

**La puesta en página vanguardista:  
espacio de disrupción y generación  
de nuevas prácticas de lectura**

**María Andrea Giovine Yáñez**

Universidad Nacional Autónoma de México

Recibido: 02-05-2022 | Aceptado: 01-08-2022

<https://doi.org/10.25009/blj.i17.2689>

## La puesta en página vanguardista: espacio de interrupción y generación de nuevas prácticas de lectura

The Avant-Garde *Mise-en-Page*: Site of Disruption and Generation of New Reading Practices

María Andrea Giovine Yáñez<sup>1</sup>

### Resumen

El objetivo de este artículo es plantear, a partir de las vanguardias, la transformación de la página como unidad estructural y su predominancia como soporte para la experimentación y la expresión de ideas estéticas. Se inicia con un breve recorrido por las vanguardias europeas para luego concentrarse en casos latinoamericanos; allí, veremos cómo la puesta en página vanguardista aprovechaba el espacio, la sintaxis visual y los elementos tipográficos de maneras innovadoras para producir nuevos *modus legendi*. Se trata de un hito en la historia de la edición, el cual favoreció la aparición de movimientos y herramientas posteriores, como el concretismo y la hipertextualidad.

**Palabras clave:** página, vanguardias, espacialidad, visualidad, poéticas visuales

### Abstract

This article aims to show how, with the avant-gardes, the page as structural unit was transformed, becoming a prime surface for experimentation and for the expression of novel aesthetic ideas. Beginning with a brief review of the European avant-gardes, it goes on to concentrate on Latin American examples; in these, we see how the avant-garde *mise-en-page* used space, visual syntax, and typographical elements in innovative ways, generating new reading practices. This represented a landmark in editing history, and favored the emergence of subsequent movements and tools, such as concretism and hypertextuality.

**Keywords:** page, avant-gardes, spatiality, visuality, visual poetics

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional Autónoma de México, México. ORCID: 0000-0001-8239-2164.  
Correo electrónico: [magiovine@hotmail.com](mailto:magiovine@hotmail.com)

## La puesta en página vanguardista: espacio de interrupción y generación de nuevas prácticas de lectura

María Andrea Giovine Yáñez

A cien años del surgimiento de las vanguardias históricas, se ha hablado mucho, y desde distintas ópticas, del papel que los impresos (libros, publicaciones periódicas, hojas volantes, carteles) han tenido en la consolidación de los movimientos de vanguardia europeos y latinoamericanos. Sin embargo, aún se ha prestado poca atención a la página como unidad de sentido y trinchera de estas corrientes. En muchos casos, los impresos vanguardistas siguieron respetando la “puesta en libro” o la “puesta en revista”, sin imponer mayores interrupciones formales a estas estructuras o sus dinámicas de lectura: secuencialidad, materialidad, uso de ciertas secciones, entre otras. No obstante, emplearon “puestas en página” realmente innovadora, cuyas características espaciales y visuales (usos del color, de la tipografía, de la sintaxis compositiva) constituyeron verdaderos espacios de disonancia con respecto a la tradición impresa, muestras del pensamiento estético vanguardista y generadoras de una ampliación en los regímenes escópicos y de nuevos *modus legendi*.

Antes de comenzar la discusión de los espacios impresos de vanguardia, me permito presentar algunas consideraciones terminológicas. Primero, propongo entender por ‘página’ un espacio de inscripción iconotextual delimitado –aquí me centraré en páginas en soporte físico, es decir, en papel, pero también se puede aplicar a las electrónicas– que constituye una unidad gráfico-visual sujeta a una modalidad de lectura determinada: hojear, en el caso del formato codex, o hacer *scrolling*, en el caso del formato electrónico, por mencionar dos posibilidades. Se trata de un espacio que, en términos generales, es posible percibir en un solo golpe de mirada.

Si bien los ejemplos que expongo en este artículo pertenecen a pragmáticas editoriales diversas –portadas, páginas interiores, páginas publicitarias, carteles–, para los fines de esta concepción de página y de destacar que se trata de un espacio que fue “tomado” por los artistas de vanguardia como medio de expresión artística, no me parece necesario detenerme en las obvias diferencias en cuanto a génesis, destinatarios, o articulación con respecto al resto de la publicación. Lo que me interesa proponer, más bien, es que la página es también una unidad simbólica y un espacio de proyección de ideas estéticas que, a partir de las vanguardias, cobró

tanta o más fuerza que otros soportes empleados en la expresión artística, como lienzo, muro, plancha de un grabado, bloque de una escultura, entre otros.

El término “puesta en página”, por su parte, proviene del ámbito francófono, en paralelo al término *mise en scène*, ‘puesta en escena’. En el contexto de la cultura impresa, se usan los términos “puesta en libro” y “puesta en página”. Este último concepto se refiere a las diversas estrategias que se implementan para concretar el diseño y la arquitectura de una página con varios fines: potenciar legibilidad, buscar armonía visual, optimizar el espacio, etcétera.<sup>2</sup> Los efectos performativos que vemos cristalizados en las puestas en página vanguardistas son variados; por ejemplo, no es lo mismo el efecto visual que imparte a la página el grabado xilográfico que el producido por una composición tipográfica con medios mecánicos, y tampoco proviene del mismo agente creador. Sin embargo, lo que me interesa, más que pormenorizar tipos específicos de puestas en página o desglosar los agentes que intervienen en su producción, es considerar que los artistas de vanguardia encontraron en la página un soporte ideal para la difusión de sus ideas estéticas, las cuales, a través de los impresos, podían circular, llegar a muchos ojos y entrar en la esfera de la vida cotidiana.

Otro término que resulta pertinente definir es *modus legendi*, que también se usa en su traducción al español como “modos, modalidades o prácticas de lectura”. A grandes rasgos, resumiendo una discusión que merecería mucho mayor detalle, es posible plantear que los *modus legendi* o prácticas de lectura se refieren a las estrategias que pone en práctica la persona que lee al momento de decodificar un texto. Dichas estrategias dependen de muchos factores: por ejemplo, el tipo de texto y/o elementos visuales que se incluyen en una página, para qué y para quién fueron creadas, entre otros elementos. Los *modus legendi* dependen del contenido, de la materialidad de un texto y de las competencias lectoras del sujeto que interactúa; han variado a lo largo del tiempo en función de la evolución de la historia de la escritura, la historia del libro y la historia de la prensa, entre muchos factores.

Los *modus legendi* tienen que ver con la conciencia lectora, que se ve reconfigurada cuando el lector se enfrenta a dispositivos legibles diversos que no necesariamente siguen el cauce de la lectura convencional. Esto es claro en el contexto actual de la escritura digital, que ha hecho que el lector desempeñe nuevas tareas lectoras, por ejemplo, y otro caso paradigmático se dio precisamente cuando la página se revolucionó como espacio de inscripción gracias a las

---

<sup>2</sup> Por supuesto estos fines, entre otros, se subvierten deliberadamente y se juega con ellos en las publicaciones que buscan ser experimentales o vanguardistas. Para abundar con relación a muchas discusiones pertinentes en este sentido, sugiero consultar el capítulo de Lydia Elizalde, “Pragmática de la expresión gráfica en revistas de artes visuales y diseño en México”, así como otros capítulos del libro *Semióticas gráficas* (Elizalde et al., 2013).

propuestas de las poéticas visuales, la intermedialidad y diversos movimientos de vanguardia.<sup>3</sup>

Los artistas de vanguardia buscaron sacar hasta la última gota de jugo a sus medios y los combinaron, reconfiguraron y modificaron en busca de nuevos canales de expresión. La página, en tanto estructura, fue una trinchera de experimentación: un espacio que pasó de ser invisible –un mero horizonte para las palabras y las imágenes– a ser un material creativo y significativo. A partir de las vanguardias, las artes gráficas empezaron a ser consideradas como parte de los modos de producción artística y ya no como un cauce de creación separado. La industria gráfica y editorial contribuyó en gran medida a la diseminación del pensamiento estético de vanguardia a través de los impresos, dada su accesibilidad, la facilidad de su reproducción y su permeabilidad en la esfera de lo cotidiano, pues era más fácil tener una revista o un libro o ver un cartel publicitario de una película o un producto que poseer un cuadro, un grabado o acceder a los circuitos de exposición del arte.

Pero ¿cuál fue la razón para que el campo del arte volteara la vista a la industria gráfica? Entre las explicaciones encontramos la necesaria búsqueda que emprendieron los artistas para tener alternativas al caballete, al muro y al pedestal, que habían quedado encasillados en los circuitos expositivos tradicionales de galerías y museos. El diseño gráfico, y más precisamente el tipográfico<sup>4</sup>, editorial y publicitario se convertían en espacios fértiles de reflexión-acción-construcción-producción-circulación, e integraban de manera más cabal el arte a la vida cotidiana. (Garone, 2014, p. 118)

Para los fines de esta investigación, se concibe a la página como una unidad de transmisión de sentido. Por ejemplo, las cubiertas de libros, revistas y periódicos se consideran páginas, es decir, espacios acotados de construcción de sentido que fueron de enorme relevancia para la diseminación eficaz, veloz e inmediata de las ideas estéticas de las vanguardias. Como es natural, los lectores no siempre leían el libro o la publicación periódica completa, pero experimentaban puestas en página específicas, tanto en la cubierta como en los interiores, al hojear este tipo de materiales.

---

3 Para abundar sobre este término, véase mi tesis de doctorado, titulada *Poesía perceptual: experiencias poéticas interactivas que generan nuevos modus legendi* (2012).

4 Desde finales del siglo XIX y hasta los inicios del siglo XX, en prácticamente todos los movimientos de vanguardia tuvo lugar una “revolución tipográfica”. Del mismo modo que la página fue una unidad espacial de experimentación, también el medio visual mismo de la escritura fue un laboratorio que condensó las propuestas estéticas de cada movimiento en el diseño y dibujo de letras; así como en todas las instancias del diseño editorial. Explicar los motivos de estas revoluciones tipográficas requeriría todo un apartado que no es posible incluir aquí; sin embargo, me permito señalar que, a partir de las vanguardias, estas rupturas se volvieron casi sistemáticas, pues pretendían encontrar nuevos lenguajes, identidades y modos de expresión artística.

