

POLÍTICAS TEXTUALES Y GRÁFICAS  
DE *TALLER*: DIÁLOGOS LITERARIOS  
ENTRE ESCRITORES MEXICANOS  
Y EXILIADOS ESPAÑOLES

*Angélica López Plaza*

*La política de una revista es un orden, una paginación, una forma de titular que, por lo menos idealmente, sirven para definir el campo de lo deseable y lo posible de un proyecto. El discurso de las revistas elige políticas textuales y gráficas. Define fundamentos de valor, por los que coloca a la revista en relación con otros discursos.*

BEATRIZ SARLO, "Intelectuales y revistas:  
razones de una práctica"

La revista *Taller*, aparecida en la ciudad de México en diciembre de 1938 y de publicación mensual (aunque con periodos irregulares) —salieron doce números entre diciembre de 1938 y febrero de 1941—, fue un proyecto literario y cultural impulsado, en un primer momento, por escritores mexicanos. Rafael Solana (iniciador del proyecto) junto con Octavio Paz, Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez son "los responsables" de la publicación hasta el número cuatro; a partir del quinto (octubre de 1939), y tras la dimisión de Rafael Solana, el joven Paz será el director, y Juan Gil-Albert, recién exiliado en México, su secretario. Es importante señalar la colaboración en la revista no sólo de

Gil-Albert, sino de un grupo de destacados intelectuales españoles exiliados en México al final de la guerra civil. En 1937, y en España, Octavio Paz conoció a algunos de los intelectuales y artistas que luego serán invitados a formar parte de *Taller*, particularmente los escritores que se reunieron en torno a la revista republicana *Hora de España*.

*Taller* se ha establecido como un punto de referencia importante para la historiografía literaria mexicana, sobre todo en lo que respecta a la llamada generación de escritores jóvenes nacidos entre 1914 y 1915: Octavio Paz, Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez, José Revueltas y Rafael Solana. La importancia de estas señeras figuras en el ámbito de las letras hispanoamericanas es indiscutible. Algunos de ellos comenzaron a destacarse en el ámbito público a raíz de su participación en distintas revistas y periódicos. Porque, claro, involucrarse en el campo intelectual de los años treinta no sólo implicaba la publicación de libros, sino también la integración y la asidua colaboración en revistas o, en su defecto, la creación de algún proyecto hemerográfico. En la medida en que cada uno de estos jóvenes escritores incidía en la actualidad de los debates ideológicos y literarios de su época, así también organizaba sus propias intuiciones estéticas y legitimizaba sus propuestas en un espacio público y colectivo. Una vez concluido el proyecto, y ya desde nuestra perspectiva actual, podemos apreciar la importancia de primicias que, con el tiempo, llegarían a constituir el *opus magnum* de los escritores en cuestión.

Entre los exiliados españoles que colaboran en la revista se encuentran, Antonio Sánchez Barbudo, León Felipe, Juan Larrea, José Herrera Petere, Enrique Díez-Canedo, María Zambrano, José Bergamín, Emilio Prados, Lorenzo Varela, Ramón Gaya, José Moreno Villa y Rafael Alberti; este último, aunque exiliado en Argentina envió una colaboración para el número diez de la revista: “Del pensamiento en un jardín”

(enero-febrero de 1941).<sup>1</sup> *Taller* se convierte, entonces, en el primer proyecto cultural impulsado por escritores mexicanos y exiliados españoles, hecho éste que le otorga un significativo lugar en la historia del destierro republicano y, más aún, en las complejas relaciones del intercambio cultural entre México y España.

El título de la publicación, propuesto por Rafael Solana,<sup>2</sup> aparecía en letras de mediano tamaño en color rojo. Éstas se ubicaban en la parte superior de la página. En cada uno de los doce números aparecía una viñeta en la parte inferior del folio. Aunque *Taller* no se caracterizaba por las representaciones artísticas, muy en boga en el ambiente cultural de entonces, cada una de sus ilustraciones mostraba cierta consonancia con el proyecto hemerográfico. Una de las líneas estéticas perseguidas por la revista consistía en una relativa independencia respecto de consignas artísticas y estéticas de la época. Este hecho vincula a *Taller* con el formato de la revista valenciana *Hora de España*. Las ideas sobre

<sup>1</sup> En 1934 Rafael Alberti también colaboró en la efímera revista *Cuadernos del Valle de México* con dos poemas: “Un fantasma recorre Europa” y “Al volver y empezar”, núm. 2 (1934), pp. 15-18.

<sup>2</sup> En una reunión convocada por Rafael Solana se forma el grupo de los que serán los “responsables” de *Taller*, término que emplean para identificarse como los encargados de la publicación. Rafael Solana rememora el episodio y comenta: “Nos reunimos otros tres escritores y yo para hacer un Taller que no fuese ya solamente poético, sino que admitiera la prosa, en forma de ficción o de ensayo, y hasta la pintura. Es muy posible, aunque no lo recuerdo con claridad, que la sugerencia de hacer este cambio haya venido de Alberto Quintero Álvarez, que llegó en aquellos días de la provincia, de Celaya, o de Acámbaro, con un libro de versos en las manos. A Quintero y a mí se unieron Efraín Huerta, que era mi compañero de escuela, de banca y de excursiones por la república en busca de monumentos artísticos, que copiábamos en nuestros álbumes de dibujo, y Octavio Paz, un año mayor que nosotros, y a quien su grupo propio, el de Barandal y los Cuadernos del Valle de México, se le había disuelto entre las manos”, véase Rafael Solana, “Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva”, en *Las revistas literarias de México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963, pp. 185-207, p. 191.

arte y artistas expuestas por Ramón Gaya y Luis Cardoza y Aragón, dos de los colaboradores extranjeros, ejemplifican esta actitud, que supone entre otras cosas una desviación del arte oficial.

