EL COLEGIO DE SAN LUIS, A.C.

"*Poesía* (1938) y la fundación del surrealismo en México"

T E S I S

Que para obtener el grado de

Maestro en Literatura Hispanoamericana

Presenta

Jesús Miguel Domínguez Rohán

Director de tesis

Juan Antonio Pascual Gay

San Luis Potosí, S.L.P. **Abril, 2012**

Agradecimientos

A Juan Pascual
por haberme motivado oportunamente a seguir
el rastro del surrealismo en México.

Al personal de la Hemeroteca Nacional de México.

A mis padres
por su apoyo incondicional.

Y a todas las personas que estuvieron conmigo,
aun en la distancia, durante este tiempo.
Su afecto y compañía fueron indispensables para completar este trabajo.

Índice

Introducción 4

1. Todos los nombres del surrealismo 8

1.1 Mirando en sesgo (1924-1928) 9

1.2 Ajustando el foco (1928-1938) 27

2. *Poesía,* un instante de pureza 50

2.1 *Hic et nunc* 53

2.2 André Breton en México 57

2.3 "De los poemas que publique POESÍA únicamente serán responsables sus autores" 68

2.3.1 Interesados o no en las vanguardias 70

2.3.2 De-generaciones literarias 80

3. La persistencia del positivismo 87

3.1 Defender la inteligencia 88

3.2 La emergencia del sentimiento 96

3.3 ¿Existe una literatura de vanguardia? 109

1938: la fundación del surrealismo en México 121

Apéndice 125

Referencias 140

Artículos de revistas y periódicos (por orden cronológico) 140

Referencias citadas 143

Introducción

El 9 de enero de 1937 desembarcaba en Tampico Leon Trotsky. Venía de Noruega, donde había vivido desde junio de 1935. Hacía seis años del inicio de la persecución por parte de la burocracia estalinista y su deportación de la URSS, a donde no volvería jamás. Al enterarse de que permanecía bajo arresto domiciliario en el país escandinavo a finales de 1936, presto para ser llevado y juzgado en Moscú por un tribunal de Stalin, Diego Rivera y Octavio Fernández le solicitaron personalmente al presidente Cárdenas que lo alojara como refugiado. El michoacano, extraordinariamente abierto al socialismo, no solo aceptó la petición, sino que envió el tren presidencial para trasladarlo de la manera más cómoda hasta la capital del país.[1]

Un año más tarde Rivera visitaría de nuevo la costa del Golfo para recibir a André Breton, líder del controvertido movimiento surrealista. Entre otras expectativas, este venía con la esperanza de concretar una alianza con el líder bolchevique que pudiera garantizar un proyecto de cambio social efectivo y complementario a su programa artístico. En este trabajo se analizan las consecuencias de este flujo de ideas que tuvieron en México un especial receptáculo durante 1938, con el objeto de comprobar que fue durante este año cuando se iniciaron propiamente las actividades surrealistas en este país.

En el primer capítulo se hace un recuento de las noticias que aparecieron sobre el surrealismo desde su nacimiento durante la última mitad de 1924 hasta la llegada del

[1] Gabriel García Higueras, "Trotsky museum: past and present", en *Lubitz' TrotskyanaNet*, (Internet: http://www.trotskyana.net/Leon_Trotsky/The_Trotsky_Museum/trotsky_museum_feature_engl.html#thanks; acceso: 19 de noviembre de 2011).

francés, con el fin de cuantificar y analizar la presencia de esta vanguardia en la reflexión sobre el arte y la literatura en México hasta entonces. Se toma como base el estudio de Luis Mario Schneider, compulsando la mayoría de los documentos que encontró en los archivos y añadiéndole otros que ha sido posible localizar gracias a las nuevas herramientas e interfaces de la Hemeroteca Nacional de México.[2]

La recopilación de todos estos documentos permite demostrar que a pesar de la distancia el surrealismo fue un tema que se discutió y observó en México desde su aparición. En la prensa, como también en algunas revistas literarias, aparecieron noticias, artículos y ensayos de autores tanto mexicanos como extranjeros que apreciaron su novedad bajo distintas lentes, congruentes con la manera en que la modernidad había impactado en las sociedades a las que pertenecían.

En el segundo capítulo se hace un estudio de la revista *Poesía* (1938), que apareció mientras Breton estuvo en México e incluyó en su tercer número como suplemento una antología de poesía surrealista compilada y traducida por César Moro –la colección más completa de este tipo de textos publicada hasta entonces en el país. Un examen de las circunstancias de su aparición y de las fuerzas en tensión que condicionaron su destino permite contemplar una instantánea de cómo funcionaba la cultura en México durante la época, así como las ideas que después se desprendieron de esta dinámica. Una de estas es la teoría de las generaciones, sobre la que se discutirá su validez.

En el tercer y último capítulo se hace un somero recuento –porque esta es la manera de caracterizar un trabajo que apenas comienza– de las ideas literarias y políticas que

[2] *México y el surrealismo, (1925-1950)*, México, Arte y Libros, 1978, 246 pp.

configuraron la sensibilidad de los escritores de esta latitud desde los albores del conflicto revolucionario en 1910, hasta su prolongación a finales de los años treinta, y que fueron determinantes para el modo en que este movimiento fue apreciado y discutido durante estos catorce años.

Para referirse al surrealismo se maneja el término "movimiento", definido por Renato Poggioli como una expresión artística colectiva cuyos más tempranos antecedentes se encuentran en el Romanticismo. Contrario al carácter de "escuela", que es estático y clásico, el de movimiento describe con elocuencia la celeridad y naturaleza proteica del fenómeno vanguardista. La principal diferencia, según el investigador italiano, está en que una escuela remite a un conjunto de técnicas y preceptos específicos; el movimiento, en cambio, involucra la expansión de los valores artísticos o literarios hacia las esferas de la vida cultural y civil; sus objetivos tienen que ver con la concreción de una "visión de mundo", la famosa *Weltanschauung* de los alemanes.[3]

Aunque la presencia del surrealismo en Latinoamérica pueda rastrearse desde mediados de los años veinte en Argentina, en torno al grupo fundado por Aldo Pellegrini en 1926 y la revista *Qué* (1928), y posteriormente hayan habido intervenciones de Alejo Carpentier en Cuba ("En la extrema avanzada. Algunas actitudes del surrealismo", diciembre de 1928) y José Carlos Mariátegui en Perú ("Balance del suprarrealismo", febrero-marzo de 1930), no existió ningún diálogo con México hasta que César Moro llegó en marzo de 1938. En otras palabras, el surrealismo en este país, al menos hasta el año que abarca esta investigación, se desenvolvió independientemente de lo que ocurría en otros

[3] Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 33.

territorios del continente. Por esto, y porque es importante marcar la coyuntura de 1938 y sus consecuencias para la recepción del surrealismo en México, el contexto latinoamericano se ha dejado a un lado, sin que esto signifique que no se marquen ciertas relaciones en el cuerpo del texto o en algunas notas al pie.

En resumen, este trabajo pretende esclarecer las causas que mantuvieron al surrealismo alejado de la práctica artística en México hasta 1938, además de mesurar la influencia de la visita de Breton durante este año y su contribución para avivar el faro mexicano que atraería posteriormente a Wolfgan Paalen, Alice Rahon, Benjamin Péret, Remedios Varo, Leonora Carrington, Edward James, etc. La metodología implica, por un lado, la recopilación de los documentos relativos al surrealismo durante este periodo y su interpretación, y por el otro, un examen de la vida cultural en México.

Se trata, por lo tanto, de la primera parte de un trabajo más extenso cuya finalidad es acercarse a la naturaleza de los vínculos que han existido entre México y el surrealismo.

1. Todos los nombres del surrealismo

En 1920 México atravesaba el umbral que lo llevaría de la tempestad revolucionaria a un periodo de estabilidad efímero, pero efectivo. Bajo el lema de "pan, jabón y alfabeto", Álvaro Obregón logró colocar en los primeros tres años de su gobierno los cimientos para la reconstrucción sociocultural del país. La empresa, coordinada en su punto más intensivo por José Vasconcelos desde de la Secretaria de Educación, fomentó la alfabetización y propició un ambiente de libertad cultural que lograría resarcir, en parte, el anquilosamiento provocado por una década de luchas intestinas y el consecuente aislamiento de la actualidad artística de Europa. Gracias a esta apertura, el mito mexicano que atraería a Eisenstein, Lawrence y finalmente a los surrealistas, adquiriría fama y sustancia.[1]

Pero la bonanza duraría muy poco. Cuando Obregón impuso a mediados de 1923 a su candidato presidencial, la violencia se convirtió en el sistema por excelencia para la sucesión de mando. Vasconcelos abandonó su cargo, pero el terreno que había preparado no perdería su trazo y lograría dar buenos frutos, aunque fueran regados con sangre: de 1924 a 1934 México quedaría envuelto en una "nube bermeja" que complicaría la gestión de las promesas revolucionarias.[2] En medio de esta accidentada administración comenzaron a aparecer las primeras noticias sobre el surrealismo, la mayoría con el estigma de una suspicacia a la vez importada y auspiciada por la distancia y la separación.

---

[1] Christopher Domínguez Michael, *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*, 2ª ed., México, Era, 1999, pp. 97-98.
[2] Jean Meyer, *La revolución mexicana 1910-1940*, 2ª ed., México, Editorial Jus, 1999, p. 129.

Aunque octubre de 1924 es la fecha que aparece en el acta de nacimiento del surrealismo, la actividad que desembocaría en la redacción del *Manifeste du surréalisme* había comenzado cinco años antes. En 1919 André Breton y Philippe Soupault descubren el potencial poético de la escritura automática. Un año después, aparecen en libro los primeros resultados de este ejercicio: *Les Champs Magnétiques*. En adelante, y hasta 1923, el automatismo se practicará con intensidad, pero no será sino hasta 1924, con la publicación del *Manifeste*, que se convertirá en el principal vector del grupo encabezado por Breton y en el primero de sus atributos esenciales.[3]

Entre 1919 y 1932 la reflexión sobre el automatismo y el establecimiento de una teoría de la imagen constituyeron los únicos puntos del programa surrealista;[4] sin embargo, en 1924 el automatismo era lo único que lo definía.[5] Durante los años veinte todas las noticias que aparecieron en diarios y suplementos culturales mexicanos rondarían en torno a este punto, algunos vinculándolo con el psicoanálisis y Freud.

1.1 Mirando en sesgo (1924-1928)

Las primeras referencias al surrealismo durante la década de los veinte son algo tangentes y prescinden de su denominación específica. A principios de agosto de 1924 *El Universal Ilustrado* publica un artículo de Bernard Bay titulado “El presente de la poesía francesa”,

[3] Jaqueline Chénieux-Gendron, *El surrealismo*, México, F.C.E., 1989, pp. 58-59 y 73.
[4] *Ibid.*, p. 58.
[5] Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, *El surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 94.

en el que se resume la tensión en París entre los escritores jóvenes y los viejos.[6] Bay habla de una crisis en la poesía de Francia cuyos orígenes se encuentran en el desmembramiento de la burguesía provocado por la Primera Guerra Mundial. En el seno de este conflicto nació una doctrina que proclamaba una ruptura contra la razón y declaraba que "era bastante con ser poeta para que cuanto se expresase espontáneamente fuese poesía". Dentro de esta corriente, junto con Tristán Tzara, Hans Arp y Richard Huelsenbeck, Bay incluye a Breton, Soupault y Paul Éluard, todos ellos autores de obras "realmente bellas".

Aunque a mediados de 1924 todavía no existía una diferencia entre dadaísmo y surrealismo, Bay encuentra en el primero los que después serán los objetivos del segundo – la ruptura contra la racionalidad y la democratización de la poesía– y los califica como una reacción contraria en extremo al romanticismo.[7]

Desde la muerte de Anatole France, ocurrida el 12 de octubre de 1924, comenzaron a aparecer en la prensa mexicana numerosos homenajes y comentarios sobre su vida y obra, pero no sería hasta diciembre de ese año que alguien se atrevería a dar noticia del panfleto *Un cadavre*, en el que los surrealistas denostaban la mediocridad y convencionalismo del escritor francés, apenas a seis días de su fallecimiento.

Tres días después de que Plutarco Elías Calles asumiera la presidencia de la República, Salatiel Rosales, periodista y poeta de origen hondureño, se refiere al panfleto como un "responso" en el que "las juventudes heterodoxas o vanguardistas han denigrado ese cadáver con una grandeza y una insensibilidad moral de semidioses o de

---

[6] *El Universal Ilustrado*, 7 de agosto de 1924, pp. 37-38.
[7] Dice Michel Winock: "El surrealismo no sucedió al dadaísmo; bajo este, aquel había aflorado desde el principio", (*El siglo de los intelectuales*, Barcelona, Edhasa, 2010, p. 245).

superhombres".[8] Identifica la reacción de Soupault, Éluard y Joseph Delteil, a quienes atribuye el mordaz documento, con una protesta en contra del racionalismo y la mediocridad del gusto burgués. Aunque Rosales no se refiere en ningún momento a los autores con la etiqueta que ya se habían atribuido, este es el primero de pocos artículos en los que se valora positivamente la iconoclastia de los surrealistas y se le considera como un síntoma de vigor y renovación de las letras francesas.

Dos semanas después de la primera noticia de *Un cadavre*, un indignado y ortodoxo lector dirige una carta al director de *El Universal Ilustrado* para compadecer a los jóvenes escritores franceses por su osadía y descalificar el pronunciamiento de Rosales.[9] Además de su invectiva en contra de un documento que no conoció de primera mano –a diferencia de Rosales que declara haber leído el "responso" en una revista parisiense– "El Pájaro Azul", como se hizo llamar este sujeto, añade como colofón a su carta un par de jaculatorias para la buena ventura de los autores del panfleto.

Al día siguiente Rosales escribe también al director del semanario para responder a quien califica como un "plumífero vergonzante", argumentando que la relevancia de France en el panorama de la literatura universal es para su época algo pasado de moda, insuficiente para complacer "la áspera y voltaria inquietud de nuestros espíritus".[10] Pájaro Azul no volvió a replicar, y con ello, se clausuró la primera querella ocurrida en las páginas de un

---

[8] "Anatole France y los jóvenes", *El Universal Ilustrado*, 4 de diciembre de 1924, p. 37.
[9] "Oración por el descanso del alma de Anatole France", *El Universal Ilustrado*, 18 de diciembre de 1924, p. 28.
[10] "Salatiel Rosales les contesta a El Pájaro Azul", *El Universal Ilustrado*, 25 de diciembre de 1924. Aunque la carta de Rosales tiene como fecha el 19 de diciembre, no se publicó hasta la siguiente edición del semanario.

suplemento cultural mexicano, provocada por los tempranos alborotos del surrealismo en París.

Si 1924 es el año en que el surrealismo define sus objetivos y debuta en la arena de las vanguardias europeas, en 1925 el movimiento consolida su unidad y se engrosa de integrantes, al mismo tiempo que la cuestión política pasa de ser una inquietud a convertirse poco a poco en compromiso.[11] En México será el año –después de 1938, cuando Breton visite México– en el que más artículos se publicarán sobre el tema.

El primero de ellos aparece el 15 de enero de 1925 y está firmado por Corpus Barga, escritor y periodista español.[12] En él se utiliza por primera vez el término "suprarrealista", que será, después de "superrealismo", el de uso más frecuente hasta la completa asimilación de "surrealismo" a finales de los treinta.[13] El artículo, escrito a petición del director de *El Universal Ilustrado*, quizás para terciar la controversia entre Rosales y Pájaro Azul, valora también como caduco y corriente el clasicismo de France, además de calificar como una demostración de vitalismo la rebelión de los surrealistas, a los que se refiere como "los últimos románticos".

Barga también hace una curiosa comparación entre el espíritu vanguardista del grupo de Breton y los iconoclastas españoles de la generación del 98. Su producción es por completo diferente, pero el estado psicológico que los llevó a rechazar tanto a France como a Cervantes y Echegaray es para el español esencialmente el mismo. No obstante, la

---

[11] Durozoi, *op. cit.*, p. 40.
[12] Andrés García de la Barga (Corpus Barga), "Sobre un ídolo. Carta al editor", *El Universal Ilustrado*, 15 de enero de 1925, pp. 44 y 47.
[13] Según Schneider (*op. cit.*, p. 5) "suprarrealismo" es el término dominante durante este periodo, sin embargo, los documentos consultados para esta investigación arrojan que "superrealismo" es el de uso más frecuente.

vitalidad de la protesta surrealista se enmarca únicamente en la capital francesa, pues según Barga, la iconoclastia es en España tan vital como la idolatría, tan positiva como la enajenación herética dentro de un régimen ortodoxo.

Tres días después *El Porvenir* de Monterrey acoge entre sus páginas un artículo de Enrique Gómez Carrillo, quien por entonces vivía en París, titulado "El Balsac del superrealismo",[14] en el que integra a Emmanuel Bove –un escritor tan oscuro como ajeno al surrealismo– dentro de la vanguardia parisina, aludiendo a la abundancia de detalles en sus descripciones. Este juicio lo lleva no solamente a establecer la relación con Balzac, sino también a concluir que el surrealismo –a pesar de que ha escuchado que se trata de una forma exacerbada de cubismo– es otra de las facetas del naturalismo, pues el escritor que sigue esta novedosa moda literaria "no debe buscar su inspiración más que en los espectáculos que la realidad le ofrece".

El guatemalteco también advierte que el ensueño, perteneciente a "los dominios de la psicoanálisis freudiana" tiene un futuro poco prometedor en la literatura, como ya han demostrado los dramaturgos, a los que se ahorra mencionar. Con una gran falta de rigor y especulación irresponsable, este texto es el pionero en difundir malentendidos respecto al surrealismo en el México de los veinte.

El 25 de enero aparece en *El Universal Ilustrado* una entrevista realizada por Benjamin Péret a su compatriota y novelista Pierre Benoit. Aunque completamente ajena al surrealismo, esta publicación es importante, pues se trata de una de las primeras

[14] 18 de enero de 1925, 3ª secc., p. 3.

colaboraciones de quizá el mejor poeta surrealista francés –que posteriormente residirá en México, entre 1941 y 1947– en las páginas de una revista mexicana.

Un mes después, el 26 de febrero, el Abate de Mendoza escribe una crónica sobre una presentación de ballet en París en la que colaboraron Francis Picabia y Eric Satie.[15] Mendoza yerra al estipular al primero como el fundador del dadaísmo, pero atribuye la novedad de la puesta en escena, en la que se mezclan obras pictóricas, música, humor y disparates, a ese "milagro superior de la imaginación del que habla el poeta surrealista Robert Desnos". Mendoza, también por estas fechas residente en París, es el primero y el único en utilizar el término "surrealismo" en un artículo publicado en México durante esta década. Asimismo, es peculiar la relación que establece entre el surrealismo y el humor, pues este no estuvo en el foco de atención del primero sino hasta los años treinta.[16]

Hasta aquí, el surrealismo en México no ha pasado de unas cuantas menciones confusas y minúsculas. El primer artículo escrito por un mexicano que expone, no sin ironía y tergiversación los postulados del movimiento, además de su enlace con el psicoanálisis freudiano, aparece en las páginas de *El Universal* en marzo de 1925.[17] Dicho texto, firmado por Genaro Estrada, es el primero en ser consignado por Luis Mario Schneider en su libro sobre el surrealismo en México, y aunque reconoce su valor como primicia, lamenta que no haya sido el resultado de una asimilación o permeabilidad de la novedad literaria de la época.[18]

---

[15] José María González de Mendoza, "El buen humor de Francis Picabia", *El Universal Ilustrado*, 26 de febrero de 1925, pp. 32-33.
[16] Chénieux-Gendron, *op. cit.*, p. 160. La relación hecha por Mendoza se debe quizá a cierta simpatía por el disparate dadaísta.
[17] Genaro Estrada, "La revolución supra-realista", *El Universal*, 4 de marzo de 1925, p. 3.
[18] Schneider, *op. cit.*, p. 4.

Estrada demuestra que está enterado tanto del "Manifiesto", al que se refiere como "la biblia del suprarrealismo", como de *La Revolution Surréaliste*, la primera revista del movimiento, editada a partir de diciembre de 1924, además de la recién apertura de la "Oficina Central de Investigaciones Suprarrealistas". Todos estos datos, sin embargo, no condicionan la pertinencia de sus comentarios. En la primera parte, Estrada dice que "el ensueño, producto del sueño" es la única fuente literaria promulgada por el surrealismo. Reconoce que este recurso es muy antiguo y ya ha sido pensado por "millares de poetas" e "imaginistas de todos los nombres", por lo que no encuentra ninguna originalidad en su divulgación. Pierde de vista –a falta de una perspectiva histórica del movimiento– que el onirismo, como otros aspectos del surrealismo, no es algo completamente *nuevo*, sino la legitimación de un componente y una técnica que habían quedado marginados de la vida social y la práctica poética a causa del racionalismo.[19]

En lo que sí no se equivoca Estrada es en señalar los procedimientos del surrealismo: la escritura automática y la transcripción de los estados "subconscientes". Como ya se mencionó más arriba, durante estos primeros años el automatismo era lo único que definía al movimiento parisino. No obstante, la alusión al inconsciente provoca que Estrada vea en el fondo de los ensayos surrealistas "solo influencia freudiana". De nuevo, la estrechez de su visión le impide deslindar las referencias a ciertos planteamientos de Freud de otras fuentes más importantes, como Sade, Baudelaire o Rimbaud.

Durante estos primeros años, las referencias a la psicología en los textos de Breton –y de los que tiene noticia Estrada– eran un tanto laxas y provenían de un conocimiento de

[19] Chénieux-Gendron, *op. cit.*, p. 11.

segunda mano. [20] La obra de Freud empezó a traducirse al francés poco a poco a partir de 1921, por lo que Breton había conocido las teorías del vienés de forma indirecta al configurar sus ideas sobre el inconsciente.[21] Reducir por tanto el surrealismo a una actividad influenciada únicamente por Freud, como hace Estrada, es ignorar la relación auténtica entre este y los surrealistas, además del carácter de los primeros tiempos de la reflexión sobre el automatismo.[22]

El 21 de marzo *El Universal* publica un artículo de Carlos Pereyra titulado "La interpretación de los sueños".[23] Aunque no tenga ninguna relación con el surrealismo es importante mencionarlo porque ejemplifica la prolongación del sutil desdén hacia el psicoanálisis que ya se veía en Gómez Carrillo y Estrada. Pereyra descalifica los planteamientos freudianos por considerarlos una moda peligrosa que señala, y en cierta forma celebra, la perversidad del ser humano. Advierte también que la represión, más tarde

---

[20] *Ibid.*, p. 100. Como ayudante del doctor Raoul Leroy, Breton tuvo contacto con la psiquiatría y la obra de Freud mientras servía en el centro psiquiátrico de Saint-Dizier a finales de 1916. El libro con el que se introdujo en el pensamiento freudiano fue *La psychanalyse des névroses et des psychoes, ses applications médicales et extra médicales*, de Emmanuel Régis y Angelo Hesnard, editado en Paris en 1914, y que paradójicamente rebatía los planteamientos freudianos, (Winock, *op. cit.*, p. 242).
Chénieux-Gendron añade que, en todo caso, solamente Max Ernst, Hans Arp y Tristán Tzara hubieran podido leer a Freud –o a Jung– en su idioma original, (*Idem*).

[21] Aunque convencionalmente se identifica el inconsciente del *Manifeste* con el de Freud, Breton tomó distancia de este último al configurar su propio concepto, planteándolo más como un "campo magnético" de asociaciones, susceptible de registrarse mediante procedimientos automáticos, que una unidad de represión primordial. Este inconsciente incluso debe más a Pierre Janet, rival de Freud, y autor de *L'Automatisme psychologique* (1893), que al propio vienés, (Hal Foster, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 30).

[22] El único texto de Freud que apareció en las revistas surrealistas fue un extracto de "The Question of Lay Analysis" (1926) en *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1° de octubre de 1927, (*Ibid.*, p. 28). Antes de esto, las relaciones entre Breton y Freud no habían sido provechosas: en 1921, cuando el poeta visitó al segundo en Viena, se sintió tan defraudado que registró su experiencia en un sarcástico resumen incluido en el número de marzo de 1922 de la revista *Litterature*, (Chénieux-Gendron, *op. cit.*, p. 321).
Años más tarde, en 1937, en una carta dirigida a Stefan Zweig, Freud dirá que los surrealistas son "locos integrales, digamos a 95 %, como el alcohol puro", (*Ibid.*, p. 322). Breton se sentirá irritado no solamente por este diagnóstico, sino también porque el psicoanalista expresó su admiración por Dalí, dejándolo a él a un lado, (Mark Polizzotti, *Revolución de la mente. La vida de André Breton*, México, F.C.E./Turner, 2009, p. 454).

[23] Carlos Pereyra, "La interpretación de los sueños", *El Universal*, 21 de marzo de 1925, p. 3.

conocida como *censura*, "está muy distante de constituir un mecanismo de importancia excepcional". Quizá por esto las teorías del psicoanálisis ya han sido superadas, escribe el coahuilense al final de su artículo. Aunque no sea la única razón para la animadversión hacia el surrealismo en el México de los años veinte, la desconfianza ante el psicoanálisis constituye una de sus principales causas.[24]

Contrario al anterior artículo de Estrada, el de Francis de Miomandre, titulado "La última moda literaria, el superrealismo y sus teorías",[25] es pionero en considerar al surrealismo desde una perspectiva estrictamente literaria. Al leer el "Manifiesto" el francés encuentra que el surrealismo recurre a una "exaltación análoga a la del sueño" para crear la imagen poética, lo cual expande el horizonte de la poesía más allá de los terrenos de la racionalidad. Tal consideración del automatismo, al margen de cualquier referencia al psicoanálisis freudiano, es la primera de su tipo en la prensa mexicana, además de ser también representativa de la diferencia entre las perspectivas del surrealismo entre nacionales y extranjeros.

Miomandre también advierte que la especial ponderación del "elemento imaginativo" por parte de los surrealistas existió con anterioridad en otros escritores franceses, desde Nerval –como aparece en el "Manifiesto"– hasta Rimbaud y Lautréamont. Desde entonces esta tendencia se fue acumulando hasta llegar a los tiempos del surrealismo, en los que la imaginación ha sido afirmada con "más fuerza y exclusivismo".

[24] En el tercer capítulo se analizará este factor con mayor detalle.
[25] Francis de Miomandre, "La última moda literaria, el superrealismo y sus teorías", *Revista de Revistas*, 5 de abril de 1925, p. 21.

Desafortunadamente, esta explosiva oportunidad de la poesía para alcanzar la plenitud es para Miomandre tan ilusoria como breve.