En las páginas que siguen, se trata de hacer un breve recorrido histórico por la evolución del concepto de “puesta en página” en las vanguardias y analizar algunos ejemplos, para luego plantear una continuidad con movimientos artísticos y prácticas de escritura posteriores, como el concretismo, el conceptualismo, la hipertextualidad o la hipermedialidad, que no habrían sido posibles sin la revolución de la puesta en página vanguardista como terreno de experimentación artística.<sup>5</sup>

### **La revolución de la página: espacialidad, visualidad, topografía**

A lo largo de la historia de la escritura se ha experimentado con la puesta en página, en distintos momentos y con distintas intenciones; pensemos en los poemas visuales de Simias de Rodas (s. IV a. C.) o en la poesía acróstica y los juegos visuales de la poesía barroca. Sin embargo, el año de 1897 fue un parteaguas, cuando vio la luz *Un tiro de dados* de Stéphane Mallarmé. La publicación de este trabajo lírico coincidió con un cambio profundo sucedido en la poesía, que tuvo un impacto fundamental en el concepto de puesta en página: la aparición del poema en prosa. Hasta ese momento, un poema se identificaba a través de la disposición visual de los versos y estrofas en la página, un orden distinto al de la mancha tipográfica continua de la prosa. La llegada del poema en prosa rompió esta convención y contribuyó a pensar con mayor flexibilidad la página y la relación genérica prosa-poesía.

A través de la alternancia tipográfica en sus letras, Mallarmé invita a leer su poema-constelación de una forma distinta a la secuencia convencional. El lector puede repasar de principio a fin el poema, pero no escapa a su atención que las tipografías que se asemejan formalmente deben leerse juntas, de manera que realiza también una lectura tipográfica. Como señala Violeta Percia (2016), en este poema tiene lugar “la ruptura del binarismo territorial de la voz y de la letra, que subordina las diferencias existentes entre la serie espacial (visual) y la serie temporal (oral) a una identidad por similitud o analogía. Al romper esa identidad y abrir las series, Mallarmé encontró más adecuadas las ideas de ‘prisma’ y ‘partitura’ para pensar el verso” (párr. 1).

Mallarmé’s poetic sophistication and his theoretical investigation of the concept of book, of language, and of symbolic value thus serve as a cornerstone of twentieth-century visual poetics. Not least of all, he made a work whose graphic, visual presentation is indisputably integral to its poetic meaning – thus making the exemplary visual poetic text. (Drucker, 1996, p. 42)

---

<sup>5</sup> Muchos contextos no artísticos también se han visto influidos por la revolución de la puesta en página; tal vez el caso más paradigmático es el de la publicidad.

Al distribuir las palabras en la página con una conciencia deliberada del espacio y su potencia retórica, el poeta francés inauguró lo que denominó “blancos activos”: el espacio vacío de la página entendido no como fondo, sino como un elemento que aporta a la significación. Con ello, Mallarmé sembró la semilla de las poéticas visuales del siglo XX.

Tanto en la poesía concreta como en la poesía visual, el espacio no ocupado por las palabras es de gran relevancia. Podría verse a este como la arquitectura y sonoridad rítmica muda, soporte de la pieza; podría observarse como un componente plástico y musical de esta, dotado de valor propio; podría percibirse como un discontinuo escrito o dibujado, o también como un «vacío activo», que diría Oteiza. (Ferrando, 2014, p. 256)

A decir de Johanna Drucker (2016), en los albores del siglo XX los experimentos con la visualización de la poesía en la página ocurrieron en varios lugares de manera casi simultánea; se trata específicamente de casos en los que “the work has a distinct shape on the page and loses a part of its meaning if it is rearranged or printed without the attention to the typeface and form which were part of the poet’s original work” (p. 40). Es decir, la forma que adquieren las palabras en la página contribuye a la generación de sentido, y si ésta se altera, el significado también cambia. En las poéticas visuales, el uso concreto del espacio y de la visualidad –la topografía de la página<sup>6</sup>– es fundamental en la construcción de sentido, en la generación de un efecto estético determinado y en la producción de nuevos modos de leer.

Ahora bien, regresando al repaso histórico, en la segunda década del siglo XX encontramos los primeros trabajos tipográficos futuristas rusos: los poemas ferro-concretos de Wassily Kamensky; el *Zaum*, poemas hechos con un lenguaje experimental tipográficamente complejo, de Ilia Zdanevich; y las numerosas intervenciones gráficas del trabajo de Lazar El Lissitzky y Alexander Rodchenko. “These texts structure the page elaborately, often making relations among lines of verse in orchestral arrangements which mimic the conventions of musical notation while exploiting the contents of the typographer’s case as the basis of their formal graphic language” (Drucker, 1996, p. 40).

---

<sup>6</sup> Se ha tomado prestado el término “topografía” del contexto de la geografía con el fin de aplicarlo al ámbito del diseño editorial y de la materialidad de la literatura. Dado que la página tiene una dimensión eminentemente espacial, dicho término resulta útil para designar las características visuales y físicas que, en conjunto, constituyen las particularidades de la página entendida como terreno o territorio. Para profundizar en el concepto de topografía y su aplicación a la textualidad contemporánea, sugiero consultar María Andrea Giovine Yáñez, “Entre la página y la pantalla: topografía e intermedialidad en la textualidad digital” (2018).

En la actualidad resulta evidente que la tipografía desempeña un papel significativo en la transmisión de sentido y en la legibilidad de un texto, así como un elemento clave en la topografía de la página. Esto se manifiesta de manera cotidiana, por ejemplo, al usar un procesador de textos para escribir un documento y elegir un tipo y un tamaño de letra con base en el contenido, el interlocutor y la finalidad comunicativa. Sin embargo, esto no siempre fue así, pues el énfasis en la dimensión estética y retórica de la tipografía es un legado de las vanguardias. En “Topografía de la tipografía” (1923), de El Lisitski, se plantean varios postulados entre los que me permito destacar los siguientes: “Las palabras impresas en una hoja de papel no son percibidas por el oído, sino por la vista”; “Economía de expresión-la óptica en lugar de la fonética” (citado en Garone, 2014, p. 116).<sup>7</sup> El Lisitski estaba enfatizando la dimensión visual del discurso consolidada –en gran medida, aunque no exclusivamente– en la tipografía como material de experimentación artística, cuya exploración se convertirá en un rasgo inseparable de las poéticas visuales. En el libro *La nueva tipografía* (1928), Jan Tschichold abunda sobre la tipografía como arte nuevo: “las reglas que rigen el diseño tipográfico no difieren de las que han descubierto los pintores modernos” (citado en Garone, 2014, p. 117).

A la par del futurismo ruso, con evidentes colindancias y también con diferencias, se encuentra el futurismo italiano, encabezado por Filippo Tommaso Marinetti, Carlo Carrá, Luigi Russolo y Gino Severini, entre otros. A través de las “palabras en libertad”, los futuristas pretendían liberar a los elementos verbales de la cadena lingüística convencional. Por ende, les fue importante la incorporación de elementos gráficos del universo de las matemáticas, el uso de onomatopeyas visualmente enfatizadas a través de la tipografía, así como la producción de un cierto caos o ruido visual a través del uso del collage como procedimiento de composición para producir lo que denominaban “planchas tipográficas”. El 20 de febrero de 1909, en la primera página del diario francés *Le Figaro*, el joven Marinetti publicó el *Manifiesto futurista* y proclamó al mundo una nueva visión del arte, su misión y sus alcances.

El ataque vanguardista a los convencionalismos en la impresión surgió primero de los escritores, y de un modo más radical de los futuristas, dadaístas y surrealistas. La publicación en 1912 del *Manifiesto tecnico della letteratura futurista* de Filippo Tommaso Marinetti anticipó las diversas formas en que se emplearían las palabras en publicidad: “Hay que destrozarse la sintaxis y esparcir los nombres al azar. Hay que emplear los infinitivos. [...] Hay que abolir el adjetivo [...] abolir el adverbio [...] hay que confundir deliberadamente el objeto con la imagen que evoca [...] abolir incluso la puntuación”. Antes que Marinetti, varios autores habían insistido en usar el espacio de la página de un nuevo modo. La elegancia asimétrica de *The Gentle Art of Making Enemies* (1890), del

---

<sup>7</sup> Nótese que el artista ruso también tomó prestado el término geográfico “topografía”.



pintor americano James McNeill Whistler, había roto los moldes. (Hollis, 2012, p. 21)

Con su postura violenta, iconoclasta y radical, además de la exaltación de la estética de la modernidad, la máquina, la guerra y todo aquello que para ellos olía a futuro, el futurismo italiano ponía sobre la mesa la importancia de capitalizar las analogías entre la significación pictórica y los nuevos medios técnicos de representación, como la cronofotografía y el cinematógrafo. También enfatizaba la importancia de la sinestesia y la cinestesia: algo que me parece fundamental, pues gracias a la topografía de la página futurista, a través del uso de una visualidad vertiginosa y una exploración exacerbada de la tipografía en el espacio, las puestas en página lograron efectos cinestésicos que décadas después serían explorados y potenciados por figuras como e. e. cummings o los poetas concretos europeos y latinoamericanos. Esto representó una verdadera revolución en los *modus legendi* y la conciencia lectora; pues hasta ese momento, la textualidad se concebía como un proceso de fijación y estabilización del discurso oral, como un registro con la finalidad de trascender.

A partir de los movimientos de vanguardia, y a lo largo de todo el siglo XX, se experimentó con el movimiento, la inestabilidad y la transitoriedad como pautas de escritura, a través de lo cual se puso en crisis, de manera sistemática, el principio de legibilidad como baluarte de la escritura. No se buscaba entonces la transparencia, la claridad o la línea recta, sino la opacidad, la indeterminación, la polisemia y la trayectoria elíptica. Este legado de las vanguardias, entre otros, es lo que hacia finales del siglo XX conduciría a la aparición del hipertexto y de las literaturas extendidas y electrónicas, en las que el movimiento y los efectos cinestésicos de la textualidad son uno de los rasgos más característicos.

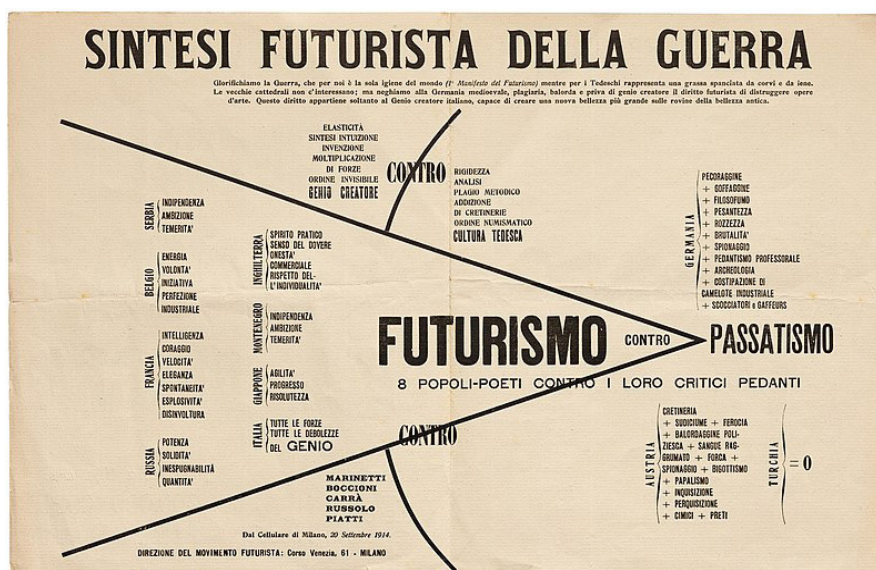


Figura 1. Carlo Carrá, Sintesi Futurista della Guerra, 1915.