Las primeras cuatro viñetas, realizadas por dos mexicanos y dos españoles, corresponden respectivamente a María Izquierdo, Ramón Gaya, Jesús Guerrero Galván y Miguel Prieto. A partir del quinto número la responsabilidad de las ilustraciones corría a cargo del escritor y pintor exiliado Ramón Gaya. En términos generales, ninguno de los dibujos —ni de la portada ni de los que ilustraban tal o cual texto publicado— se apegaba a las convenciones del nacionalismo propuesto por la política oficial. La consigna nacional mexicana recalca que el arte debía asumir un papel eminentemente social y que debía ser expresión, sobre todo, de una naciente cultura proletaria.

La mayoría de los artistas que colaboraron en *Taller*, tanto los nacionales como los extranjeros, practicaban un arte que se situaba en la periferia del canon.<sup>3</sup> En este sentido, el caso de María Izquierdo nos resulta llamativo, pues a pesar de su filiación con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fue destituida de la misma por “artepurista”. Si bien es cierto que luego vuelve a pertenecer a la Liga, su destitución ejemplifica la censura con que en ciertos ámbitos del mundo cultural mexicano de los años cuarenta se juzgaba aquellas producciones artísticas que no encajaran del todo

<sup>3</sup> El artista español Miguel Prieto es quizás el único que muestra características propiamente ortodoxas. Al menos es el único cuya obra supone un compromiso habitual con la causa política de la segunda República española. Pero si bien en su pintura se acercó al realismo social, en las viñetas que publicó en *Taller* no se observa esa faceta *agit-prop*: los dibujos más bien participan de la misma tendencia estética que caracterizan las demás ilustraciones publicadas. Ramón Gaya, en cambio, no cesará de manifestar a lo largo de los años su total independencia respecto de las consignas artísticas de la época.

en el “mainstream del muralismo”,<sup>4</sup> como propone Carlos Monsiváis.

La trayectoria artística de *Taller* se inicia con la publicación a color de cinco pinturas de María Izquierdo. El tema representado en las pinturas es el mundo agreste y popular: caballos y paisajes campesinos. Esta ambiciosa promoción de las artes plásticas resulta muy llamativa. Sin embargo, no tendría continuación, pues ya no encontramos otras reproducciones de esta envergadura en la revista. Sin lugar a dudas, la falta de ilustraciones más elaboradas —únicamente publicaron viñetas y dibujos— y la irregularidad con que aparecieron los números, se debían sobre todo a problemas de financiamiento.

La revista se adscribía a una tradición hispánica, que sus colaboradores a su vez reformulaban y leían de forma distinta. Distanciándose de los símbolos nacionales de los grandes héroes de la patria, los indígenas, lo mismo que de ciertos rasgos del arte de vanguardia, *Taller* dirigía su discurso visual a otra esfera. La revista introducía un cambio de categorías y sugería nuevas formas de pensar el mundo y de construir subjetividades distintas. Desde luego, los dibujos y las viñetas no se dan aisladamente, sino que su significado es condicionado por los textos literarios que pretenden ilustrar.

De este modo, al trazar el mapa artístico-visual de *Taller* podemos observar dos aspectos importantes. El primero, de carácter estético y político, que hemos apuntado arriba, es decir, la creación de un espacio que se desvía de la norma

<sup>4</sup> Según Carlos Monsiváis, “la tendencia dominante en el muralismo mexicano fue el nacionalismo. Un regreso a la historia de México así como un rechazo a todo lo extranjerizante que se consideraba inauténtico. Temas populares de la Revolución y sus héroes: campesinos y obreros, se mezclaron con conceptos de literatura marxista y problemas típicos de las sociedades industriales”. Véase Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo xx*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 143-155.

imperante, y otro que prueba la existencia de un diálogo con la cultura española desde su primera publicación. Además de los artistas mencionados, en el primer número también se publicaron unos poemas inéditos de Federico García Lorca, rescatados por Genaro Estrada y con ilustraciones de José Moreno Villa.

En cuanto al diálogo e intercambio con la cultura española es importante destacar que la revista no es el primer punto de encuentro entre estos dos países. Desde finales del siglo XIX se habían celebrado entre México y España una serie de encuentros literarios y artísticos, pero es a partir de la década del treinta cuando se incrementan estas relaciones. La diferencia fundamental entre estos dos momentos históricos consiste en la decisión diplomática y política del gobierno cardenista de dar asilo a algunos de los intelectuales más importantes de España<sup>5</sup>. El hecho de contar con la colaboración española desde el primer número de la revista demuestra la apertura, la conciencia y sensibilidad que tenían los “responsables” respecto de la situación política y estética de la España en guerra.

Sin embargo, es a partir del quinto número de la revista cuando se oficializa este diálogo y se incrementa, en este sentido, la participación de los exiliados republicanos en *Taller*. Un incremento, por cierto, que no fue bien recibido por

<sup>5</sup> La política cardenista se justificó en términos humanitarios. Sin embargo, el hecho de dar asilo a miles de españoles —muchos de ellos altamente calificados— también supuso un beneficio económico y social para la República mexicana. En las órdenes que Cárdenas transmitió a su ministro en Francia, el licenciado Narciso Bassols queda corroborada esta idea: “hacer una selección cuidadosa de refugiados desentendiéndose en lo absoluto de filiación y banderías políticas y sociales, siguiendo esta norma de conducta en la selección: 60 por ciento de agricultores; 30 por ciento de técnicos y obreros calificados y 10 por ciento de intelectuales”. Aunque el plan no fue ejecutado tal como lo dictó el presidente mexicano resultan reveladoras estas expresiones por lo que supuso el exilio español en México. Véase Antolín Piña Soria, *El presidente Cárdenas y la inmigración de españoles republicanos*, México, Multígrafos SCOP, 1939, pp. 12-13.

todos. Años después, reflexionando sobre este hecho, Rafael Solana había de afirmar lo siguiente:

Pienso que no fue un acierto el de Octavio Paz al admitir, no como invitados, como García Lorca y Moreno Villa habían estado desde el principio, sino como dueños de la casa, a quienes sólo pasaron por ella como por un cuarto de hotel, provisionalmente, y mientras encontraban otra cosa. Escritores, poetas, pintores, cuyos nombres no llegaron a vincularse con México, y cuya evocación en esta serie de conferencias en que se reconstruye la historia de nuestras revistas literarias, parece la de intrusos, o pasajeros, o fantasmas.<sup>6</sup>

Las expresiones del autor de *El envenenado* tienen algo de cierto, y algo también de polémica personal con Octavio Paz. Es bien conocida la “guerra intelectual” que se desarrolló en los primeros meses de la llegada de los exiliados a México en torno al tercer centenario de Juan Ruiz de Alarcón.<sup>7</sup> Asimismo, es de dominio público el resentimiento que provocó la política de puertas abiertas al exilio republicano en distintas esferas culturales del país.

No sólo en la prensa de derecha mexicana —*Excelsior* o *El Universal*— encontramos expresiones de hostilidad hacia los recién llegados; también en centros educativos tan importantes para la política revolucionaria mexicana como la Universidad Nacional se discutía el tema. En estos ámbitos las excelentes condiciones de trabajo ofrecidos a un grupo de intelectuales españoles invitados a formar parte de la flamante Casa de España en México fueron denunciadas como

<sup>6</sup> Rafael Solana, art. cit., p. 199.

<sup>7</sup> Consúltese Guillermo Sheridan, “Refugachos. Escenas del exilio español en México”, *Letras Libres*, núm. 56 (2002), pp. 42-51; Anthony Stanton, “Textos y pretextos de Xavier Villaurrutia”, en *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las jornadas celebradas en España y México para conmemorar el septuagésimo aniversario de La Casa de España en México (1938-2008)*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 483-495.

un trato preferencial injustificable que se les brindaba a unos extranjeros en detrimento de los escritores mexicanos. Estos hechos que hemos apuntado muy rápidamente acerca del primer contacto que se produce entre los integrantes de la cultura mexicana y los exiliados republicanos es el trasfondo sobre el cual se destaca de manera tan notable el espacio de mutua convivencia que generó *Taller*. Si bien uno de los propósitos de la revista fue crear un espacio de intercambio y confluencia poética entre distintas generaciones, otro fue promover un diálogo entre los escritores y artistas de uno y otro país.

A partir del quinto número también apareció el subtítulo, “Poesía y crítica”. Otro elemento que alteró la estructura exterior de la revista fue el cambio en la numeración de cada ejemplar. Desde la aparición de dicha entrega se utilizaría el sistema arábigo para identificar cada número. El subtítulo funciona como un breve resumen de los propósitos del proyecto. Constituye, entonces, junto con el título, el primer contacto del lector con la publicación.

Como hemos apuntado, la materialización del texto —las políticas textuales y gráficas— condiciona el proceso de lectura de aquellos que adquieren la revista. De modo que el subtítulo se establece como un instrumento para orientar la lectura y enfatizar el significado del proyecto. Estos dos conceptos —poesía y crítica, que ostenta el subtítulo— son fundamentales para entender cómo son los planteamientos estéticos principales de *Taller*. De modo que la creación poética se vuelve inseparable de una reflexión crítica sobre su propio proceder. Así pues, en la medida en que un escritor ejerce una crítica sobre un texto determinado, construye una imagen de sí mismo, se adscribe a un proyecto, y propone una manera de leer las relaciones entre su obra y el mundo.<sup>8</sup> Por tanto, la creación poética y la crítica ejercida

<sup>8</sup> Edward Said, *El mundo, el texto y el crítico*, Madrid, Debate, 2004, pp. 20-30.

sobre dicha creación fueron los pilares estéticos para la materialización de *Taller*.

Llegado a este punto, es necesario ilustrar la importancia del secretario de la revista. Juan Gil-Albert no sólo fue un asiduo colaborador, sino que, además, a partir del quinto número, fue su secretario. Su labor consistió en preparar una lista de los posibles colaboradores para cada número. Entre los manuscritos conservados en su archivo hemos encontrado dos libretas de apuntes, ambas fechadas en 1938 (uno de los cuadernos lleva por título “Versos y estancia en un viejo monasterio”), donde Juan Gil-Albert anotó los nombres de algunos colaboradores de *Taller*. Al parecer estos dos cuadernos de trabajo fueron los únicos que el escritor español alcanzó a llevar consigo tras la salida de España. Pequeños y portátiles, llevan en sus hojas amarillas las tachaduras, los rayones, las reflexiones y las dudas poéticas que Juan Gil-Albert experimentó durante los últimos meses de la guerra civil española.

En una de las libretas también aparece el borrador del índice de la entrega número seis de *Taller*, correspondiente a noviembre de 1939. Aunque Juan Gil-Albert no hace una mención directa de la revista, la lista de escritores coincide con el registro de la sexta entrega. El alicantino anotó los nombres de los escritores que colaborarían en este número: “José Bergamín, Alberto Quintero Álvarez, Juan de la Cabada, Francisco Giner de los Ríos, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Xavier Villaurrutia, Rafael Solana, María Zambrano, Octavio Paz, Pablo Neruda”. Y, en efecto, todos los mencionados, con excepción de Ramón Gaya, colaboraron en la entrega.

El secretario también anotó los nombres de aquellos escritores que podrían estar interesados en la revista: “Concha Albornoz, Altolaguirre, dirección de Juan Ramón, dirección de gente que se interese por la revista: Florit, Ballagas, Ma-

rinello y otros”.<sup>9</sup> A simple vista, la lista de los posibles interesados parecería bastante arbitraria; sin embargo, si analizamos a fondo la figura de cada uno de estos escritores en relación con el poeta alicantino, encontraremos, sin duda, una serie de correspondencias culturales, fraternales e ideológicas de sumo interés.