La revisión de *Poisson soluble* provoca otro tipo de reacciones en el escritor francés. La concatenación de imágenes inusitadas le parece una demostración de cierta "conciencia especial de los asuntos", de una cercanía con respecto a las formas de la Naturaleza. Esta suerte de identificación con el instinto, estos "juegos dionisiacos" se encuentran exentos de cualquier connotación negativa, pues su valor reside únicamente en que pueden comunicar una experiencia de lo "maravilloso". Después de incluir algunas citas de *Poisson*, Miomandre subraya que independientemente de la brevedad del surrealismo la técnica que ha tomado como estandarte puede ser capaz de engendrar "una docena de obras de calidad", además de "un millar de imágenes, evocaciones, visiones o ensueños", que por ser todas "efusiones" puras de la creatividad merecen la consideración de cualquiera que sea sensible a la poesía.[26]

Al mes siguiente, en "La novedad literaria en el mundo. Un manifiesto del super-realismo",[27] Edmond Jaloux también denuncia la aparente novedad del surrealismo, cuyo principio, el automatismo, ya había sido explicado y concebido por diversos espíritus, particularmente durante el romanticismo, pero concuerda con él cuando delata la "constipación" intelectual de la que es responsable el culto al racionalismo. Por tratarse de una liberación de las facultades del pensamiento, Jaloux declara sentirse "lleno de

[26] Dice Breton en el *Manifeste*: "la atmósfera surrealista creada mediante la escritura mecánica, que me he esforzado en poner a la disposición de todos, se presta de manera muy especial a la producción de las más bellas imágenes", (*Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 58).
[27] Edmond Jaloux, "La novedad literaria en el mundo. Un manifiesto del super-realismo", *Revista de Revistas*, 17 de mayo de 1925, pp. 18-19.

confianza" ante el advenimiento de una literatura "enteramente renovada" cuando revisa los escritos surrealistas.

Después de un ensayo de Agustín Lazo publicado en 1938, este es el segundo artículo que a más libros y publicaciones surrealistas hace referencia: menciona el "Manifiesto", "Campos Magnéticos", "Veneno soluble",[28] *La revolution surréaliste* y *Paysan du Paris*, de Louis Aragon. También es el primero en concordar con la posibilidad de combatir la tiranía utilizando las visiones emanadas de la práctica surrealista; intención que durante estos años será la principal causa de la reluctancia de los grupos comunistas.

En el mismo número de *Revista de Revistas* aparece "El movimiento Super-Realista y la Poesía Moderna", de Francisco de P. Miranda.[29] Según Schneider, esta es la primera publicación en la prensa mexicana que establece una relación entre temas psiquiátricos y literarios,[30] pero la vinculación está hecha principalmente con algunos puntos del psicoanálisis, y no es ni mucho más penetrante, ni posee mayor relieve teórico –a pesar de ser su autor un médico– que el artículo de Estrada antes comentado.[31]

Para Miranda el surrealismo es interesante en primera instancia para los psicólogos, toda vez que puede ser comparado con "las teorías modernas en lo subconsciente". De nuevo, la reducción del automatismo a un simple mecanismo para representar la "subconsciencia" se hace patente, y toda la epistemología del surrealismo emanada de sus

---

[28] Schneider señala que la confusión entre *poisson* (pescado), como es el título original del libro publicado en 1924, y *poison* (veneno), como aparece en el artículo, puede tratarse de un error del traductor, (*op. cit*., p. 9).
[29] Francisco de P. Miranda, "El movimiento Super-Realista y la Poesía Moderna", *Revista de Revistas*, 17 de mayo 17 de 1925, p. 19.
[30] Schneider, *op.cit*., p. 10.
[31] Entre 1922 y 1924 Miranda fue junto con José Meza Martínez, posterior director de "La Castañeda", uno de los primeros lectores y divulgadores de Freud y Pierre Janet en México. (Rodolfo Álvarez del Castillo, "Breve cronología del psicoanálisis en México", *Carta Psicoanalítica. Psicoanálisis en México y el mundo,* Internet: http://cartapsi.org/spip.php?article4; acceso: 25 de octubre de 2011).

conexiones con la literatura del romanticismo queda completamente soslayada. Como buen médico ortodoxo, Miranda también se pregunta si en verdad es conveniente derribar las "barreras de la censura", pues mucho de lo que esta válvula controla es lo absurdo y aquello que carece de sentido común.

En el artículo no se cita ningún texto surrealista, y es probable que su autor no haya conocido de primera mano la estupefacción provocada por los ejercicios del automatismo. Aun así, reprueba la búsqueda de la emoción por la emoción misma –en su opinión uno de los principales objetivos del surrealismo– pues lo considera solamente privilegio de los enajenados. Al final, en sus palabras se nota una tenue simpatía por el automatismo, pero de inmediato se contradice al inclinarse a favor de la censura, que destierra de la poesía lo prosaico, lo vulgar y lo repugnante. Al igual que Pereyra, Miranda solo está a favor del esclarecimiento de las virtudes de los hombres, algo completamente distinto a los objetivos del surrealismo, que buscaba el conocimiento del hombre en su totalidad.[32]

Contrario a la anterior carencia de alusiones a textos surrealistas, Fernando Vela demuestra en "El suprarrealismo" tener conocimiento tanto del *Manifeste* como de *Poison soluble*, así como de la existencia del *Bureaux de recherches*, lo cual le permite comprender un poco más la naturaleza de sus inquietudes.[33] Como otras "escuelas" literarias y artísticas, el surrealismo es para el asturiano parte de un esfuerzo mayor por investigar las posibilidades de la poesía, que son más bien "comprobaciones definitivas de sus imposibilidades". La diferencia estriba en que el surrealismo es una tentativa por sustraerse

[32] Durozoi, *op.cit.*, p. 11.
[33] Fernando Vela, "El Suprarrealismo", *El Universal Ilustrado*, 6 de agosto de 1925, pp. 4-5. Schneider pone como fecha el día 7 de agosto, (*op. cit.*, p. 11). Y de nuevo, la confusión entre *poisson* y *poison*.

a la lógica y la práctica, acotando el margen de sus investigaciones a los terrenos del inconsciente, "descubierto por Freud".

Después de una larga cita del *Manifeste*, el filósofo español intuye la semejanza del automatismo con las *recherches psychiques*, que hacen del escritor un médium a través del cual fluye la creación estimulada por el trance hipnótico. En efecto, no se equivoca al señalar este nexo, pues como bien señala Jean Starobinski, la definición del surrealismo que aparece en el *Manifeste* remite al espiritismo, la parapsicología y los médiums, a una rama "aberrante" que se desprendió de "la corriente principal que va de Mesmer a Freud pasando por la escuela de Nancy y la de Salpetrière".[34] Por tal motivo el surrealismo es para Vela un mero espectáculo, pues como en muchos otros casos de la literatura francesa la teoría le parece más interesante que el resultado, y "los incidentes de la vida literaria, más divertidos que la propia literatura".

A mediados de 1926, mientras la clase política se desangraba en su lucha por el control del poder, estalló en el centro de México la revuelta cristera, válvula de escape para la cólera acumulada en el pueblo campesino y cristiano, objeto de vejaciones y usurpaciones desde el comienzo de la Revolución.[35] Paradójicamente, durante los tres años de esta cristiada, la clase media, que había ido emergiendo discretamente desde la caída del régimen porfirista, alcanzó en definitiva la consolidación de su poder y la expansión de su

---

[34] Durozoi, *op. cit.*, pp. 116-117. Dice también José Pierre: "a partir de mediados del siglo XVIII, [el espiritismo] se interesó por todas las formas de comportamiento que escapaban al estricto control de la lógica y la razón y, en el plano científico, debía desembocar en las investigaciones sobre el espiritismo de Charcot y la Escuela de Nancy, y después en los descubrimientos de Freud", ("El surrealismo y su pintura en Francia", *Surrealismo: el ojo soluble*, Litoral, Málaga, 1987, p. 401).
[35] Meyer, *op. cit.*, p. 158.

dominio empresarial e institucional.[36] Al mismo tiempo, la atención que había despertado la redacción del *Manifeste* y las primeras maniobras de los surrealistas comenzó a perder temperatura, por lo que disminuyeron en cantidad las noticias y comentarios al respecto.

A finales de mayo de 1926 Gómez Carrillo vuelve a colaborar en la prensa mexicana con "El superrealismo no ha muerto", donde irónicamente aplaude la vitalidad del movimiento y la continuación de "su marcha victoriosa a través del mundo". [37] Carrillo, ahora ya con noticias sobre *La revolution surréaliste*, "Pescado soluble" y una antología de "prosas escogidas", supone que el surrealismo no está interesado en el cultivo del verso. No porque intuya el rechazo del movimiento por las etiquetas genéricas, sino porque desconfía de la capacidad de sus integrantes para someter su anarquía a una forma tan prestigiosa. Aunado a esto, encuentra que el estilo de las prosas de la antología no difiere mucho al de Breton en "Pescado soluble"; la razón de la semejanza, planteada en una cita de Anatole France, dice: "nada es más fácil que parodiar a un *clown*".

En opinión de Schneider, esta crónica se desarrolla en "el terreno absoluto de la chacota",[38] y aunque elude la vinculación del surrealismo con el psicoanálisis, su juicio termina desprestigiando la técnica del automatismo y el liderazgo e influencia de Breton. La referencia final a France pudo haber sido producto de una coincidencia o de una intención deliberada por sancionar al surrealismo con las palabras del escritor que el movimiento vilipendió en sus albores. De cualquier manera, Gómez Carrillo reprueba el

---

[36] *Ibid.*, p. 179.
[37] Enrique Gómez Carrillo, "El Superrealismo no ha muerto", *El Universal Ilustrado*, 27 de mayo de 1926, pp. 38 y 55.
[38] Schneider, *op. cit.*, p. 15.

estilo y la divulgación del automatismo, y con ello, todo lo que era el surrealismo durante los veinte.

A principios del año siguiente, el Abate de Mendoza vuelve a colaborar con un texto también escrito en París.[39] Desafortunadamente, entre todos los registrados por Schneider este ha sido el único que fue imposible encontrar en los archivos para compulsarlo. No obstante, hay algunos puntos comentados por Schneider que vale la pena citar. El primero de ellos tiene que ver con su relevancia respecto a todos los artículos publicados sobre el surrealismo hasta la fecha: según el investigador, este es el más interesante y profundo, aunque no vaya más allá del nivel informativo.[40]

En principio, Mendoza se muestra más sensato al comentar la pertinencia del automatismo. No se trata simplemente de la representación de lo inconsciente, de todo lo abyecto y procaz que se encuentra en el ático de la psique humana, sino de un esfuerzo por manifestar "el fondo del hombre, su secreto espiritual".[41] Por esta razón el surrealismo no produce obras *hechas*, sino que aporta los elementos para crearla mientras le concede al lector la autoridad para "realizarla espiritualmente". En este juicio está contenida para Schneider toda la agudeza crítica de Mendoza, ya que distingue uno de los conceptos básicos de la literatura moderna –la relación entre autor y lector–, pero además vislumbra uno de los propósitos centrales del surrealismo: utilizar la literatura para transformar la vida del hombre.[42] Además de rechazar cualquier tipo de aversión por el automatismo, Mendoza

---

[39] Abate de Mendoza, "El Suprarrealismo y sus escándalos", *Revista de Revistas*, 6 de febrero de 1927, pp. 18 y 47.
[40] Schneider, *op. cit.*, p. 15.
[41] *Ibid.*, p. 16.
[42] *Ibid.*, p. 17.

también aprecia al movimiento desde una perspectiva histórica cuando señala: "los suprarrealistas repiten a cien años de distancia el tempestuoso espíritu de 1830: son los nuevos románticos".

En abril de 1927 *El Universal Ilustrado* vuelve a amparar en sus páginas una controversia relacionada con el surrealismo, pero esta vez relativa al teatro y ocurrida en España.[43] L. Calvo encuesta a distintos escritores españoles sobre lo que entienden por surrealismo en el teatro, a raíz del fracaso de la puesta en escena de *Brandy, mucho brandy* de Azorín, ostensiblemente surrealista según declaraciones de su autor. El resultado es un mosaico de opiniones contradictorias y deficientes no solo respecto a la relación entre teatro y surrealismo, sino en lo que consistía propiamente el movimiento liderado por Breton.

El primero en ser entrevistado es Azorín, quien se declara a sí mismo "constructor de teatro superrealista". Demuestra estar al tanto de la publicación del *Manifeste*, por lo que identifica al surrealismo con la liberación de la subconciencia. Advierte también la semejanza del movimiento francés con el romanticismo, ambos en esencia antisistemáticos, por lo que definirlos es ir en contra de su naturaleza. Gracias a esta indeterminación el español puede identificar como surrealistas a Pirandello, Rilke y Baudelaire, entre otros.

Jacinto Benavente, con un poco más de modestia, declara sentirse "completamente despistado" al ser interrogado sobre el asunto; Ramón Pérez de Ayala, por su parte, cree que el surrealismo es aquello que se opone a todas las obras que se fijan en la realidad circundante, "tediosa y sin alicientes": una reacción en contra del naturalismo y nada más.

[43] L. Calvo, "El superrealismo en el teatro", *El Universal Ilustrado*, 28 de abril de 1927, pp. 47 y 66.

Para Pedro Muñoz Seca, en cambio, el antirracionalismo promulgado por el surrealismo le parece una expresión de lo cómico, por lo que su existencia solo puede desenvolverse dentro de este ámbito, una opinión muy parecida a la del Abate de Mendoza sobre el ballet de Chirico y Satie.

Por último, Guillermo de Torre demuestra tener una mayor sensatez que sus compatriotas al calificar como excesivo e inexacto el hablar de un teatro surrealista, pues hasta donde está informado, el movimiento tiene su campo de acción únicamente dentro de la poesía lírica, por lo que etiquetar así una obra como la de Azorín puede llevar a "peligrosas confusiones".

Quizá exista más osadía en algunos de estos autores a la hora de definir el surrealismo, pero esta no logra resarcir su ignorancia, un poco más pronunciada que la de los mexicanos de la misma época.

Unos meses más tarde, la relación entre el surrealismo y el teatro vuelve a generar controversia. El chileno Manuel de Rojas estipula en un artículo aparecido en *El Informador* de Guadalajara que el "superrealismo" no es más que una manera de nombrar la irrupción del cubismo en el teatro.[44] Esto supone, pues también advierte que nadie ha logrado una definición que satisfaga y convenza acerca de esta relación. En su opinión, lo surrealista en el teatro tiene que ver simplemente con la sustitución en escena de lo real por lo irreal, con el propósito de renovar la representación de las emociones humanas, que a fuerza de repetirse se han vuelto ordinarias y prosaicas. Los estados inconscientes podrían ampliar los matices de las emociones puestas en escena, pero todo esto no deja de ser de

[44] "Divagaciones en torno al superrealismo", *El Informador* (Gdl.), 14 de agosto de 1927, p. 3.

interés exclusivo para los psicólogos, por lo que el surrealismo en el teatro no pasa de ser una digresión de sus propósitos artísticos y una exhibición de abyecta erudición.[45]

En diciembre del mismo año Gilberto Owen informa en las páginas de *Ulises* sobre la publicación de la obra completa de Lautréamont a cargo de "Philippe Dada (né Soupault)".[46] Una temprana vinculación del escritor francés con Tristán Tzara pudo haber originado el confuso epíteto, pero la noticia es la primera referencia al movimiento por parte de uno de los colaboradores de *Contemporáneos*,[47] aunque Soupault haya dejado de pertenecer al surrealismo desde un año antes, a causa de sus ideas comunistas, incompatibles con las de Breton.

El primer ciclo de la visión del surrealismo en México se cierra con un artículo de Robert Desnos sobre la pintura de Diego Rivera, escrito y publicado después de la visita del francés a Cuba en 1928.[48] Prodigando en elogios, Desnos aprecia la determinación de

---

[45] Un año más tarde, Emilio Carrillo, también al discutir la pertinencia del surrealismo en el teatro declarará: "El superrealismo, cuyo título por sí es absurdo, es una figura del charlestón de las llamadas vanguardias", ("Baeza y el teatro", *La Voz Nueva*, N° 18, 19 de mayo de 1928, s/p). Nueve años más tarde, Luis Cardoza y Aragón publica una entrevista con el dramaturgo español Alejandro Casona, quien se refiere al surrealismo en estos términos: "Yo lo entiendo como una superación de la realidad cotidiana, por el arte. En tal sentido, el superrealismo es, para mí, una escuela filosófica y estética del más alto interés. Pero se le da una acepción corriente, vulgar, sometido al pansexualismo freudiano.", ("Una exacta pintura de España, como la ve Alejandro Casona", *El Nacional*, 27 de marzo de 1937, 1ª secc., p. 3). Como bien aclara Henri Béhar, no puede hablarse con precisión de un teatro surrealista, pues sus manifestaciones fueron si no un fracaso, al menos solamente una tentativa experimental que no logró consolidar un *corpus* considerable, ("Sueño y sonrisas, el teatro surrealista", *Surrealismo: el ojo soluble*, p. 358).

[46] Gilberto Owen, "Margarita de Niebla y Benjamín Jarnés", *Ulises*, año 1, N° 5, diciembre de 1927, México, F.C.E., 1980, pp. 208-210.

[47] De acuerdo con Guillermo Sheridan, este "grupo" estaría compuesto, en primera instancia, por Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza. A estos se añade otro conjunto formado por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, primero, y otro compuesto por Jorge Cuesta y Gilberto Owen después, (*Los Contemporáneos ayer*, 2ª reimpresión, México, F.C.E., 2003, pp. 17-18).

[48] Robert Desnos, "Un reducto de libertad: Diego Rivera, el conquistador de los muros mexicanos", *El Universal Ilustrado*, 7 de junio de 1928, pp. 39 y 52. Se trata del último de tres artículos publicados sobre México en el diario parisino de izquierda *Le Soir*. Desde este año, Desnos comenzaría a alejarse del grupo de Breton; al año siguiente, formalizaría su ruptura, ("Cronología del surrealismo", *Surrealismo: el ojo soluble*, p. 29).

Rivera para sustraerse a las pulsiones vanguardistas en favor de la "causa indígena". Describe también con floritura la exuberancia cultural de los años veinte en México, e incluye una breve nómina de autores y artistas nacionales que demuestra por sus errores e imprecisiones que sus fuentes fueron principalmente rumores.

Como bien señala Schneider, es evidente que el artículo de Desnos tiene como origen informaciones de segunda o tercera mano, y gracias a su tono panegírico consiguió alimentar la hoguera del mito mexicano que se convertiría en el posterior campo magnético de otros surrealistas.[49] Aun así, es el primer texto íntegro de un surrealista publicado en la prensa mexicana, y el que marca la frontera entre una aprensión hacia al surrealismo frente a cierta voluntad por comprenderlo.

1.2 Ajustando el foco (1928-1938)

El espacio en el que se dio la transición a una diferencia de criterio respecto al surrealismo fue *Contemporáneos* (1928-1931). Mucho se ha discutido sobre el carácter vanguardista de esta revista, inclinándose la mayoría de las opiniones por la negación de este atributo.[50] Como este no es el espacio adecuado para debatir tal posicionamiento, basta con señalarlo y marcar la paradoja que resulta al descubrir que las mejores páginas que se escribieron sobre el surrealismo antes de la venida de Breton a México están en los artículos y pequeños ensayos que aparecieron en las páginas de esta controvertida publicación.

---

[49] Schneider, *op. cit.*, p. 22.
[50] Como ejemplo está el artículo Concepción Reverte Bernal "Los 'Contemporáneos': una vanguardia poética mexicana" (1986), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008, 18 pp.

Además de textos, *Contemporáneos* albergó numerosas reproducciones de pintores emparentados con el surrealismo. En el tercer número aparecieron trece pequeños fragmentos del libro *Le Mystére Laïc* (1928) de Jean Cocteau, en los que se reflexiona sobre la genealogía y la técnica de Giorgio de Chirico.[51] A los textos del francés le siguen siete reproducciones de telas del pintor italiano, que sería de especial importancia junto con Picasso para la asimilación del simbolismo y el cubismo en la pintura surrealista.[52]

En la misma entrega Carlos Mérida colaboró con un ensayo en el que analiza la pintura joven de Europa, además de que desglosa sus principales afluentes técnicas.[53] En 1928 le parece al pintor guatemalteco que la anarquía del primer surrealismo ha sido mitigada, y el "dejar hacer" ha quedado subordinado a la disciplina y la razón. Con esto se ha vuelto a "una forma normal de arte que siempre ha privado en las grandes épocas de la pintura", y que ha contribuido a la renovación pictórica del Viejo Continente.

A esta reacción artística Mérida la denomina "neo-cubismo", por ser una evolución del cerebralismo y el rigor matemático del primer cubismo mezclado con algo de naturalismo, además de estar enriquecido con las técnicas surrealistas, que son para él las que estimulan la imaginación. El surrealismo –al que el pintor se refiere como "superrealismo" y "suprarrealismo" indistintamente– ya no es aquí una categoría artística siniestra, sino un conjunto de elementos que el arte ha ido incorporando para distender y cuestionar los límites de la mímesis. Aunque reducido a un catalizador de la imaginación y

---

[51] Jean Cocteau, "Fragmentos sobre Chirico", *Contemporáneos*, T. I., N° 3, agosto de 1928, México, F.C.E., 1981, pp. 261-264.
[52] Durozoi, *op. cit.*, p. 26. De las siete telas reproducidas de Chirico solamente se pudieron identificar cuatro: "Dos caballos junto al mar" (1926), "Los arqueólogos" (1927), "Gladiadores y león" (1927) e "Interior con fruta" (1926-28).
[53] Carlos Mérida, "Europa y la pintura en 1928", *Contemporáneos*, T. I., N° 3, agosto de 1928, México, F.C.E., 1981, pp. 267-271.

emparentado con el racionalismo –que siempre rechazó– el surrealismo se estrena en *Contemporáneos* amparado por un juicio mucho más maduro que el de los anteriores artículos de prensa.[54]

Aun así, también hay cabida para los equívocos. El tercer número de *Contemporáneos* es en el que más referencias hay al surrealismo, aunque la última de ellas sea poco afortunada. Jaime Torres Bodet escribió una breve introducción para un relato que tradujo de Apollinaire, recientemente editado junto con otros del mismo autor por Philippe Soupault en París. Quizá por ser este el responsable de la publicación el poeta mexicano haya creído ver entre sus líneas algunos dejos surrealistas.[55]

Básicamente, "Cirugía estética", como se titula el cuento de Apollinaire, narra una serie de intervenciones quirúrgicas practicadas en Alaska que consiguen incrementar la sensibilidad y destreza de los pacientes, añadiéndoles ojos en la parte posterior de la cabeza o en la punta de los dedos, otro par de brazos o una boca extra aprovechando la reconstrucción de una nariz mordida. Torres Bodet encuentra que el "anguloso lirismo" y la "apasionada curiosidad por los objetos y los seres que representaban un camino cualquiera del 'mundo que nace'" de Apollinaire, presentes en el relato, están también en el "suprarrealismo" de la época. Aunque el francés haya acuñado el término *surréalisme* en 1917 para referirse a una de sus obras teatrales, *Les Mamelles de Tirésias*, la vinculación

---

[54] Desafortunadamente, ha sido imposible reconocer las tres pinturas que acompañan el texto de Mérida. Dice Sheridan, refiriéndose solo a una de ellas y la cual no especifica: "pintura anónima, sin fecha y sin título. Probablemente de Picasso.", (*Índice de Contemporáneos: revista mexicana de cultura (1928-1931)*, México, UNAM, 1988, p. 103).

[55] "La cirugía, género suprarrealista", *Contemporáneos*, T. I., N° 3, agosto de 1928, México, F.C.E., 1981, pp. 330-334. Como ya quedó señalado, Soupault dejó de pertenecer al surrealismo en 1926. Las tensiones entre él y su líder no terminarían con su exclusión: el mismo año de la nota de Torres Bodet, Breton lo abofetearía en público.

estética entre su relato y el grupo de Breton es traída de los pelos por el mexicano y encerrada en frases muy eufónicas pero al mismo tiempo oscuras.

Dos meses después, en el quinto número de *Contemporáneos*, Torres Bodet colabora con una espesa y sutilmente displicente reseña sobre *Nadja* de Breton.[56] Tal vez por asignarle un lugar entre las novelas el libro le parezca una hazaña singular pero desafortunada: la ilación *surrealista* de los episodios puede ser llamada argumento solamente con un poco de benevolencia, y los personajes –cuyas fotografías están intercaladas entre las páginas– se encuentran soportados únicamente por una blanda estructura alucinatoria. En conjunto, *Nadja* es para el mexicano la expresión de una petulancia juvenil, ansiosa por extraer una mitología del flujo natural de la vida.

Torres Bodet insiste en la insolvencia narrativa, pero discierne otros aspectos que lo eximen de ser un lector desinformado. Cuando habla de las instantáneas que retratan los lugares en los que transcurre el "argumento", compara su aparición a la de las fotografías inmóviles del cine que Cocteau menciona en *Le Mystere Läic*, el libro de donde se extrajeron los fragmentos que acompañaron las reproducciones de Chirico en el tercer número. Al mismo tiempo, hace hincapié en la poca fe que Breton siente ante el psicoanálisis cuando niega que la intermitencia de estos retratos se reduzca a un montaje de esas teorías. Al margen del prejuicio psicoanalítico, Torres Bodet puede entrever que los

[56] Jaime Torres Bodet, "*Nadja*, de André Breton", *Contemporáneos*, T. II, N° 5, octubre de 1928, México, F.C.E., pp. 104-199. La primera edición de este libro apareció en mayo de 1928, por lo que Torres Bodet la leyó en francés pocos meses después de haber salido de imprenta. La primera edición en español es de Joaquín Mortiz, 1963, (Schneider, *op. cit.*, p. 25).

encuentros y desencuentros de *Nadja* son disfrazados como experiencias "espíritas" para hacer pasar como extraordinario lo cotidiano.[57]

Pero justamente en lo que el poeta se hubiera podido sentir más identificado es en contra de lo que se muestra más huraño. El "suprarrealismo" entraña para él la penetración paisajística del romanticismo, lo cual le hace fijar su atención en el ambiente, haciendo que su "credulidad supersticiosa" se pierda como en un "laberinto". Ante esta libertad desbocada Torres Bodet opone otra "conquistada", la única capaz de nutrir la virtud de los hombres. Como es producto de una distorsión de la libertad, el surrealismo tiende a ser entonces "romántico", "falso", y por lo tanto, pernicioso.

Entre fines de mayo y fines de julio de 1928 Jorge Cuesta visitó Paris, y gracias a la mediación de Alejo Carpentier pudo convivir con Éluard, Desnos y Breton. El cubano había conocido a Desnos en La Habana poco tiempo antes: gracias a él y su pasaporte pudo escapar de la dictadura de Gerardo Machado y exiliarse en Francia hasta 1939. Cuesta fue el primer mexicano en ser acogido en el seno del grupo surrealista, lo cual robustecería su criterio y alertaría a los demás escritores mexicanos sobre el potencial transformador del surrealismo, aunque esto no signifique que haya ocurrido una inmediata asimilación de sus postulados.[58] Durante 1929, ya con Emilio Portes Gil en la presidencia después del asesinato de Obregón, la mayoría de las líneas que se le dedicarían al surrealismo en

[57] Si bien Torres Bodet se muestra suspicaz ante la "narrativa" de Breton, no lo hace con la de Soupault, que menciona en "Novela y nube", *Contemporáneos*, T. I, N° 4, pp. 87-90. Sheridan advierte que entre otros escritores, como Proust y Girardoux, Soupault influyó decisivamente en la formación técnica y estética del "grupo sin grupo", (*Los Contemporáneos ayer*., p. 246).
[58] Schneider, *op. cit.*, p. 28.