Como puede verse en este ejemplo (fig. 1), la topografía de la página es bastante rupturista con respecto a la tradición editorial. Para empezar, se emplean dos páginas del libro abierto como un espacio continuo. Lo primero que capta la atención del lector es la imagen formada por las líneas convergentes que dan la apariencia de un cohete o misil y que apuntan directamente a la palabra “passatismo”, en evidente contraposición a la palabra “futurismo”. Estas líneas crean espacios diferenciados en la topografía de la página, formando un contraste entre adentro y afuera. Nótese que se trata de una “síntesis” de la guerra, una especie de esquema en donde los elementos están desatomizados, creando diferentes jerarquías textuales. Los tamaños de las letras y la disposición espacial de los textos que están diseminados en el terreno de la página invitan a una lectura discontinua en la que tenemos una primera impresión visual; luego, focalizamos la vista en el conjunto textual para hacer una lectura integrada.

También en los primeros años del siglo XX, en Francia, los poemas caligramáticos de Guillaume Apollinaire constituyeron una revolución para la noción de puesta en página. Si bien este tipo de escritura no es invento del poeta francés, cuando Apollinaire lanzó sus poemas caligramáticos, la mesa intermedial estaba preparada por la tesitura vanguardista para hacer de estos poemas no una curiosidad aislada, sino un parteaguas en la concepción de lo poético. Esto, debido a la fusión entre el lenguaje verbal y el visual, la reflexión explícita sobre la representación y el cuestionamiento a los límites entre esferas semióticas y mediales. Ver en la página un caballo o una paloma hechos con palabras, dinamitando la linealidad del verso y la estructura clásica del poema en estrofas, representó un cambio profundo en la experiencia del texto en la página, la cual adquirió el estatus de lienzo.

En estas poéticas, la inmediatez perceptiva de las artes espaciales se suma a la concatenación discursiva que realiza su sentido en el contexto de las artes temporales. En un solo segundo vemos un caballo o una paloma, luego leemos el texto y sumamos ambos elementos en un ejercicio de lectura iconotextual. Cabe destacar que en los mismos años en los que Apollinaire estaba haciendo sus poemas caligramáticos, el mexicano José Juan Tablada, el chileno Oliverio Girondo y el argentino Vicente Huidobro estaban trabajando bajo las mismas directrices; así que las poéticas visuales tuvieron una expresión latinoamericana paralela, en la que se abundará más adelante.

Apollinaire no fue el único europeo en difundir las posibilidades de puestas en página novedosas en las que la espacialidad y la visualidad fueran determinantes. En los “poemas pancarta” de Pierre Albert-Birot, publicados en 1924 en *La lune ou Le livre des poèmes*, el poema se convertía en instrucción y se integra el espacio en el que se pegaba el supuesto cartel. Albert-Birot tuvo un papel clave en la difusión de las propuestas literarias y visuales del momento, entre ellas algunas de Apollinaire, a través de la revista de vanguardia *SIC* (por

las siglas *sons, idées, couleurs*), que publicó en París de 1916 a 1919.<sup>8</sup> Otro poeta francés que colaboró en la problematización de la noción de puesta en página fue Francis Picabia, quien, en los primeros años del siglo pasado y con la influencia del cubismo, el futurismo y el dadaísmo, se distinguió por sus composiciones mecanomorfas. Su contribución titulada “Marius de Zayas” para la revista *291*, dirigida por Alfred Stieglitz en Nueva York entre 1915 y 1916, es un ejemplo del aprovechamiento de la página como terreno topográfico. Destaca allí la alternancia tipográfica con elementos dibujados que van creando zonas diferenciadas en el espacio de inscripción. Los textos, aunque en su mayoría distribuidos en líneas horizontales, adquieren un dinamismo visual que está en consonancia con la percepción de las imágenes geométricas que se encuentran con ellos.<sup>9</sup>

Otro importante propulsor del pensamiento de vanguardia fue el galerista, escritor, coleccionista y mecenas Marius de Zayas Enriques y Calmet, nacido en Veracruz en 1880. Zayas era amigo y vecino de José Juan Tablada en Coyoacán; de hecho, la primera portada de la obra de Tablada *Li-Po y otros poemas* (1920), considerada una de las joyas de la vanguardia mexicana, fue elaborada por Zayas. Se trata de una “psicografía” de Tablada que el propio poeta describió más tarde, junto con otros rasgos del trabajo de Zayas, en la crónica titulada *Marius de Zayas.- Pal-Omar.- Juan Olaguibel*. En la portada bajo discusión, una serie de elementos geométricos unidos constituyen el perfil de Tablada, el cual puede distinguirse mejor si se observa desde lejos; esto último plantea una interesante reflexión sobre el punto desde el cual un espectador contempla una obra y cómo esta cambia en consecuencia, un tema que sería pormenorizado en el cubismo.

A la par del desarrollo de las poéticas visuales, que conjugan imagen y texto (visualidad y escritura) en muchos tipos de relaciones iconotextuales distintas, surgieron las poéticas sonoras, en las que la dimensión acústica y textual se problematiza. La manifestación visual de los elementos sonoros en la página amplió la concepción de su topografía. Desde la célebre “Ursonata” de Kurt Schwitters hasta las más diversas partituras visivas, el espacio de la página ha sido una trinchera de experimentación clave para los artistas de vanguardia, quienes buscaban indagar en las relaciones entre textualidad, visualidad y sonoridad; o lo que años después será denominado por los poetas concretos brasileños como ‘verbivocovisualidad’, en su *Plano piloto de la poesía concreta*. Por su parte, John Cage, Bernard Heidsieck y Henri Chopin “conceived

---

<sup>8</sup> Otra revista francesa que sería importante para las reflexiones entre artes y la valoración del pensamiento de vanguardia fue *Cercle et Carré*, dirigida por Michel Seuphor y publicada en la década de los treinta.

<sup>9</sup> En el sitio web del Museo Metropolitano de Nueva York es posible ver la portada del primer número de la revista *291*, en donde aparece una de esas figuras mecanomorfas. Se trata del retrato, elaborado a dos tintas, del director de la revista Alfred Stieglitz con su cámara fotográfica; una composición geométrica en la que no es tan fácil deducir la imagen, pues la figura humana está completamente estilizada siguiendo pautas vanguardistas. Consúltese en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488444>

of the page or sheet as a field of activity in which the visual presentation of a work demonstrates a primary engagement with the rhythm, patterns and emphasis of phonemes within language” (Drucker, 1996, p. 48).

Dos movimientos artísticos de vanguardia que fueron esenciales para la revolución en la concepción del espacio de la página fueron el dadaísmo y fluxus. El húngaro Tristan Tzara dio inicio al movimiento dadaísta o Dadá en 1917. Los rasgos distintivos de esta corriente fueron: el juego o el azar como factor compositivo en el arte; la promulgación de nuevos valores artísticos o incluso de un anti-arte; y la búsqueda de parámetros estéticos originales que asombraran al espectador. En consonancia con el futurismo –tanto ruso como italiano– aunque con un espíritu ideológico distinto, el dadaísmo empleó la tipografía y la visualidad con la intención de producir ámbitos de lectura no convencionales que rompieron la linealidad. Las composiciones dadaístas empleaban en una misma página distintas familias tipográficas e intercalaban mayúsculas y minúsculas, signos, números, ornamentaciones y signos de puntuación: una serie de elementos que en ocasiones estaban desprovistos de su carga semántica y eran usados sólo en su dimensión gráfica. El uso de tachaduras también fue una aportación dadaísta importante, al igual que el collage y el fotomontaje, que permitieron experimentar con la superposición de elementos, la saturación de la página y la tensión entre lo lleno y lo vacío.



Figura 2. Theo van Doesburg, *Matinée Dadá* (cartel), 1923.

Lo que vemos aquí (fig. 2) es un cartel, es decir, un impreso que tenía la finalidad de anunciar al público la realización de una “matinée Dadá” y atraer su atención. Pensemos en el transeúnte que iba caminando por la calle y de repente se encontraba frente a esta vertiginosa composición.

La jerarquía de la tipografía y los marcos de los textos contribuyen a diferenciar los contenidos, pero la primera sensación de lectura es de vértigo y ruido visual, de caos. ¿Por dónde empezar? Vemos una mano, un pájaro, una vaca, un molino. Direcciones, nombres, la palabra ‘Dadá’ repetida y cayendo en picada. Las letras de la palabra ‘matinée’ también están dislocadas entre la horizontal y la vertical, de modo que la N parece Z. Este cartel, como muchas prácticas escriturales dadaístas y futuristas, no apuesta por la transparencia ni la claridad, sino por la ilegibilidad como agencia de desestabilización para el incómodo y extrañado público lector. La actitud burlesca y desenfadada se enfatiza en el textito titulado “Que fait-il dadá?” en que se añade que se darán cincuenta francos a quien logre explicar lo que es Dadá. La página se ha vuelto un enjambre de signos cuya propia explosión visual es parte esencial de su mensaje. En cuanto los artistas de vanguardia comprendieron el potencial disruptivo de la página, lo usaron una y otra vez como uno de sus principales y mejor sistematizados motores de desestabilización del arte convencional, en general, y de las artes gráficas y editoriales, en particular.

La práctica de la lectura —entender las letras como palabras ordenadas en líneas horizontales, columna a columna, página a página— se había implantado mucho antes de que se inventara la impresión. Los impresores seguían las normas de los lectores. En los carteles y en las portadas de los libros las palabras se colocaban de forma simétrica, siguiendo una jerarquía de importancia, que se plasmaba mediante el tamaño, más grande o pequeño, de los tipos. Y parecía un convencionalismo inexpugnable. Se realizaban pocos esfuerzos por colocar las palabras de modo que su significado, individual o colectivo, destacara mediante su apariencia: la elección de fuentes, tamaño, composición, etc. Para la vanguardia constituía un reto y una oportunidad. (Hollis, 2012, p. 20)

La escuela de la Bauhaus fue otro movimiento de vanguardia que tuvo una influencia fundamental en el diseño editorial y en revolucionar los usos del espacio de la página. Surgió en Weimar, Alemania, en 1919 con Walter Gropius, cuyas ideas y planteamientos fueron determinantes para la consolidación del diseño, tanto gráfico como industrial, y cuyo legado a través de un nuevo estilo tipográfico es indiscutible. Al respecto, podríamos mencionar los trabajos de Erich Buchholz y de Joost Schmidt, entre otros.

