentario sobre *Eh! los toros* (Emecé, 1942), sobre siete xilografías de Luis Seoane y poesías de Rafael Alberti ya publicadas con anterioridad. La nota de Varela destaca los aspectos más innovadores de los grabados de Seoane, retomando a la vez el comentario crítico de Guillermo de Torre aparecido en *Sur*.¹⁸ Evidentemente, la simbología de la tauromaquia en relación con el "espíritu español" era un *topos* ampliamente conocido; su vinculación con los tiempos trágicos que se vivían en la península ibérica es aludida en el texto de Varela: "estos grabados, de tanta realidad en su aire fantasmal, acuñan ese vago retorno que se viene notando en muchos artistas y escritores actuales al camino mejor del romanticismo. *Vago retorno* que busca tanto las espinas hirientes de la realidad más desesperada, como los aires más alados de los sueños felices".¹⁹

A continuación de la nota sobre el libro de Seoane y Alberti, Varela también suscribe un lapidario comentario sobre el *Goya*, de Ramón Gómez de la Serna, (Poseidón, 1942). El argumento central del cuestionamiento no apunta tanto al libro en sí como a su autor y su ambiguo posicionamiento en el marco de la Guerra Civil española y cuestiona la inclusión de la "alusión oficial" sobre la destrucción del Palacete de la Mocloa

(...) al que "ha destruído la revolución última", como consigna Gómez de la Serna en este *Goya* que escribió para la Editorial Poseidón. Y, aunque por lo demás "sigue habiendo tranquilidad en todo el país", el hecho es que la revolución última, así en abstracto (...) destruyó el Palacete de la Moncloa, en el que seguramente la desnuda Duquesa de Alba posó para Goya. Ni una palabra sobre la artillería franquista y la aviación alemana que derribaron el Palacete, nada sobre los hombres de la República que salvaron el Museo del Prado, y el particular del de Alba, entre otras cosas.²⁰

¹⁵ Emilia de Zuleta, *Espanoles en la Argentina...* op. cit., p. 58.

¹⁶ En este sentido, a los comentarios bibliográficos hay que agregarle los anuncios específicos de las propias casas: publicidades de Nova, Atlántida, Poseidón, Sudamericana y Losada aparecen número a número anunciando los lanzamientos de nuevos títulos y colecciones.

¹⁷ Sobre el plan de edición de libros de arte de Poseidón, cf. el trabajo de María Amalia García, "La editorial Poseidón y la circulación de libros de artes plásticas en la Argentina en los '40", mimeo.

¹⁸ Lorenzo Varela sostiene que conllevan "un peso y una profundidad difíciles de conseguir, raras, en los grabados en madera que casi siempre se nos aparecen planos y por lo tanto vacíos, cuando más decorativos o ilustrativos, nunca con independencia y ejemplaridad de pintura." *De mar a mar*, a. 1, n. 1, diciembre de 1942, p. 46. También de Torre destaca las cualidades experimentales de estas xilografías, y señala a la obra de este artista como uno de los pocos casos exitosos en el proceso de "rehabilitación" de esta técnica. *Sur*, a. XII, n. 97, octubre de 1942, pp. 112-113. Cabe destacar que la experimentación con las posibilidades expresivas de la obra gráfica en general -y la xilografía en particular- signarán toda la carrera de Seoane. A mediados de los años cincuenta produce obra serigráfica y hacia fines de la década los primeros xilocollages realizados en nuestro medio.

¹⁹ Lorenzo Varela, *art. cit.*, p. 46. El subrayado es mío.

²⁰ Lorenzo Varela, "Goya, por Ramón Gómez de la Serna", *De mar a mar*, a. 1, n.1, diciembre de 1942, p. 48.

Precisamente, el acento en el rescate y preservación de la tradición y el patrimonio cultural occidental en paralelo con la mirada en torno al "vago retorno" a las fuentes que signó parte de la *tradición moderna* –conceptos que se suceden en las dos reseñas bibliográficas de Varela– fueron las líneas remarcadas a través de las selecciones y discursos visuales propuestos por *De mar a mar*.

Barcazas, pescadores y sirenas: el discurso de las tapas

Tomando a las tapas de *De mar a mar* como punto de partida para indagar acerca de la visualidad propuesta por la revista, se podría presuponer que el lugar otorgado a la reflexión sobre la producción plástica fue destacado; sin embargo, es necesario profundizar y relativizar esta impresión. En efecto, si bien es evidente la pregnancia de sus imágenes, se puede constatar que el espacio otorgado para los textos sobre artes plásticas es escaso.