México provendrían de los dos textos que el veracruzano escribió para *Contemporáneos* a raíz de esta experiencia.

El primero apareció en el duodécimo número y sirvió de presentación a un poema traducido de Éluard.[59] Con un lenguaje discretamente adornado, el texto cuestiona el que para entonces sigue siendo el principal coto de investigaciones del surrealismo: la escritura automática. Cuesta se muestra incrédulo ante la posibilidad de una realización absoluta de esta práctica, toda vez que entre la espontaneidad de las imágenes creadas por Éluard puede encontrarse con desengaño "el hilo desconfiado que las sostiene". Además de esta lógica disfrazada existe también en la poesía del francés un lirismo que pone en entredicho la "apresurada parcialidad" exigida por el "suprarrealismo", lo cual es sintomático de la ingenuidad con la que ha sido perseguida la liberación mediante el automatismo. A pesar del escepticismo de Cuesta, y como bien señala Schneider, la traducción del poema de Éluard constituye una primicia en el devenir de las letras mexicanas.[60]

En junio de 1929, poco antes del final de la guerra cristera, Plutarco Elías Calles fundó el Partido Nacional Revolucionario (PNR), con lo que se dio el primer paso para una sucesión presidencial no violenta. El mismo mes *Contemporáneos* incluyó entre sus páginas cinco "rayografías" de Man Ray, entre las que figura un fotograma de su filme *L'etoile de mer* (1928), basado en un poema de Robert Desnos.[61]

---

[59] Jorge Cuesta, "La poesía de Paul Éluard", *Contemporáneos*, T. IV, N° 12, mayo de 1929, México, F.C.E., 1981, pp. 130-133.
[60] Schneider, *op. cit.*, p. 27.
[61] "Rayografías de Man Ray", *Contemporáneos*, T. IV, N°13, junio de 1929, México, F.C.E., 1981, pp. 257-261.

Al mes siguiente, en julio, el nombre de José María Hinojosa aparece al pie de cuatro poemas reunidos bajo el título "Libertad entre dos fuegos".[62] Aunque en estos versos no exista decantación surrealista de ningún tipo, la presencia de Hinojosa no deja de ser relevante por el papel que después desempeñaría en la incorporación del surrealismo en España, además de que apenas un año antes había publicado *La flor de California* (1928), una de las contribuciones a la prosa surrealista más logradas en español, escrita bajo los principios más ortodoxos del automatismo bretoniano.[63]

A finales de octubre el escritor catalán Sebastián Gasch analiza también la cuestión del surrealismo en el campo de la pintura.[64] Reconoce que René Magritte es el único pintor que vale la pena del movimiento, pues no forma parte de ese chocante sectarismo –que identifica con el academicismo– del movimiento parisino. Gasch trae a colación una conversación con Salvador Dalí, con quien tuvo estrechas relaciones, en la que el pintor le participó la visión que tenía del surrealismo: una tendencia liberadora que se había venido acumulando desde siglos anteriores, pero que nunca se había manifestado tan intensamente como en las actividades de esta vanguardia. Aunque Gasch reconozca que Miró es uno de los pintores surrealistas más prominentes, esto no le impide rechazar el diagnóstico de Dalí

---

[62] José María Hinojosa, "Libertad entre dos fuegos", *Contemporáneos*, T. IV, N° 14, julio de 1929, México, F.C.E., pp. 309-313. Estos poemas después aparecerán en *La sangre en libertad*, Málaga, 1931.

[63] Alfonso Sánchez Rodríguez, "José María Hinojosa: 1925-1936. Apuntes sobre la trayectoria de un surrealista", *Surrealismo: el ojo soluble*, p. 140.
Entre 1929 y 1931, mientras se gestaba la Segunda República, se pudo asimilar el surrealismo en España. El más relevante de estos intentos ocurrió en Málaga, en torno al grupo de *Litoral*, formado por Emilio Prados, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre e Hinojosa, (Jesús García Gallego, "Introducción", *Ibid.*, p. 19).

[64] "Superrealismo", *La Voz Nueva*, N° 35, 31 de octubre de 1929, s/p.

y estipular que los procedimientos del surrealismo, que son los del automatismo, son completamente idénticos a los seguidos por el cubismo unos cuantos años antes.[65]

"Robert Desnos y el sobrerrealismo" es el título del segundo texto publicado por Cuesta en 1929.[66] Aquí, las numerosas coincidencias de *Nadja* sirven de trasfondo para la convergencia entre los juicios del mexicano y André Breton respecto al talento poético de Desnos, como si entre el texto y el acuerdo existiera una relación análoga por corresponder a un tipo de contingencias muy peculiares descubiertas por el surrealismo. Por esta voluntad de esclarecimiento el movimiento parisino elige como objeto de culto el misterio, otorgándole a su dirigente las capacidades para liberarlo. Aunque Cuesta se apegue a la simpatía en este ensayo, es llamativo su señalamiento respecto a la creciente impopularidad de Breton entre sus colegas, dos meses antes de la publicación del *Second Manifeste* y el consiguiente revés que recibiría con la nueva versión de *Un cadavre*, esta vez firmado por Georges Ribemont-Dessaignes, Georges Bataille y el propio Desnos, y que marcaría una de las rupturas más dramáticas del movimiento.[67]

Por último, aunque se carezca de datos precisos para su datación correcta, "Apuntes sobre André Breton" también pertenece a este periodo, siendo muy posible que Cuesta lo haya escrito mientras se encontraba todavía en París con los surrealistas en 1928. Schneider aclara que el texto fue encontrado entre los papeles del mexicano, y que muy probablemente haya sido inspirado por la visita del francés a México en 1938, pero las

---

[65] En otro artículo publicado al año siguiente, Gasch estipulará que Miró representa la fuerza en el superrealismo, contrario a la superficialidad de las pinturas de André Masson, ("Intensidad", *La Voz Nueva*, 31 de mayo de 1930, s/p).
[66] *Contemporáneos*, T. V, N° 18, noviembre de 1929, México, F.C.E., pp. 318-322.
[67] Además de estos, entre los firmantes se encontraban los latinoamericanos Alejo Carpentier y César Vallejo.

alusiones a ciertos encuentros con este hacen pensar que por el presente en el que están señaladas no pasó mucho tiempo entre las entrevistas y la redacción.[68]

El texto demuestra también una inquietud más propia de aquellos años de aprendizaje y curiosidad en vez de la madurez y visión contenidos en su vaticinio sobre la ruptura con el Partido Comunista en 1935.[69] Cuesta encuentra una rebelión casi luciferina en la actitud que el surrealismo ha tomado frente a la realidad al escoger como su principal abrevadero un aspecto fracasado que sin duda la compone: el sueño. Declara además que la personalidad de Breton ejerce cierto trastorno sobre él, y que el origen de semejante reacción resida tal vez en la capacidad del francés para demostrar desdén. Llegado este punto el texto alcanza cierta dimensión confesional, pero su relevancia se agota en las últimas líneas, cuya dispersión demuestra que se trató de un proyecto abandonado en algún momento posterior al retorno de Cuesta a México.

Con la fundación del PNR, la sucesión presidencial en México había sido despojada de la violencia, aun así, la década de los treinta sería especialmente difícil, primero por las consecuencias directas de la crisis norteamericana de 1929, y luego porque mientras la clase política se reorganizaba para definir su nuevo modo de cooptación se vio envuelta en insoportables escándalos de enriquecimiento ilícito y corruptelas, lo cual hizo más pronunciado el desafecto del pueblo por sus dirigentes.[70] Después de una década de investigaciones sobre el automatismo el surrealismo amplió durante los años treinta su espectro de interés hacia el azar objetivo y el humor negro, ambos conceptos con una

---

[68] Schneider, *op. cit.*, p. 33.
[69] Cf. p. 43.
[70] Meyer, *op. cit.*, p. 194.

importante herencia literaria de Hegel.[71] Asimismo, el temprano y en cierta forma superficial interés por las teorías de Freud iría siendo sustituido progresivamente por un acercamiento a los textos de Engels, Lenin y Feuerbach.[72] Durante este tiempo, además, a la par que París se convertía en el destino de todo artista interesado en el surrealismo, este se difundía en el extranjero, principalmente gracias a la pintura.[73] En México, mientras el surrealismo se distanciaba del psicoanálisis, las noticas comenzaron a ser cada vez más escasas.

Dos meses después de que Pascual Ortiz Rubio comenzara el periodo presidencial arrebatado a Vasconcelos aparece en *Contemporáneos* "Salvador Dalí", que corrobora la anterior propagación pictórica del surrealismo, aunque Sebastián Gasch ahora se encargue de objetar rotundamente que el pintor catalán esté afiliado al movimiento parisino, llegando incluso a declarar que es el "antisuperrealista tipo".[74] La tendencia que descubre en sus lienzos está más bien apegada a una línea "plástico-poética", a la que el pintor ha llegado por un camino distinto al de los "turbios procesos subconscientes" del surrealismo. Más que un artista vinculado con la imaginación, Dalí es llanamente para Gasch un "materialista".

Aunque la afiliación de Dalí al surrealismo vino después de publicarse este artículo, para entonces el pintor estaba indiscutiblemente vinculado con el movimiento: entre 1926 y

---

[71] Durozoi, *op. cit.*, p. 14-31.
[72] *Ibid.*, p. 118.
[73] Chénieux-Gendron, *op. cit.*, pp. 136-138.
[74] "Salvador Dalí", *Contemporáneos*, N° 23, abril de 1930, México, F.C.E., pp. 90-92. Entre las páginas 17 y 19 se reproducen dos telas de Dalí: "Aparato y mano" (1927),"Aparato y mano" (fragmento) y "Paisaje" (?).

1927 fue junto con García Lorca un pionero entre los surrealistas españoles;[75] dos años después, en 1929, colaboró junto con Luis Buñuel en el filme *Un chien andalou,* una de las piezas más logradas del cine surrealista.[76] Más que por la ignorancia, tanto este como el anterior artículo de Gasch parecen haber sido inspirados por una especie de nostalgia: en 1928 había firmado junto J.V. Foix, Lluís Monatayà, Joan Miró y la complicidad de Dalí el "Manifest Groc" o "Manifest antiartístic català", que pretendía reivindicar el arte alejándolo de la Academia para acercarlo a la pulsión vanguardista que existía en Europa.[77] Más que demostrar su intransigencia ante los coqueteos de Dalí con el surrealismo, lo que Gasch buscaba era una valoración de su obra al margen de juicios foráneos que pudieran mermar su originalidad.[78]

En mayo de 1930 el escritor y periodista español Miguel Pérez Ferrero aporta para *Contemporáneos* el artículo sobre surrealismo más largo que hasta entonces se haya publicado.[79] Considerando que el valor más alto al que puede aspirar el arte es la novedad, y la mejor manera de conseguirla es mediante la agresividad, Pérez vislumbra en el "superrealismo" una acumulación de ambos factores que lo convierten en el agente de cambio más sobresaliente de su época.

---

[75] Jaime Brihuega, "El surrealismo bajó de los cielos y habitó entre nosotros", *Surrealismo: el ojo soluble,* p. 47.
[76] M. Lucien Logette, "Surrealismo y cine o la pequeña historia de un encuentro fallido", *Ibid.*, p. 414.
[77] Albert Lladó, "'Manifest groc', o la fiesta de la juventud", en *Revista de Letras*, (Internet: http://www.revistadeletras.net/manifest-groc-o-la-fiesta-de-la-juventud/ acceso: 18 de junio de 2011).
[78] Esta misma intención es la que lo había llevado a considerar a Miró como uno de los pintores más prominentes del surrealismo.
[79] Miguel Pérez Ferrero, "El arte nuevo como agresión", *Contemporáneos*, T. VII, N° 24, mayo de 1930, México, F.C.E., 1981, pp. 150-165. En el mismo número se incluyen dos reproducciones de Miró: "Pez" (?) y "Paisaje" (1927).

Curiosamente el español encuentra por primera vez esta moción en el Greco, el primer pintor en practicar la pintura agresiva. Posteriormente el ímpetu de su trazo se pierde hasta que emerge de nuevo en el siglo XIX con Manet, Degas y Cézanne. Después de unas cuantas estocadas ejecutadas por Van Gogh y Gaugin los surrealistas despuntan para hacer de la agresividad su *modus operandi*, lo cual plantea un atajo inédito para llevar el arte al extremo de sus posibilidades.

De entre todos los textos que mencionan al surrealismo en México antes de 1938, este es el más abundante en juicios positivos, aunque sean más pasionales que reflexivos. Además de la agresividad, Pérez pondera del surrealismo su intolerancia de los puntos medios y su preferencia por el "calofrío, la repulsión, o el sobresalto", en lugar del sentimentalismo y la belleza equilibrada. Lo ve también como una fuerza muy poderosa de renunciamiento y adquisición, una ruptura que ha hecho perceptibles aquellas sensaciones que habían permanecido indescifrables. Pero no hay ninguna utilidad práctica en todo esto: su beneficio está acotado a los dominios del arte, por ser "perfectamente inútil" y agresivo. Pérez también es el primero en mencionar el filme de Luis Buñuel, *Un chien andalou*, en una publicación mexicana, y en valorarlo en el mismo sentido que el movimiento en el que se inspiró: como una incitación al crimen y la violencia, en su opinión, un ímpetu tan moderno como purificador.

El último texto de 1930 sobre el surrealismo estuvo a cargo de Bernardo Ortiz de Montellano y apareció también en *Contemporáneos.*[80] Según Schneider, esta es la primera

[80] Bernardo Ortíz de Montellano, "Notas de un lector de poesía", *Contemporáneos*, T. VIII, N° 26-27, julio-agosto de 1930, pp. 91-95.

vez que alguien utiliza el término "surrealista"; sin embargo, como ya quedó marcado, el Abate de Mendoza ya lo había hecho en 1925.[81]

De todos los artículos publicados durante los años treinta este es el único que invoca de nuevo al espectro del psicoanálisis. Según Ortiz de Montellano, al surrealismo solamente le interesa la "dirección psicológica" de la actividad del poeta, lo cual explica su cercanía con las teorías freudianas –"combatidas por su exageración"– y el sucesivo alejamiento de la lógica racionalista. Este último constituye para el poeta uno de los aspectos fundamentales de la poesía moderna, de la cual el movimiento liderado por Breton es fiel representante.

Montellano distingue tres líneas principales en la poesía nueva de su tiempo. La primera es la de aquellos que rinden culto a la poesía pura del mismo modo que Valéry, y cuyos principales antecedentes estarían en Góngora y Baudelaire. En segundo lugar está el movimiento que con fines de propaganda se ha supeditado a la agitación de las ideas sociales. Entre ambos, el surrealismo, apoyado científicamente en las ideas de Freud, apela por el esclarecimiento de una realidad menos deficiente que la percibida por la mayoría, indagando en la "inconsciencia del estado poético" y en los territorios de lo onírico. Montellano, que después exploraría ciertos estados inconscientes para detonar su propia creatividad poética, considera que la teoría de la imagen surrealista, beneficiaria de las ideas de Reverdy, constituye la "más dislocada y la más romántica forma de inspiración".

Las últimas alusiones al surrealismo en *Contemporáneos* son solamente eso: tenues indicadores de actualidad en comparación con las anteriores demostraciones de

[81] Cf. p. 14.

temperamento crítico ante el fenómeno vanguardista. Salvador Novo hace en febrero de 1931 una breve mención al final de lo que al parecer fue la presentación a una exposición fotográfica, para ejemplificar una nueva tendencia creativa de esta técnica.[82] Además de haber liberado al arte de la responsabilidad para reproducir con fidelidad el entorno, la fotografía es capaz de innovar artísticamente y despertar así "la emoción estética". Entre los ejecutantes de este novedoso estilo Novo señala a Man Ray, quien echando mano únicamente de su lente ha ilustrado con empeño las "doctrinas" del "surrealismo" –aquí ya asimilado como neologismo.

Después del artículo se incluye un mapa de "El mundo en tiempos del surrealismo", tomado de la revista belga *Varietés*, y en el que debajo de una masa continental irregular con el nombre de "Labrador" aparece desproporcionadamente grande el contorno de "Mexique".[83]

A principios del mismo mes, José Gorostiza escribe para *El Universal Ilustrado* la crónica de una exposición de pintura en la que los organizadores –Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero– figuraban entre los representantes de la "plástica pura" del "suprarrealismo".[84] Sin precisar en qué consiste exactamente esta corriente, "por ser muy conocida la teoría para insistir en ella", el autor de *Muerte sin fin* contrapone la técnica de ambos pintores a la de Agustín Lazo, exponente de una "etapa poética". Esta última se distingue de la otra por reincorporar el tema dentro de sus esquemas, lo cual implica una

---

[82] Salvador Novo, "El arte de la fotografía", *Contemporáneos*, T. IX, febrero de 1931, pp. 165-172. El mapa fue publicado en 1929. El tamaño del país revela la importancia que desde entonces tenía México para los surrealistas.
[83] *Ibid.*, p. 173.
[84] José Gorostiza, "Una nueva generación", *El Universal Ilustrado*, 5 de febrero de 1931, p. 32.

toma de posición moral: mientras que la poética encarna el pudor, la plástica pura personifica el pecado. No obstante la contrariedad, el surrealismo incorpora ambas, ya que puede garantizarles una coexistencia "fuera y por encima de la realidad". No es muy claro lo que Gorostiza quiere decir cuando afirma que el surrealismo consiste en esta conciliación "antes y después de morder la manzana", como tampoco lo es su concepción general del movimiento. Su intención parece más bien que estuvo encaminada a eslabonar ciertos pintores de la exposición –entre ellos los organizadores– con una de las corrientes vanguardistas más sonadas de la época, para así inflamar un poco la actualidad de su prestigio artístico.

El último artículo de 1931 es también el último de *Contemporáneos*, y es Genaro Estrada el que aparece como su autor.[85] Con el mismo escepticismo que cinco años antes, el diplomático y escritor mexicano es el único en dar noticia antes de 1938 de la aparición del "Segundo Manifiesto del Surrealismo", con el que Breton añadiría las ciencias ocultas (astrología, magia y alquimia), junto con el amor, a los intereses del grupo.[86] A pesar del anterior señalamiento, el texto concentra más en los incidentes desencadenados por su publicación que en su contenido: Breton, en su actitud de líder apostólico del movimiento es comparado con un dictador latinoamericano que "ofrece a elección de partidarios y desafectos el pan o el garrote". Además de estos juicios, Estrada menciona de paso la reciente publicación de dos libros surrealistas: *Artine*, de René Char y *La femme visible* de

[85] "Infierno y paraíso de letras francesas", *Contemporáneos*, T. IX, N° 34, marzo de 1931, México, F.C.E., pp. 244-250.
[86] Durozoi, *op. cit.*, p. 167.

Salvador Dalí, e integra dentro de esta corriente a *Rhum,* una novela de Blaise Cendrars cuyos atributos surrealistas son bastante borrosos.

En 1933, Luis Cardoza y Aragón publica "La inquietud contemporánea", un ensayo escrito con gran lirismo en el que hace un elogio de la emancipación de lo imaginario efectuada por el "superrealismo".[87] Contrario a otros juicios de la época, que veían en el arte contemporáneo un síntoma de perfidia, el de Cardoza y Aragón encuentra una necesidad de la época en el origen de este tipo de arte, cuando se ha vuelto imperante renovar los antiguos esquemas de representación, hasta entonces serviles de la imitación.[88] A su parecer, el artista contemporáneo no tiene por qué seguir los caminos de la mímesis, sino que debe "abandonarse a un puro automatismo, [e] inundar la realidad en una gran luz subjetiva".

Además de elogiar esa especie de democratización del arte por la que apuesta el surrealismo, y especificar que "no se trata de llevar el arte a las masas, sino de llevar las masas hasta el arte", Cardoza y Aragón aprovecha para dar su opinión sobre la polémica de la modernidad del arte mexicano, al estipular que el nopal y el sarape no son indispensables para que el arte nacional sea auténtico.

---

[87] *Crisol*, N° 54, 1° de junio de 1933, pp. 349-360. A principios de los veinte, el guatemalteco viajó a París y convivió con algunos de los próximos surrealistas, especialmente con Breton. La asimilación del espíritu vanguardista se dio en él de manera extraordinaria y algo anticipada: un año antes de la aparición del *Manifeste*, Cardoza y Aragón ya había publicado *Luna Park* (1923), en el que ya se practicaban las técnicas del automatismo. En 1926, en el séptimo número de la revista estridentista *Horizonte*, Germán List Arzubide comentó este texto junto con su poema *Maelstrom* (1926), (Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, CONACULTA, 1997, p. 170).

[88] Por poner un ejemplo, Clodoaldo Espinosa, escritor peruano, dice en el número 76 de *Crisol*: "El futurismo, el impresionismo, el expresionismo, el cubismo, el creacionismo, el dadísmo, el utraísmo, el suprarrealismo, el populismo, etc., son manifestaciones específicas del resquebrajamiento de la literatura de clase del capitalismo", ("Sentido revolucionario de la poesía nueva", 1° de abril de 1935, p. 233).

Dos años después de este panegírico texto, ya con Cárdenas en la presidencia, *El Universal* publica un texto que anticipa con un par de meses la ruptura definitiva entre el surrealismo de Breton y el Partido Comunista Francés.[89] Quizá la circunstancia sirva para cuestionar la influencia del líder sobre el grupo, pero Cuesta es de los pocos en comprender que *vivir* la poesía en el seno de la realidad –como buscan los surrealistas– requiere de un grado muy alto de responsabilidad. Desgraciadamente, este no ha sido suficiente para evitar un encontronazo entre los poetas y los militantes del partido. El problema, como aprecia el veracruzano, es el corolario de una incompatibilidad doctrinal: inevitablemente, el pensamiento demasiado "poético" de Breton habría de resultar suspicaz y trillado para los comunistas, demasiado materialistas. La separación, por lo tanto, es a final de cuentas producto de la ingenuidad con la que Breton y el "sobrerrealismo" –llamado de nuevo de este modo– se entregaron tempranamente a la transformación de la realidad.

En el mismo marco de las tensiones entre surrealismo y comunismo aparece en julio del mismo año el que será el primer texto de Breton en la prensa mexicana.[90] Como bien señala Cardoza y Aragón en la entradilla, el objetivo del poeta es exponer el desempeño ideal del artista en una sociedad con inquietudes revolucionarias. Baudelaire, "creador de la ruptura de la poesía y del arte con las masas" es el primero en demostrar la compatibilidad

---

[89] Jorge Cuesta, "El compromiso de un poeta comunista", *El Universal*, 6 de mayo de 1935, pp. 3 y 5. El divorcio definitivo entre surrealismo y comunismo ocurrió con la publicación del documento *Du temps que le surréalistes avaient raison*, en agosto de 1935, después de que a Breton se le negara la palabra en el I Congreso Internacional de Escritores por abofetear al escritor soviético Ilya Ehrenburg. Esta escisión será la que autorizará definitivamente el acercamiento personal y político de Breton a Trotsky, y por consiguiente, lo que motivará su viaje a México, (Chénieux-Gendron, *op. cit*., p. 274).

[90] "La gran actualidad poética", *El Nacional*, 7 de julio de 1935, p. 3, traducciones y notas de Luis Cardoza y Aragón. El texto se publicaría en Francia hasta finales de año, en el número 6 de la revista *Minotaure*, correspondiente al invierno de 1935. Se trata, por lo tanto, de un documento inédito para estas fechas, al que el guatemalteco seguramente tuvo acceso gracias a su cercanía con Breton.

del poeta con su entorno, sin descuidar sus procedimientos artísticos ni supeditarlos a ninguna ideología política. Sus exploraciones por vaporosos parajes imaginarios no impidieron que colaborara anónimamente en los números 27 y 28 del periódico "Salud Pública" durante las revoluciones de 1848. Asimismo, Rimbaud, saturado de efervescencias poéticas, demostró gran entusiasmo y puso "todo su elan vital" durante la Comuna de París en 1871.

En el pasado pudieron haber casos en los que la poesía entrara en contacto con la revolución, pero el responsable para Breton de instituir los debates respecto al rol social de los poetas ha sido, desde sus orígenes, el "superrealismo". Y esto porque su intervención va más allá del simple proselitismo: trata, al democratizar los procedimientos del automatismo, de transformar por completo la manera de hacer revolución. No es suficiente con que la poesía sirva al partido, dice Breton, o se contagie de ordinarias arengas comunistas, sino que debe expresar su propia libertad creativa para contagiar a las masas con este sentimiento. Al acercar la poesía al individuo se estará dando el primer paso para que este logre escapar de la ignorancia y la enajenación capitalista.[91]

A la semana siguiente aparece en *El Nacional* una fotografía del fundador del surrealismo con el encabezado "André Breton, uno de los más grandes teorizantes de la literatura proletaria", junto a un artículo sin firmar en el que se reseña someramente el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, celebrado en Moscú del 17 de agosto al 1° de septiembre de 1934.[92] El texto incluye breves comentarios de Bukharin, Bledny y Malraux sobre la pertinencia de la literatura proletaria y la anulación de las prerrogativas de la

[91] Como se verá en el siguiente capítulo, estas ideas fueron las que Breton vino a perseguir a México.
[92] "André Breton y la literatura rusa", *El Nacional,* 14 de julio de 1935, p. 3.

literatura burguesa. Sin embargo, en ningún momento aparece el nombre del francés, ni se hace una sola referencia a él o a su obra. Su retrato y el grandilocuente encabezado tampoco encuentran justificación, pues Breton no asistió a este encuentro: tres días antes de iniciar estaba en París contrayendo matrimonio con Jacqueline Lamba, quien lo acompañaría en su periplo a México.[93]

Esta misteriosa fotografía es la última referencia al surrealismo en México antes de la llegada de Antonin Artaud.[94] 1935 también es el año en que el movimiento comienza a difundirse de manera más concreta fuera de las fronteras de Francia, con la publicación de varias revistas bilingües que aparecen bajo el título común de *Bulletin International du Surréalisme* en Praga, Santa Cruz de Tenerife, Bruselas, y a partir de la segunda mitad de 1936, en Londres.

El 29 de marzo de este año, mientras Artaud se encontraba en México, *El Nacional* publicó entre sus páginas cinco pinturas surrealistas precedidas de una breve introducción, en la que se declaraba a los integrantes de este movimiento como auténticos agitadores, renovadores de las formas "definitivas y académicas".[95]

El mismo diario publicó al año siguiente "La evidencia poética", una conferencia que Paul Éluard dictó en Londres el 24 de junio de 1936 en el marco de la Exposición

---

[93] Polizzotti, *op. cit.*, p. 397.