De marzo a julio de 2012, se llevó a cabo en Madrid la exposición *La vanguardia aplicada (1890-1950)*, organizada por la Fundación Juan March, que incluyó 584 obras: diseños originales y maquetas, bocetos preparatorios y fotomontajes, libros, revistas y carteles, postales y piezas de formato minúsculo. La muestra revelaba la historia visual del impacto de los ideales de la vanguardia, sobre todo en la tipografía y el diseño gráfico, desde sus antecedentes en la

última década del siglo XIX y durante la primera mitad del XX.<sup>10</sup> Esta exposición fue un balance retrospectivo de cómo las vanguardias europeas capitalizaron los espacios del diseño gráfico, con el fin de transmitir sus ideas estéticas a un público más general que el que estaba inserto en el circuito artístico. Quizá no fueran muchos los espectadores que llegaron a la “matinée Dadá” –más allá de los propios artistas afines al movimiento–, pero al haber visto el anuncio publicitario o bien la portada de un libro o revista con una composición tipográfica futurista, se iba ampliando el régimen escópico de lectores y espectadores y les daba la oportunidad de degustar, en ocasiones no sin sorpresa y estupor, las apuestas estéticas de vanguardia.

En España también se cultivaron las poéticas visuales con interesantes resultados para la problematización y renovación de la puesta en página. Entre muchos ejemplos, podemos mencionar el poemario del barcelonés Joan Salvat-Papasseit, *L'irradiador del port i les gavines. Poemes d'avantguarda* [El irradiador del puerto y las gaviotas. Poemas de vanguardia], de 1921. En él se intercalaban versos en variadas distribuciones no lineales: con dibujos, signos e imágenes con autonomía discursiva. Un año antes, en 1920, la Librería Nacional Catalana había publicado en Barcelona *Poemes & Cal'ligrames*, de Josep María Junoy, que apareció con una carta-prefacio de Apollinaire. En Madrid salió el libro *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre, uno de los promotores del ultraísmo; en este poemario vemos puestas en página en forma de hélice, de cruz y de surtidor. La revista *Ultra*, publicada en estas mismas fechas, muestra composiciones tipográficas y visuales muy semejantes a las que aparecerían en otras estéticas de vanguardia –entre ellas el estridentismo–, con planchas xilográficas bicromáticas de gran intensidad visual y con recuperación de planteamientos cubistas y futuristas. En el título de la revista, la palabra “Ultra” se encuentra dividida en dos sílabas, “V \_\_\_ L” y “TRA”. La primera sílaba se ubica arriba de la imagen de cubierta y la segunda abajo. La dislocación de la palabra, estrategia atípica, produce una cierta dessemantización y convierte la grafía en imagen. “De vocación camaleónica (cambia casi siempre el color del título), esta revista esparce por sus páginas *grafitti* una estética revolucionaria” (Vázquez, 2005). Resulta muy interesante que se se use el término “página *grafitti*”<sup>11</sup> para enfatizar el carácter disruptivo e iconotextual de estas creaciones. La poesía visual y objetual del catalán Joan Brossa, que surgió décadas después, sería una importante continuidad de estas prácticas de escritura.

<sup>10</sup> Esta información aparece en el sitio <https://www.march.es/es/madrid/exposiciones/vanguardia-aplicada-1890-1950>, en donde es posible ver fotos que documentan el montaje de la exposición y desde donde se puede descargar el catálogo.

<sup>11</sup> Así como el *grafitti* es una penetración en el espacio público y se concibe no como un dibujo o imagen, sino como escritura visual, la “página *grafitti*” es una irrupción en el espacio editorial convencional, en donde visualidad y escritura se interrelacionan de muchas maneras y bajo variadas intenciones. Este concepto de “página *grafitti*” puede llevarse también a muchas otras publicaciones de vanguardia (y posvanguardia) en las que la topografía de la página muestra mecanismos disruptivos y una sintaxis que hace uso de la visualidad como parte medular de la apuesta retórica.

La primera mitad del siglo pasado, y en especial las primeras décadas, fueron de enorme entusiasmo creativo y de plena confianza en el porvenir. Muchos artistas estaban seguros de que el arte podía cambiar la vida, o mejor aún, de que el arte era la vida. El ideal de eliminar las fronteras entre su labor y la cotidianidad, y de afirmar que las trincheras artísticas y políticas no eran distintas, sino una misma esfera de acción, llevó a los artistas a trabajar desde nuevos parámetros e intencionalidades. En la historia de las vanguardias europeas suelen verse desfilar los mismos nombres: El Lisitski, Rodchenko, Marinetti, Apollinaire, Bretón, Picasso, con Rusia, Italia, Francia, España y Alemania como ejes del movimiento. Sin embargo, no se puede cerrar este apartado sin mencionar otras influencias y presencias importantes en el desarrollo del pensamiento vanguardista y en la consolidación de una nueva noción de página. A ese respecto, podríamos referir a Lajos Kassák y László Moholy-Nagy, dos húngaros que publicaron la revista de vanguardia *Ma. Aktivista Folyóirat* [Hoy. Periódico activista]. Otra figura clave es Karel Teige, uno de los principales exponentes de la vanguardia checa de los años veinte y treinta, quien redactó el manifiesto del “poetismo”, inspirado en planteamientos futuristas y dadaístas. Su participación en el diseño del libro *Zlom* [Ruptura], de Konstantin Biebl, publicado en 1928, muestra su preocupación por hacer de la página un territorio de experimentación visual. Su papel como redactor y diseñador gráfico de la revista *ReD* [Revista Devetsil. Revista Mensual para la Cultura Moderna], publicada en Praga, fue medular en la consolidación de una identidad gráfica de vanguardia.<sup>12</sup> Otra figura importante en este contexto es el también checo Jirí Kólar, quien desde finales de los años veinte se dedicó a la poesía visual, la pintura y el collage.<sup>13</sup>

Aunque algunos años después, el concepto de puesta en página también se vio alimentado por las propuestas de los estadounidenses John Cage y e.e. cummings. Este último destacaría por experimentar con la separación no convencional de las sílabas, por usar signos de puntuación como elementos visuales y significativos, y por buscar involucrar a sus lectores en los procesos de lectura. Para leer su poema “grasshopper”, por ejemplo, hay que saltar por las sílabas y los versos, precisamente como un saltamontes, para unir los elementos y generar sentido. De igual forma, me parece importante mencionar que la partitura, en tanto página, también se vio problematizada como espacio de inscripción gracias a las vanguardias. Prueba de ello es la larga genealogía de partituras vivas que expanden la noción de pentagrama y llevan la notación musical a un territorio de signos más allá del de las notas musicales.

---

<sup>12</sup> La revista contó con treinta números, algunos de los cuales pueden consultarse en <https://monoskop.org/ReD>.

<sup>13</sup> Para abundar un poco sobre Jirí Kólar y la variedad de su obra, en la que convergen numerosas reflexiones sobre lo verbal y lo visual, sugiero consultar los materiales relacionados con la exposición “Jirí Kólar. Objetos y collages”, realizada en el Museo Reina Sofía en 2014, a cien años del nacimiento del artista: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jiri-kolar-objetos-collages>.

Antes de cerrar este apartado, quisiera dedicar unas líneas a otro episodio que representó una revolución en la concepción de la página: la aparición del poema-objeto en el marco del surrealismo. En palabras de André Breton (1972): “definí el poema-objeto como una composición que tiende a combinar los recursos de la poesía y de la plástica especulando sobre su poder de exaltación recíproca” (p. 166). Al transformar la poesía en objeto, dotándola de tridimensionalidad y acercándola a lo escultórico, se anulaba la página cuadrada y bidimensional y se exploraba con todo tipo de materiales y superficies. La poesía en soportes alternativos al papel definió los espacios de lo literario, sus agencias y dinámicas de escritura y de lectura y, sobre todo, planteó que la página tradicional, con sus características prototípicas, no tenía por qué ser el espacio de inscripción por defecto de un texto. Pues al elegir consciente y deliberadamente otras materialidades, sus elementos constitutivos se sumaban a la significación y se convertían en parte de la apuesta de sentido de la obra. Al disolver la página convencional, se inauguraba una nueva etapa para la historia de la escritura.<sup>14</sup>

### **América Latina, vórtices paralelos de la vanguardia editorial**

Es importante señalar que el repaso anterior por algunos movimientos de vanguardia europeos y sus aportaciones para revolucionar el concepto de puesta en página no tiene la finalidad de plantear a las vanguardias latinoamericanas como herederas o subsidiarias pasivas de las ideas estéticas europeas. Si bien no es posible negar las influencias que los artistas latinoamericanos recibieron de Europa (y las que ellos ejercieron de vuelta, por supuesto), lo cierto es que se tratan de movimientos artísticos paralelos, con coincidencias y con especificidades naturales, propias del contexto de creación. Si es posible entender la vanguardia como una red, entonces es necesario centrar la atención en lo que sucedió en algunos puntos nodales latinoamericanos, para abonar a la página como territorio de vanguardia y al diseño editorial como pieza clave en la difusión de planteamientos estéticos vanguardistas.

---

<sup>14</sup> Como sucede con otras apuestas de naturaleza experimental, la disolución de la página en papel y el uso de otros soportes es algo específico y centrado en un contexto de producción artística, pero también una práctica lo suficientemente reiterada, duradera y sistemática para representar un cambio de paradigma. Desde los años veinte y hasta la actualidad, numerosos artistas han explorado con diversos materiales, multiplicando las posibles páginas y generando así diversos *modus legendi*, en función de los rasgos objetuales del soporte y sus implicaciones para la lectura. Por ejemplo, si el poema se inscribe en una caja que tiene que abrirse y manipularse de cierta manera para acceder al texto, o si es una escultura que debe rodearse y cuyos lados no es posible percibir a un mismo tiempo, etcétera. Fabio Doctorovich ha denominado este tipo de prácticas “la era postipográfica”; para él, la Galaxia Gutenberg está comenzando a desintegrarse en miles de pequeñas nebulosas postipográficas, lo cual está modificando no sólo la industria de la edición, sino también el acto de leer, que había permanecido sin grandes cambios durante siglos. Para ahondar en el tema se puede consultar mi artículo “Poesía visual contemporánea: de la incorporación de la visualidad en la literatura a la disolución de la página convencional” (2011).