De la tapa de cada número sólo cambia el centro del conjunto, es decir, los dibujos de Attilio Rossi, Luis Seoane, Horacio Butler y Manuel Colmeiro, también autores de algunas de las ilustraciones internas de la revista. Los dibujos de las tapas aparecen destacados por un fondo gris verdoso que contrasta con la nota cromática dada por el rojo de la A central de *De mar a mar*. Esta letra constituye el eje de la composición del título y, paralelamente, enfatiza el carácter simbólico que vincula un continente a otro, a los intercambios culturales y lazos de comunicación transatlánticos.

¿A quién correspondió el llamativo y moderno "arte gráfico"? Si bien este dato no aparece mencionado, se puede pensar que el diseño de la publicación fue ideado por Attilio Rossi. Este artista gráfico y pintor italiano -exiliado entre 1936 y 1946 en nuestro país- fue por aquellos años el encargado de las ediciones de Losada²¹ y, en el caso de *De mar a mar* no sólo fue autor de dos de las siete tapas y de la mayoría de las viñetas sino que también tuvo una participación textual en la revista, con una nota que corrige un comentario de Ernesto Sábato en *Sur*, justamente, sobre la edición de un libro.²² Es decir, en un medio donde predominaron las voces vinculadas a la literatura, Rossi ocupó un lugar de enunciación especial, bregando por el reconocimiento y la especificidad de su profesión.²³

A pesar de que los dibujos de las tapas fueron realizados por distintos artistas, existe una cierta "homogeneidad" en las mismas, tanto en los aspectos iconográficos como en la resolución gráfica: todas se encuentran realizadas con el estilo de dibujo sutil de la "línea clara" relacionada con la producción picassiana clasicista. La temática -que incluye embarcaciones, pescadores y mujeres desnudas sentadas frente al mar-²⁴ pone en imagen el título de la publicación y,

²¹ Su edición del *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci, que publica esta editorial en 1943, manifiesta una gran la similitud en el diseño y la tipografía con las tapas de *De mar a mar*.

²² La nota culmina: "Ernesto Sábato, con esa predestinación suya a equivocarse, quizá por querer ser original sin serlo, o por querer jugar con el humor y la psicología, siendo buen físico, se equivoca una vez más en su *Calendario* de "Sur", n° 102, al extractar la nota de [Ramón] Gaya". Attilio Rossi, "Una ligereza de Ramón Gaya y una equivocación de Ernesto Sábato", *De mar a mar*, a. 2, n. 4, marzo de 1943, p. 38. El comentario refiere a la incorrecta interpretación que efectúa Gaya en *Letras de México* sobre la edición de *Españoles de tres mundos*.

²³ Sobre la importancia de Attilio Rossi, se puede recurrir al perfil que traza Luis Seoane en "Breve crónica en relación conmigo y las artes gráficas", *Segundo libro de tapas*, Buenos Aires, Ediciones Bonino, 1957. Seoane fue, junto con Rossi, el otro gran innovador en el diseño gráfico en Argentina por aquellos años; también lo vemos involucrado en el proyecto de *De mar a mar*, y posteriormente fue uno de los editores responsables de *Correo Literario* y *Cabalgata*.

²⁴ Valeriano Bozal ha señalado como rasgos propios de los dibujos de Seoane de fines de los años treinta la presencia de "jóvenes marineros que posan antes sus barcas, mujeres que sueñan, motivos simbólicos, etc. Es esta una iconografía que *invadió* la pintura renovadora, pero sobre todo la obra sobre papel, en España en los años veinte y treinta." Valeriano Bozal, "Luis Seoane. Pinturas, dibujos y grabados (1932-1979)", en AA.VV., *Luis Seoane. Pinturas, dibujos y grabados (1932-1979)*, Buenos Aires, Mamba-Centro Galego de Arte Contemporáneo, 2000, p. 24.

paralelamente, simboliza algunos tópicos del exilio, como la mirada nostálgica y la distancia melancólica del desarraigo. A la vez, la presencia de centauros, sirenas y otros seres míticos remite al imaginario de la cultura clásica occidental que, de forma amplia, atraviesa las selecciones en materia visual de esta revista.²⁵

El criterio de edición y la similitud del diseño otorgaron un lineamiento visual característico a una revista presentada con "formato libro". Tratándose de una publicación que se vinculaba a la esfera de los emprendimientos editoriales españoles -cuyos sellos estaban caracterizados, entre otras cuestiones, por lanzar colecciones y no títulos sueltos- la elección de este formato y la uniformidad en su presentación pudieron haber apuntado a demostrar desde el recurso formal que *De mar a mar* también constituía una colección literaria, a la par de las producidas por los restantes editores.