[94] Por tratarse de un periodo muy particular, la estancia de Artaud en México ha quedado al margen de esta investigación. No obstante, cabe señalar que fue Torres Bodet, mientras fungía como agregado cultural en la embajada de Francia, el principal colaborador para el viaje del francés: además de condonarle el pago de la visa, intervino para que el poeta fuera recibido por otros escritores y sus colaboraciones y conferencias pudieran ser recibidas y pronunciadas, (Schneider, *México y el surrealismo*, p. 51). A pesar de lo anterior, "Ni Villaurrutia, ni Lazo, suaves, exquisitos, trataron a Artaud", (Luis Cardoza y Aragón, *Apud.*, Fabienne Bradu, *Artaud, todavía*, México, F.C.E., 2008, pp. 17-18).

[95] Las pinturas son: "Maldoror" (1933) de Valentine Hugo, "Alucinación parcial" (1931) de Salvador Dalí, "Retrato de André Breton" (1930) y "Edipo" (1931) de Max Ernst, y "La casada desnudada por sus solteros" (1915-1923) de Marcel Duchamp.

Surrealista de Londres.[96] En ella eleva el surrealismo a "un estado de la inteligencia", además de estipular que la poesía, más que la expresión de un solo hombre es la comunicación de todos en torno a la universalidad de sus emociones. Por esta razón el surrealismo no aspira a otra cosa que a la verdad, y no cualquiera, sino a la verdad sobre el hombre. Éluard identifica a Sade y Lautréamont como los primeros en dirigirse en este sentido, pero el surrealismo, la etapa más moderna de este esfuerzo emancipador, se ha consagrado como el instrumento de conocimiento y conquista de la libertad por excelencia. En la misma página se incluyen unos aforismos de Breton y Éluard sobre la poesía: se trata, por lo tanto, del *corpus* de textos surrealistas más extenso que hasta la fecha se haya publicado en México.

En octubre del mismo año Francis de Miomandre se pregunta si ante la mezquindad del realismo, la clarividencia del romanticismo es capaz de renacer.[97] En sus palabras existe un dejo de nostalgia por los ensayos del romanticismo, en el que lo imaginario contaba no solo con la aprobación, sino con el empuje de los artistas. Los tiempos presentes son aciagos para el francés, pues las conquistas de su romanticismo nacional, que expandieron el protagonismo del yo, se encuentran condenadas a desaparecer. La "acritud" con que el surrealismo ha sido tratado por sus opositores revela que aquel reino de expansión se encuentra muy lejos de resurgir.

Los últimos rastros de surrealismo en México antes del viaje de Breton se le deben a Agustín Lazo, quien ya había sido calificado por Gorostiza –aunque con cierto desacierto–

---

[96] *El Nacional*, 11 de julio de 1937, p. 2.
[97] "¿Podrá renacer el romanticismo?", *Universidad de México*, N° 21, octubre de 1937, pp. 12-13. (Tomado de *Les nouvelles littéraires* de París)

como “suprarrealista”. El primero corresponde a una serie de conferencias sobre el surrealismo que el pintor dictó a finales de 1937, en el marco de un ciclo organizado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).[98] Después de esto, en marzo de 1938, Lazo publicó en los *Cuadernos de Arte* de la Universidad Nacional una “Reseña sobre las actividades sobrerrealistas”, en opinión de Schneider, el ensayo más amplio escrito por un mexicano sobre el movimiento francés hasta entonces.[99]

Lazo aborda el surrealismo desde su vertiente literaria hasta llegar a la pictórica. Lo distingue del realismo de Flaubert o Renoir y del clasicismo de Racine y Rafael, pues a diferencia de estas escuelas aquél se basa en los impulsos “más íntimos” del hombre. Al reconocer la fuente literaria, estrictamente poética del surrealismo, Lazo esclarece por primera vez su auténtica raíz epistemológica, que hasta entonces había pasado desapercibida por el empecinamiento en señalar sus escándalos y conexiones con el psicoanálisis.

Combinando citas de ambos *Manifestes*, Lazo llega a lo que de verdad le interesa: el surrealismo en la pintura. Reconoce que durante el siglo XIX el volumen, la luz, el dibujo, la atmósfera, la pesantez y la composición constituyeron los conflictos técnicos a los que se

---

[98] De estas fechas también data una entrevista que el veracruzano José J. Núñez y Domínguez le hiciera a Breton en París, ya enterado de su próximo viaje a México: “Breton, amable, cortés y accesible, me informa por último que dejará para el final de sus conferencias el tema de la evolución moderna de la poesía en Francia, que tal vez será el que despierte más viva expectación en México. Hablará de Baudelaire y de la teoría de las ‘correspondencias’; de Rimbaud, de la sugestión verbal del simbolismo; de Apollinaire, del cubismo literario, del movimiento dadaísta y del surrealismo”, (Fabienne Bradu, *André Breton en México*, Editorial Vuelta, 1996, p. 45). La entrevista se publicó en *Revista de Revistas* el 18 de mayo de 1938.

[99] Agustín Lazo, “Reseña sobre las actividades sobrerrealistas”, *Cuadernos de Arte*, N° 3, Ediciones de la Universidad Nacional de México, marzo de 1938, s/p. Schneider marca además que es probable que Lazo haya escrito el ensayo a sabiendas de la visita de Breton, (*op. cit*., p. 115). Este ensayo es además el que cita más textos surrealistas: *Los campos magnéticos*, *El pez soluble*, *Retardad trabajos* (1930, colaboración de Breton, Éluard y René Char), *Campesino de París*, y las revistas *La Revolución sobrerrelista* y [*El*] *Sobrerrealismo al servicio de la revolución.*

tuvo que enfrentar la Escuela de París, pero que posteriormente quedaron marginados al irrumpir el surrealismo en la escena pictórica para dejar sitio al "problema pictórico total": la representación plástica del pensamiento poético. Picasso, Chirico, Ernst y Miró son los primeros en ver la pintura desde esta perspectiva. Picabia, Tanguy, Klee, Ray, Arp y Giacometti complementan los esfuerzos de los primeros, añadiendo cada quien una técnica particular, que expresa una inquietud dentro del conjunto estético "trazado por Breton y derivado de los principios de Hegel".

Al final de su ensayo, Lazo aprovecha para informar sobre las otras actividades del surrealismo: la escultura, el proselitismo y la revolución, y remata con una cita tomada de *Position politique du surréalisme* (1935):"Transformar el mundo ha dicho Marx; cambiar la vida ha dicho Rimbaud. Para nosotros estas dos consignas son una misma".[100]

Proyectada en casi tantos matices como noticias, la precaución ante un agente externo parece ser la postura general en México hacia el surrealismo entre 1924 y 1938. Una reacción natural de homeostasis, casi podría decirse, ante la contaminación de los valores nacionales, recién prefigurados y continuamente en la zozobra. Schneider acierta al plantear que el viaje de Artaud a México constituye el momento decisivo a partir del cual la perspectiva nacional del movimiento se reconfigura, toda vez que ninguna noticia ni

[100] Estas serían las palabras que Breton hubiera pronunciado en el I Congreso de Escritores y Artistas de 1935 si no hubiera sido vetado.
El ensayo viene acompañado de diez pinturas: "The sommeil" (1937) de Dalí; "Celebes" (1921) de Ernst, pero atribuida a Éluard; "Le vaticinateur" (1914-1915) de Chirico; una versión de "Interior con muchacha dibujando" (1935) de Picasso; "La mujer y el potro, que los dome otro / El caballo raptor" (1816-23) de *Los disparates* de Goya; "La Conquête du philosophe" (1914) –señalada como "Les joies et les enigmes d'une heure etrange"– y "Melancolie et mystere d'une rue"(1914), ambas también de Chirico; "Pietá ou la revolution, la nuit" (1923) de Ernst, de nuevo marcado como Éluard; "Mujer escribiendo" (1934) de Picasso y "Chien aboyant à la lune" (1926) de Miró.

consulta de textos surrealistas es equivalente a la presencia curiosa y pertinaz de un integrante tan polémico, aun cuando ya había sido oficialmente expulsado del movimiento desde 1927.[101] Quizá debido a esta tensión entre Artaud y Breton México tuvo la oportunidad de conocer al surrealismo durante este tiempo por lo que no era.

Antes de 1938 la aberración bajo la cual el surrealismo había estado siendo contemplado desde 1925 se encontraba tan ausente que parecía corregida, pero sería más bien la indiferencia y la distancia el motivo de su ausencia, pues una vez aparecido Breton en México la prensa volvería a hacer de la displicencia su lente preferido para aproximarse al movimiento. En el ínterin, el único islote de claridad sería el logrado por algunos textos de *Contemporáneos*, no tanto por sus conclusiones, sino por su voluntad de poner al surrealismo en el foco de una mirada crítica.[102] Durante los catorce años que van de 1924 a 1938 México sedujo al mundo con su renovación cosmética y estructural. Paradójicamente, el surrealismo, que respondería con mayor aplomo a este llamado, sería ante el que se demostraría mayor indolencia.

[101] Schneider, *op. cit.*, p. 37.
[102] Al respecto existen muchas opiniones, pero Sheridan es quien mejor sostiene este rasgo como el más característico del grupo en *Los Contemporáneos ayer*, pp. 11 y *ss.*

2. *Poesía*, un instante de pureza

Poesía es apenas un pequeño destello en la compleja constelación de las revistas literarias mexicanas. Aun así, su efímero resplandor de tres meses se extiende a otras publicaciones de mayor duración y trascendencia, y gracias al suplemento de César Moro es quizá el único emblema estrictamente poético que existe de la visita de André Breton a México.

"Una revista es transitoria, pero jamás lo es su ser revista" dice Guillermo Sheridan.[1] Esta especie de ontología es particularmente significativa en el caso de *Poesía*, pues el tiempo se detuvo entre sus páginas para registrar un punto culminante y a la vez inaugural en el devenir del surrealismo en México. Excepto por algunos nichos que encontraron ciertos textos –pues no se puede hablar de literatura surrealista propiamente dicha–[2] en *Contemporáneos*, y la prensa posterior a su clausura, todo lo que se publicó hasta 1938 fueron comentarios y revisiones del movimiento. Algunos fueron capaces de entender el mensaje surrealista allende la precariedad de la distancia, pero en la mayoría de sus autores existe una velada censura, en grados distintos, de una liberación en la que leyeron una promoción del desorden y la regresión.

A la distancia, parece absurdo que un movimiento tan importante para la historia de las ideas, no solo literarias, sino artísticas e incluso filosóficas del siglo XX, haya encontrado reposo en una publicación tan minúscula; una paradoja más como aquellas que

[1] Guillermo Sheridan, "Las revistas, esas nebulosas", en *More ferarum. Revista de literatura*, no. 7, (Internet: moreferarum.perucultural.org.pe/textos/2/guillermosheridan.doc; acceso: 24 de mayo de 2010).
[2] Durozoi, *op. cit.*, pp. 33 y 89-90.

el surrealismo siempre festejó con particular entusiasmo: pequeñas coincidencias igual de trágicas y relevantes que el nacimiento de un pequeño dios.

Poesía tiene indiscutibles nexos con otras revistas, especialmente con *Taller Poético* (1936-1938), que fundara y dirigiera Rafael Solana. Hasta el tercer número, esta se imprimió en los talleres de Miguel N. Lira; el cuarto y último, en cambio, fue producido por la imprenta de Ángel Chapero, de donde procedería también *Poesía*. De ahí que el tamaño de ambos títulos sea idéntico: 23x15.5 cm., además de la tipografía, una adaptación de la familia *Bodoni*. Las tres entregas fueron siempre de veintiocho páginas, además de la publicidad y el suplemento de poesía, siendo el tercero –la antología del surrealismo– el más extenso, con dieciocho páginas.

Es difícil determinar el número de ejemplares que se imprimían de la revista. En el colofón del suplemento al segundo número se marca un tiraje de cincuenta, lo cual permite pensar que salían de las prensas la misma cantidad de revistas. La circulación, sin embargo, parece que no fue muy próspera para tan pocos ejemplares. En el número de junio de 1938 *Letras de México* incluye entre sus páginas un anuncio de la tercera entrega de *Poesía* –sin mencionar el suplemento de Moro– recientemente puesta en circulación, además de otro promocional del primer número, aparecido en marzo. En agosto del mismo año, *Letras de México* vuelve a informar de la disponibilidad del tercer número, señalando ahora sí la presencia del suplemento. Como si se tratara de un reclamo ante la indiferencia, estos anuncios demuestran fugazmente el poco interés por la poesía entre el reducido público lector de la época.

Al igual que la revista de Solana, *Poesía* prescindió de ilustraciones y viñetas, quizás con el propósito de reparar en gastos, pero indudablemente para ponderar a la poesía

sobre otros discursos artísticos. La austeridad en el diseño es una declaración de independencia y una especie de manifiesto en el que el género poético ocupa el primer lugar en importancia.[3] La publicidad incluso no anuncia más que a librerías y editoriales. Tanto la Librería Porrúa como Espasa-Calpe se anunciaron en los tres números. En la segunda entrega, además de los anteriores, aparecieron anuncios de Alberto Miraschi, agencia de publicaciones; *Letras de México*; Editorial Polis; *Ruta*, revista mensual dirigida por José Mancisidor y *Síntesis*, también mensual y que incluía artículos traducidos de la prensa mundial. Este segundo número posee el mayor número de anunciantes: siete en total. En el tercer y último se añadieron a Porrúa y Espasa-Calpe promocionales de la revista *Sur,* dirigida por Victoria Ocampo en Buenos Aires; *Letras de México*; unas obras de Alberto Quiroz y de nuevo la editorial Polis. De sesenta centavos que costaba en el primer número, *Poesía* paso a costar un peso en el tercero.

Al igual que otras publicaciones anteriores, *Poesía* quiso llevar su empresa editorial más allá de la periodicidad. En el segundo número aparecieron los anuncios de dos volúmenes a editarse por la misma editorial que la revista: *Epigramas de Boston* de Xavier Villaurrutia y *Muerte y círculo. Poemas*, de Arturo Torres Rioseco.

No hay más que pueda añadirse a la descripción física de *Poesía*, excepto recalcar que su diseño siguió las convenciones de una revista anterior, y que a pesar de compartir con ella tanto la apariencia como el ideario que delinearía su contenido –como se verá más adelante– no es ni una continuación, ni un entrepiso en la evolución de *Taller Poético* a *Taller* (1938-1941). La primera, incluso, también fue independiente de la segunda, como se

[3] No deja de ser llamativo el título de la revista, idéntico a la que Marinetti publicara en Milán entre 1905 y 1909, y que a partir del último año se convertiría en el "Órgano del futurismo".

encargaría de recalcar más tarde Solana.[4] En otras palabras, cada revista posee su propia identidad, no solo por el reclamo de sus autores, sino por la convergencia de varios factores particulares que hacen de cada una de ellas un acontecimiento literario único.

2.1 *Hic et nunc*

La existencia de *Poesía* está marcada por la ambigüedad. Por un lado, el momento en que se publicó fue inédito en la historia de las vanguardias en Latinoamérica, pues acompañó y se favoreció tanto de César Moro, recién llegado a México, como de la visita de Breton. Por otro lado, su relevancia inmediata quedó eclipsada por el intenso clima político del cardenismo y la expropiación petrolera. A esto hay que sumar la rebelión cedillista en San Luis Potosí, y en el ámbito internacional, la guerra civil española y la inminente contienda bélica mundial.

Hasta 1938, el programa cardenista que venía desarrollándose desde 1935 pudo fraguar en iniciativas que transformarían la geografía política y social de México. Lorenzo Meyer dice que incluso la Revolución llegó a su punto culminante durante este periodo.[5] Cárdenas no solo logró neutralizar al ejército para asegurar en definitiva un cambio de mando pacífico, sino que también le otorgó un trasfondo social y político al movimiento revolucionario con la creación de organizaciones populares, el énfasis en la necesidad de una educación socialista, basada en el materialismo histórico, y el apoyo a la causa

[4] Rafael Solana, "Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva", en *Las revistas literarias de México,1ª serie*, México, INBA, 1963, p. 200.
[5] Lorenzo Meyer, "La institucionalización del nuevo régimen", en *Historia general de México. Versión 2000*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 855-856.

republicana durante la guerra civil española. No obstante, el auténtico acierto de estas iniciativas sociales sería la reforma agraria, que conseguiría disipar el desastre estacionado en el campo y la sociedad agrícola mexicana, tan maltratados después tres décadas de luchas intestinas, para así impulsar el avance del país hacia la industrialización.[6]

La crisis petrolera es algo distinto. Durante la controversia, que involucró desde los obreros hasta los altos mandos de las compañías extranjeras y la máxima autoridad jurídica de la nación, el entusiasmo nacionalista permitió una reorganización política fuera de serie. Después de que la orden de expropiación pusiera solución al dilema de la huelga proclamada por la Suprema Corte, Gran Bretaña rompió relaciones diplomáticas con México y organizó junto con Estados Unidos y Francia un boicot mundial del petróleo mexicano.[7] Ante tales asperezas no es raro que existiera por entonces además del nacionalismo un sentimiento de rechazo por todo lo extranjero; una reacción determinante para la recepción del surrealismo y André Breton, insoslayablemente franceses.

En mayo de 1938, después de la nacionalización del petróleo, Cárdenas se presentó en San Luis Potosí para acusar directamente al general Saturnino Cedillo de instigar una rebelión contra su gobierno. Debilitado por la distancia que lo separaba de 1910 y la Revolución, Cedillo no pudo sino favorecerse de la complicidad de su gente para evitar caer, hasta que en enero de 1939 alguien acabó con él mientras dormía. Con la desaparición de este último caudillo potencialmente rebelde del tablero político del sexenio, Cárdenas consolidó la estabilidad política que le permitiría al país el crecimiento económico de las décadas posteriores.

---

[6] *Idem*.
[7] Jean Meyer, *op. cit.*, pp. 207-208.

Las tensiones de carácter ideológico que existían en la Universidad Nacional fueron también un factor de agitación durante el primer semestre de 1938. Desde 1933 existía una confrontación entre los partidarios de una educación de corte socialista y un sector de estudiantes conservadores y católicos.[8] Para 1938 la situación se volvió particularmente difícil, pues el rector, Luis Chico Goerne, simpatizante del cardenismo, después de conducir una manifestación el 23 de marzo a favor de la reciente expropiación fue invitado por el presidente a ondear el pabellón universitario en el balcón del palacio de gobierno. Además de ser acusado de comprometer la autonomía universitaria, este gesto de apoyo a la política de Cárdenas generaría un clima de agitación en la universidad que frustraría su calendario escolar, y entre otras cosas, las conferencias de Breton que habían sido programadas.[9]

En suma, *Poesía* existió durante tres de los meses más alborotados del sexenio cardenista: en marzo de 1938, cuando aparece el primer número, el presidente expropia el petróleo a las compañías extranjeras. A finales de mes funda el Partido de la Revolución Mexicana, organizado en torno a los grupos que habían sido apoyados por su política. En abril, el de la segunda entrega, durante la ceremonia del día del ejército, Cárdenas advierte la posibilidad de un levantamiento armado en contra de su gobierno. Al mes siguiente, el día primero, desfilan por las calles de la capital los miembros de las incipientes milicias de

---

[8] "En 1933, el Primer Congreso de Universitarios Mexicanos aprueba, con intervención en contra de Caso, las conclusiones de una ponencia según la cual la UNAM y las instituciones de carácter universitario del país deben adoptar la filosofía del materialismo histórico como orientación de sus tareas docentes, científicas y culturales.", (Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México. Versión 2000*, p. 1018).

[9] Rafael Vargas Escalante, "Editorial. Datos para una Historia de la Revista de la Universidad de México entre 1930 y 1970", en *Memoria de las revoluciones en México*, (Internet: http://www.terra.com.mx/memoria2010/articulo/949435/Datos+para+una+Historia+de+la+Revista+de+la+Universidad+de+Mexico+entre+1930+y+1970.htm&paginaid=4; acceso: 21 de febrero de 2011).

trabajadores, leales al presidente. El mismo mes, cuando se publica el último número de *Poesía*, Cárdenas se encarga de iniciar la supresión de la supuesta insurgencia de Cedillo. Esta conclusión de ciclos y comienzo de otros nuevos fueron el telón de fondo para una publicación exclusivamente de poesía y con guiños importantes hacia las vanguardias. El resultado: un escenario tan inaudito como desafortunado.

Si bien 1938 fue un año de bastante ebullición política y social en México, comenzó bastante bien para el surrealismo en Francia. El 17 de enero se inauguró en París la Exposición Internacional del Surrealismo, que reunió un total de 230 obras de 60 artistas, provenientes de 14 países. En opinión de algunos, esta exposición constituyó el momento culminante de la vanguardia parisina, quizá por ser la conjunción más importante de la producción plástica del surrealismo hasta entonces.[10] Aunque no tuviera una buena acogida en la prensa de París,[11] el conglomerado de obras y la ingeniosa decoración de la galería demostraron la vitalidad del surrealismo, que lejos de su culminación, estaba a punto de enfrentar una de sus más importantes coyunturas.

---

[10] Polizzotti, *op. cit.*, pp. 436-438. Como ya quedó marcado en el capítulo anterior, a partir de los treinta la difusión del surrealismo se consolidó gracias a la pintura.
En febrero de 1938, cuando la exposición se acercaba a su fin, Breton se volvió a encontrar con Freud, pues habían rumores de que el vienés había sido arrestado por los nazis después del *Anschluss.* Por última vez, Freud subrayó la incompatibilidad entre el psicoanálisis terapéutico y el "poético", promulgado por los surrealistas. Asimismo, rechazó cualquier pretensión científica que el surrealismo pudiera tener al estar relacionado con sus teorías, (*Ibid.*, p. 440).
[11] *Ibid*., p. 438.

2.2 André Breton en México

Jean Clarence Lambert advierte que el viaje de Breton a México posee dos dimensiones: una imaginal y otra política.[12] Por el lado de lo imaginal, el francés tuvo desde muy joven una impresión de México bastante colorida y literaria, gracias a una novela que leyó muy joven: *Costal l'indien* (1852), de Louis de Bellemare, que narra las aventuras de un indio zapoteco durante la guerra de Independencia.[13] A este pintoresco panorama se sumó el intercambio de visiones líricas sobre este país que sostuvo por correspondencia con Luis Cardoza y Aragón, justo cuando Artaud aún estaba en México, en 1936. Cardoza se había mostrado muy comprensivo con este último respecto a su visita, a diferencia de los mexicanos, y esta cordialidad se repitió cuando Breton le solicitó un panorama del arte nacional, al mismo tiempo que le manifestaba su aprecio por este lugar y le avisaba de su inminente viaje.[14]

Breton creyó ver en México una realización artística que se acomodaba a sus propósitos de encontrar manifestaciones del surrealismo fuera de Francia. Durante los dos años anteriores a su viaje había estado concentrado en el problema del humor negro, reuniendo muestras representativas de cuarenta escritores para su antología, que aparecería

---

[12] Jean Clarence Lambert, "André Breton en México", *Vuelta*, N° 148, México, marzo de 1989, p. 12.

[13] Schneider atribuye esta novela a Gustave Aimard, (*op. cit.*, pp. 163-164). Según Breton, el país que se figuró observando los grabados de esta novela estaría siempre asociado en su mente con la idea de liberación, (Polizzoti, *op. cit.*, p. 434).
Lourdes Andrade señala que este tipo de novelas estimularon la imaginación no solo de Breton, sino también de Aragon y Éluard, (*Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*, México, Aldus, 1996, p. 19).

[14] La carta la publicó Cardoza y Aragón en *El Nacional* el 19 de septiembre de 1936, (Schneider, *op. cit.*, pp. 110-111). Dicho documento volvería a aparecer en las páginas del mismo diario el 24 de abril de 1938, cuando Breton ya se encontraba en el país, (Bradu, *op. cit.*¸ p. 37).

finalmente en 1939. Durante esta investigación se encontró con los grabados de Posada,[15] al que se referiría en aquella como el "primer y genial artesano" que hizo triunfar dicho humor en el arte plástico.[16] Con estas intuiciones y las alusiones de Cardoza Breton comenzó a fraguar en su imaginación aquel dictamen tan famoso que haría de México el lugar surrealista por excelencia.[17]

Pero Breton no vino solo persiguiendo una imagen, sino a probar la última oportunidad del surrealismo como un agente revolucionario eficaz: la alianza con el trotskismo.[18] Desde 1925 el francés había identificado en la obra de Trotsky una auténtica posibilidad para la revolución.[19] Su preferencia por las ideas de este disidente lo llevarían a romper con varios de su mejores cófrades —Louis Aragon es uno de ellos— y lo pondrían en el foco de las suspicacias del Partido Comunista Francés.[20] La oportunidad de encontrarse con Trotsky en México significaba reforzar este antagonismo y al mismo

---

[15] Sin embargo, este ya había sido "descubierto" por Jean Charlot, pintor francés que había llegado a México en 1921, atraído por el magnetismo de la Revolución, (Jorge Alberto Manrique, "El proceso de las artes (1910-1970)", en *Historia general de México. Versión 2000*, p. 953).

[16] André Breton, "Pararrayos", en *Antología del humor negro*, 8ª ed., Barcelona, Anagrama, 2007, p. 11. Breton ya había reproducido algunos grabados de Posada en el N° 10 de *Minotaure*, invierno de 1937, (Andrade, *op. cit.*, p. 85).

[17] Existe otro mito que hizo de México un destino privilegiado para los surrealistas: la leyenda que Apollinaire se encargaría de difundir en el *Bateau Lavoir* (1908) sobre la presencia de Henri Rousseau, el "aduanero", en tierras mexicanas, como músico del ejército napoleónico, (*Ibid.*, pp. 52-53). Rousseau sería una de las principales referencias inmediatas del primer surrealismo, (Durozoi, *op. cit.*, p. 23). Reyes mencionará de paso esta relación en "A vuelta de correo" (julio de 1932), su posicionamiento en la polémica de 1932.

[18] Bradu, *op. cit.*, p. 22.

[19] En el número 5 de *La révolution surréaliste* (octubre de 1925) se encuentra la nota que Breton escribió sobre el *Lenin* (marzo de 1925) de Trotsky, y con lo que empezaría su interés en las ideas del ruso. No obstante, sus primeros textos tenían más el carácter de elegías poéticas dedicadas a un héroe del comunismo que un análisis de sus ideas políticas, (Raymond Spiteri y Donald LaCoss (ed.), *Surrealism, politics and culture*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 207). Chénieux también concuerda con que el reconocimiento por parte de los surrealistas de la compatibilidad de su visión de mundo con la corriente trotskista es paulatina, y no llegó a concretarse sino hasta 1935, (*op. cit.*, p. 272).