A menudo se ha señalado a Apollinaire como el padre de la poesía caligramática moderna y un visionario de la unión entre visualidad y escritura; sin embargo, él no estaba solo. Su obra es parte de un planteamiento compartido y explorado por varios de sus contemporáneos. A la par de Apollinaire, el mexicano José Juan Tablada exploraba las posibilidades del simultaneísmo y la poesía caligramática. No quiero repetir una historia de por sí muy conocida con respecto a la biografía de Tablada; así que me limito a recordar que sus viajes, en especial por Japón y Europa, avivaron en él una curiosidad por explorar con la visualidad y por reflexionar sobre lo pictórico –ya que él mismo pintaba y ejercía la crítica de arte– y llevarlo a lo literario. Las posibilidades de las formas breves de la poesía, como el haikú, serían también determinantes para una concepción de lo poético marcada por una nueva discursividad intermedial.

*Li-Po y otros poemas* es un buen ejemplo de la madurez con la que despuntó la poesía visual latinoamericana. En esa obra, Tablada dibuja distintas formas en el papel: un sapo, una rosa, el zigzag del caminar del poeta, un pájaro o una flecha, jugando con la idea de forma y fondo (fig. 3). Por ejemplo, “la perla de la luna” está formada por el hueco que van haciendo las palabras sobre la página (fig. 4). Para ello, Tablada corta las palabras, en este caso escritas en letra cursiva imitando la manuscrita, y el espacio vacío de la página se convierte en un elemento significativo fundamental: la luna. Los textos se encuentran distribuidos en las páginas de manera que conforman espacios de lectura independientes que se van articulando entre sí.

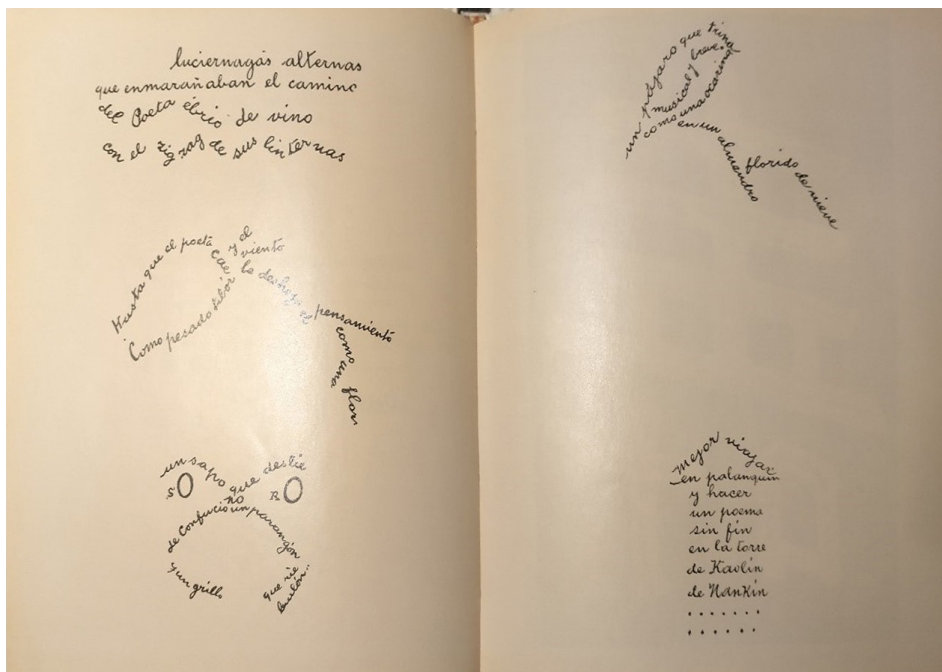


Figura 3. José Juan Tablada, *Li-Po y otros poemas* (2005): ejemplo de puesta en página.

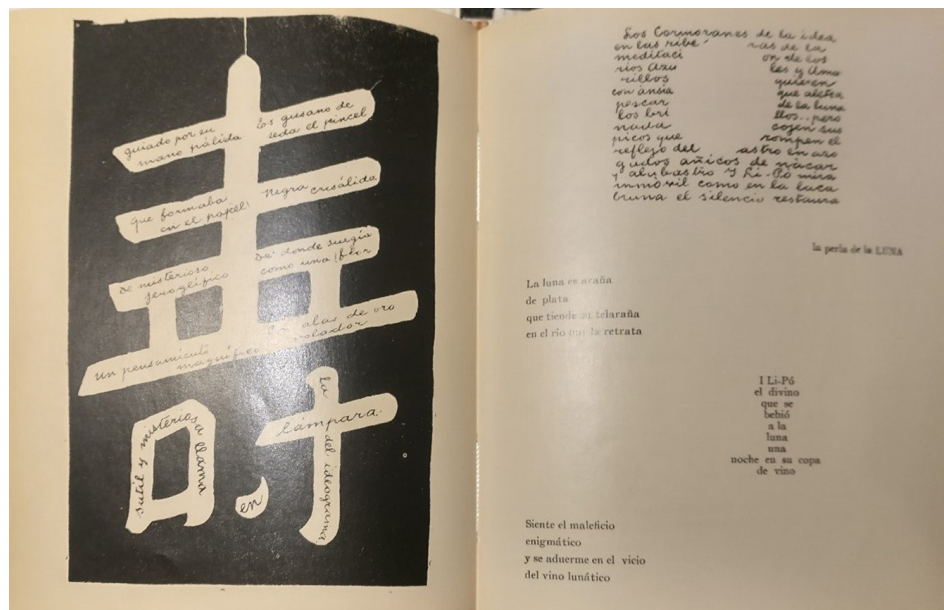


Figura 4. José Juan Tablada, *Li-Po y otros poemas* (2005): ejemplo de puesta en página.

La exploración con la mancha tipográfica y la incorporación de marcos o ventanas es una importante innovación editorial. Nótese cómo, en la página que aparece a continuación, se usa un fondo negro en el que se dejan huecos blancos para formar una imagen que remite a los ideogramas japoneses, y dentro de los cuales se encuentran los versos escritos en cursiva. El lector tiene que hacer un esfuerzo por descifrar, combinar y reconstituir. Al eliminar las convenciones editoriales y plantear el espacio en blanco como elemento significativo, la alternancia de tipografías, el uso de páginas de color crema y la distribución caligramática de las palabras, Tablada estaba ofreciendo al espectador una nueva experiencia de lectura.

Los versos de “Otros poemas ideográficos”, por una parte, evocan las características de los ideogramas y representan exploraciones formales adicionales a las de la esfera caligramática. “Nocturno alterno” es un intento por ofrecer una experiencia de lectura próxima a los postulados del cubismo plástico, en el cual una imagen contiene varios ángulos de percepción posibles. Evidentemente, eso es más sencillo de lograr en el caso de las artes espaciales, pues la temporalidad a la que está sujeto el discurso visual hace que esto resulte por demás complejo. Tablada alterna los versos, de ahí el nombre del poema, con tipografías distintas, invitando a que el poema tenga al menos dos lecturas posibles: que los versos se lean de corrido, uno después de otro; o bien, alternadamente, como dos poemas separados.

Uno de los rasgos comunes a las poéticas visuales es que la experiencia de lectura exige al espectador una actitud activa en la reconfiguración, pues el acto de leer no se da en automático, sino que se vuelve parte del juego. En poemas como “Vagues” y “Oiseau”, ambos en francés, la imagen acompaña al texto. En el primer caso, la silueta de un violín da la pauta para

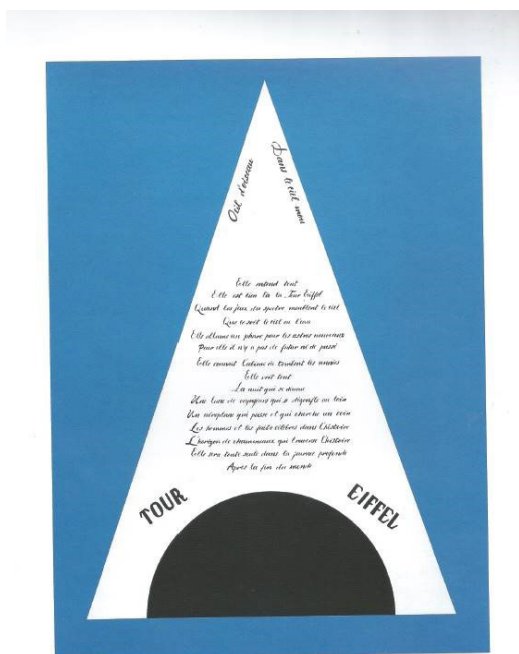
el acomodo del texto; en el segundo, el brevísimo poema: “Voici ses petites pattes / le chant s’est envolé...”, hace referencia directa a la imagen (las huellas que dejó el pájaro en el papel) a través del “ses”, que remite tanto a un elemento lingüístico (oiseau) como a un elemento visual (las huellas distribuidas en la página).

Además de Tablada, no se puede dejar de mencionar aquí, por su importancia respecto a la visualización de la palabra en la página, el trabajo del artista nacido en Guadalajara, José Torres Palomar. Él, entre sus varios trabajos vinculados con la gráfica de principios del siglo, se dedicaba a hacer “kalogramas” que transformaban el nombre de una persona en una imagen visual al estilizar las letras y dotarlas de una cierta forma, sin que perdieran la posibilidad de ser leídas. Los kalogramas de Torres Palomar son un eslabón entre el art decó y las poéticas visuales de las vanguardias, pues, en muchos casos, retoman el espíritu de estas últimas y añaden estilos tipográficos combinados. A decir de Tablada, de su pincel brotaron los nombres de mujeres hermosas y personajes ilustres como Darío, Rodó o Nervo.<sup>15</sup>

En los mismos años, el chileno Vicente Huidobro, quien también escribía a menudo en francés, se encontraba explorando una nueva topografía de la página, empleándola como lienzo pictórico. Su “Tour Eiffel” emula la emblemática forma de la torre símbolo de modernidad y progreso técnico, pintándola en la página ante los ojos del lector (fig. 5). Su poema “Paysage”, hecho en París en 1917, constituye una escena pintada con palabras en la página, cuyos componentes están descritos verbalmente: la luna, el árbol, la montaña, el río (fig. 6). Este poema-paisaje poema-mapa muestra una de las características vitales de las implicaciones de la anulación de la linealidad. Dado que los textos no están distribuidos convencionalmente –una línea después de otra–, sino desatomizados en la página, el receptor puede decidir libremente dónde empezar a leer (por la luna, o por el río, o por la montaña) y dónde continuar; la experiencia del texto y su articulación se vuelven distintas y cambian según las decisiones de lectura que tome el leyente de manera individual. La unicidad del texto y su naturaleza de cadena lingüística es algo que se problematiza en acto a través de estas puestas en página. Estos textos se leen iconotextualmente, es decir, a la sintaxis visual se suma la discursiva, lo que en conjunto constituye un tercer plano de estructuración sintáctica: la del iconotexto; en donde se da la articulación híbrida y, a partir de ella, la significación integral.