Este criterio también fue sostenido en parte desde la periodicidad que se pretendió otorgar a la revista: si la presentación de los siete números que van de diciembre de 1942 a junio de 1943 conforman una secuencia correlativa, un recorrido atento de los distintos datos cronológicos incluidos en sus páginas permite sostener que esta continuidad se trató más bien de un cronograma potencial que de una realidad editorial. En efecto, aunque los datos registrados en las tapas y portadas permiten pensar en un lanzamiento mensual continuo, las referencias que aparecen en las páginas interiores a distintos acontecimientos plantean un desfase entre la fecha de publicación sostenida desde el plan de edición y la fecha de aparición real.²⁶ A la vez, entre diciembre de 1943 y abril de 1944 se publicaron ocho anuncios de *De mar a mar* en las páginas de *Correo Literario*: estas fechas pueden dar una pauta más precisa de la época real de aparición de la revista. Entonces, la secuencia de las fechas se mantuvo como forma de sostener simbólicamente el sentido de un proyecto continuo, sin las turbulencias ni escollos que, podemos conjeturar, debe haber padecido.

Los desastres de la guerra

Una vez vista la tapa, debemos indagar acerca del espacio y significación otorgados a los discursos visuales en relación con el contenido de la revista. Como ya se ha aclarado, las críticas de arte son escasas, circunscriptas a los tres últimos números; a pesar de esto, los comentarios sobre exposiciones dan cuenta de la amplitud de criterio que la revista también demuestra respecto a otras orientaciones: de este modo, comparten el espacio algunas reseñas que abarcan desde la muestra de fotografías de Grete Stern a la de pinturas de Carybé.

A la vez, los discursos visuales tienen un lugar destacado como contraparte, o más bien complemento, de las notas editoriales y escritos literarios o históricos -de una profundidad reflexiva y extensión material notables en muchos casos- que hegemonizan cuantitativamente las páginas de la publicación. En muchos casos, los aportes gráficos proporcionan un límite para las secciones o notas extensas, actuando a la manera de una "llamada de atención" para remarcar el contenido y discurso general de la publicación.

²⁵ Esta inclusión de "seres míticos" se podría asociar a las miradas nostálgicas o románticas sobre una edad "dorada" que fueron especialmente significativas para el revisionismo histórico y estético galleguista cercano a Seoane y Colmeiro, aunque en este último caso, dicha mirada nostálgica se centró en aspectos y personajes vinculados al imaginario medieval.

²⁶ Citaremos algunos ejemplos de las esferas editorial, artística y política: en el número 3, con fecha de febrero de 1943, figuran dentro de la publicidad de Poseidón las ediciones de *Alfredo Guttero*, por Julio E. Payró, libro que en realidad se termina de imprimir el 27 de abril de ese año, o de *Quince discursos*, por Sir Hoshua Reynolds, que aparece el 10 de mayo. En el número 5, de abril de 1943, O.E. [José Otero Espasandin] reseña la muestra de Attilio Rossi en el Salón Impulso, señalando que la misma se realizó "entre el 29 de mayo y el 19 de julio". Finalmente, la nota que hace alusión a la caída de Mussolini el 25 de julio de 1943 aparece incluida en el número 6, del mes de mayo.

En la selección de imágenes plásticas alternan obras "clásicas" y de la modernidad, de autores europeos y argentinos contemporáneos. En el caso de las obras de artistas locales, se propone un conjunto de imágenes figurativas vinculadas a la *tradición moderna* en la Argentina: de este modo, se incluyen obras de Norah Borges, Demetrio Urruchúa u Horacio Butler, es decir, artistas que en los años cuarenta son consagrados en el campo artístico local. Además, se trata de nombres vinculados, en mayor o menor medida, con la causa de los exiliados españoles.