[20] Louis Aragón se separó definitivamente del grupo surrealista de Breton en 1932.

tiempo descalificarlo, pues un acuerdo como el que buscaba certificaría tanto a sus seguidores surrealistas como a los trotskistas.[21]

En 1936, el mismo año de la correspondencia con Cardoza, Breton le solicitó a Jean Girardoux, entonces empleado en Relaciones Exteriores, ocupar algún puesto de lector en el extranjero.[22] El lugar podía ser México o Checoslovaquia, este último el hogar de un grupo surrealista consolidado. Por carecer de los títulos universitarios necesarios para este tipo de trámites, la solicitud de Breton se congeló en alguna instancia burocrática, y no sería sino hasta un año después cuando la misma oficina le ofrecería mandarlo a México para dictar una serie de conferencias sobre la historia de la literatura y el arte franceses.[23] La gestión, en parte, fue exitosa gracias a los esfuerzos Saint-John Perse, que por entonces se desempeñaba como secretario del Ministerio de Relaciones Exteriores[24] y de Isidro Fabela, representante de México ante la Sociedad de las Naciones y de la Universidad Nacional en Europa.[25]

Así pues, con expectativas líricas y políticas muy elevadas, Breton se embarcó junto con su esposa Jaqueline Lamba el 2 de abril de 1938 en el *Orinoco*, partiendo de Cherburgo con destino a Veracruz, a donde arribarían el 18 del mismo mes. Al desembarcar, el comité de bienvenida decepcionó al francés, pues este no se componía más que de un funcionario de la embajada francesa que no estaba en posesión de ningún plan para el alojamiento de la pareja. Contrariado por esta negligencia, Breton hubiera vuelto inmediatamente a Europa

---

[21] A esto hay que añadir que los ideales libertarios de Breton encontraron un correlato en la Revolución y su concreción durante el periodo cardenista, (Andrade, *op. cit.*, p. 55).
[22] Bradu, *op. cit.*, p. 33.
[23] Breton se encargaría de afirmar esto en *Entretiens*, serie de dieciséis entrevistas hechas por André Parinaud para la radio francesa en 1952, (Schneider, *op. cit.*, pp. 112-113).
[24] Polizzoti, *op. cit.*, p. 434.
[25] Bradu, *op. cit.*, p. 47.

de no ser por la invitación de Diego Rivera –también presente en el lugar– para hospedarse en una de sus propiedades, y la solicitud que por su conducto le había hecho llegar Trotsky para que lo visitara.[26]

En la Ciudad de México el matrimonio se alojó en el departamento de la exesposa de Rivera, Guadalupe Marín.[27] La primera aparición pública de Breton ocurrió el 22 de abril en la Galería de Arte de la Universidad, donde se realizaba una exposición del pintor Francisco Gutiérrez.[28] Aquí pronunciaría su primer discurso, que llevaba como título una idea central del surrealismo y que coincidía con el imperativo necesario para que los mexicanos pudieran comprender el movimiento a su mando: "Cambiar la vista".[29] Aproximadamente una semana después de esta presentación, a principios de mayo, Breton se entrevistó con Trotsky por primera vez en la Casa Azul.[30]

El día 13 Breton dictó su primera y última conferencia (tenía planeadas cinco) en el Paraninfo de la Universidad Nacional, hoy San Ildefonso, sobre "Las transformaciones modernas del arte y el surrealismo".[31] El motivo por el que se truncaron las charlas de Breton fue la agitación en la Universidad provocada por las tensiones ideológicas ya

---

[26] Polizzotti, *op. cit*., p. 440. Bradu da como fecha de partida el 30 de marzo. La demarcación del primero es más confiable por contar su estudio de la vida de Breton con más fuentes y un aparato crítico más exhaustivo.
[27] Según Bradu, de estos días data probablemente la fotografía que reúne a César Moro, Guadalupe Marín, Diego Rivera, André Breton y el periodista David Ortega, quien entrevistaría al poeta el 14 de mayo, (Bradu, *op. cit.*, p. 77). La entrevista, publicada en *Hoy*, viene acompañada de esta imagen, (Schneider, *op. cit.*, p. 126).
[28] Durante la época, Gutiérrez era considerado como un pintor surrealista, (Bradu, *op. cit.*, p. 78).
[29] *Ibid.* p. 79.
[30] *Ibid.*, p. 85. Aunque Trotsky sentía una genuina simpatía por Breton debido al interés de este en sus teorías desde hacía unos años, apenas hojeó unos cuantos libros del poeta que había encargado de Nueva York, pocos días antes de su llegada. Aun así, "Cuando los dos se conocieron, pues, Trotsky ya sabía mucho del pensamiento de Breton (lo suficiente, en todo caso, para hacerle creer a Breton que había leído sus libros con atención) y se encontraba dispuesto favorablemente hacia el líder surrealista.", (Polizzotti, *op. cit.*, p. 443).
[31] Existen tres reseñas en la prensa nacional sobre esta conferencia: dos en *La Prensa*, con fechas del 15 y 16 de mayo, y otra en *El Universal*, con fecha también del 16, (Schneider, *op. cit.*, pp. 124-125). Como rasgo en común de las tres puede resaltarse el desdén hacia el surrealismo por considerarlo una "torre de marfil".

señaladas, y su coincidencia con el periodo vacacional de Semana Santa. Chico Goerne, quien había auspiciado las presentaciones, renunció justo cuando estas habían sido fijadas. Aunado a esto, la embajada francesa, preocupada por el supuesto golpe de estado contra Cárdenas, se mostró incapaz de reorganizar la agenda de Breton.[32] Gracias a que la capital del país era un caldero al rojo vivo el itinerario del poeta quedó estropeado.

Cuatro días después, el 17 de mayo, se realizó la proyección en Bellas Artes de *Un chien andalou* (1929). Existe un desacuerdo entre Schneider y Bradu respecto al resto del programa de la presentación. Ambos señalan que el evento se realizó en el marco de un programa de cine organizado por Emilio Amero y Manuel Álvarez Bravo,[33] pero difieren en cuanto al resto del material proyectado.[34] Ninguno de los dos cita sus fuentes, por lo que es difícil corroborar cuál de los dice la verdad. De las crónicas del evento —una escrita por Efraín Huerta y otra por Xavier Villaurrutia— solo puede corroborarse la proyección del filme surrealista, el cual es sin duda el más importante dentro del programa, pues generó tal desconcierto que apuntaló muchos prejuicios contra el movimiento parisino.[35]

El 20 de mayo Breton se entrevista por segunda vez con Trotsky. Los encuentros se repetirán entre ocho y diez veces en total, la mayoría durante los viajes que ambos

---

[32] Polizzotti, *op*. *cit*., p. 450.

[33] Emilio Amero se había ofrecido a dirigir *Viaje a la luna*, un guión de García Lorca tan irrealizable como surrealista, (Antonio Monegal, "Entre el papel y la pantalla: Viaje a la luna de Federico García Lorca", *Surrealismo: el ojo soluble*, pp. 242-258). El trabajo de Álvarez Bravo agradaría bastante a Breton, dejándose incluso retratar por él y llevando material suyo a Europa para una exposición e ilustrar su artículo sobre la visita a este país: "Souvenir du Mexique".

[34] Schneider añade al filme de Buñuel un documental sobre la reciente Exposición Surrealista de París, otro documental sobre la expropiación petrolera y Charlie Chaplin en las trincheras, (*op. cit.*, p. 132). Bradu, por su parte, añade "*Viajes mexicanos: Taxco y Acapulco*, una película a colores de Rafael García, dibujos animados del ratón Miguelito, una comedia con Lupino Lane: *Tú serás mi rey*, y un documental, *La Malaria*, así como tres canciones interpretadas por Lupe Medina, antigua compañera de Amero en los tiempos del Teatro Ulises.", (*op. cit.*, p. 99).

[35] En "Fiesta del surrealismo", Efraín Huerta corrobora la proyección de una película de Chaplin, (*Ibid.*, p. 106).

realizarían por México.[36] Según el secretario particular del ruso, Jean van Heijenoort, la cordialidad fue el tenor constante de estas audiencias, aunque hubo ciertos "desacuerdos ocasionales", que sin embargo, no mermaron la cordialidad entre ambos.[37]

A principios de junio Rivera dio a conocer una carta supuestamente enviada a la casa de José Mancisidor, en Jalapa, en la que el Partido Comunista Francés instaba a sus homólogos mexicanos a sabotear la estancia de Breton en México.[38] Entre los firmantes de la epístola aparecía la rúbrica de Louis Aragon, recientemente suscrito a las filas del estalinismo.[39]

En respuesta, un importante sector de la intelectualidad mexicana, independiente del estalinismo, publicó una carta en *El Universal* en la que denunciaba la descortesía de las autoridades universitarias con Breton, porque independientemente de sus entrevistas con Trotsky, el poeta fue invitado por la Universidad Nacional para dictar una serie de conferencias y compartir sus conocimientos sobre arte y poesía, por lo que podría merecerse un trato mucho más deferente que si se tratara solamente de un comunista heterodoxo y peligroso. La carta, publicada el 20 de junio, contaba con las firmas de Frida Kahlo, César Moro, Manuel Álvarez Bravo, Guadalupe Marín, Agustín Lazo, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Villaurrutia y Rivera, entre otros.

---

[36] Polizzotti, *op. cit*., p. 446.
[37] *Ibid.*, pp. 445-446.
[38] Mientras tanto, *Commune*, órgano de difusión de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios se encargaba de calumniar copiosamente a Breton a propósito de su estancia en México, (Durozoi, *op. cit.*, p. 62). Además, el semanario francés *Marianne* se encargaría de difundir la versión de que Trotsky había inspirado a Cárdenas las medidas de la expropiación, con el fin de poder enviar petróleo a Hitler, Mussolini y Franco, ("Visita a León Trotsky", *La llave de los campos*, Pamplona/Madrid, Peralta Ediciones/Ayuso, 1976, p. 57).
[39] Bradu, *op. cit.*, pp. 10 y 133. La carta la dio a conocer Rivera el 11 de junio en el periódico *Novedades*, antecedida por un editorial titulado "Clérigo-stalinismo versos cultura y verdad", (*Ibid.*, p. 138).

Durante los últimos días de junio ocurrieron las últimas presentaciones del francés en público. Los días 21 y 25 dictó en Bellas Artes un par de conferencias. Al término de la última se ofreció en su honor un banquete en algún restaurante del centro de la ciudad. Al día siguiente daría una lectura de poesía organizada por la recién creada Asociación Mexique-France, con lo que finalizarían las desafortunadas apariciones para su reputación y de la vanguardia a su mando.[40]

A finales de mes Breton se deslinda de las conferencias pendientes y se dedica a viajar y rastrear objetos artesanales. El 30 de junio visita Monterrey junto con Leónidas Almazán, hermano de Andrew, posteriormente candidato a la presidencia de la República. De regreso a México, a comienzos de julio, viaja junto con Trotsky y Rivera a Pátzcuaro y Erongarícuaro –pequeño poblado en la orilla del lago que después será el destino de otros surrealistas como Péret y Paalen. Durante este tiempo el poeta ha estado preparando un documento que pudiera aclarar y condensar las discusiones sobre arte y política que ha tenido con el revolucionario ruso. Demostrar, por un lado, la convergencia de sus ideas sobre la libertad creativa del artista comprometido con la revolución y, por el otro, hacer un llamado a todos los intelectuales de izquierda para que se negaran a seguir el llamado del estalinismo.[41]

El 25 de julio queda completa la redacción del manifiesto *Pour un art révolutionnaire indépendant*, y al texto se le añaden las firmas de Breton y Rivera.[42]

---

[40] *Ibid*., p. 174.
[41] Polizzotti, *op. cit.*, p. 450.
[42] Este aparecerá años más tarde en *La llave de los campos* (1953). Los únicos en apoyar el manifiesto en México además de sus autores fueron Edmundo O'Gorman, José Clemente Orozco y César Moro, (Bradu¸ *op. cit*., p. 228).

Schneider interpreta la ausencia de la rúbrica de Trotsky como una muestra de escepticismo hacia el programa surrealista, en lugar del juicio convencional que ve en esta omisión un ademán de cautela del revolucionario ruso para no agitar el avispero del estalinismo nacional.[43] Si se ponderan las declaraciones del secretario particular de Trotsky respecto a las diferencias entre ambos autores, la de Schneider sería la más plausible.

No hay que perder de vista, no obstante, que Breton vino a México siguiendo un rastro de concordancia entre sus ideas y las de Trotsky. El concepto de revolución permanente de este último funcionaba para articular la propia revolución del surrealismo más allá de las fronteras de Francia, lo cual era durante estos años una de sus principales metas. [44] Aunado a esto, el trotskismo no consideraba idealistas los análisis de Freud, por lo que era muy factible la posibilidad de una conciliación, al menos en teoría, entre la consciencia surrealista y la racionalidad dialéctica.[45]

Para Trotsky era otra oportunidad para extender sus ideas revolucionarias en Europa, desde el exilio. Suscribía completamente que artistas y políticos podían tener ideas en común, y aun así realizar sus propias operaciones revolucionarias por separado, sin tener que comprometer ninguna con la otra. Esto era más sano para la representación de la revolución que, por ejemplo, los compromisos asumidos por el "realismo socialista" en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934.[46] Además de esta política de higiene

---

[43] Schneider, *op. cit.*, pp. 150-155.
[44] En noviembre de 1938, al final de un discurso pronunciado en el "meeting" del aniversario de la revolución de octubre, Breton se referirá a Trotsky como "el teórico inmortal de la revolución permanente", ("Visita a León Trotsky", p. 61). Hay que destacar además que esta presentación se da dos meses después de la fundación de la IV Internacional.
[45] Chénieux-Gendron, *op. cit.*, p. 274. A pesar de esta compatibilidad, los trotskistas franceses fueron siempre reticentes a un encuentro de tipo teórico con el surrealismo, (*Ibid.*, p. 134).
[46] Cf. p. 44-45.

entre el arte y la propaganda que le interesaba sostener, el pacto con los surrealistas le otorgaba una dimensión estética a los esfuerzos que meses más tarde se concretarían en la fundación de la IV Internacional.[47]

Ideológicamente, el manifiesto de Coyoacán demuestra que existió una auténtica afinidad entre las ideas trotskistas y las surrealistas.[48] No solo por los puntos en común, sino por las marcas de divergencia, pues también es evidente el contraste del pragmatismo de Trotsky frente a la voluntad utópica de Breton.[49] El detalle de la firma es una sutileza necesaria ante la hostilidad de cierta facción del comunismo mexicano, que veía en la proliferación de las ideas trotskistas una amenaza de la revolución cuyo indiscutible modelo estaba en la URSS.

A finales de julio Breton se despide del político ruso. El 1° de agosto aborda junto con su esposa el *Iberia*, para llegar a Boloña el 18, exactamente cuatro meses después de su arribo al puerto veracruzano. De su visita queda una abundante y polémica antología de crónicas y artículos periodísticos, y unos cuantos retratos de Manuel Álvarez Bravo.[50] Breton posteriormente verterá algunos de sus recuerdos en "Souvenir du Mexique", publicado en mayo de 1939 en el último número doble (12-13) de la revista *Minotaure*.[51]

La mayoría de lo que se escribió en la prensa mientras Breton estuvo en México demerita el valor estético y filosófico del surrealismo, además de juzgarlo severamente por

---

[47] Fundada el 3 de septiembre de 1938 en Périgny, Francia, esta organzación fue considerada por Trotsky como su más importante y trascendental logro como revolucionario, (García Higueras, *op. cit.*).
[48] *Idem.* Según comenta Bradu, existe un minucioso estudio hecho por Gérard Roche en el que se distinguen las partes escritas por Trotsky de las de Breton, (*op. cit.*, p. 219).
[49] Polizzotti, *op. cit.*, p. 451.
[50] Bradu, *op. cit.*, p. 9. Un resumen de todos estos artículos puede consultarse en el libro de Schneider sobre México y el surrealismo, (*op. cit.* pp. 109-166).
[51] Además de unos retratos de Álvarez Bravo, este número de *Minotaure* estuvo adornado en el frontispicio con una pintura de Diego Rivera.

la relación de su dirigente con Trotsky. En contraste, en las entrevistas ha quedado un rastro de auténtico interés por algunas ideas del movimiento, además de las respuestas y declaraciones del poeta, valiosas para reimaginar la impresión que se llevó de México.[52]

Al margen de la virulencia periodística en contra de Breton, *Letras de México*, revista a cargo de Octavio G. Barreda, muy cercano al grupo de *Contemporáneos*, dedicó su número de mayo completamente al surrealismo y Breton.[53] Entre las doce páginas de esta publicación aparecen traducciones de artículos, un fragmento de *Los vasos comunicantes* y cuatro poemas de Breton.[54] A esto se añaden traducciones de poemas de Éluard, Péret, Guy Rosey, un poema de Moro dedicado al jefe del surrealismo, con fecha de abril de 1938, y ocho imágenes surrealistas.[55]

Sin duda, este número de *Letras de México* dedicado al surrealismo es el mayor y más completo esfuerzo de cierto sector de la intelectualidad mexicana para dar a conocer las tesis del movimiento mientras Breton estaba en el país.[56] En un plano más literario se

---

[52] Precisamente es en la entrevista con Rafael Heliodoro Valle realizada en junio donde Breton dice que "México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia", ("Diálogo con André Breton", *Universidad*, junio de 1938, en Bradu, *op. cit*., pp. 124-132).

[53] Según Barreda, los modelos en los que se inspiró para la creación de esta revista fueron *Les Nouvelles Littéraires* (París,1922-1985), la *Gaceta Literaria* (Madrid, 1927-1932), de Ernesto Giménez Caballero y "algo también de una revistilla surrealista que había yo visto en Francia y que se llamaba, si mal no recuerdo, *La Bête Noir* [París, 1935-1936].", (Octavio G. Barreda, "Gladios, San-ev-ank, Letras de México, El Hijo Pródigo", en *Las Revistas Literarias de México, 1ª serie*, p. 221). Esto explica en parte la disposición favorable de *Letras de México* hacia el surrealismo.

[54] Los poemas son: "Cartero Cheval", "El gran socorro mortífero", traducidos por César Moro; "Un hombre y una mujer absolutamente blancos" y "La unión libre", traducidos por Villaurrutia y Lazo, respectivamente.

[55] "La enamorada", de Éluard, traducido por Villaurrutia; "Los sentidos" de Rosey, "Mil veces" de Péret, y "Entre otras" de Éluard, trasladados al español por Moro, y "El universo: soledad", también de Éluard, pero traducido por otro peruano: Adolfo Westphalen. En opinión de Schneider, es muy probable que haya sido Moro el organizador de todo el material de la revista, (*op. cit.*, p. 120).
Las imágenes son: "Fata Alaska" (1937) de Wolfgang Paalen, "Nacimiento del mobiliario paranoico" de Dalí, "La llave de los campos" (1936) de René Magritte, un objeto titulado "jamás" del canario Óscar Domínguez, recién presentado en la Exposición de París, "La muñeca" (1935-37) de Hans Bellmer, "Mutilado y sin patria" (1936) de Hans Arp, "Al oído de los videntes" (?) de Yves Tanguy, y "Heráldica" (1934) de Kurt Seligmann.

[56] Bradu, *op. cit.*, p. 89.

encuentra, sin embargo, la antología de poesía surrealista traducida por César Moro, como suplemento del tercer y último ejemplar de *Poesía*.[57]

Además de estos dos casos, no existe ningún otro documento que acredite la visita de Breton. Schneider subraya la indiferencia de *Taller Poético* ante la visita de Artaud y la consiguiente de *Taller* respecto a la de Breton.[58] (Esta última comenzó a imprimirse a finales de 1938, lo cual demuestra además que la estancia del poeta se olvidó muy pronto).

"La poesía surrealista" es el primer testimonio en México de una intención por presentar al surrealismo tal cual, en su modo poético. Hasta entonces, la mayoría de lo que se leía sobre el movimiento eran declaraciones de segunda mano sobre la ingenuidad o desacierto de sus planteamientos. Excepto por el poema de Éluard que Cuesta tradujo para *Contemporáneos*, no había existido hasta esta selección y traducción de Moro una muestra legítima y unitaria de las actividades poéticas de los surrealistas, las únicas en pleno derecho de ser la base para cualquier juicio sobre su presunta imprudencia.

Poética y políticamente el viaje de Breton a México produjo importantes destellos. La antología de Moro quedaría como la primera publicación de material surrealista en las letras mexicanas. Elías Nandino escribirá en 1956, a propósito de su republicación en homenaje a César Moro, fallecido el 10 de enero del mismo año, que esta antología constituye un gran documento para la historia de la evolución literaria, a pesar de reunir

---

[57] Aunque no venga fechado, este suplemento se publicó como una "introducción" al surrealismo en algún momento posterior a abril de 1938, (Bradu, *op. cit*., p. 71). El suplemento del segundo número tiene como fecha de impresión "6 de mayo de 1938", por lo que es muy probable que haya aparecido mientras Breton hacía sus breves y controvertidas apariciones públicas.
[58] Schneider, *op. cit.*, p. 132.

algo que pertenece a una escuela que ya es cosa del pasado.[59] Moro será decisivo para los posteriores florecimientos surrealistas en México, pero este es el más temprano y puro de sus brotes.

El manifiesto, "el logro principal y la huella más perdurable de la visita de Breton a México", organizaría una estrecha y efímera federación de artistas revolucionarios que, después de la ruptura de Rivera con Trotsky, a principios de 1939, comenzaría a extinguirse poco a poco.[60] Quedaría, no obstante, como uno de los pocos ejemplos de una declaración conjunta entre un teórico de la política y un poeta, como una rutilante y efímera anomalía en la historia de los pronunciamientos políticos.

2.3 "De los poemas que publique POESÍA únicamente serán responsables sus autores"

Al consultar el índice de *Poesía* es imposible dejar de notar la diversidad de su nómina. El criterio para la selección de su contenido no parece ser otro que uno preciso y abierto: en cada número aparecieron cinco poetas tan distintos en edad como en estilo. Por dedicar total exclusividad al género lírico, *Poesía* es una revista elitista, pero la convivencia de poetas tan distintos en sus páginas es producto de un afán por anular las diferencias que muchas veces han limitado la popularidad del género. Una ambigüedad más, aunque en distinto grado.

---

[59] *Estaciones*, N° 1, primavera de 1956, pp. 130-148. Nandino se equivoca y da como fecha de publicación 1943.

[60] Para el 2 de junio de ese año, fecha de la última carta de Breton al revolucionario ruso, la FIARI (Federación Internacional de Arte Revolucionario Independiente) se encontraba casi desaparecida.

Poesía forma parte de un conjunto de revistas que en lugar de la beligerancia optaron por la unificación. La referencia más inmediata de este objetivo puede encontrarse en *Taller Poético*, con la que *Poesía* compartía algo más que el diseño. Dice Rafael Solana, su creador:

> Por contraste con todas las revistas anteriores, que habían sido agresivas, o por lo menos desdeñosas para los poetas maduros, la mía invitaba a todos los ilustres a dictarnos su lección; desde don Enrique González Martínez, el más venerable, de quien edité un libro excelente, *Ausencia y canto*, hasta los más jóvenes que yo mismo, como Neftalí Beltrán o Ramón Gálvez; tuvimos por invitados a los poetas de la generación anterior a la nuestra, la de *Contemporáneos*, pues les admirábamos mucho; colaboraron en *Taller Poético* con la sola excepción de José Gorostiza.[61]

En *Taller Poético* se prefiguró el ideario que daría forma tanto a *Poesía* como a *Taller*, y tal parecido lleva a sospechar que quienes participaron en tales proyectos compartían además una sensibilidad en particular. Octavio Paz –un tenaz aunque a veces falaz divulgador de la teoría de las generaciones– dice al respecto:

> Entre 1935 y 1938 el observador más distraído podía advertir que una nueva generación literaria aparecía en México: un grupo de muchachos, nacidos alrededor de 1914, se manifestaba en los diarios, publicaba revistas y libros, frecuentaba ciertos cafés y concurría a las salas de teatro experimental, a las exposiciones de pintura, a los conciertos y a las conferencias. Aquellos jóvenes también asistían –gran diferencia con la generación anterior– a las reuniones políticas de las agrupaciones de izquierda.[62]

Entre estos muchachos de la misma edad estarían los colaboradores de *Taller Poético*.[63] Sigue Paz:

> En las páginas de *Taller poético* aparecieron todos los poetas de valía de esos años, de Enrique González Martínez y Carlos Pellicer a los más jóvenes, como Alberto Quintero Álvarez, Manuel

[61] Rafael Solana, *op. cit.*, pp. 192-193.
[62] Octavio Paz, *op. cit.*, p. 95.
[63] Cabe decir que de los quince colaboradores de *Poesía*, solamente cuatro no participaron en *Taller Poético*: Francisco Monterde, Alfonso Reyes, Emilio Prados y Félix Pita Rodríguez.

> Lerín, Efraín Huerta y Enrique Guerrero. Un poco después Neftalí Beltrán —uno de los mejores poetas de esa generación— publicó otra revista, *Poesía,* en la que aparecieron algunos textos notables, entre ellos una antología de la poesía surrealista, hecha por César Moro.[64]

De lo anterior se puede colegir que la apertura de *Poesía* no es una simple estrategia editorial, sino la realización de una inquietud compartida por jóvenes de la misma edad, en un momento específico. Si bien esta disposición es digna de tomarse en cuenta, su relevancia queda reducida a la un factor en la operación que le dio estructura a la revista: el resultado como tal es la planilla variopinta de poetas de distintas edades y que pone en entredicho la pertinencia de la demarcación generacional sugerida por Paz.

2.3.1 Interesados o no en las vanguardias

Se ha escogido esta polaridad para presentar a los colaboradores de *Poesía* con el fin de plantear una tensión metodológicamente más significativa que la diferencia de edades. Se consideran autores interesados aquellos que durante su juventud tuvieron afinidad con las vanguardias que irradiaban de Europa y que de algún modo las integraron en su obra poética. Los demás, o no sintieron demasiada curiosidad por este tipo de arte, o se formaron al margen de sus controversias. En lo general, esta distinción permite calcular el grado de vinculación de *Poesía* con la vanguardia literaria, específicamente con el surrealismo, además de que demuestra la convivencia de la que ya se ha venido hablando, solo que en un plano más formal y analítico.

---

[64] Paz, *Idem.*

En total se publicaron treinta y cuatro poemas. De los quince colaboradores, cinco aportaron un solo poema. De los restantes Enrique González Martínez, Alfonso Reyes, Carlos Pellicer y Emilio Prados participaron con más de dos:

1		2		3	
Enrique. Glz. Mtz.	6	Alfonso Reyes	4	Xavier Villaurrutia	1
Francisco Monterde	2	Carlos Pellicer	4	Emilio Prados	3
Salvador Novo	1	Juan Cotto	2	Octavio Paz	1
Elías Nandino	1	Vicente Magdaleno	2	Félix Pita Rodríguez	1
Joel Patiño	2	Ramón Gálvez	2	Neftalí Beltrán	2
	12		14		8
					34

Tabla N° 1
Colaboradores y cantidad de poemas
en cada número

De ellos, once son mexicanos. Quedan un cubano (Pita Rodríguez), un español (Prados) y un salvadoreño (Cotto). Sobra un poeta que ha sido imposible reconocer: Joel Patiño.