---

<sup>15</sup> No hay mucha información sobre Torres Palomar, pero parte de lo que se sabe es gracias a José Juan Tablada, quien escribió el artículo “Un artista genial desventurado: Torres Palomar” en *El Universal Ilustrado*, publicado el 10 de marzo de 1921. En <http://www.tablada.unam.mx/prelim.html> (sitio coordinado por Rodolfo Mata) es posible ver algunos de los kalogramas de Torres Palomar.



15. VICENTE HUIDOBRO: *Tour Eiffel*, poema pintado reconstruido a partir de un documento fotográfico y un boeceto. Serie XII, primera edición, 2001. Serigrafía, 73 x 53 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Figuras 5. Vicente Huidobro, “Torre Eiffel” (1917), versión en serigrafía realizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (2001).

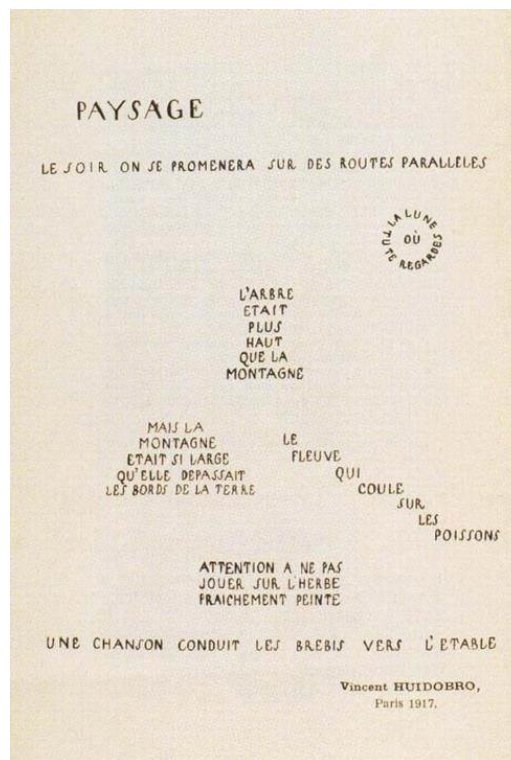


Figura 6. Vicente Huidobro, “Paysage”, publicado originalmente en *Horizon Carré*, París, 1917.

Huidobro llegó a Europa con su familia en 1916. Este viaje –en especial su estancia en París– marcó el comienzo de una segunda etapa en su producción literaria. La crítica ha denominado “vanguardia heroica” a esta faceta, la cual inició con la publicación de *El espejo de agua* (1916), en que Huidobro comenzó a desplegarse su teoría creacionista. Cuando llegó a a París, el cubismo ya tenía una década de desarrollo, de modo que la influencia de sus modelos compositivos y sus planteamientos sobre el simultaneísmo, así como el afán de experimentar con la figuración de la literatura y el predominio del geometrismo, se anclaron firmemente en las preocupaciones estéticas de Huidobro. Estas impresiones, junto con la idea de Apollinaire de que el poeta también puede ser pintor, se dejan ver en algunas de sus puestas en página posteriores:

...más que de palabras en libertad deberíamos hablar de “geometrismo literario”, ya que, página tras página, el texto está moldeado y comprimido en siempre nuevas formas geométricas. Se trata de una idea que, entre otras cosas, retomaría años más tarde (1938) el ecuatoriano José de la Cuadra con el libro *Guasinton*, en el que el texto a menudo adopta la forma del contexto literario; así, por ejemplo, “Se ha perdido una niña”, está

impreso de modo que configura el cuerpo bien definido de una mujer joven. (Scudiero, 2012, p. 176)

Para el caso mexicano, además de la aportación de Tablada, el estridentismo representará una revolución para la concepción de la puesta en página y para el diseño editorial. La página es el primer baluarte de vanguardia en este movimiento. La hoja volante *Actual número 1* destaca por su topografía peculiar; pensemos que, al haber sido una proclama que se pegó en las calles de la ciudad, debía tener una configuración visual que atrajera la atención del transeúnte. Los títulos “Actual No. 1 Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce” no debieron decirle mucho al lector. Quienes veían el cartel y escuchaban hablar sobre Maples Arce por primera vez seguramente se preguntaban “¿qué será un ‘comprimido estridentista’?” En cambio, la fotografía de su autor, desproporcionada en tamaño con respecto al texto, enfrenta al lector del cartel con mirada serena, como si se tratara de un modelo que anuncia el traje que lleva puesto.

Maples Arce pudo haber elegido otra imagen próxima a la estética que describía el manifiesto: una ilustración, una fotografía o una composición tipográfica. Sin embargo, eligió ser él mismo el protagonista-vocero de la página, revelando el culto a la individualidad que se enfatizó a lo largo del siglo XX. La palabra “Éxito”, en mayúsculas y escrita verticalmente, junto con las ahora famosas proclamas “Muera el cura Hidalgo”, “Abajo San Rafael”, “Lázaro”, “Esquina” y “Se prohíbe fijar anuncios”, ocupan un espacio considerable del porcentaje de la página. Los números que abren cada párrafo son desmedidamente grandes, al igual que las líneas horizontales y el signo # que cierra la hoja.

Por otro lado, el diseño editorial de *Irradiador*, revista con tres números publicados en 1923, llama la atención también con respecto a la puesta en página. El componente más llamativo, y el que atrae primero la atención del ojo –antes, incluso, que el título de la publicación– es un elemento que en realidad es semánticamente menor: el número de la revista. Esto puede leerse como otro gesto de subversión, en este caso tipográfica y espacial, afín al tono general del movimiento estridentista. En el número 2 de *Irradiador* se encuentra el ya célebre “caligrama estridentista” que, junto con otras puestas en página, también debió haber sido una experiencia de lectura sorprendente para el público de la época.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> En muchas ocasiones se ha atribuido a Diego Rivera el “caligrama estridentista”, sobre todo, por las letras DR, que se han considerado la firma con las iniciales del pintor. En un artículo de 2008, “Un caligrama desconocido de Manuel Maples Arce”, Rubén Gallo explica su hipótesis de por qué Diego Rivera no pudo haber sido el autor de este caligrama.

En el anuncio publicitario de la cigarrera El Buen Tono que aparece en la contraportada de la revista (fig. 7), se aprecia una composición tipográfica que explora la puesta en página a través de una nueva dimensión visual. Los contrastes entre el negro y el blanco, los juegos de fondos emulando el negativo y el positivo de las fotografías (esto puede verse en “los mejores cigarros”) o la imagen del pájaro son elementos que en conjunto crean un vértigo visual similar al de las composiciones tipográficas del futurismo y del dadaísmo. La composición no está pensada para potenciar la legibilidad, pues el ojo tarda en acostumbrarse a esta letra gruesa y pesada. La *T* de “Tono” apenas es perceptible, ya que la parte vertical de la letra casi no está presente, lo cual aumenta la dificultad de lectura.



Figura 7. *Irradiador 1* (contracubierta), 1923.

Este anuncio resulta interesante porque indica que este tipo de puestas en página se consideraban modernas y atractivas, tanto como para usarse en la promoción de un producto; es decir, en un tipo de impreso que no tenía una finalidad estética, sino publicitaria.<sup>17</sup> Esta puesta en página se distanciaba del objetivo buscado por el discurso publicitario, que es transmitir un contenido directo y perdurable de un producto o servicio. Si se considera que, cuando se publicó en 1923, el lector estaba mucho menos habituado de lo que estamos ahora a las puestas en página de esta naturaleza, este anuncio debió ser un desafío visual e interpretativo. Quizá el propósito de los ejecutivos de la cigarrera al aprobar un anuncio publicitario de esta naturaleza era generar un efecto duradero en el público de *Irradiador*, es decir, dar la impresión de modernidad y vanguardia para un lector asimismo interesado en ambas cosas. Quizá también pretendían que la dificultad de lectura hiciera memorable el anuncio y así mantener su marca en la mente de los espectadores.

<sup>17</sup> El autor del imagen-anuncio fue el artista visual Fermín Revueltas, codirector de la revista junto con Manuel Maples Arce [N. de la E.].

En 1922, la editorial Cvltvra publica *Andamios interiores. Poemas radiográficos* de Manuel Maples Arce, considerado el primer libro de vanguardia editado en México.

Desde el punto de vista de las características de diseño, la portada es poderosamente llamativa, fue hecha por Vargas, quien probablemente era ilustrador de Cvltvra, más al estilo de los postulados del diseño moderno, compuso el título en un plano inclinado, completando los espacios inferiores con formaciones verticales, las cuales encuadran el subtítulo y el nombre del escritor.” (Garone, 2014, pp. 130-131)

La cubierta del poemario se asemeja mucho a los procedimientos de composición visual y tipográfica que se emplearon un año después en el ya mencionado anuncio de El Buen Tono. Aquí, el título ocupa más de la mitad de la página y los demás datos de la publicación –el subtítulo, editorial, autor, año de edición– están distribuidos en la parte inferior, como una especie de andamio que sostiene el encabezado. La tipografía es la misma para todos los elementos; lo único que cambia son las letras del título, que son más grandes. Como puede verse, en esta clase de puestas en página la tipografía se convierte en imagen. Las letras no dejan de ser la expresión gráfica de un contenido semántico determinado, pero al mismo tiempo son forma en la página.

La vinculación estilística y procedimental entre la cubierta de *Andamios interiores* y el anuncio de cigarros ejemplifica la continuidad entre lo publicitario, lo textual y lo óptico era habitual en las publicaciones de principios del siglo XX; no se trata de esferas con estrategias de sintaxis visual tan diferenciadas. En muchas de las páginas de la prensa es posible ver entrelazamientos estilísticos y fricciones estéticas muy interesantes entre lo publicitario y la esfera del contenido no pagado. Estas imágenes, compuestas por planos oblicuos y líneas que se intersecan en visiones futuristas, poco a poco fueron alimentando el régimen escópico de los lectores, mostrando una nueva forma de ver el mundo y de concebir el espacio de la página.