La mención de los tres escritores españoles corresponde a una afinidad electiva que el alicantino sentía por su propia tradición literaria. Figuras como Juan Ramón Jiménez y Manuel Altolaguirre no sólo serían clave para la difusión de la revista (recuérdese el renombre internacional del autor de *Platero y yo*, así como la labor editorial del segundo) sino que, además, eran figuras que representaban los altos valores de la cultura republicana. En la figura de Concha Albornoz, en cambio, se encuentra la amistad que poco tiempo después sería central en la vida de Juan Gil-Albert, Ramón Gaya y Mariano Rodríguez Orgaz.

Por otra parte, la mención de los tres escritores cubanos —Eugenio Florit, Emilio Ballagas y Juan Marinello— podría interpretarse como un gesto de solidaridad y agradecimiento por el apoyo que estos escritores brindaron a la causa republicana, y, a su vez, como un claro reconocimiento estético, particularmente en el caso de Emilio Ballagas (este escritor había colaborado en la revista *El Mono Azul*). La lista de los colaboradores e interesados pone en evidencia la noción de un proyecto cultural y estético de largo alcance, donde se articularía una noción de cultura con una raíz eminentemente hispánica.

La impronta de Juan Gil-Albert en el proyecto no sólo sugiere una estética muy particular, sino que, además, confirma una filiación muy específica: la vinculación de *Taller* con la revista valenciana *Hora de España* y, por tanto, con

<sup>9</sup> Manuscrito que contiene diferentes poemas, algunos datados en 1938, Biblioteca Nicolau Primitiu, Valencia.

la literatura republicana publicada durante la guerra civil española. La organización del número seis de la revista parece ser una réplica de algunas de las labores que el alicantino ejerció en las páginas de la revista republicana; recuérdese que Juan Gil-Albert fue secretario de *Hora de España* a partir de la sexta entrega (junio de 1937) hasta la vigesimoprimera (septiembre de 1938). En los cuadernos de notas también aparecen los títulos de algunos de los textos que Juan Gil-Albert publicó en *Taller*, así como un listado de poemas editados en diversas revistas españolas, los títulos de algunos de sus libros más importantes y otros títulos que en ese momento se encontraban inéditos y que publicaría tiempo después.

También es necesario ilustrar algunas influencias o intertextos que encontramos en la publicación. La maquetación gráfica de la revista se inspiraba, sobre todo, en *Hora de España*. Los cambios en el discurso tipográfico, esto es, en la numeración, las ilustraciones y el subtítulo introducidos a partir del número cinco contribuyen a fijar el rumbo de *Taller*. No es mera casualidad que estos cambios se efectuaran justo en el momento en que se integró a la redacción el grupo de escritores españoles. Una simple ojeada por los veintitrés números de la revista republicana bastaría para apreciar la influencia que *Hora de España* ha ejercido en este sentido.

Pero más allá de las transformaciones en el formato y la carátula —en ambas revistas el encargado de estas tareas era Ramón Gaya—, el carácter hispánico de *Taller* es uno de los elementos que vinculan el proyecto mexicano con el núcleo de *Hora de España*. Según Enrico Mario Santí, tanto el empleo de la misma lengua como la presencia de una *moral poética común* une ambas empresas: “se trata no ya de la libertad de creación ante una retórica partidista sino de una

confluencia entre poesía e historia, de una concepción del arte como experiencia vivida”.<sup>10</sup>

El discurso tipográfico y la confección material de la revista dependen de una consideración fundamental que determinó, entre otros aspectos, la duración del proyecto: el financiamiento. La irregularidad o la falta de periodicidad de la publicación, el abaratamiento del precio original por cada ejemplar, los cambios de local y de imprenta: Cooperación Gráfica (para los números primero al cuarto); Artes Gráficas Comerciales (número quinto); Imprenta Universitaria (número sexto); y la Editorial Cultura (del séptimo al doceavo) muestran las crecientes dificultades económicas por las que atravesó el grupo:

La revista “TALLER” aparecerá en México cada mes, y se venderá al precio de un peso cincuenta centavos ejemplar; números atrasados, tres pesos. En el extranjero, cincuenta centavos de dólar cada número, y un dólar los atrasados. Los precios de suscripción en México son de cinco pesos cuatro números, siete cincuenta, seis números y diez pesos, ocho números. En el extranjero, dos dólares cinco números y cinco dólares doce números.<sup>11</sup>

Esta nota, que aparece en el número inaugural, es reveladora por distintos motivos. En primer lugar, informa sobre la noción que los “responsables” tenían de la revista, entendida ésta como un bien de consumo cultural. El precio de venta tan elevado, pues no pretendía ser accesible, contrasta con los costos de otras revistas artísticas y literarias coetáneas. Por ejemplo, podemos mencionar el costo de revistas como, *Contemporáneos* (un peso); *Barandal* (veinte centavos); *Romance* (treinta centavos).

<sup>10</sup> Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Octavio Paz, *Primeras letras (1931-1943)*, México, Vuelta, 1988, pp. 41-42.

<sup>11</sup> Anónimo, nota sin título, *Taller*, núm. 1 (1938), p. 2. En adelante, sólo indicaré en el texto las páginas entre paréntesis.

El éxito de una revista en el ámbito mexicano de entonces se debía a su filiación con el Estado, ya se diera ésta de forma velada o manifiesta. En muchos casos, la publicación de numerosas revistas contaba con el apoyo económico y oficial de la Secretaría de Educación Pública. En este sentido, en México no existían condiciones para sostener una publicación independiente, como era el caso de *Taller*. Por ello, los problemas económicos y la necesidad de encontrar patrocinador o protector que los favoreciese fue una preocupación constante para los talleristas.