Distintos montajes fotográficos y reproducciones de pinturas conforman las "secciones gráficas": *Testimonios* (imágenes de la guerra), *Genio y figura* (retratos de personalidades), *Del linaje que no muere* (reproducciones de obras de arte) y *Colaboración* (reproducciones de artistas argentinos). La dureza de la sección *Testimonios* no deja ningún margen para la interpretación de su contenido: se trata de fotografías de niños llorando frente a un paredón de fusilamientos en España, casas destruidas por bombardeos, un barco torpedeado incendiándose, casi escondido detrás de una espesa columna de humo en el medio del mar, los cadáveres masacrados a lo largo de una escalinata en China -superando desde la fotografía documental la emblemática representación einsteiniana- o Hitler y sus generales sobre una fotografía de cadáveres en una trinchera, montaje titulado *Los cerebros y los resultados*. Llamados de atención de una retórica explícita, estas imágenes remiten de manera inconfundible -en el marco de la situación bélica mundial- a la universalidad del dolor y la muerte.²⁷

La tragedia contemporánea también es aludida a través del recurso iconográfico en algunas imágenes plásticas de *Del linaje que no muere*, como en *La degollación de los inocentes*, de Lucas Cranach. Sin embargo, el criterio general de esta sección es más amplio a escala temática, aunque en todos los casos apunta a repasar algunos hitos de la tradición artística "universal": allí aparecen obras de pintores españoles canónicos como Goya y Murillo, junto a las de otros artistas europeos. En el primer número de la revista confluyen un sereno desnudo de Renoir y un detalle de los rostros de Adán y Eva expulsados del paraíso en la dramática versión de Masaccio; esta conjunción no sólo contrasta dos posturas expresivas sino también dos momentos del desarrollo artístico europeo, en un arco que va del Renacimiento al impresionismo. A la vez, se trata del patrimonio artístico de Italia y Francia, países que en esos momentos se encontraban bajo el dominio nazi-fascista: es decir, un patrimonio artístico en peligro.

En este sentido, en la revista también se incluye un montaje fotográfico que alude al peligro de destrucción de una producción cultural canónica: en el número seis se incluye *Italia*, una secuencia en tres registros donde se superponen numerosos aviones planeando en la línea de fuego, una vista en picado de un bombardeo sobre una ciudad -tan a la distancia que pareciera un mapa de caligrafía virtuosista- y una última imagen, en el registro inferior, del centro histórico de Florencia con sus inconfundibles íconos artísticos.

A continuación del fotomontaje *Italia* aparece "Mussolini", nota que festeja la caída en desgracia del dictador fascista. ¿El fotomontaje fue realizado con anterioridad a la caída del Duce o se realizó expresamente para recordar el peligro latente sobre la tradición italiana? Si bien este argumento se podría ver correspondido por el contenido del texto,²⁸ volvemos a sostener que la selección de imágenes se debió haber realizado durante los primeros tiempos de la revista, y que aquí se vinculó posteriormente el contenido del texto y la imagen.

²⁷ La selección y realización de este conjunto de imágenes debió haber sido realizado al momento del lanzamiento del plan de edición, junto con el diseño de las tapas.

²⁸ "¿Cómo se pudo mantener tanto tiempo [Mussolini]? Dando gato por liebre, dando fascismo por Italia e Italia por fascismo. Y eso es precisamente la peor estafa que se ha podido hacer al pueblo italiano: especular con su tradición, con su capacidad creadora, con sus monumentos y pintores para, encaramado arteralmente sobre su historia, vender en forma de camisa negra, eso, todo eso, que el turista contemplaba con ojos atónitos, tragándose el anzuelo, creyendo que existía el fascismo, cuando lo único que había tras él era: Italia (...)." S/a [Lorenzo Varela?], "Mussolini", *De mar a mar*, a. 2, n. 6, mayo de 1943, pp. 35-36.

En el caso de la simbología de *Italia* se apuntó a vincular los potenciales efectos de los bombardeos con el riesgo de destrucción de obras maestras por antonomasia; en el caso de la inclusión de las otras obras de artistas consagrados por la historia del arte también se remitió a las bases de la tradición artística occidental, el mencionado *linaje que no muere* o un patrimonio a destacar y preservar frente a la barbarie bélica.

Recordar desde el "lejano" campo argentino un imaginario sobre el que se fundaba y sostenía la cultura "universal" pareció ser entonces uno de los ejes centrales, desde el aspecto visual, de este proyecto. La conjunción en *De mar a mar* de un repertorio que abarcó tanto dibujos de reminiscencias clasicistas a la "nueva figuración" argentina de aquellos años, pasando por imágenes del México precolombino, la España "dorada" o el impresionismo francés, postuló en las páginas de esta revista un mapeo de algunas producciones destacadas de una civilización en peligro. Una civilización que -tal como sostiene el conocido axioma de T. W. Adorno- ya no podría volver a ser como había sido conocida hasta entonces, no después de los nuevos desastres de la guerra.

*CoNICeT. Instituto de Teoría e Historia del Arte "*Julio E. Payró*", UBA