Al “trascender la caja tipográfica”, las “palabras en libertad” asentaron la base para el abandono de la fijación ortogonal, reemplazándola por la idea de un “diagonalismo dinamizador”. Una práctica que, también en este caso, se trasladó rápidamente de las portadas y las páginas de los libros futuristas al ámbito publicitario. En efecto, hay una larga serie de portadas de libros, revistas y carteles, que del futurismo en adelante presentaron la “palabra” en diagonal como “marca distintiva”, como un “gesto” de confirmación de los postulados teóricos, como postura fáctica. (Scudiero, 2012, p. 180)

Los muchos edificios imaginarios o reales que encontramos en las publicaciones estridentistas deben mucho, en términos de composición visual, a la fotografía y a las vistas aéreas o en picada; pues estas mostraron una novedosa perspectiva sobre los objetos que se reflejó también en las innovaciones distributivas de los elementos en la página.

Las cubiertas xilográficas realizadas por Jean Charlot en *Esquina* (1923) y por Ramón Alva de la Canal en el *El movimiento estridentista* (1926), ambos del poeta Germán List Arzubide, muestran la misma presencia de la diagonal que se mencionó anteriormente y además comparten un encadenamiento visual formado por una especie de cruz como eje de la sintaxis. El efecto de continuidad de ambas cubiertas se enfatiza con la bicromía empleada. La intersección que vemos en la portada de *Esquina* (fig. 8) es una metáfora material del título del poema: es decir, indica la esquina de la calle en donde cruza una persona y un perro. En el caso de *El movimiento estridentista* (fig. 9), la tipografía es la protagonista; las letras se encuentran dislocadas y exigen que el lector realice un esfuerzo de decodificación. Por ejemplo, en la palabra “adelante”, que se encuentra a la derecha, las letras *A* y *D* no son fáciles de leer y sólo se identifican como tales tras una observación detenida. Ambas cubiertas, de nuevo, manifiestan una disonancia óptica que enfatiza, desde la puesta en página, uno de los elementos clave del estridentismo.

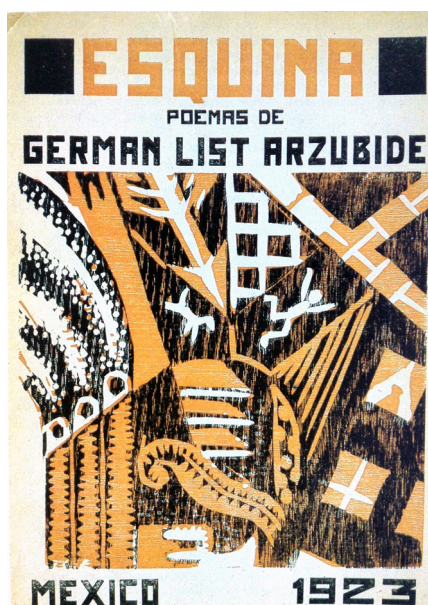


Figura 8. Jean Charlot, *Esquina* (portada), 1923.



Figura 9. Ramón Alva de la Canal, *El movimiento estridentista* (portada), 1926.

Cabe mencionar que en el mismo año en que se publicó *Esquina*, había salido un número de la revista *Ser* que reprodujo en la portada “el retrato ideográfico que recoge la imagen psicológica de Manuel Maples Arce, un ‘champlave’ [sic] de Jean Charlot que por su mezcla de elementos



faciales fragmentados, letras sueltas, y líneas de fuga, en una solución cubofuturista casi caricaturesca debió escandalizar al ámbito cultural” (Reyes Palma, 2019).<sup>18</sup> Al ver esta imagen, sus lectores tenían que hacer el ejercicio de juntar, letra tras letra, el nombre de Maples Arce.

Antes de dejar a List Arzubide, quisiera citar, por último, su poemario *Plebe*, publicado en 1925 con cubierta realizada por Alva de la Canal. Se trata de una portada con una intensa fuerza retórica y apelativa: la imagen que se observa es un puño alzado en señal de rebeldía. Este elemento visual, articulado al título “plebe” y leído iconotextualmente, pareciera una invitación directa al levantamiento, como si dijera “Plebe, levántate”; esto se enfatiza con la mención explícita de que se trata de “poemas de rebeldía”. Así como antes se mencionó la continuidad estética entre la publicidad y el contenido de algunas publicaciones periódicas de vanguardia, en este caso lo que vemos es una continuidad gráfica con la visualidad de la propaganda política. Sin duda, esta cubierta podría pasar por el cartel de una movilización obrera.

En la portada de *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes*, hecha por Roberto Montenegro para el libro de Luis Quintanilla (Kin Taniya), publicado en 1924, las letras del título también se encuentran dislocadas, quizá pretendiendo emular la dispersión de las ondas radiofónicas. La imagen ocupa la mayor parte de la página; el título se diluye en ella (el subtítulo no aparece en la cubierta) y el nombre del autor se encuentra por debajo, separado por un largo espacio en blanco. La puesta en página subvierte la convención de que aparezca primero y arriba el nombre del autor, seguido del título del libro, la imagen de portada y luego, abajo, algún dato adicional como el lugar de edición o el año (información que a lo largo del siglo XX fue desapareciendo de las portadas de los libros). Esto se puede ver en diversas cubiertas vanguardistas en las que, al cambiar la ubicación o la jerarquía de tamaño de los elementos de la página, contribuían, desde lo visual, a cristalizar una nueva noción de autoría. Como ya se ha explicado, las experimentaciones tipográficas, visuales y espaciales de las vanguardias problematizaron el acto de lectura, lo resignificaron y lo redimensionaron en muchos sentidos.

Otro caso digno de mencionar es *Levante. Poemas de Blanca Luz Brum de Parra del Riego*, con diseño de portada de Carlos Raygada y publicado en Lima por la editorial Minerva. La puesta en página de esta obra resulta interesante, pues las letras que forman el título, “Levante”, parecen estar siendo arrastradas por el viento, lo cual da una sensación de dinamismo y movimiento. La tesitura experimental de la tipografía se deja ver, por ejemplo, en el hecho de que la letra *B* mayúscula forma parte tanto del nombre (Blanca) como del apellido (Brum) de la autora. El texto que indica el género de la obra y el nombre de la autora (“Poemas de Blanca Luz Brum de Parra del Riego”) se encuentra distribuido linealmente, pero no formando una

---

<sup>18</sup> La revista *Ser* fue editada por Germán List Arzubide en la ciudad de Puebla, durante 1922 e inicios de 1923 [N. de la E.].

línea recta, sino curva, como si hubiera sido escrito a mano. Por el lugar en el que se ubican, los textos parecieran estar formando el terreno sobre el cual se extienden las montañas.

Al año siguiente apareció *Cosmópolis llega* (1927) de Roberto MacLean y Estenós, publicado en Lima por la Casa Editora de P. Caballero, también con diseño de Raygada. La cubierta de este libro está conformada por una imagen constituida por zonas en diagonales en las que vemos tópicos vanguardistas y elementos prototípicos de la modernidad: rascacielos, un saxofón (metonimia de la nueva música de jazz), un automóvil, un fragmento de una mujer que fuma. Hay pentagramas acomodados en sentido horizontal y vertical. A la izquierda del saxofón leemos el nombre de Carlos Raygada. No era común que el artista firmara las cubiertas, pero aquí la inclusión de la firma enfatiza la importancia tanto del artista como de la ilustración como arte.

En una de las zonas se lee “1901” y en la parte de abajo encontramos el título del libro, el subtítulo (estampas limeñas) y el nombre del autor. La tipografía está muy estilizada y las letras buscan contribuir a fortalecer la idea de modernidad inminente que está en el título del libro y en la imagen compuesta a manera de collage. Los apellidos del autor (MacLean y Estenós) se funden con el geometrismo de la imagen del fondo; las letras se intercalan en blanco y negro con el fondo de la portada que está hecha de estos dos colores.

A partir de estas y otras cubiertas de obras de vanguardia de esta época podemos constatar de varios constantes: el empleo de una composición espacial nueva, la fusión de ilustración y tipografía, la dislocación de las letras y la creación de una fricción en la lectura que no antepone la legibilidad como principio pragmático de transmisión del sentido, sino que ofrece una sintaxis iconotextual atípica, desafiante y memorable. Algunos casos más son enumerados por Rodrigo Gutiérrez Viñuales en “Modernidad expandida. Perú en el libro ilustrado argentino (1920-1930)”:

... excelentes muestras de la vanguardia peruana como la muy temprana y poscubista cubierta de César Moro para *Ideario de acción* (1924) de José Vasconcelos, la neofuturista de Carlos Raygada para *Cosmópolis llega* (1927) de Roberto MacLean y Estenós, la xilográfica composición de Emilio Goyburu para los *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, la incaísta de Lucas Guerra Solís para *Un chullo de poemas* (1928) de Guillermo Mercado, o inclusive la de tintes déco que José Sabogal hace para *Don Manuel* (1930), libro que Luis Alberto Sánchez dedica a Manuel González Prada. (Gutiérrez, 2013, pp. 13-14).

Una joya de la vanguardia latinoamericana es, sin duda, *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, publicado en 1927 en Lima por Minerva. En este caso, no sólo se experimenta con la puesta en página, sino también con la puesta en libro a través de la elección del formato de acordeón para lograr una página única y desplegable. La inquietud intermedial de Oquendo radicaba en preguntarse si era posible conseguir efectos cinematográficos a través de las palabras en papel; para ello, distribuyó los textos jugando con el blanco activo, siguiendo a Mallarmé y a los poetas visuales que estaban trabajando en este sentido. El poeta peruano no explora la poesía caligramática, pero sí con la poesía visual. Los versos, impresos en una tinta café que en sí misma da una apariencia especial a la página, se dispersan mediante alternancias tipográficas, al estilo de Mallarmé; pero Oquendo explota mucho más el recurso de unir las palabras de una oración al formar un cuerpo continuo (U n n i ñ o e c h a e l a g u a d e s u m i r a d a), como intentando que constituya una escena. Algunos elementos que aparecen en recuadros (“Se prohíbe estar triste”, o bien, “Se alquila esta mañana”) dan a los textos un carácter de afiche sobre la página. La inclusión de lenguaje publicitario, mezclado con el poético, crea un choque semántico que se enfatiza en las decisiones topográficas de la página, donde se van creando territorios textuales espacialmente separados. Por ejemplo, el último poema, “Biografía”, está formado por apenas dos versos: “Tengo 19 años y una mujer parecida a un canto”, y aparece abajo, en el extremo izquierdo de una hoja que está casi completamente en blanco. Esto forma una especie de colofón visual y el poema adquiere peso a través de su ubicación atípica en el espacio vacío de la página.