Otro dato interesante que se desprende de la nota es la proyección a futuro que concebían los fundadores del proyecto. Imaginaban una recepción favorable tanto en el ámbito nacional como en la recepción en el extranjero. Para el segundo número —abril de 1939— publicado con un retraso de tres meses, estas aspiraciones de un proyecto realizable bajo los criterios expuestos se cancelaba: “no obstante el retraso que lleva a costas y que, según esperamos, el público sabrá dispensar, la revista TALLER aparecerá, de hoy en adelante, con puntualidad. Gracias a ciertos cambios editoriales y económicos, ha sido posible variar los precios en favor de los lectores” (p. 3). Lectores que suponemos constituían un círculo muy cerrado de intelectuales y artistas.

Los cambios económicos, como veremos más adelante, ejemplifican esos problemas de financiamiento que aparecen desde el primer número de la revista. Hasta el momento, hemos identificado cinco patrocinadores que ayudaron económicamente a la impresión y edición del proyecto. Rafael Solana sufragó los costos de impresión, papel y todos los detalles relacionados con la publicación del primer número. El segundo número fue subvencionado por Eduardo Villaseñor, representante del gobierno en la recién creada Casa de España en México. El viaje de Solana a Europa supuso para la revista una especie de crisis económica. Años más

tarde, en una entrevista Octavio Paz le reclamará al autor de *Ladera* el haberlos abandonado:

nos mandó algunos poemas y no volvió sino ocho meses después; nos dejó abandonados. No teníamos un centavo. Surgió entonces Eduardo Villaseñor, un político amante de la literatura, muy amigo de Barreda y de Villaurrutia, que eran mis amigos. Ellos le hablaron de mí, fui a verlo y le dije que queríamos ayuda para *Taller*. Nos regaló una remesa de papel couché que pudimos vender en partes y con eso hacer los primeros números. Solana ya no tuvo que ver con la revista. El número dos lo hice yo, mal o bien fue obra mía.<sup>12</sup>

Otro de los padrinos de la revista fue Alfonso Reyes; le otorgó a *Taller* la cantidad de ciento cincuenta pesos. Conocemos el dato gracias a una nota que le envió Octavio Paz al autor de *Cartones de Madrid*, el 7 de noviembre de 1939. En la nota, Paz especifica que devolvería el dinero “a la primera oportunidad”.<sup>13</sup> Tras asumir la dirección de *Taller*, Octavio Paz acude nuevamente a Eduardo Villaseñor y obtiene —comenta—, “gracias a José Bergamín, una pequeña ayuda de la Editorial Séneca. También Alfonso Reyes y Antonio Castro Leal nos auxiliaron con los anuncios de varias editoriales”.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Citado en Diana Ylizaliturri, “Entrevista con Octavio Paz, editor de revistas”, *Letras Libres*, núm. 7 (1999), p. 54.

<sup>13</sup> *Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959)*, ed. de Anthony Stanton, México, Fundación Octavio Paz, FCE, 1998, pp. 53, 55, 65.

<sup>14</sup> Octavio Paz, “Antevíspera: *Taller* (1938-1941)”, en *Generaciones y semblanzas: escritores y letras de México*, 3. *Literatura Contemporánea*, ed. de Octavio Paz y Luis Mario Schneider, México, FCE, 1987, pp. 17-18. Años más tarde, Octavio Paz expresó respecto de los anuncios vendidos por *Taller* lo siguiente: “también nos ayudó mucho Alfonso Reyes a través de anuncios de la Casa de España, una ayuda que después nos quitó Cosío Villegas, pues no era amante de la literatura y menos de la joven literatura”, véase: Diana Ylizaliturri, entrevista citada, p. 54. Resultan un poco sorprendentes las palabras del escritor mexicano, pues la ayuda económica conseguida como resultado del espacio vendido para los anuncios de La Casa de España fue recurrente; aparecieron en la revista sin interrupción alguna des-

Precisamente, los espacios vendidos a distintas editoriales y revistas ejercieron un papel importante en *Taller*. Estructuraron un doble discurso que apunta, primero, la filiación de la revista a un ámbito intelectual y cultural productor de conocimiento y, segundo, a la legitimación de otros espacios y prácticas literarias en el ámbito de la esfera pública mexicana. Los anuncios son plataformas de publicidad que en algunos casos dan a conocer el quehacer literario de los colaboradores de la revista fuera del contexto de ésta. La aparición de ciertos libros en las secciones destinadas a los anuncios sería un buen ejemplo de las estrategias publicitarias practicadas en el marco del proyecto hemerográfico. Además, los anuncios vendidos a *Taller* proveyeron parte del soporte económico para sufragar los costos de impresión y edición.

En cuanto a las implicaciones que tuvo la ayuda económica suministrada por la editorial Séneca, podemos afirmar que éstas rebasan el rubro meramente pecuniario. El apoyo de la editorial comprueba que el éxodo español no fue un lastre económico para México, sino todo lo contrario. A pesar de que la ayuda prestada por Séneca fue coyuntural, pues muy pronto comenzó a tener serios problemas de financiamiento, resulta revelador el papel de promoción cultural-editorial que intentó desarrollar en una nación en pleno crecimiento y modernización, como era el caso de México. Por un lado, la editorial mantenía vivo el espíritu y la conciencia de identidad de los españoles en el exilio

---

de el número cinco hasta la última publicación. Quizás estas afirmaciones se deban más bien a la rípida relación entre el Nobel mexicano y Cosío Villegas. Un ensayo sobre Luis Cernuda escrito por Paz para la *Revista de la Universidad de México*, en 1964, provocó la confrontación de ambos escritores. Véase Roger Bartra, "¿Octavio Paz vs. Cosío Villegas?", en *Letras Libres*, disponible en: <http://www.letraslibres.com/blogs/octavio-paz-vs-cosio-villegas>, consultado el jueves 8 de mayo de 2014.

y, por otro, fomentaba e incrementaba los lazos culturales entre España y México.<sup>15</sup>

Con todo, la ayuda proporcionada por José Bergamín, según las palabras de Octavio Paz en la citada entrevista, evidencian las dinámicas internas del proyecto hemerográfico:

Pero las dificultades financieras siguieron. Aunque recibimos ayuda el dinero se nos acabó. De pronto llegaron los españoles. Se me ocurrió entonces invitarlos a formar parte —puesto que eran de la misma edad que nosotros— del consejo de redacción. Así reunimos *Taller* con lo que quedaba de *Hora de España*, pero tuvimos que hacer una *transacción*. Bergamín ofreció su ayuda siempre y cuando fuese Ramón Gaya el autor de las viñetas y del diseño de la portada. Estuve de acuerdo. Quedó bastante bien, pero muy parecida a *Hora de España*.<sup>16</sup>

Cómo se tomaron las decisiones y, más aún, sobre qué tipo de tratos o compromisos se produjeron ciertos aspectos

<sup>15</sup> Uno de los propósitos del Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles (CTARE) con la creación de la editorial Séneca fue “mantener vivo el espíritu de la República a través de las obras que se edite”. En el *Boletín al servicio de la emigración española* declaraban que: “Para nosotros, ahora sí, es más importante publicar un libro que abrir un surco o fabricar motores. Por dos razones: la primera porque es el vehículo de la cultura el único que enlaza [...] el alma hispana con el alma americana y lo ha convertido en vasos comunicantes de comunicación perfecta, y la segunda porque tenemos el deber de conservar lo que los facciosos destruyen. Los facciosos no derriban fábricas, ni deshacen telares [...]. Incluso aumentarán la producción si pueden a costa, claro está, de los españoles trabajadores. En cambio queman máquinas, libros e instrumentos de cultura. Son grandes enemigos de un régimen montado sobre la cerrilidad cuartelera y la ignorancia señorial”, *apud* Aurelio Velázquez Hernández, *La otra cara del exilio. Los organismos de ayuda a los republicanos españoles en México (1939-1949)*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2012, p. 241. Para más información sobre la editorial Séneca véase Víctor Díaz Arciniega, “Séneca, por ejemplo una casa para la resistencia, 1939-1947”, en *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, Actas de las segundas jornadas celebradas en El Colegio de México en noviembre de 1996, James Valender *et al.* editores, México, El Colegio de México, 1999, pp. 210-254.

<sup>16</sup> Diana Ylizaliturri, entrevista citada, p. 54.

materiales de la revista reflejan el funcionamiento y la praxis encubierta de *Taller*. La cualidad dialéctica de la revista fue un verdadero ‘toma y dame’, un forcejeo, que propició el espacio idóneo en que determinar los aspectos materiales y gráficos de la publicación como también en que entablar el debate intelectual. Recuérdese, además, que otro de los proyectos subvencionados por Séneca fue la preparación de una antología de la poesía hispánica moderna, *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española* (1941), en edición de dos escritores españoles, Emilio Prados y Juan Gil-Albert, y de dos mexicanos, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz. En ese mismo tenor, también es esencial destacar la difusión que realiza la editorial española de la obra de Antonio Machado, tan importante para la estética de los talleristas. Además, el apoyo económico brindado a *Taller* constituyó otra expresión más de la lucha contra el fascismo que unía a los distintos escritores por encima de sus diferencias literarias o personales.

Ya fuese por gratitud ante la acogida brindada a los exiliados en suelo americano, o ya por el deseo de contribuir en algo al plan trazado por el presidente Cárdenas, el hecho fundamental es que con esta colaboración de la editorial Séneca se zanjaban, en parte, las diferencias y los roces iniciales entre los dos grupos de escritores. Del mismo tenor son las aportaciones a la revista realizadas por los dos intelectuales mexicanos a cargo de la Casa de España: Alfonso Reyes y Daniel Cossío Villegas. *Taller* se fue forjando, entonces, como un espacio de convivencia, como un puente intelectual, no exento de contradicciones, entre escritores marcados por una misma tradición hispánica. La red de sociabilidad o *sitio de comunión*, al decir de Octavio Paz, que genera una revista es una de sus características esenciales. De ahí que toda dinámica cultural esté inmersa en un diálogo constante, por un lado, entre distintos proyectos, a veces

afines, a veces adversos, y por otro, entre distintas generaciones de escritores.

El quinto patrocinador-subscriptor del que tenemos conocimiento es una de las personalidades intelectuales más influyentes de las primeras décadas del siglo XX: Juan Ramón Jiménez. Dos cartas y una nota inéditas cruzadas entre el autor de *Moguer* y Octavio Paz dan cuenta de este diálogo. El 15 de noviembre de 1939, Zenobia Camprubí consigna en su diario haber enviado una carta por correo a *Taller*.<sup>17</sup> Del contenido de esta carta de Juan Ramón Jiménez no tenemos noticia, pero sí de la contestación que Octavio Paz le escribió un mes después.

Esta escueta correspondencia se destaca por su importancia en lo que se refiere a ciertas decisiones editoriales y por lo que supone como red de intercambio entre el grupo de *Taller* y uno de sus suscriptores; hecho por el cual nos detendremos en el análisis de esta misiva. En primer lugar, Octavio Paz agradece a Juan Ramón Jiménez por su carta y, particularmente, por haberla enviado en un momento difícil para esta publicación: “y no sólo a los mexicanos nos alegró; mucho más, quizá, a los españoles y, muy especialmente, a Gaya, el joven pintor”.<sup>18</sup> También le notifica al autor de *Platero y yo* el envío de seis números de la revista a Cuba. La persona encargada de recoger los números y de entregarlos a Juan Ramón Jiménez fue el cubano Juan Marinello, que

<sup>17</sup> El día miércoles, 15 de noviembre de 1939, Zenobia Camprubí escribió en su diario: “un día muy tranquilo. Pasé la primera parte de la mañana zurciendo medias y calcetines. Hice algunos flanes y asé manzanas. Fui al banco a sacar dinero —un día antes— y al correo para enviar la colaboración de J.R. a Sur, su carta a Domenchina y otra a Taller”, véase Zenobia Camprubí, *Diario, 2. Estados Unidos (1939-1950)*, introducción y notas de Graciela Palau de Nemes, Alianza Tres-EDUPR, Puerto Rico, 1991, pp. 148-149.