En los suplementos aparecieron traducciones de algunos poetas extranjeros que habían acotado la sensibilidad y la técnica poética de la modernidad. En el primer número José Vázquez Amaral tradujo “Del incesante vaivén de la cuna” de Walt Whitman, publicado en 1859 e incluido en la edición de *Leaves of grass* del año siguiente. Para el segundo número, Rodolfo Usigli tradujo algunos fragmentos de “El canto de amor de J. Alfred Prufrock”, publicado en 1915 y con el que T. S. Eliot comenzaría propiamente su

trayectoria poética. Por último, César Moro tradujo para el tercer número doce poemas de autores surrealistas, a los que añadió una introducción que seguía muy de cerca los modos de la escritura automática.[65]

Aunque únicamente como traductor y presentador, César Moro es el único de la nómina de *Poesía* que rebasa la categoría de interesado en la vanguardia. De nacionalidad peruana, vivió en París de 1925 a 1933, y a partir de 1929 estaría estrechamente relacionado con el surrealismo, dentro del que se desempeñaría como poeta y pintor.[66] Moro, para Schneider el único latinoamericano auténticamente surrealista,[67] fue amigo de Agustín Lazo, al que conoció en París, y el que introdujo a Breton en el círculo de Contemporáneos durante su visita.[68]

Emilio Prados nació en Málaga y fue junto con otros intelectuales y escritores uno de los refugiados que llegaron a México durante de la guerra civil. Para 1925 había escrito *6 estampas para un rompecabezas*, hoy considerada la primera obra de carácter surrealista en España.[69] Prados fue además cofundador de la revista *Litoral*, que durante 1929 se

---

[65] Se añade como apéndice esta antología, cf. p. 125.

[66] Como se encontraba expatriado, Moro solamente publicó un poema, "Renommée de l'amour", en el número 5 de la revista *Le Surrealisme au Service de la Révolution* (mayo 1933). Sin embargo, un año antes ya había participado en la elaboración de *La Mobilisation contre la guerre n'est pas la paix*, que recoge el episodio de dos marineros peruanos injustamente castigados, (Bradu, *op. cit.*, p. 39). Moro se mantendrá apegado al surrealismo de Breton hasta finales de la Segunda Guerra Mundial, cuando haga públicas sus divergencias. Según Lourdes Andrade, aunque aluda a motivos ideológicos como la causa de su distanciamiento, en el fondo existe una discrepancia con Breton cuando plantea el amor heterosexual como el único válido en *Arcane 17* (1944), (*Siete inmigrados del surrealismo*, México, INBA, 2003, p. 65).

[67] Schneider, *op. cit.*, pp. 134-135.

[68] Andrade, *op. cit.*, p. 63.

[69] Esta obra pasaría desapercibida no solo durante esta época, sino hasta medio siglo después, pues su autor nunca la publicó en vida. Apareció de manera póstuma en la edición de sus *Poesías Completas*, realizada por Carlos Blanco y Antonio Carrera en 1975, *(*Patricio Hernández, "La ética surrealista de Emilio Prados", *Surrealismo: el ojo soluble*, p. 127).

decantaría claramente hacia el surrealismo.[70] En *Poesía* colaboró con tres poemas en el tercer número: "Nunca más", "Quisiera huir" y "Como piedra olvidada". De los tres, el último es el que ostenta una estética más surrealista, pues la desolación de un paisaje en donde ocurren todo tipo de yuxtaposiciones violentas se presenta después de esa imagen tan cara a esta vanguardia: la cuchilla en los ojos.[71]

Otro extranjero con inclinaciones vanguardistas notables es Félix Pita Rodríguez. Nacido en La Habana, colaboró en las principales revistas de vanguardia en Cuba: *Avance*, *Social*, *Atuei* y el suplemento literario del *Diario de la Marina*. En 1929 visitó París y entró en contacto con las principales figuras del surrealismo. Para 1937 estaba viajando a Valencia para representar junto con Juan Marinello, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén a Cuba en el II Congreso de Intelectuales para la Defensa de la Cultura.[72] A pesar de su cercanía con el movimiento de Breton, su poema "Balada de la bella durmiente", inserto en el tercer número, recuerda más las ensoñaciones de los modernistas que los desplantes poéticos de Breton y compañía.

Como si estar fuera de México hubiera favorecido el vanguardismo, el interés declina conforme el cerco se cierra sobre los autores nacionales. No puede hablarse más que de coqueteos –unos más serios que otros– para referirse al modo en que los poetas mexicanos se relacionaron con las vanguardias. Como ya se marcó en el primer capítulo,

---

[70] Además de lo anterior, Prados tuvo contacto muy pronto con las ideas de Freud, gracias a su hermano Miguel, que era psiquiatra (la traducción de las obras de Freud al español comenzó en 1922, a cargo de Luis López Ballesteros). Para 1923, después de un viaje por París, Davos y Alemania, compartiría estos nuevos conocimientos con sus compañeros de la Residencia de Estudiantes: Lorca, Buñuel, Dalí y Moreno Villa, (*Ibid*., pp. 123-128).

[71] Prados experimentó con la escritura automática entre 1925 y 1936, pero el surrealismo abarca todo el conjunto de su producción, (*Ibid.*, p. 122).

[72] Sergio Chaple, "Ficha biográfica de Félix Pita Rodríguez", en *Cuba literaria*, (Internet: http://www.cubaliteraria.cu/autor/felix_pita_rodriguez/biobibliografia.htm; acceso: 26 de febrero de 2011).

los únicos que atrajeron al surrealismo hacia los dominios de la crítica fueron algunos colaboradores de *Contemporáneos.* De estos, el más cercano a los avatares que acompañaron la visita de Breton fue Xavier Villaurrutia: además de escribir la crónica de la proyección de *Un chien andalou* en Bellas Artes, tradujo varios poemas para el número de *Letras de México* dedicado al surrealismo.

Sin embargo, Villaurrutia jamás asumió el surrealismo del mismo modo que Moro, por lo que no se puede hablar de "surrealismo" en su obra, sino más bien de una presencia intermitente de "entornos surrealistas".[73] Paradójicamente, su poema "Cementerio en la nieve", aparecido en el tercer número de *Poesía*, tiene poco o nada qué ver con estos parajes. Incluido en los *Epigramas de Boston*, que publicara la misma editorial de la revista, es un cuadro invernal en el que la muerte se vincula con los atributos de la nieve: silencio, frialdad e inmovilidad.

Salvador Novo es un poeta en el que la vanguardia retoñó en su obra de juventud, más como una exploración personal que auspiciada por los movimientos europeos.[74] Posteriormente hizo gala, entre otros talentos, de una avasalladora curiosidad y un ímpetu cronista lleno de frescura; aun así, no existe ningún testimonio de su parte sobre la visita de Breton en su libro sobre el periodo presidencial de Cárdenas. Su poema "El sueño de anoche", incluido en el segundo número de *Poesía*, es un apresurado ejercicio poético que por la sucesión de imágenes sugestivas podría untarse epidérmicamente el calificativo de

[73] Carlos Francisco Monge, "Entornos del surrealismo en Xavier Villaurrutia: la poesía y el ensayo" *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 18, Universidad Complutense de Madrid, 1989, p. 79.
[74] Novo llegó a colaborar en la hoja volante estridentista *Actual* N° 3 (1922) con su poema "Aritmética", que después recogería en *XX Poemas* (1925), (Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 50).

surrealista. Pero como los objetivos de su autor nunca coincidieron con los del movimiento, encajarlo en esta estética sería precipitado.

Quizá por ser de los mayores, Carlos Pellicer es considerado el menos Contemporáneo del grupo. A pesar de estar vinculado a las vanguardias gracias al encuentro que, entre 1918 y 1920, tuvo con Tablada en Caracas.[75] No obstante lo anterior, "Poema de los arcángeles", aparecido en el segundo número de la revista, soslaya cualquier tendencia vanguardista para centrarse en la exaltación mística. Pellicer, en un viaje realizado entre 1926 y 1929 a Jerusalén y Medio Oriente acompañado de Vasconcelos se impregnó del misticismo cristiano, que después desarrollaría en algunos sonetos como los cuatro que aparecieron en *Poesía*.

Por último, Octavio Paz. Aunque su ingreso en las filas vanguardistas no ocurriría sino hasta 1946, cuando desempeñara un cargo diplomático en París y entrara en contacto con el grupo de Breton,[76] esto es suficiente para añadirlo al grupo de poetas interesados en las vanguardias, pues su papel fue cardinal para la posterior divulgación del surrealismo en México. Su poema "El barco", del tercer número, está dedicado al poeta español Arturo Serrano Plaja, y a decir por la firma, su composición tuvo lugar en algún punto del Atlántico en 1937.[77] Más que vanguardista, este poema expresa un sentimiento de

---

[75] Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días*, Vol. VI, México, UNAM –IIF, 1992-2000, p. 60.
[76] Bradu, *op. cit.*, p. 39.
[77] Octavio Paz asistió a la segunda edición del Congreso Internacional de Escritores en julio de 1937, celebrado en Valencia, y que tenía como propósito principal apoyar la causa española contra el fascismo. La delegación mexicana estuvo compuesta por Paz, Silvestre Revueltas, José Chávez Morado, Fernando Gamboa, De la Cabada, Elena Garro, José Mancisidor y Carlos Pellicer. Dice Monsiváis: "La de España es una causa fundamental que se complementa con las otras del cardenismo (la reforma agraria, la expropiación petrolera)", (*op. cit.,* p. 1018). Este congreso fue la continuación del primero en donde el surrealismo bretoniano había roto sus relaciones con el Partido Comunista Francés. Cf. p. 43 nota 89.

conmiseración por lo que parece ser una cuadrilla de refugiados en su periplo para escapar de la guerra española.

Aunque solo como traductores, José Vázquez Amaral y Rodolfo Usigli también caben dentro de esta categoría. El primero por ser el traductor de Ezra Pound, el polémico poeta norteamericano vinculado al movimiento imagista, de evidente espíritu vanguardista.[78] Usigli fue además de crítico y ensayista, traductor de Eliot y dramaturgo. Sus piezas teatrales en las que aparece un influjo de psicoanálisis tuvieron en su momento dificultades para representarse y agradar a la crítica. Hasta mediados de siglo, el público mexicano comenzaría a aceptarlas sin el disgusto de las décadas anteriores.[79]

Sin contar a los traductores, quedan seis poetas que en algún momento de sus vidas sintieron la pulsión por acercarse a las vanguardias. De estos seis, cuatro participaron en el tercer número. Irónicamente, los poemas con que lo hicieron no reflejan el vanguardismo que se esperaría, aunque es llamativa su coincidencia en el número más vanguardista de *Poesía*, gracias al suplemento de Moro. Es importante señalar también que Breton, en "Souvenir du Mexique", señala tener afinidades con "Carlos Pelicer" (*sic*), Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli, entre otros.[80]

Si bien se ha cualificado el grado de apego de los autores anteriores con la vanguardia, tal jerarquía se torna problemática con aquellos que tuvieron escaso o ningún interés en ella. Enrique González Martínez es considerado el último de los poetas

---

[78] Poggioli, *op. cit.*, 230-234.
[79] Ricardo Gullón, *Diccionario de literatura española e hispanoamericana,* Vol. II, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 1653. Como se verá en el siguiente capítulo, el psicoanálisis comenzó a asimilarse en México hasta mediados de siglo.
[80] Schneider, *México y el surrealismo,* p. 165.

modernistas,[81] esa mezcla de decadentismo, simbolismo y parnasianismo,[82]y fue durante su juventud traductor de los simbolistas franceses y belgas. Es indudable que por lo anterior los intereses de este poeta fueron durante un tiempo vanguardistas, pero los movimientos por los que se sintió atraído formaban ya parte de la genealogía de las vanguardias más recientes cuando apareció *Poesía*. Su papel es más bien el de un puente entre las primeras vanguardias y su desgaste, que cedieron su lugar a otras posteriores. Además de lo anterior, se inserta en este panel de colaboradores por el apego a las formas tradicionales de los poemas con los que colaboró: "Bloque", "Onda", "Milagro de la tarde", "Bajel Fantasma", "Canción" y "La despedida".

Francisco Monterde se formó en el rigor de la academia y exploró la narrativa de carácter novohispano, y aunque no existió de su parte ningún interés patente en las vanguardias, cultivó en cierto momento la versificación japonesista del mismo modo que Tablada.[83] Monterde fue también el primero en reunir en una revista –*Antena,* de 1924– a Villaurrutia, Novo, Owen y Cuesta.[84] Sus poemas "Vacaciones en el trópico" y "Sirena", incluidos en el primer número, escritos con un lenguaje muy transparente, comunican una sensualidad sobria y recatada.

Alfonso Reyes formó parte del Ateneo de la Juventud, ese movimiento de renovación cultural con inspiraciones clásicas que la Revolución se encargaría de disipar. Aunque con una obra monumental, Reyes "fue un gramático ajeno a las controversias intelectuales que formaron a Gide y Malraux, T. S. Eliot y Breton, Ortega y Paz", es decir,

---

[81] Ocampo, *op. cit.*, Vol. III, p. 267.
[82] Porfirio Martínez Peñaloza, "La Revista Moderna", en *Las Revistas Literarias de México, 1ª serie*, p. 95.
[83] Ocampo, *op. cit.*, Vol. V, p. 427.
[84] Sheridan, *op. cit.*, p. 160.

a algunos de los precursores y participantes de las vanguardias.[85] "Cuatro soledades", fechado en 1937 y que encabeza el segundo número, es un catálogo de las modalidades de la soledad metafísica. Aun y con estar tan despegado de las vanguardias Reyes se encontró con Breton dos veces mientras se encontraba en México: la primera el 22 de abril de 1938, en la exposición de Francisco Gutiérrez en la Galería de Arte de la Universidad, y la segunda, el 7 de mayo en la casa de Eduardo Villaseñor.[86]

Elías Nandino, aunque cercano al grupo de *Contemporáneos*, encaminó su trayectoria poética al margen de las vanguardias. "Estudio", también incluido en el primer número, es un emotivo y largo despliegue de versos sobre las paradojas del amor. Curiosamente, él sería el encargado de republicar años más tarde la antología de poesía surrealista hecha por Moro.

Vicente Magdaleno participó junto con su hermano Mauricio en el movimiento vasconcelista de los años veinte. En su poesía aparecen referencias al mundo prehispánico y a la naturaleza prístina de esta cosmovisión.[87] En el segundo número de *Poesía* facilitó dos poemas: "Trasatlántica" y "El amigo". El primero revela una compañía latente durante el viaje de una mujer por el mar; el segundo es el itinerario cotidiano de un ciudadano ruso, en evidente apología del régimen soviético.

Ramón Gálvez aparece también en el segundo número con un poema titulado "Bélica" y dedicado a José Vázquez Amaral. En él aparece también un tono panegírico,

---

[85] Domínguez Michael, *op. cit.*, p. 444. Cuando Reyes se exilió de México en 1914 prefirió "el sustento material que le otorga la filología hispánica en Madrid al mal vivir de la bohemia parisina que acabó reuniendo al dadaísmo y al surrealismo.", (*Ibid.*, p. 462).
[86] Bradu, *op. cit.*, p. 40.
[87] Ocampo, *op. cit.*, Vol. V, p. 57.

esta vez hacia cierta milicia que protagoniza una contienda de dimensiones épicas. Con una formación en derecho, Gálvez decantó en su poesía el amor, el heroísmo y el historicismo, en poemas siempre apegados a la técnica y rima tradicionales.[88]

Quizá parezca contradictorio que Nefatalí Beltrán, director de *Poesía* y en cierta manera promotor de la vanguardia, haya sido un poeta cuya predilección haya sido el soneto.[89] A pesar de esta recurrencia, "Poema" y "H.P." incluidos al final del tercer número –como si aparecer en este lugar y en el último número fuera una especie de gesto de humildad– demuestran cada uno por su cuenta el intento por acercarse a las técnicas vanguardistas; el primero por exhibir una tentativa de remedar el automatismo, y el segundo, por la influencia claramente futurista en la exaltación de las máquinas y la velocidad.

Juan E. Cotto nació en El Salvador. A su llegada a México estableció contacto con intelectuales como Vasconcelos y Antonio Caso. Durante la inauguración del busto de Beethoven situado en la Alameda frente a Bellas Artes realizó una disertación en memoria del músico. "Acción de gracias", dedicado al político mexicano Gabriel García Rojas, y "Balada del primer amor", aparecieron en el segundo número de *Poesía.* Ambos poemas son breves y cándidas baladas.

Es una pena que haya sido imposible reconocer a Joel Patiño. "Canta mi corazón…" y "Afán inútil, de guardar…" son poemas sin título contenidos en el primer número. El primero es un sencillo y pequeño canto de exaltación a la poesía; el segundo, un conmovedor retrato de un amor inocente y puro.

---

[88] *Ibid.*, Vol. III, pp. 13-14.
[89] *Ibid.*, Vol., I, p. 164.

En total son nueve poetas los que tuvieron un interés muy laxo o nulo en las vanguardias. Es importante observar que entre estos se encuentran los de mayor edad, a diferencia de los interesados en la vanguardia que son los más jóvenes. Esta distinción será indispensable para el siguiente apartado, pues aunque la edad sea determinante, no es suficiente para agrupar a los autores en generaciones, ni mucho menos para establecer este criterio como unívoco para comprender la historia de las tendencias literarias y, específicamente, las que le dieron forma a *Poesía*.[90]

2.3.2 De-generaciones literarias

La teoría de las generaciones es otro de los desafortunados resultados que provocó el influjo de las ciencias naturales en las humanidades: triste aspiración de cientificismo. Basado en un hecho biológico –la fecha de nacimiento– este modelo pretende acotar y otorgarle lógica a los avatares del espíritu. Dice Octavio Paz:

> Una generación literaria es una sociedad dentro de la sociedad y, a veces, frente a ella. Es un hecho biológico que asimismo es un hecho social: la generación es un grupo de muchachos de la misma edad, nacidos en la misma clase y el mismo país, lectores de los mismos libros y poseídos por las mismas pasiones y los mismos intereses estéticos y morales.[91]

Lo anterior parece describir con precisión un aspecto de la realidad social de los treinta: los grupos de escritores que con un interés común realizaron proyectos editoriales.

---

[90] Aunque no haya aparecido, los colaboradores proyectados para el cuarto número eran: Jorge Cuesta, Octavio G. Barreda, Luis Cardoza y Aragón, Alberto Quintero Álvarez y José Vázquez Amaral. El suplemento se titularía "Poetas jóvenes de México".

[91] Octavio Paz, "Antevíspera: Taller", en *Seis vistas de la poesía mexicana*, en *Generaciones y semblanzas. Obras completas*, Vol. IV, México, FCE, 1994, p. 94.

La exactitud, sin embargo, es producto de una reducción de la dinámica socio-cultural tomando en cuenta dos aspectos incompatibles, lo biológico y lo cultural. Ponderar los datos del registro civil para describir el modo en que ocurren este tipo de relaciones significa poner demasiada atención en la demografía en detrimento de lo histórico. Es decir, obsesionarse con el momento en lugar de atender al proceso. Un estado de la cultura no se define por la convivencia de generaciones, sino de individuos con intereses, lecturas y perspectivas que se actualizan según circunstancias y objetivos específicos, y que pueden aglutinarse en ciertos grupos particulares.

Julius Petersen, en un esfuerzo por enriquecer el criterio generacional, añade a la fecha de nacimiento otros factores que determinan una generación: la herencia, la educación, la comunidad personal y la experiencia generacional –que son las vivencias individuales y colectivas de sus integrantes– el guía o maestro, el lenguaje en común y el anquilosamiento de la vieja generación.[92] De todos estos, el menos importante, la fecha de nacimiento, es el único capaz de establecer una demarcación entre lo nuevo y lo viejo, que es lo que esta visión esquemática de la historia pretende resaltar.

Al referirse a los elementos educativos compartidos por una generación, Petersen señala: "las revistas editadas por una comunidad juvenil son formadoras de una generación",[93] lo cual parece una inversión de lo que dice Paz. O las generaciones son formadoras de revistas literarias, o viceversa; o como diría un desafortunado expresidente: "todo lo contrario".

---

[92] Julius Petersen, "Las generaciones literarias", en Ermantinger, Emil, (ed.), *Filosofía de la ciencia literaria,* México, F.CE., 1983, pp. 164-188.
[93] *Ibid.*, p. 175.

Petersen pretende corregir lo que ya decía Ortega y Gasset: que una generación dura en total treinta años, repartidos en quince para la gestación y quince para la gestión,[94] pero en su intento por restarle rigidez a este criterio no hace sino volverlo más complicado e ineficaz.

Enrique Krauze es uno de los principales promotores de la historia mexicana siguiendo el esquema generacional. Improvisando una fecha, comienza su cálculo en el año de 1891, calificando a este grupo como "generación de 1915", y añadiéndole al año de nacimiento de sus integrantes un margen de tolerancia –o error– de catorce años.[95] Lo suficiente como para desconfiar de su efectividad:

> La teoría de las generaciones […] es un proyecto de reconstrucción utópica. […] Ensoñación de clase: la teoría de las generaciones restituye la perspectiva unitaria, destruida por la realidad histórica; restituye la cada vez más remota homogeneidad de una cultura. Fantasía elitista: cada diez o quince años, núcleos selectos de la juventud, formados y determinados por una "vivencia común" desisten críticamente de la tradición representada por sus contemporáneos de más edad.[96]

Querer forzar la historia dentro de segmentos estables, y al mismo tiempo flexibles, solo puede llevar a conclusiones falaces. He aquí algunos ejemplos. El más viejo de los colaboradores de *Poesía*, Enrique González Martínez, nació en 1871, veinte años antes del comienzo de la historia del siglo XX para Krauze. Si lo que dicen Ortega, Petersen y aquel es cierto, este poeta hubiera pasado al olvido para 1920. ¿Cómo explicar que dieciocho años después seguía siendo un poeta activo y colaborador en publicaciones culturales? Su fecha de nacimiento no tiene nada qué ver con esto, sino el prestigio que adquirió desde su

---

[94] José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo. El hombre y la gente*, México, Porrúa, 2001, p. 29.
[95] Enrique Krauze, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", en *La historia cuenta*, México, Tusquets, 1998, p. 145. Este año además levanta suspicacias, pues sitúa el nacimiento de Octavio Paz en un lugar central, a partir del cual se desprende toda la historia del siglo XX mexicano.
[96] Monsiváis, *op. cit.*, pp. 971-972.

juventud modernista, y que le permitió coexistir junto a varios grupos de escritores: estuvo en la nómina de Ateneo de la Juventud,[97] fue maestro y mentor de algunos de los colaboradores de *Contemporáneos* y, posteriormente, de *Taller Poético*.[98]

Emilio Prados nació en 1889. Para la década de los veinte, cuando se acercó al surrealismo, ya tenía más de treinta años. ¿En qué momento de su trayectoria generacional se puede situar este acontecimiento? ¿Al principio, en medio, o al final? Otra vez, el límite impuesto por la teoría generacional se vuelve difuso e inane.

Entre Francisco Monterde, nacido en 1894, y Carlos Pellicer, aparecido en 1897, existe muy poca diferencia de edad, pero un pronunciado contraste en cuanto a su obra e intereses. Aunque ambos se hayan sentido atraídos por el vanguardismo de Tablada, a cada uno lo afectó en un modo y grado diferentes. Aun cuando condujeron su trayectoria poética de manera distinta, ¿pertenecen a la misma generación?

De todas las generaciones que falazmente se han querido identificar en la historia cultural de México, la que más se ha popularizado es la de *Contemporáneos*. Entre Nandino, Villaurrutia y Novo, colaboradores de *Poesía*, existe una diferencia muy corta de edad. Monsiváis habla de la intransigencia que llevó a ver a estos autores como integrantes de una generación, cuando lo que en verdad compartían eran afinidades literarias, revistas hechas en común, influencias y aversiones compartidas.[99] Si el trabajo que podría calificarse como generacional lo realizaron entre la década de los veinte y treinta, ¿cómo explicar su convergencia en una revista editada casi diez años después?

---

[97] *Ibid.*, p. 969.
[98] Juan Pascual Gay, *Un escritor meridiano: Alberto Quintero Álvarez*, México, Ediciones La Rana, 2009, p. 64.
[99] Monsiváis, *op. cit.*, p. 998.

Octavio Paz y Neftalí Beltrán pertenecieron, en opinión del primero, a la misma generación. Los treinta fue una década muy agitada, que homologó en intereses a muchos artistas. Es además el comienzo de la figura del intelectual, que junto con lo anterior llevó a sus protagonistas a mirar el pasado y quererle otorgar lógica a su trayectoria. Sigue Monsiváis:

> El mito de la 'comunidad generacional' emerge al afirmarse con solidez la sociedad burguesa, y para los treintas resulta ya indemostrable al ubicar en un mismo lapso, y debido a los acontecimientos políticos, a varias 'generaciones'.[100]

La "conciencia generacional" sería lo que llevaría a estos autores a verse a sí mismos como integrantes de un grupo homogéneo. Esta conciencia sería la que daría forma a *Taller Poético*, como menciona Paz. No obstante, el hecho de que los integrantes de grupos poéticos afiliados a una revista literaria hayan tenido esta conciencia no significa que los estudios literarios tengan que adoptar esta perspectiva cuando se trate de plantear su devenir histórico. Si los autores de esta generación tenían intereses e ideas casi idénticas, ¿cómo explicar el tradicionalismo de un poeta como Ramón Gálvez, nacido tres años después que Paz?

De todos los ejemplos e incertidumbres anteriores se puede coludir que la teoría de las generaciones parece decirlo todo cuando en realidad no explica nada. Más que conciencia generacional, los colaboradores de *Poesía,* y el grupo que le dio forma, que de ningún modo podría llamarse una generación, tenían una conciencia de movimiento: comprendieron perfectamente su papel como generadores de productos culturales e

[100] *Ibid.*, p. 972.

intuyeron el carácter dinámico y heterogéneo de su coalición.[101] Es por eso que el grado de consagración de los poetas viejos, González Martínez, Reyes y Prados, constituía un valor simbólico que los llevó a distribuirlos en cada número, respectivamente. Apertura no quiere decir anulación de jerarquías, y esto es algo que tuvo muy claro Beltrán.

En *Poesía* hay un equilibrado convivio entre poetas consagrados y los que aspiraban a serlo. La tensión entre viejos y jóvenes es una manera de ver esta combinación. Para la teoría de las generaciones, es la única que existe.