Si bien la mayoría de los ejemplos que he presentado en las últimas páginas provienen del contexto bibliográfico, es menester regresar a las revistas antes de concluir. Por su dinamismo, su existencia ligada a la coyuntura cultural y por su relativa rapidez en comparación con el libro, las revistas de vanguardia ofrecen un crisol de experimentaciones en toda su potencia y esplendor. Los libros tardan un poco más en elaborarse y son espacios de mayor legitimación en el campo cultural, incluido el de las vanguardias; las revistas en cambio, en tanto medio y en tanto producto cultural, permitían una gran libertad a sus núcleos creadores. La exploración con el concepto de puesta en página y los juegos entre visualidad y espacialidad para crear nuevas relaciones topográficas, son una constante que vemos consolidada de distintas maneras y matices en las revistas de vanguardia de la época: *La Falange*,<sup>19</sup> *Ser*, *Irradiador* y *Horizonte*, por el contexto mexicano; *Antena*, de Chile; *Klaxon*, *A Revista*, *Terra Roxa... E outras Terras* en Brasil; *Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro*, en Argentina; *Amauta*, en Perú; *Motocicleta* y *Hélice* en Ecuador; o *Revista de Avance* en Cuba. Algo interesante con respecto a esta prensa es que, por sus características de espacio, su distribución en secciones relativamente estables y su inclusión de elementos publicitarios para costear los números, en muchas ocasiones la puesta en página

---

<sup>19</sup> Que en rigor no es una revista de vanguardia, pero comparte con ellas algunas características.

está determinada no sólo por cuestiones estéticas, sino también por factores pragmáticos; por ejemplo, cuál es el texto o la ilustración que se ajusta mejor en el espacio del que se dispone. Gracias a las especificidades de la curaduría iconotextual, el leyente, al ver una página junto a otra, las asume como una experiencia de lectura completa e integral.

La cubierta actúa como rostro del libro y como anzuelo para el lector, de modo que resulta ideal como espacio de exploración. De igual forma, es importante tener en cuenta que la puesta en página vanguardista también se deja ver en el diseño de los interiores de los libros y revistas. Los artistas de vanguardia probaron diversas formas de visualización de las palabras en la página y también jugaron con la caja tipográfica, como sucede en el caso de *Avión* (1923) de Kyn Taniya, o en *El hombre que se comió un autobús (Poemas con olor a nafta)* (1927), del uruguayo Alfredo Mario Ferreiro.

El presente texto se centró especialmente en ejemplos de las primeras décadas del siglo pasado, es decir, las del surgimiento de las vanguardias, que en el campo del diseño editorial representaron un verdadero cambio de imagen para los libros y las publicaciones periódicas. Para los movimientos vanguardistas, la tipografía fue una expresión artística impregnada de posibilidades que merecía la pena renovar y empapar de los postulados estéticos encontrados en medios como la pintura, la escultura, la escritura. La topografía de la página –la decisión consciente de trazar un espacio jerarquizado y visualmente delimitado– se fue perfilando como un espacio para la presentación de ideas estéticas con gran circulación a través de carteles, periódicos, folletos, hojas volantes, revistas y libros.

El género del manifiesto explotó al máximo la noción de puesta en página para lograr impacto visual y retórico, lo cual podría profundizarse en otro texto. Valdría la pena también abundar en el desarrollo posterior del concepto de puesta en página, pues una continuidad natural de lo sembrado con las vanguardias tuvo lugar décadas más tarde con movimientos como el lettrismo, el concretismo, el arte correo, la poesía en soportes alternativos, el arte conceptual y el *language-based art*. El siglo XX vio un enorme desarrollo en las herramientas tecnológicas de la escritura, con la creación y popularización de las máquinas de escribir y luego con los procesadores de texto y las computadoras, que han tenido una enorme influencia en la creación personal de textos con ciertos rasgos de diseño.<sup>20</sup> La página que escribo en este momento, por ejemplo, puede ser modificada al instante con un clic. No sólo somos lectores de puestas en página dinámicas y flexibles, sino que todos, en la esfera cotidiana, somos también creadores de ellas; esto nos ha dado una conciencia de la página que, en otros momentos de la historia de la escritura, de la lectura y de la edición, no existía.

---

<sup>20</sup> Para profundizar al respecto, sugiero *Typewriter Art: A Modern Anthology*, de Barrie Tullet, y *Typewriter Art: Half a Century of Experiment*, del Polytechnic of Central London.

Queda pendiente un análisis detallado de las distintas tareas que lleva a cabo el lector cuando se enfrenta a una página vanguardista; una gama de actividades que lo conducen a interpretar el espacio en blanco, a articular elementos dispersos espacialmente, a leer en una direccionalidad diferente a la convencional de izquierda a derecha, de arriba abajo, a asumir jerarquías atípicas de los textos y de los componentes visuales, entre otras. Cabría pensar en esto desde los postulados de la teoría de la recepción y de la fenomenología.

Un modo de escribir es un modo de leer y la puesta en página a partir de las vanguardias se convirtió en un territorio de indagación de nuevas legibilidades. En mi opinión, haber flexibilizado el espacio de la página y concebirla como laboratorio de la práctica iconotextual es uno de los legados vanguardistas que más intactos han quedado con el paso del tiempo. Hoy se sigue transformando la topografía de la página y si la hipertextualidad y la transmedialidad son posibles, es gracias a la revolución de la puesta en página que tuvo lugar con las vanguardias. Celebrar el centenario de las vanguardias, entonces, implica feliz y necesariamente celebrar cien años de innovación editorial, de experimentación con la espacialidad y la visualidad, de expansión en nuestros regímenes escópicos y en nuestros *modus legendi*, gracias a puestas en página cuya topografía es parte imprescindible de la significación.

## Referencias

- Breton, André (1972). *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral.
- Brum, Blanca Luz (1926). *Levante. Poemas de Blanca Luz Brum de Parra del Riego*. Lima: Minerva.
- Carrá, Carlo (1915). *Sintesi futurista della guerra*. En *Guerrapittura*. Milano: Edizioni Futuriste di "Poesía". Disponible en Wikipedia Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carlo\\_carr%C3%A0,\\_\\_guerrapittura\\_\(sintesi\\_futurista\\_della\\_guerra\),\\_1915\\_ca.\\_\(fondaz.\\_cirulli\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carlo_carr%C3%A0,__guerrapittura_(sintesi_futurista_della_guerra),_1915_ca._(fondaz._cirulli).jpg)
- Doctorovich, Fabio (1996). The Posttypographic Era. En K. David Jackson, Eric Vos y Johanna Drucker (eds.), *Experimental – Visual – Concrete: Avant-Garde Poetry since the 1960s*. Amsterdam: Rodopi.
- Drucker, Johanna (1996). Experimental, Visual, and Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts. En K. David Jackson, Eric Vos y Johanna Drucker (eds.), *Experimental – Visual – Concrete: Avant-Garde Poetry since the 1960s*. Amsterdam: Rodopi.
- Elizalde, Lydia, Rocco Mangieri y María Ledesma (coords.) (2013). *Semióticas gráficas*.

Buenos Aires: La Crujía.

- Garone, Marina (2014). La tipografía estridentista: diseño que huele a modernidad y dinamismo. En Daniar Chávez y Vicente Quirarte (coords.), *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Giovine, María Andrea (2011). Poesía visual contemporánea: de la incorporación de la visualidad en la literatura a la disolución de la página convencional. *Laboratorio. Revista electrónica bianual de la Escuela de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales de Chile*, (4). <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/116>
- Giovine, María Andrea (2012). *Poesía perceptual: experiencias poéticas interactivas que generan nuevos modus legendi*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Giovine, María Andrea (enero de 2018). Entre la página y la pantalla: topografía e intermedialidad en la textualidad digital. *Estudios Avanzados*, (28), 138-155.
- Gallo, Rubén (julio-septiembre de 2008). Un caligrama desconocido de Manuel Maples Arce. *Revista Iberoamericana*, LXXIV (224), 667-672.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2013). Modernidad expandida. Perú en el libro ilustrado argentino (1920-1930). *ILLAPA Mana Tukukuq*, (10), 11-19.
- Ferrando, Bartolomé (marzo de 2014). Espacios y territorios de la poesía visual. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, (número extraordinario), 253-267. <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3850>
- Hollis, Richard (2012). La vanguardia y el diseño gráfico. En *La vanguardia aplicada (1890-1950)*. Madrid: Fundación Juan March.
- Huidobro, Vicente (1917). *Horizon Carré*. París: s/ed.
- List Arzubide, Germán (1923). *Esquina*. México: Ediciones del Movimiento Estridentista/ Librería Cicerón.
- List Arzubide, Germán (1925). *Plebe*. Puebla: Casa Editora Germán List Arzubide.
- List Arzubide, Germán (1926). *El movimiento estridentista*. Xalapa: Ediciones de Horizonte.
- Mallarmé, Stéphane (2000). *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, París: Gallimard.
- Mata, Rodolfo (coord.) (2021). *José Juan Tablada. Vida, letra e imagen*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas. <https://www.iifl.unam.mx/tablada/>.
- Maurzio, Scudiero (2012). Vanguardia y tipografía. Una lectura transversal. En *La vanguardia*

- aplicada (1890-1950)*. Madrid: Fundación Juan March.
- MacLean y Estenós, Roberto (1927). *Cosmópolis llega*. Lima: Casa Editora de P. Caballero.
- Maples Arce, Manuel (1922). *Andamios interiores. Poemas radiográficos*. México: Cvltvra.
- Oquendo de Amat, Carlos (1927). *5 metros de poemas*. Lima: Minerva.
- Percia, Violeta (2016). Stéphane Mallarmé y la sintaxis del espacio. *Revista Laboratorio*, (14).  
<http://dx.doi.org/10.32995/r114201676>
- Polytechnic of Central London (1974). *Typewriter Art: Half a Century of Experiment*. London: Polytecnic of Central London.
- Quintanilla, Luis (Kyn Taniya) (1924). *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes*. México: Cultura.
- ReyesPalma, Francisco (2019). Anotaciones. *Ser. Revistainternacionaldevanguardia*. Documents of Latin American and Latino Art, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA), registro 737775. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/737775#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>.
- Tablada, José Juan (2005). *Li-Po y otros poemas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tullet, Barrie (2014). *Typewriter Art: A Modern Anthology*. Londres: Lawrence King.
- Vázquez, María Ángeles (2005). *Las vanguardias en nuestras revistas. Revistas ultraístas españolas I: Ultra*. Centro Virtual Cervantes. [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinco\\_nete/antteriores/mayo\\_05/20052005\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinco_nete/antteriores/mayo_05/20052005_01.htm)