<sup>18</sup> Carta manuscrita localizada en la Universidad de Puerto Rico, fechada en diciembre de 1939. Las próximas citas se refieren a esta carta. Hasta el momento no hemos localizado la carta que le escribió Juan Ramón Jiménez al joven mexicano Octavio Paz.

habría pasado tiempo en México y conocía bien su mundo literario.

A pesar de que los talleristas luego se enterarían de que Juan Ramón Jiménez y su familia no se encontraban ya en La Habana, pues habían viajado a La Florida, es interesante reflexionar sobre las *topografías de públicos diferentes*, al decir de Annick Louis,<sup>19</sup> que supone este envío. No es disparatado suponer que la revista mexicana sería bien conocida en el círculo literario en que se movía Juan Marinello, un círculo compartido también por otros dos escritores que habían acudido al Congreso de Escritores Antifascistas en Valencia en 1937: Nicolás Guillén y Alejo Carpentier. Aunque no contamos con más datos que nos permitan confirmar (o ampliar) esta hipótesis, resultaría muy interesante descubrir si estos primeros números de *Taller* permanecieron en Cuba y, en tal caso, dónde.

Otro de los asuntos tratados en la carta enviada a Juan Ramón Jiménez es el intento de *Taller* por acoger en sus páginas a algunos jóvenes españoles del exilio. Según Paz, uno de los propósitos a los que obedeció esta decisión fue el de promover la revista como “un vehículo, el cauce para la expresión definitoria de la juventud hispano-mexicana. Ser, asimismo, un sitio de comunión, en la que los jóvenes —todos los escritores— se puedan reconocer en una misma fuente viva: la de la cultura y la de la poesía”. Como se ve, la revista se sostiene sobre estas nociones básicas de cultura y de poesía. Los talleristas creyeron en estas categorías y las pensaron como instrumentos fundamentales para conocer la realidad de forma íntegra y para expresar mejor lo intrínseco de sus propias personalidades.

<sup>19</sup> Annick Louis, “Leer una revista literaria. Autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de los años 1920”, conferencia pronunciada en el Coloquio Internacional: Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920, celebrada en El Colegio de México, 25-26 de septiembre de 2013.

La suscripción del poeta de Moguer al proyecto tallerista lo convertía en colaborador y, además, en una especie de agente publicitario. En su correspondencia vemos, por ejemplo, cómo Paz le solicitó que le recomendara escritores cubanos que conociese y que estuviesen interesados en publicar en *Taller*. Petición que el español no tardaría en contestar. En el número diez —marzo y abril de 1940— apareció una nota de Octavio Paz sobre *Sabor eterno* del poeta cubano Emilio Ballagas, lo cual confirmó la presencia de un diálogo, por incipiente que fuese, entre los jóvenes escritores de Cuba y de México.

El 29 de enero de 1940, el joven mexicano volvió a escribirle al poeta español. Quizás esta segunda carta tiene mayor interés por la luz que proyecta sobre los problemas de financiamiento de la revista. En ella, Octavio Paz manifiesta que una de las causas de la falta de periodicidad en la publicación es, precisamente, el factor económico: “tenemos dificultades de toda índole y la primera y más grande es la concerniente al dinero. Pocos, muy pocos, son los que se suscriben y todos piensan que la revista es un «lujo» y no, como pensamos nosotros, una necesidad”.<sup>20</sup> El hecho de concebir la revista como una necesidad le otorga mayor relevancia al proyecto, pues apunta a la falta de espacios autónomos para los grupos de escritores en una sociedad donde el Estado dictaba los patrones culturales.

En un acto recíproco, el futuro autor de *Libertad bajo palabra* se convierte también en agente y promotor del poeta

<sup>20</sup> Carta manuscrita localizada en la Universidad de Puerto Rico con fecha de 29 de enero de 1940. Las próximas citas están tomadas de esta carta. La única nota que hemos hallado de la autoría de Juan Ramón Jiménez dirigida a Octavio Paz en lo que respecta a *Taller* está bastante ilegible. Por el contenido de la misma parece datar de una fecha posterior a las dos cartas referidas. En ella el poeta de Moguer comenta haber enviado su suscripción a la revista y, además de felicitar a Paz, expresa haber recibido hasta el número once de *Taller*.

español.<sup>21</sup> A propósito del prólogo que escribió Juan Ramón Jiménez para el poemario *La rama viva* de Francisco Giner de los Ríos, el mexicano ofreció enviarle el número de la revista *Letras de México* en donde se publicó dicho texto.<sup>22</sup> La carta finaliza con la invitación dirigida a Juan Ramón Jiménez para que colaborase en uno de los próximos números de *Taller* dedicados a la poesía. La fecha de la misiva coincide con la publicación de un número doble de la revista, el ocho y nueve, que corresponde a enero y febrero de 1940. En el número diez aparecieron el poema “Los árboles” de Juan Ramón Jiménez y sus traducciones de dos poemas de T. S. Eliot: “La figlia che piange” y “Marina”, publicadas ya en *La Gaceta Literaria* de Madrid.

Para el proyecto tallerista el poeta español desempeñó el papel de un importante puente intelectual. Exiliado primero en Cuba y luego en Florida y en Puerto Rico, Juan Ramón Jiménez se relacionó con el grupo de españoles republicanos en el exilio y con los escritores mexicanos, enviando materiales a diversas revistas literarias: *Taller*, *Tierra Nueva*, *Cuadernos Americanos* y *El Hijo Pródigo*. La correspondencia entre Octavio Paz y Juan Ramón Jiménez también llama nuestra atención hacia uno de los poetas que los estudiosos de *Taller* suelen pasar por alto: el escritor cubano Emilio Ballagas.<sup>23</sup> Además, expande los circuitos restringidos en los que solían moverse sus más asiduos colaboradores.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Un excelente estudio que analiza y traza la figura de Octavio Paz como editor y gestor cultural de distintos proyectos hemerográficos es el artículo de Guillermo Sheridan, “Octavio Paz, editor”, *Letras Libres*, núm. 96 (2006), pp. 66-73.