Escribe Pierre Bourdieu:

> Las diferencias en función del *nivel de consagración* separan de hecho a *generaciones artísticas*, definidas por el intervalo, a menudo muy corto, apenas de unos años a veces, entre unos estilos y unos estilos de vida que se oponen como lo «nuevo» y lo «viejo», lo original y lo «superado», dicotomías decisivas, a menudo casi vacías, pero suficientes para clasificar y hacer que existan, al menor coste, grupos designados –mejor que definidos– por etiquetas que responden al propósito de producir las diferencias que pretenden enunciar.[102]

En otras palabras, la demarcación generacional sirve a quienes les interesa considerarse como tales, o aquellos que tienen la urgencia de establecer una diferencia frente a otros estilos de vida en cierto momento.[103] La intuición de una sucesión de modos

---

[101] Al analizar la manera en que Gide fundó la *Nouvelle Revue Française*, conciliando las diferencias y evitando pronunciarse hacia tal o cual escritor, y al mismo tiempo consciente del valor que podrían otorgarle a su revista la colaboración de autores consagrados, Bourdieu concluye que de un tiempo a la fecha la formación de una revista literaria funciona de manera muy parecida a la constitución de un salón o un movimiento, ya que ambos siempre son conscientes del "capital propiamente literario" de los escritores que reúnen, (*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, 2ª ed., Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 404-405).

[102] La consagración es el reconocimiento social que el artista recibe una vez que ha acumulado el suficiente capital simbólico, es decir, el conjunto de colaboraciones en revistas, libros publicados y reseñados, etc., y en un plano más cercano a lo político, la condecoración académica o la encomienda diplomática, (*Ibid.*, p. 188).

[103] Bourdieu advierte que esta declaración de diferencia se da en un punto culminante en la búsqueda de la autonomía del campo literario, cuando se está cerca de la conquista de la libertad creativa. Un ejemplo que da es el *Manifeste*, y es posible añadir como parte del mismo tesón surrealista por la liberación el manifiesto de Breton y Trotsky, que abogaba por una autonomía de esta clase, además de marcar su diferencia frente a otras divergencias revolucionarias como el estalinismo, (*Ibid.*, p. 356).

de vida particulares, con sus propias ideas estéticas y políticas le pareció a Paz, como seguramente a otros colaboradores de *Poesía*, la mejor manera de racionalizar su papel en la historia, pues consideraban que no se trataba de una vacuidad que pudiera olvidarse. Al caracterizar estos modos de vida como "generaciones", tomando en cuenta la datación de su origen biológico, proyectaron en su perspectiva histórica de la literatura una serie de dicotomías –como la literatura viril y la afeminada, que se evocará en el siguiente capítulo– que expresaban un atávico positivismo, una anticuada voluntad por someter la historia de la conciencia a los instrumentos de las ciencias naturales.

Este patrimonio positivista, a veces sorpresivamente evidente hasta en sus más lejanos descendientes, es lo que parece explicar la posición de los escritores mexicanos ante el surrealismo. Al complementarse con la presencia de una conciencia generacional en quienes han ensayado la historia de la literatura en México aparece como raíz común una idea sobre la razón y una pasión por ejercerla. Entre 1924 y 1938 la luz negra del surrealismo no pudo alumbrar por completo las cavernas de la sensibilidad mexicana. En el siguiente capítulo, haciendo una revisión de las principales ideas, tanto literarias como políticas, es como se pretenden esclarecer los motivos que mantuvieron estos estratos lejos de aquel resplandor.

3. La persistencia del positivismo

Entre 1924 y 1938 ocurrió algo en México que modificó su mirada hacia el surrealismo. De advenedizo pasaría a ser huésped, aunque la suspicacia ante su irracionalismo lo condenara en todo momento a la zozobra de la incomodidad. En efecto, como dice Bourdieu, durante esta época existieron en México distintas dicotomías decisivas que describieron la tensión entre ciertos modos de vida que buscaban diferenciarse, y que tuvieron como consecuencia un señalamiento obsesivo de las voluntades por actualizarse. El surrealismo sería una de estas iniciativas que se observarían como dañinas, no tanto por sus planteamientos desafiantes –pues casi ninguno los analizó con detalle– sino por su novedad foránea.

Bernard Bay atribuía los conflictos en el París de 1924 a un enfrentamiento entre los escritores viejos y los jóvenes, provocado por la desaparición casi por completo de la población de mediana edad a causa de la Primera Guerra.[1] México también tuvo este tipo de confrontaciones durante todo este periodo, y también significaron una rebelión en contra de los valores racionalistas del siglo XIX. Las discusiones y polémicas, más viscerales que producto de una reflexión sobre la modernidad de la literatura, arrojaron principalmente una dicotomía: afeminamiento/virilidad, que confirmaba una mentalidad dolorosamente patriarcal, pero que principalmente destapó la desesperación de algunos personajes que pretendían aferrarse al antiguo régimen que cayó con la Revolución: autárquico y positivista. En este capítulo se demuestra que hasta mediados de los años treinta, el positivismo fue el último invasor francés que más trabajo costó expulsar.

[1] Cf. pp. 9-10.

3.1 Defender la inteligencia

En diciembre de 1914, el mismo mes de la ocupación de la capital por Villa y Zapata durante el gobierno de Carranza, la *Revista Positiva* imprimió su último número. En él su director y fundador, Agustín Aragón, incluía un "Artículo de despedida", para cerrar el ciclo de su publicación con un pronunciamiento ideológico congruente con el que la había hecho nacer. El morelense resumió en las siguientes palabras el ideario que le había dado vida desde entonces (1901):

> Filosofía que no está fundada en la ciencia abstracta, es Teología o Metafísica; ciencia que no se considera desde el punto de vista filosófico, es de poco alcance; *artes literarias sin fin social y moral, son malsanas o carecen de eficacia y hasta perjudiciales tal cual vez*; estudios sociales en que solo se estudia un aspecto de la vida social, como los económicos, son infecundos y frecuentemente nocivos; y política que no consiste en una acción general trazada de antemano, con fines y medios perfectamente indicados y con arreglo a principios reales y en los límites de lo posible y que no se subordina a la Moral, es mala o desastrosa política.[2]

Una declaración de este tipo podría tomarse como el finiquito documental de una manera de pensar, el último boletín de una facción ideológica que acababa de ser derrotada junto con el porfirismo, del que era aliado. Como dice Leopoldo Zea, el positivismo fue una filosofía utilizada como instrumento por un determinado grupo de mexicanos, muy cercanos a la política, que durante el régimen de Porfirio Díaz representó a una clase que había adquirido el privilegio de enriquecerse.[3] Cuando estos encumbrados racionalistas comenzaron a su subordinar los intereses de la clase a los personales surgió la necesidad de

---

[2] Agustín Aragón, "Artículo de despedida", en Abelardo Villegas (ed.), *Positivismo y porfirismo*, México, SEP, 1972, pp. 216-217. El subrayado es mío.
[3] Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, 9ª reimpresión, México, F.C.E., 2005, p. 28.

efectuar un cambio político que tuviera como finalidad, entre otros objetivos, anular las prerrogativas de este pequeño grupo. Lo que sucedería a continuación sería la caída del general Díaz y el comienzo de la Revolución.

El positivismo en México comenzó como una estrategia pedagógica para racionalizar la libertad. Después del triunfo sobre los conservadores en 1867, Juárez le encomendó a Gabino Barreda la restructuración educativa del país. Paradójicamente, la doctrina que importaría el poblano para este propósito tendría la misma nacionalidad de los invasores, que habían asistido al partido conservador para derrocar el gobierno unos años antes.

El beneficio inmediato de esta importación fue la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP), que entre otras misiones se encargaría de la primera formación profesional de muchos intelectuales y escritores mexicanos de las décadas siguientes. Zea se refiere a esta institución como "el semillero de donde surgiría un México nuevo", emancipado del dogmatismo de herencia colonial y dirigido hacia un pensamiento más libre.[4]

Políticamente la doctrina positivista proporcionó los argumentos para justificar el porfirismo, pero también apoyó intelectualmente el estallido de la Revolución; algunos de sus más egregios defensores consideraron que la dictadura había falseado sus principios, por lo que su derrocamiento no solo era necesario, sino que además validaba sus ideas sobre la evolución de las sociedades. Tal fue la posición de José Torrez Orozco, más tarde profesor de Samuel Ramos en el Colegio Nicolaíta, y de Horacio Barreda, hijo del

[4] *Ibid.*, p. 445.

introductor de la doctrina, al criticar la interpretación del positivismo y su consiguiente instrumentalización en favor del enriquecimiento.[5]

Los más inmediatos y principales detractores del positivismo fueron Antonio Caso y José Vasconcelos, miembros del Ateneo de la Juventud. Álvaro Matute señala que la desintegración del positivismo en México comenzó a partir de 1910, precisamente con su proscripción como "filosofía oficial" asociada al porfirismo después de la eclosión revolucionaria.[6] No obstante, el procedimiento de rechazo había comenzado cuatro años antes con la publicación de *Savia Moderna* (1906), mientras Justo Sierra comenzaba su ministerio en la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.[7] Esta revista, dirigida por Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón, apenas llegó a los cinco números, pero dilató el mismo espíritu de apertura que animó a la *Revista Moderna* (1903-1911), con lo que se dio cabida a los anhelos de un grupo de jóvenes que veían en el positivismo una filosofía limítrofe y un cerco que los separaba de la cultura universal.[8]

Por las páginas de esta revista en la que colaboraron Reyes, Caso y Henríquez-Ureña se opusieron por primera vez a la filosofía de Comte y Spencer las de Schopenhauer y Nietzsche.[9] Aunado a esto, el mismo año comenzaron las reuniones de los tres anteriores junto con Vasconcelos para leer a los clásicos. Según el dominicano, para 1907 habían

---

[5] Villegas, *op. cit.*, p. 34.
[6] Álvaro Matute, *Pensamiento historiográfico mexicano del siglo XX. La desintegración del positivismo (1911-1935)*, México, UNAM/FCE, 1999, p. 26.
[7] A principios de la década de 1890 Justo Sierra se encargó de justificar los derechos naturales de la burguesía nacional acudiendo a los postulados del positivismo inglés de Spencer y Stuart Mill, (Zea, *op. cit.*, p. 407).
[8] Monsiváis, *op. cit.*, p. 968.
[9] Según Francisco Monterde, *Savia Moderna* fue el centro de cohesión del Ateneo de la Juventud, además del órgano de difusión que le haría falta más tarde, ("Savia Moderna, Multicolor, Nosotros, México Moderno, La Nave, El Maestro, La Falange, Ulises, El Libro y el Pueblo, Antena, etcétera", *Revistas Literarias Modernas. 1ª serie*, p. 115).

desaparecido del grupo todos los rezagos positivistas; pero hay que tener cuidado con una aseveración de este tipo.[10] Los jóvenes de este grupo, que más tarde se conocería como Ateneo de la Juventud, cuestionaron la rigidez del positivismo sin violentar la razón.[11] Conservaron, e incluso elogiaron, las ideas centrales de la doctrina: el homenaje a Barreda en 1908, junto con el pronunciamiento de Sierra en el mismo evento a favor de los ímpetus juveniles, refrendó los ideales de orden y progreso, asegurando la supervivencia de un racionalismo capaz de corresponder las expectativas del próximo Estado nacionalista.

Sin embargo, el Ateneo renovó la manera de pensar la cultura en México. Al entrar en contacto con la afluente latina de las letras y la cultura española, además de las literaturas inglesa y alemana, redescubrió la imaginación y, con ello, las limitaciones para conquistar otros "trozos de realidad" mediante el uso de los métodos positivistas.[12] Vasconcelos llegará a distinguir en la rebeldía de Schopenhauer y la música de Wagner una expresión de lo ininteligible, de cierta libertad cuyo conocimiento solo podría lograrse mediante el empleo de otras facultades distintas a la racionalidad.[13]

Contra la palidez de la aplicación de la razón mecánica sobre la experiencia, los ateneístas opondrán la vitalidad del antiintelectualismo de Schopenhauer, Nietzsche y Bergson. En sus conferencias se lee un peculiar resquemor contra la razón: un resentimiento hacia una manera torpe y caduca de ejercer el intelecto.

Ante semejante descontento, Caso advirtió que una defensa de lo irracional podía desembocar en la anarquía y el desorden. La inteligencia no podía rechazarse a la ligera; era

---

[10] Zea, *op. cit.*, p. 438.
[11] El Ateneo de la Juventud se fundó a finales de octubre de 1909.
[12] *Ibid.*, p. 446.
[13] *Ibid.* p. 450.

necesario someterla a prueba para rescatar lo que valía. Aceptar sus propios límites sería el principio de esta defensa. Subrayar que el modo totalizante de aplicar la razón del positivismo había desembocado en un absolutismo intelectual, tan falso e ineficaz, como peligroso. Rescatar a la inteligencia de la tiranía, evitando concederle cualidades que no poseía, fue el objetivo común de los principales detractores del positivismo durante este periodo.[14]

Dos años después de estallar la Revolución se inauguró en la ENP el primer curso libre de filosofía, impartido por Antonio Caso. En 1914, por iniciativa de Nemesio García Naranjo, socio también del Ateneo, el plan de estudios de la preparatoria fue sustituido por completo, con lo que se le daba finiquito a la doctrina dentro de la institución.[15]

A la luz de estos acontecimientos es comprensible la declaración de Aragón y su resolución para dejar de publicar la *Revista Positiva*. En contra del positivismo estaban su anterior relación con la dictadura y las inquietudes intelectuales de la juventud, además del fracaso del ideal decimonónico de progreso al estallar la Primera Guerra.[16] Una época de las ideas en México parecía terminar en medio de un escenario insólito, con los más famosos caudillos de la Revolución asentados en la capital.

Pero la agonía del positivismo aún sería larga. A partir de 1910 comenzaría a perderse entre el influjo de otras tendencias más actuales, para ser abandonado, con

[14] "Vasconcelos había propuesto la utilización de otros métodos distintos del racional; Caso muestra la incapacidad de la inteligencia para abarcar toda la realidad", (*Ibid.*, p. 457).
[15] Matute, *op. cit.*, p. 26.
[16] Óscar Terán (comp.), *América Latina: positivismo y nación*, México, Katun, 1983, p. 18.

ocasionales demostraciones de resistencia, hasta mediados de los años treinta, cuando sus "cultivadores originarios" serían incapaces reconocerlo.[17]

Si bien Matute se concentra en los avatares de la historiografía en México, es posible encontrar durante todo este periodo un apego hacia el racionalismo y sus fuentes positivistas, incluso en la reflexión y discusión sobre la literatura, como se verá en lo sucesivo. La razón de esta permanencia podría estar, primero, en la ambigüedad del positivismo durante la Revolución, como causa y justificación en dos momentos diferentes, y segundo, en la prolongación efectuada por el Ateneo y la llamada "generación de 1915", al defender a su modo el orden y progreso en vísperas y después del conflicto armado nacional.[18]

Los ateneístas no fueron los teóricos de la Revolución, pero sí los ejecutores de una revolución ideológica que se desprendió del primer descontento por las prerrogativas de los hombres cercanos a Díaz.[19] Su crítica no fue demasiado radical, ni completamente imparcial, sino más bien una reacción sentimental en contra de cierto sector de su misma clase social que había utilizado el positivismo para dejar de pertenecer a ella, y convertirse en una suerte de aristocracia empresarial.[20] Se trata de un juicio intelectual respecto a las

---

[17] Matute, *op. cit.*, p. 32. Agustín Aragón sería el más longevo de estos últimos positivistas. Murió en 1954, después de ser miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua a partir de 1939, y después de 1947, miembro numerario, (aunque tomaría posesión hasta 1952).

[18] Según Enrique Krauze, esta generación la componen los jóvenes nacidos entre 1891 y 1905, que no participaron en la revolución pero que la heredaron "como un único horizonte de interés y responsabilidad", (*op. cit.*, p. 145). Dice Monsiváis: "[para ellos] El servicio público lo es todo. La técnica lo es todo. El entendimiento de las leyes científicas que gobiernan a la realidad lo es todo. Las generalizaciones encuentran una síntesis: la política lo es todo. […] Para ellos –no otro es el sentido global de su trabajo–, la obra más personal es la creación de instituciones, la coordinación de fuerzas, la aplicación de las soluciones técnicas y científicas correctas", (*op. cit.*, p. 985).

[19] Zea, *op. cit.*, p. 443.

[20] *Ibid.*, p. 442 y Villegas, *op. cit.*, p. 38.

posibilidades de la razón, pero sobre todo, de un rechazo a una forma de vida inmoral que había sido experimentada directamente.[21]

Excepto por el paréntesis del maderismo, donde hubo cierta participación y beneficios para los campesinos, la Revolución fue desde el comienzo "una guerra privada entre las clases medias y superiores", un intercambio de poder entre las élites, que no obstante, pronto se vio amenazado por los esfuerzos para destruir la base de su riqueza: los latifundios.[22] Esta pugna es la que prolonga el conflicto revolucionario hasta los tiempos de Cárdenas, cuando se inicia el reparto masivo entre los campesinos de las tierras que les fueron finalmente arrebatadas a varios propietarios latifundistas.[23]

La clase que va caracterizándose durante este proceso ya no tendrá las mismas aspiraciones aristocráticas que la oligarquía porfirista, pero conservará su mismo entusiasmo por encumbrarse.[24] La necesidad del orden y la confianza en el progreso dejarán de ser válidas por sí mismas para convertirse en los ideales de un proyecto de Estado asistido por el nacionalismo. La razón, al servicio de las urgencias políticas o pecuniarias, seguirá siendo el instrumento preferido de quienes tengan el poder de ejercerla.

En medio del gatopardismo ideológico las nuevas élites redescubrieron su interés en la esencia del país, después de haber estado limitadas durante la dictadura.[25] El esnobismo por lo francés caracterizó a la etapa porfirista, por lo que el sendero del nacionalismo parecía la dirección más sensata para alejarse de aquel estado. Los ateneístas, a pesar de su

---

[21] Zea, *op. cit.*, p. 31.
[22] Jean Meyer, *op. cit.*, p. 106.
[23] Zea, *op. cit.*, p. 433. Torres Orozco llegará a ver en este cambio de mando una confirmación del triunfo de los más aptos, de lo que Vasconcelos calificará como las leyes positivistas del "darwinismo social", (*Ibid.*, p. 34).
[24] Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, 12ª reimpresión, México, Era, 1994, p. 33.
[25] Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", p. 986.

atención a la cultura universal, rechazaron el socialismo como una posible solución a los conflictos del país, promoviendo en su lugar una inteligencia moderada pero comprometida, que inspiraría la "aventura nacionalista" de la nueva burguesía.[26]

Hasta la segunda década del siglo XX el modernismo seguirá todavía presente como un canon estético que podía ser modificado en sus partes, pero imposible de sustituirse por completo. Hasta la aparición de los estridentistas Enrique González Martínez seguirá siendo la principal figura poética de las letras nacionales, aunque López Velarde, quien también impulsará sus afanes de renovación, haya debutado en 1916 con su novedoso libro de poemas *La sangre devota*.[27]

La ruptura que parecía anunciarse con los clamores del Ateneo –denuncias juveniles contra un racionalismo infecundo– se pospuso en beneficio de una idea clásica del orden. Aun así, la realidad de una literatura que pudiera estar al margen de las coyunturas políticas comenzó a inquietar a los ideólogos de la nueva era. Agustín Aragón sería solamente el primero de ellos. Después de la efímera *pax* obregonista, este tipo de literatura se convertiría en una entidad incómoda para todos aquellos que despuntaron como los defensores de la nación en ciernes.

---

[26] Villegas, p. 39. Un buen ejemplo de este espiritualismo puede encontrarse en "Visión de Anáhuac" (1915) de Alfonso Reyes, escrito cuando el regiomontano estaba exiliado en Madrid.
El Partido Comunista Mexicano se fundó en 1919 y mantuvo relaciones estrechas por un tiempo con ciertas células extranjeras. A pesar de haber iniciado la divulgación del materialismo histórico en México, su participación política fue secundaria, pues desde el principio se vio "arrastrado por las luchas internas del nuevo grupo gobernante", (Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 845).

[27] Un año más tarde, González Martínez, Velarde y Efrén Rebolledo dirigirán la revista *Pegaso*, que agrupará a los ateneístas y a los primeros Contemporáneos y que es fundamental para el desarrollo poético de los segundos, (Cf. Andreas Kurz, "La importancia de la filosofía y cultura alemanas en la revista *Contemporáneos"*, *Literatura Mexicana*, vol. XIX, N° 1, México, UNAM, México, 2008, pp. 75-108).

El positivismo mexicano, interpretado primero del francés y después enriquecido con ciertas ideas del positivismo inglés, no es simplemente el utensilio que legitimó al porfirismo, sino una idea que le permitió a muchos mexicanos pasar de la anarquía postindependentista a una etapa de orden y razón, una clase de liberalismo moderado que posteriormente se convertiría, primero, en una efectiva justificación de los intelectuales para participar en el poder y usufructuarlo, y después, en un pertinaz mecanismo de defensa contra los que se consideraran intereses ajenos a la nación.

3.2 La emergencia del sentimiento

A principios de los años veinte, dos acontecimientos van a marcar el destino del surrealismo en México. El primero es el Congreso de Escritores y Artistas realizado en mayo de 1923, convocado por Vasconcelos desde la Secretaría de Educación. En él aparecerá por primera vez la polaridad entre escritores nacionalistas y cosmopolitas, una simplificación de dos maneras distintas de asumir la responsabilidad de la Revolución. Bajo la premisa de que la cultura podía resolver en parte las necesidades del pueblo desorientado, pero también con la certeza de que la reciente epopeya nacional requería de sus rapsodas, Vasconcelos otorgaba la primera oportunidad en el México del siglo XX para que los escritores se comprometieran de una manera "corporativa" con el Estado.[28]

Después del congreso se formó una Confederación de Trabajadores Intelectuales que se disolvió cuando el oaxaqueño abandonó su cargo, pero la colaboración de los

[28] Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, FCE, 1999, pp. 31-34.

escritores con los ideales del nuevo gobierno se había vuelto oficial y comenzaría poco a poco a tornarse imperativa. La literatura pura, o aquella que diera la espalda a la Revolución adquirió desde este suceso una carga negativa que después se iría identificando con un desapego enfermizo, como una manera torpe y adolescente de traicionar a la nación.[29]

El segundo evento que afectará la recepción del surrealismo es la entrada del psicoanálisis en la palestra de las ideas, irónicamente a cargo de Torres Orozco en 1922.[30] La obra de Freud comenzó a ser traducida desde este mismo año por el español Luis López Ballesteros, pero es posible que el positivista michoacano haya tenido contacto con el freudismo en su lengua original. De cualquier modo, este primer comentario no fue lo suficientemente penetrante ni divulgativo como para generar cierto interés en las teorías del vienés, aunque su autor haya captado la relevancia de la sexualidad en el comportamiento humano.[31]

Por un lado, literatura y Revolución se engarzan como expresión y contenido de una época nueva, cuya primera urgencia es recuperar el pasado inmediato. Las vanguardias, emanadas de un presente extranjero que buscaba negar sus antecedentes y romper con ellos, se irán perfilando como el nuevo enemigo a combatir, como un agente externo que será necesario expulsar o exorcizar de la juventud. Por otro lado, el psicoanálisis inyecta una desconcertante dosis de irracionalismo que muy pocos seguirán hasta asimilarlo para

---

[29] Mientras que en el ámbito de la plástica el término "vanguardista" implicaba desde 1921 un sentido revolucionario, tanto mexicano como marxista, en la literatura ya se identificaba con un "formalismo descastado", (*Ibid.*, p. 64).
[30] "Las doctrinas de Freud en la patología mental", en *México Moderno*, año 2, N° 1, 19 de agosto de 1922. (Raúl Páramo Ortega, "Historia del psicoanálisis en México", en *El psicoanálisis y lo social: estudios transversales*, Valencia/Guadalajara, Univèrsitat de Valencia/Universidad de Guadalajara, 2006, p. 323).
[31] *Ibid.*, p. 324.

analizar la circunstancia mexicana: Samuel Ramos, más apegado a la corriente adleriana que a la freudiana enfrentará años más tarde una serie de cargos por atreverse a esclarecer ciertos aspectos de la psique mexicana, perniciosos para las buenas costumbres y el ideal mexicano que promulgaban algunos.[32]

Sin embargo, al margen de las ideas que incubaron la suspicacia ante el surrealismo y las vanguardias apareció un foro adecuado para su difusión en distintas revistas y semanarios. *Revista de Revistas*, semanario de *El Excélsior* fundado en 1910, *Zig Zag*, otro semanario aparecido en 1920 y descontinuado en 1922, y *El Universal Ilustrado*, publicado desde 1917, contribuyeron a poner en contacto a los lectores mexicanos con la actualidad europea. Este último designó en 1920 como su director a Carlos Noriega Hope, quien había pasado una temporada en Estados Unidos destacando como redactor de crónicas cinematográficas y reportajes. Gracias a su "espíritu juvenil", además del equipo de redactores y corresponsales, *El Universal Ilustrado* se erigió como el principal divulgador de las nuevas tendencias políticas y artísticas durante estos años.[33]

Esta apertura en la prensa era el correlato de una sensibilidad que tuvo en los estridentistas su más temprana e intensa manifestación. Desde Europa emanaba un ansia de novedad, una esperanza de resurgimiento que debía empezar por un examen del pasado para concretar un canon estético que fuera acorde con la modernidad. Maples Arce y compañía fueron los primeros en responder a este llamado y plantear una posible adaptación mexicana, así como los que inauguraron la "política de cooptación" de los

[32] Los detalles de la controversia sobre la revista *Examen* (1932) y el papel de Ramos pueden encontrarse en el libro de Guillermo Sheridan *Malas palabras: Jorge Cuesta y la revista* Examen, México, Siglo XXI Editores, 2011, 390 pp.
[33] Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 59.

intelectuales por el Estado ocupando cargos gubernamentales importantes.[34] En ellos está el eco de las primeras vanguardias europeas y latinoamericanas, pero también el cotilleo de las controversias nacionales.

En los estridentistas influyeron el futurismo, unanimismo y dadaísmo, así como el ultraísmo y creacionismo, además de tres escritores: López Velarde, José Juan Tablada y Walt Whitman.[35] Mientras se construían los cimientos de la educación para las masas en el país estos jóvenes contemplaban los vitrales de una cultura de élites, cuya luz quisieron posteriormente dirigir a los rincones que habían sido arrasados por la Revolución.

Con la aparición de *Actual Nª 1* en diciembre de 1921 se inicia "el gesto más atrevido y escandaloso de la literatura mexicana moderna", una ruptura contra los valores del modernismo que habían sobrevivido al caos de las reverberaciones políticas.[36] Por un instante habrán algunos coqueteos con el dadaísmo, antecedente indiscutible de los surrealistas: Maples Arce contará en sus memorias que a partir de la publicación de *Actual* se puso en contacto con los escritores más representativos del vanguardismo europeo y sudamericano, entre ellos Philippe Soupault.[37] Luis Quintanilla, cuya niñez y juventud las

---

[34] Domínguez Michael, *op. cit.*, p. 237.