<sup>22</sup> Francisco Giner de los Ríos, *La rama viva*, prólogo de Juan Ramón Jiménez y viñeta de José Moreno Villa, México, Tezontle, 1940.

<sup>23</sup> Recuérdese que Juan Gil-Albert también muestra un interés particular por la figura de Emilio Ballagas.

<sup>24</sup> Roxana Patiño propone que “las revistas se han desplazado en una doble vía en la cultura latinoamericana: en su interior, actuaron como generadoras y sostenedoras de las diversas posiciones que intelectuales y artistas tomaron a lo largo del siglo, manteniéndose dentro del ámbito de la cultura

De algún modo, una de las tareas que nos hemos propuesto en este pequeño recorrido y análisis por las políticas textuales y gráficas de *Taller* ha sido complejizar la noción de que una revista es bastante más que un órgano difusor de una ideología literaria o cultural; y que es, más bien, un espacio de cruce muchas veces conflictivo que provoca en el investigador una mirada atenta y crítica. El espacio dinámico y de *confluencia* que estableció *Taller* entre varios escritores, y desde luego entre varias generaciones, en una época de tantas agitaciones políticas y de ciertas crisis estéticas, es, creemos, una de las aportaciones del proyecto a la literatura hispano-mexicana.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, nota sin título, *Taller*, 1938, núm. 1, p. 2.
- ALBERTI, RAFAEL, “Un fantasma que recorre Europa”, *Cuadernos del Valle de México*, II (enero de 1934), pp. 15-16.
- \_\_\_\_\_, “Al volver y empezar”, *Cuadernos del Valle de México*, II (enero de 1934), pp. 17-18.
- Barandal*, *Cuadernos del Valle de México*, reedición facsimilar, México, FCE, 1981.
- BARTRA, ROGER, “¿Octavio Paz vs. Cosío Villegas?”, *Letras Libres*, disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/octavio-paz-vs-cosio-villegas>.

---

letrada; al mismo tiempo, en su proyección exterior, abrieron vasos comunicantes con una sociedad que en más de un momento abrevó en la cultura para encontrar bases identitarias, contenidos integracionistas, y nuevos fundamentos de valor. Dinamizadoras, en su mayoría, de las instancias de modernización y democratización de un campo cultural, han sido decisivas en la expansión del circuito restringido en el que se ubican sus miembros”, véase Roxana Patiño, “Revistas literarias y culturales”, *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*, José Amícola, dir. y José Luis de Diego, coord., España, Al Margen, 2008, p. 148.

- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR, “Séneca, por ejemplo una casa para la resistencia, 1939-1947”, en *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, Actas de las segundas jornadas celebradas en El Colegio de México en noviembre de 1996, James Valender *et al.* editores, México, El Colegio de México, 1999, pp. 210-254.
- GINER DE LOS RÍOS, FRANCISCO, *La rama viva*, prólogo de Juan Ramón Jiménez y viñeta de José Moreno Villa, México, Tezontle, 1940.
- MONSIVÁIS, CARLOS, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010.
- PATIÑO, ROXANA, “Revistas literarias y culturales”, en José Amícola, dir. y José Luis de Diego, coord., *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*, España, Al Margen, 2008, pp. 145-155.
- PAZ, OCTAVIO, Carta manuscrita, Universidad de Puerto Rico con fecha de diciembre de 1939.
- \_\_\_\_\_, Carta manuscrita, Universidad de Puerto Rico con fecha de 29 de enero de 1940.
- \_\_\_\_\_, “Antevíspera: *Taller* (1938-1941)”, en *Generaciones y semblanzas: escritores y letras de México, 3. Literatura Contemporánea*, ed. de Octavio Paz y Luis Mario Schneider, México, FCE, 1987, pp. 11-34.
- \_\_\_\_\_, *Primeras letras (1931-1943)*, introd. de Enrico Mario Santí, México, Vuelta, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939-1959)*, ed. de Anthony Stanton, Fundación Octavio Paz, México, FCE, 1998.
- PIÑA SORIA, ANTOLÍN, *El presidente Cárdenas y la inmigración de españoles republicanos*, México, Multígrafos SCOP, 1939.
- SAID, EDWARD, *El mundo, el texto y el crítico*, Madrid, Debate, 2004.
- SARLO, BEATRIZ, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, en *Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*, Centre de Recherches Interuniversi-

- taire sur les Champs Culturels en Amérique Latine, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 9-15.
- SHERIDAN, GUILLERMO, “Refugachos. Escenas del exilio español en México”, *Letras Libres*, núm. 56 (2002), pp. 42-51.
- SOLANA, RAFAEL, “*Barandal, Taller poético, Taller, Tierra nueva*”, en *Las revistas literarias de México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963, pp. 185-207.
- STANTON, ANTHONY, “*Textos y pretextos de Xavier Villaurrutia*”, en *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las jornadas celebradas en España y México para conmemorar el septuagésimo aniversario de La Casa de España en México (1938-2008)*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 483-495.
- Taller* (1938-1941), reedición facsimilar, México, FCE, 1982.
- VELÁZQUEZ HERNÁNDEZ, AURELIO, *La otra cara del exilio. Los organismos de ayuda a los republicanos españoles en México (1939-1949)*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2012.
- YLIZALITURRI, DIANA, “Entrevista con Octavio Paz, editor de revistas”, *Letras Libres*, núm. 7 (1999), pp. 157-192.