[35] Schneider, *op. cit.*, p. 35. Dice Monsiváis de Tablada: "[en él] la ruptura con el modernismo se vuelve experimentación y obsesión de cambio. Él anuncia la brevedad en una literatura de extensión y fárrago, niega y desdeña el academismo, introduce formas poéticas y se decide por el culto a la vanguardia.", (Monsiváis, *op. cit.*, p. 996). Walt Whitman, poeta, ensayista y periodista norteamericano, es reconocido por haber hecho del verso una estructura más flexible, cercana a la prosa.

[36] Schneider, *op. cit.*, pp. 49-50. Por su parte, Sheridan advierte que la ruptura de los estridentistas contra el modernismo fue tan radical porque proponían el mundo urbano como un sustito del jardín interior, "el tranvía como sucedáneo de la flor, la sintaxis escabrosa y tumultaria de la agitación urbana contra el metro adocenado y musical de la herencia gonzalezmartinista.", (*Los Contemporáneos ayer*, p. 127).

[37] Schneider, *op. cit.*, p. 57. Según Jorge Schwartz el estilo convulsivo de este texto inaugural anticipa de algún modo la escritura automática de los surrealistas, (*Las vanguardias literarias. Textos programáticos y críticos*, 1ª reimpresión, México, F.C.E., 2006, p. 188). Además, Tristán Tzara, Francis Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Breton, Éluard, Duchamp, Max Ernst y Chirico aparecen en el "Directorio de vanguardia" de *Actual N° 1*.

vivió en París y Estados Unidos llegará a representar la actitud y estética dadaísta en sus libros de poemas *Avión* (1923) y *Radio* (1924).[38]

El estridentismo es el primer ejemplo en México de una tensión entre sensibilidad estética y sentimentalismo nacional, que se convertirán por separado en el estandarte de los bandos de escritores enfrentados en la polémica de 1932. En un primer momento atendió la marcha de las vanguardias europeas, para después perderse en el tropel de una Revolución inacabada –en la que también se inspiró y comprometió, aunque esto último haya sido de una manera demasiado burocrática.[39] Fue, en otras palabras, el único satélite mexicano de las vanguardias europeas, eclipsado por las nebulosas de otro mundo que aún no terminaba de formarse.[40]

La duración del estridentismo se prolonga hasta 1927, después del balance de List Arzubide en *El movimiento estridentista*.[41] Desde entonces, su propuesta estética se agota hasta acabar en el archivo muerto de la administración pública. Quedarán para la historia literaria un buen conjunto de manifiestos, libros y revistas, además de su papel en la querella de 1924-1925, en la que no participó directamente pero sin duda detonó.[42]

Para Domínguez Michael, la generación que siguió a Reyes, Vasconcelos y Martín Luis Guzmán se dividió entre los *mandarines* de la revista *Contemporáneos* y una "legión

---

[38] Schneider, *op. cit.*, p. 82. Gorostiza es el primero en relacionar al estridentismo con Dadá, aunque se haya referido a esta relación como una simple derivación. Pablo Leredo (seudónimo de Febronio Ortega), "Visiones del momento", *Revista de Revistas*, 3 de abril de 1932, (Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, p. 142). Según Ortega, esta entrevista tuvo lugar en París en 1927 o 1928, cuando Gorostiza viajó de Londres mientras era secretario en la embajada de esta capital.

[39] Para Schwartz, tanto la revolución mexicana como la soviética alimentaron los ímpetus de los estridentistas, (*op. cit.* p. 187).

[40] Esto no significa que el estridentismo no haya sido novedoso. Según Schneider, se trata del más largo y fecundo movimiento vanguardista en lengua española, (*op. cit.* p. 215).

[41] *Ibid.*, pp. 211 y *ss.*

[42] *Ibid.*, p. 122. Los detalles de esta polémica pueden consultarse en su otro libro *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México, FCE, 1975, pp. 159-189.

de tipos duros", entre los que ubica a los estridentistas, los narradores nacionalistas y proletarios y los hagiógrafos cristeros.[43] Si esta polaridad corresponde con la realidad de la tensión es porque remeda las actitudes de los escritores de esta época en categorías, legitimando una contraposición de temperamentos en lugar de una de ideas. Tanto los estridentistas, como más tarde los Contemporáneos, son los representantes de una emergencia del sentimiento en las letras nacionales que pronto se volvió problemática para cada grupo, de formas distintas.[44] En cambio, los narradores nacionalistas y proletarios y la caterva de apologetas cristeros están del otro lado, adosados en el variopinto mural del sentimentalismo nacional.

El 20 de noviembre de 1924, con motivo del aniversario del levantamiento revolucionario, *El Universal Ilustrado* publica un artículo titulado "La influencia de la Revolución en nuestra literatura", en el que por un lado se denuncia el desapego respecto al conflicto de los escritores que se ostentan como "revolucionarios", y por el otro, se señala a los escritores de vanguardia, entre ellos Tablada, Novo, Quintanilla, Villaurrutia y Maples Arce, y el error de condenar su actividad como una "dosis prohibida", como una simple adaptación de los movimientos europeos sin el aditivo del coraje nacional.[45]

Un mes después Julio Jiménez Rueda responderá con "El afeminamiento en la literatura mexicana", en el que denunciará la falta de gallardía de los nuevos escritores y se

---

[43] Domínguez Michael, *op. cit.*, p. 234. El término "mandarín" está tomado del libro de Cyrill Connolly *Enemigos de la promesa* (1938). Para este, lo mandarín oscila entre un estilo y una actitud de vida. Sus principales características son el culto al Arte por el Arte y la independencia respecto de las pulsiones políticas, (*Ibid.*, pp. 233-235).

[44] Ambos, además, fueron igual de oportunistas cuando se trató de ganarse la vida a costa del erario.

[45] El artículo está firmado por José Corral Rigán, seudónimo que puede encubrir a Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope o Arqueles Vela, (Schneider, *Ruptura y continuidad*, p. 161).

mostrará pesimista respecto a la calidad de la literatura actual.[46] Francisco Monterde no tardará en responder a este llamado, tanto para librarse del vergonzoso apelativo como para justificar la sensación de ausencia percibida por Jiménez Rueda. No es que la literatura mexicana carezca de escritores con temperamento, dice Monterde, pues ahí está Mariano Azuela, sino que no existe una labor crítica rigurosa que pueda complementar la creatividad con una reflexión congruente.

A principios de 1925 Victoriano Salado Álvarez, viejo positivista y por entonces secretario de la Academia Mexicana de la Lengua escribirá para *El Excélsior* un artículo en el que no solamente cuestionará la modernidad de la literatura mexicana de la época, sino su denominación como "literatura".[47] Se mostrará también escéptico sobre el papel de Azuela en la narrativa nacional, considerándolo únicamente como una "curiosidad bibliográfica", además de descalificar el juicio de Monterde respecto a la falta de crítica.

Las respuestas de unos y otros continuarán hasta que diez días después *El Universal Ilustrado* publique una encuesta hecha a "los más distinguidos escritores de México" sobre la modernidad de la literatura nacional.[48] A partir de entonces pueden distinguirse claramente dos bandos, caracterizados principalmente por la longevidad de sus integrantes. Entre los principales están Federico Gamboa, quien se quejará de la falta de consistencia, seriedad y estudio de la reciente producción literaria, mientras que Salado Álvarez insistirá en negar que exista la modernidad. Novo se burlará del arcaísmo de Salado como de

---

[46] Paradójicamente, Jiménez Rueda fomentará años más tarde las actividades del "Teatro Ulises".

[47] Unos meses antes Salado Álvarez se había disgustado al enterarse del rechazo de Rafael López -simpatizante de las vanguardias- para ocupar un asiento en la Academia, (Schneider, *op. cit*., p. 159).

[48] En esta misma fecha, 22 de enero, el semanario anunciará la próxima publicación por entregas de *Los de abajo*. Años más tarde, en 1927, los estridentistas la publicarán en Xalapa. Se trata de la última de sus empresas editoriales, así como la primera edición en México con "calidad tipográfica y presentación elegante", (Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 205).

Jiménez Rueda, lo cual también hará Luis Quintanilla. Salatiel Rosales, el primero en haber dado una noticia de los alborotos surrealistas en París un año antes, se quejará sobre todo de la insistencia en pedir obras relevantes a escritores que apenas comienzan su carrera.

No deja de ser llamativo que los más renuentes a reconocer la actualidad de la literatura de entonces sean dos viejos positivistas: Salado Álvarez, miembro de los Científicos desde 1900 hasta su dispersión con la caída de Díaz, pero positivista durante toda su vida, y Federico Gamboa, el principal exponente del naturalismo mexicano.[49] La pertenencia del primero a la Academia demuestra además que la literatura sancionada por las instituciones estaba lejos de aceptar cualquier influjo novedoso o extranjero, lo cual determinará las querellas posteriores y la marginalidad de cierto sector de la literatura joven, pues "lo mexicano" comenzaba a perfilarse como el requisito indispensable para lograr su validez.

Después de este otro *coitus interruptus* sobre el antirracionalismo vanguardista desapareció la posibilidad para que el surrealismo fecundara las inquietudes mexicanas de la década. Sus propósitos eran completamente distintos a los que existían en esta latitud, estimulados por una inestable, aunque pertinaz idea de patria. Como parte de un proyecto para "desrealizar" su época el surrealismo buscaba deponer los fundamentos chovinistas y burgueses de la cultura europea durante los años veinte.[50] Sus horizontes, por lo tanto,

---

[49] Alberto Vital se refiere a Salado Álvarez como un "fiel positivista" desde el inicio de su membresía en el grupo de los "Científicos" hasta su muerte en 1931, ("Victoriano Salado Álvarez", en Belem Clark de Lara; Elisa Speckmann Guerra (editoras), *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, México, UNAM, 2005, p. 520).

[50] Jesús García Gallego, *op. cit.*, p. 134. Desde el principio, los surrealistas rechazaron el patriotismo. En el número 5 de *La Révolution Surréaliste* (octubre de 1925) se lee: "lo que nos repugna es la idea de patria, que es el concepto más bestial, menos filosófico", (Winock, *op. cit.*, p. 251).

quedaban clausurados en México, pues hubieran intentado alterar una base de pensamiento que se presumía más sólida que nunca.

Durante los años veinte, excepto por el Abate de Mendoza –español naturalizado y autor de perspicaces reseñas sobre la vanguardia–, los únicos mexicanos que publicaron comentarios respecto al surrealismo fueron Genaro Estrada y Francisco P. Miranda. Su atención, concentrada en los vínculos con el psicoanálisis, en lugar de ponderar los otros aspectos antipatrióticos o propiamente estéticos consiguió resaltar lo más morboso, aquello que podía consignarlo por exaltar la escoria del carácter humano de forma poco científica.

Como se sugirió en el primer capítulo, la resistencia ante el psicoanálisis contribuyó a que el surrealismo fuera durante esta década rechazado por considerarse parte de una celebración de la decadencia, como un primitivismo peligrosamente retrógrado para los objetivos de un país con agobiantes objetivos de progreso inspirados por el positivismo. La cuestionada cientificidad de las propuestas de Freud tendría que esperar a que la práctica le diera cierto prestigio, lo cual ocurriría en México hasta los años cincuenta, cuando los intentos de recepción y organización del psicoanálisis habían madurado lo suficiente.[51]

Según Domínguez Michael, los jóvenes Contemporáneos fueron "quienes vivieron sensiblemente la gran fiebre de las vanguardias", pero tanto su formación como sus actitudes no corresponden a una experiencia de este tipo.[52] Su visión de la Revolución fue más trágica que progresista. Crecieron entre el caos, por lo que se generó en ellos un escepticismo melancólico ante los tumbos de una nación que prometía altos vuelos. Sus

[51] Páramo, *op. cit.*, p. 326. Hay que recordar que hasta esta fecha se comenzaron también a poner en escena algunas obras de Usigli que utilizaban algunos conceptos del psicoanálisis, (Cf. p. 76).
[52] Domínguez Michael, *op. cit.*, p. 462.

influencias no fueron las más actuales, sino aquellas que se acomodaron a sus propias exploraciones estéticas, dispersas como los mundos de donde provenían, pero asentadas en su desventura mexicana, donde habían nacido.

El primer conjunto de escritores de Contemporáneos, Torres Bodet, González Rojo y Ortiz de Montellano, recibieron al principio de su trayectoria la estafeta del modernismo puritano de González Martínez.[53] Novo, con una curiosidad sin culpas de libre albedrío fue el primero en separarse de esta "dictadura poética" y junto con Villaurrutia, entusiasta del simbolismo del viaje a la perdición de *L'enfant prodigue* (1907) de Gide a partir de 1919.[54] Cuesta será desde muy joven un afanoso lector de la literatura francesa en su lengua original, a la que tuvo acceso en las ediciones originales del *Mercure*,[55] mientras que Owen se interesará en Góngora y la literatura francesa para después encontrar junto con Villaurrutia en Juan Ramón Jiménez a un guía y jefe natural para su creatividad.[56] A la docilidad del modernismo de los primeros se va a sumar una irreverencia ante lo estático de los segundos, caracterizando una sensibilidad multicromática pero en todo momento mate, ajena a la fosforescencia vanguardista.

En los primeros números de la revista *Littérature* (1919-1924), fundada por Breton, Soupault y Aragon para publicar los primeros resultados del automatismo, se le dio cabida a las colaboraciones de Gide y otros escritores que se consideraban personalidades más o menos importantes durante la época: Max Jacob, Blaise Cendrars y André Salmon, entre

---

[53] Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, pp. 64-65.
[54] *Ibid.*, pp. 77-79. Villaurrutia traduciría más tarde, "con gran pudor", esta obra de Gide para *Contemporáneos* (Nº 10, marzo de 1929).
[55] *Ibid.*, pp. 152-153.
[56] *Ibid.*, pp. 154 y 230.

otros.[57] Además de buscar una serie de avales provisionales que garantizaran su primera recepción, los directores de esta revista pretendían marcar su diferencia respecto a las mesuradas ideas literarias que los habían precedido, principalmente con las que habían moldeado la *NRF* a cargo de Gide.[58]

Así, mientras los próximos surrealistas rechazaban el influjo e injerencia de Gide, Novo y Villaurrutia lo adoptaban como su autoridad en la búsqueda de sí mismos.[59] Puede que incluso ningún Contemporáneo haya tenido conocimiento de las confrontaciones que se daban por entonces en París, puesto que apenas conocían lo que era condenado. No podían rechazar el racionalismo de Valéry sin antes reflexionar sobre la posibilidad de su interpretación para una poética personal. Las inquietudes parricidas de los surrealistas no podían ser compartidas desde su orfandad: el atraso, provocado por la distancia y la Revolución, los había puesto inevitablemente en el bando de los patriarcas.

Las controversias de la vanguardia pudieron ser ajenas a Contemporáneos, aun así, difundieron y asimilaron la nueva poesía internacional. Tradujeron a Pound, Eliot, Cummings, Sandburg, Vachel, Lindsay, Amy Lowell, Hart Crane, Breton, Saint-John Perse, Cocteau y Supervielle.[60] Un tipo de poesía que era incompatible con los afanes de identificación nacional y que justificó los dictámenes de elitismo e indiferencia que los sancionarían más tarde.

---

[57] Chénieux-Gendron, *op. cit.*, pp. 59-61. La sugerencia del título vino de Paul Valéry, al que hicieron caso solo por "antífrasis".
[58] Cf. p. 85 nota 101.
[59] Sheridan, *op. cit.*, p. 89.
[60] Monsiváis, *op. cit.*, p. 1000.

Ulises (mayo 1927–febrero 1928) fue una empresa de curiosidad y crítica que desafió tanto al nacionalismo como a las vanguardias. La suspicacia ante cualquier programa artístico previo es su principal característica, aunque su ansia de actualidad y algunas intermitencias lúdicas la puedan identificar con lo segundo. Su principal mérito poético fue distanciarse completamente de las formas modernistas, lo cual significó una voluntad inédita en la trayectoria de las revistas literarias mexicanas. Durante el tiempo que el grupo experimentó con el teatro se desafiaron los gustos que había fomentado el porfirismo por el "melodrama lacrimoso" o la "zarzuela boba", y durante un breve instante, fueron más osados que los surrealistas de la época que practicaban los primeros *happenings*.[61]

Aun así, "para ser vanguardistas, a los Contemporáneos les faltó voracidad y les sobró prudencia", dice Sheridan. Excepto por Owen y Cuesta, su cosmopolitismo emulaba más el dandismo decimonónico que el vanguardismo militante.[62] En cuanto al surrealismo, su reacción va desde la cautela hasta el anatema. Torres Bodet es el que mejor demuestra su herencia positivista, condenando la libertad exacerbada promovida por el movimiento. Cuesta también se mostrará férreamente racionalista, pero su voluntad por entenderlo como una persecución de la expresión definitiva lo llevará a tener juicios más esclarecedores que morales. Para Novo, dueño de una curiosidad errante, será solamente el pretexto para señalar la novedad de la fotografía; Gorostiza se mostrará fatigado ante su relevancia e influencia en los pintores mexicanos; Owen mencionará de paso a Soupault y su relación

[61] Sheridan, *op. cit.*, pp. 270-300. Sheridan se refiere a la participación de Novo, Owen, Villaurrutia, Clementina Otero y demás en las puestas en escena del Teatro Ulises, y su consecuente caricaturización por otra compañía de comedia ligera, (*Ibid.*, p. 299).
[62] Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, p. 45.

con el dadadísmo, y de todos, el único que se dejará seducir por la inconsciencia como fuente legítima de creatividad poética será Ortiz de Montellano.[63]

La refracción del surrealismo en México durante los años veinte es un problema de influencias y adaptación local. Los estridentistas aparecieron antes de que el movimiento cuajara y su proyecto estético se había extinguido cuando en París se comenzaba a plantear la revolución surrealista. Los alborotos caudillistas los llevaron a priorizar su papel en la Revolución, suprimiendo el flujo de cultura extranjera y subversiva que recibieron al principio y que los llevó a romper definitivamente con el modernismo. Por su parte, los Contemporáneos procuraron durante un tiempo los dominios de estos valores estéticos. No se puede hablar de ruptura en ellos, sino de enrarecimiento, una manera de diferenciarse menos radical, pero igual de contundente, pues los haría despreciar la mexicanidad decorativa de los muralistas para explorar con rigor los territorios de la sensibilidad foránea. Los gestores de la Revolución condenaron su fisiología por esta voluntaria distracción, y la traición a su género y la patria se convirtieron en un solo síntoma de juventud enferma.

"Al surrealismo no le gusta perder la razón: le gusta todo lo que la razón hace perder", dice Ferdinand Alquié.[64] Durante los años veinte, la razón que defendieron los ateneístas se complementará con el despertar de una sensibilidad preocupada por la

---

[63] Los *Sueños* (1933) de Ortiz de Montellano pueden considerarse como surrealistas en su motivo, mas no en su técnica. Para esto, puede consultarse la tesis doctoral de Ana Ortiz de Montellano Taylor, *A surrealist perspective on Bernardo Ortiz de Montellano's "Sueños"*, New Haven, Conn., Yale University, 1980, 285 pp. Los juicios de este párrafo están basados en los artículos aparecidos en *Contemporáneos* y comentados en el primer capítulo, (Cf. pp. 27-41).

[64] Ferdinand Alquié, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 139.

irecepción de la modernidad europea. Excepto por los estridentistas, la literatura que resultará de este avistamiento seguirá siendo el producto de una emoción racionalizada.[65]

Las convulsiones del surrealismo no tuvieron en México un cuerpo en el que propagarse. Esas "extrañas fuerzas", ocultas en el espíritu del hombre, que según Breton el automatismo buscaba dilucidar para después someterlas al dominio de la razón, permanecieron en la profundidad de su desconocimiento.[66] La presión del nacionalismo, alimentado por una arcaica racionalidad que identificaba lo moral con lo biológico había decretado desde la reciente controversia que estos sustratos correspondían a un ablandamiento femenino, por no decir homosexual. Aun con sus reservas, la sensibilidad de los Contemporáneos fue muy incómoda en estos tiempos de machismo exacerbado; para Breton, incluso, hubiera sido también la causa de una mueca.[67]

3.3 ¿Existe una literatura de vanguardia?

A finales de la década de los veinte las congojas nacionalistas encontrarán en la causa obrera un nuevo argumento para subrayar la impertinencia del arte puro. El agorismo, primer movimiento literario con intenciones de transformación social, romperá con la creatividad personal para procurar un arte y una literatura de contenido colectivo que

[65] Schneider, *op. cit.*, p. 216.
[66] Breton, *Manifiestos*, p. 26. Hay que insistir en que Ortiz de Montellano fue quizás el único en interesarse en estos dominios.
[67] Además de la cercanía de ciertos Contemporáneos con Gide, hay que recordar las reservas de Breton frente a la homosexualidad, una ortodoxia que lo llevaría finalmente a romper con César Moro, (Cf. p. 72 nota 66).

pudieran diseminarse entre la clase trabajadora.[68] Pero su duración sería corta: *Vértice*, órgano de divulgación, apareció solamente en cuatro ocasiones entre julio de 1929 y junio de 1930. No ocurriría lo mismo con *Crisol*, revista mensual del Bloque de Obreros Intelectuales (BOI), que también empezó a publicarse en 1929, pero perduraría hasta 1952. Financiada por los callistas del recién creado PNR, esta revista, junto con el agorismo, serán la manifestación de una nueva manera de expresar el nacionalismo, donde la aflicción por la desventura nacional pasará de ser un fin a convertirse en medio: de los golpes de pecho se dará paso a la demagogia.

Junto con el nacionalismo, el obrerismo y el agrarismo serán hasta mediados de los años treinta los principales ingredientes de una retórica política que buscará legitimar la permanencia de su clase en el poder, antes que servir a la transformación efectiva del campo o la industria.[69] La literatura nacional seguirá siendo, con un poco más de asertividad, un valor a defender por los intelectuales de la época, algunos de ellos sospechosamente cercanos al poder.

El nacionalismo durante la época de Calles, consolidado con la creación del PNR, reactivará los argumentos esgrimidos en el Congreso de 1923 en favor de una expresión artística capaz de convertir en valores estéticos perdurables la violencia y el caos intempestivo de la Revolución.[70] En este sentido, los años treinta son la prolongación y acentuación de las discusiones de los veinte en materia de arte y literatura; el oportunismo de los escritores, que había sido durante la década pasada un impulso que se ejecutaba a

---

[68] José María Benítez, "El Estridentismo, El Agorismo, Crisol", en *Las Revistas Literarias de México, 1ª serie*, p. 156.
[69] Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 839.
[70] Sheridan, *op. cit.*, p. 37.

discreción, se convertirá en un beligerante arribismo. Este arrebato por consolidar un patrimonio, junto con otras contingencias extraliterarias será un factor muy importante en el carácter de los provocadores de la nueva polémica.[71]

A mediados de marzo de 1932, tres meses después de haber salido de imprenta el último número de *Contemporáneos*, Alejandro Núñez Alonso, escritor español radicado en México desde 1930, propone en las páginas de *El Universal Ilustrado* una cuestión que hará resurgir la incómoda polaridad entre una literatura nacional y otra cosmopolita, identificada desde aquí como vanguardista. La pregunta, que alude directamente a los colaboradores de *Ulises* y *Contemporáneos*, sugiere que la desaparición de esta última es la expresión de una crisis que confirma su fracaso como generación de "vanguardia". A partir de entonces, y hasta después de la mitad del año siguiente, la discusión rondará en torno a la realidad y pertinencia de la producción de este grupo, bajo el prejuicio cada vez más acentuado de que se trataba de una literatura pusilánime, hecha por pusilánimes.

Este dictamen es el único logro de la reacción nacionalista en el plano de la crítica durante el conflicto, gracias a que estuvo asistida desde el inicio por la imprecisión con la que se manipuló el término "vanguardista". Desde principios de los años veinte coexistían en México dos vanguardismos: uno revolucionario, cercano a su fuente militarista, como la avanzada de un cuerpo de combate, y otro que identificaba cierta complejidad formal con un aristocratismo tardío y fuera de lugar, señalado despectivamente como "desclasamiento".[72] Cuando Núñez Alonso inaugura el debate seguramente lo hacía con la perspectiva de otra vanguardia, que su compatriota Guillermo de Torre había estudiado en

[71] *Ibid.*, p. 61.
[72] Cf. p. 97 nota 29.

un libro publicado en 1925.[73] La pregunta, como después se encargará de censurar Cuesta, es necia, no por instigar antiguos rencores y rencillas, sino por hacerlo de una manera poco rigurosa, utilizando una etiqueta extranjera que el grupo de *Contemporáneos* rechazó mientras existió la revista, pero sobre todo, porque no describía su auténtico papel cultural durante la época.[74] Los nacionalistas encontraron en este señalamiento la perfecta oportunidad para lanzar un interdicto contra su sensibilidad, acusándola de ser extranjerizante por los traumas de su alienación femenina. Con esto descalificaban no solo su creatividad, sino su pertinencia en los distintos cargos públicos que ocupaban. Tanto en sus antecedentes, como en los momentos más patéticos de la contienda, este resentimiento saldrá a relucir como la verdadera causa de los ataques, en lugar de la desbordante virilidad revolucionaria manifestada en ciertos reflejos de misoginia.

La pregunta de Núñez Alonso es el traslado al plano de lo literario de un conflicto que había comenzado a causa de la competencia por ocupar puestos oficiales. A principios de marzo, Novo y Villaurrutia (vanguardistas descastados) apoyan a un grupo de pintores vanguardistas (en su sentido revolucionario), entre los que se encontraban Siqueiros, Orozco y Rivera, y que pretendían ocupar dos vacantes en la Escuela Central de Bellas Artes. Su participación en la protesta tendrá como objetivo oponerse al academicismo de la institución, más que corroborar o comulgar con el supuesto vanguardismo de los pintores. A mediados de mes, *El Universal Ilustrado* lanza la controvertida interrogación, inspirado

---

[73] *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925. Según Poggioli, Torre es uno de los principales divulgadores del concepto "vanguardia" en el ámbito hispanoamericano, si no es que el único; Ortega y Gasset, más preocupado por la cuestión, preferirá emplear "arte deshumanizado", "arte abstracto", "arte nuevo" o "arte joven" para referirse a él, (Poggioli, *op. cit.*, p. 21).

[74] Según Sheridan, los Contemporáneos evitaron utilizar el término "vanguardista" por cierta lealtad al clasicismo, (*op. cit.*, p. 66).

quizás en esta controversia. Una semana después, el Frente Único de Lucha Contra la Reacción Estética (FULCRE), que agrupa a estos inconformes, publica una especie de manifiesto en *El Nacional* dirigido a quienes se oponen a la "ideología y producción artísticas modernas revolucionarias de México". El documento, firmado por Siqueiros y Villaurrutia, entre otros, invita a los intelectuales a una "lucha ideológica a campo raso". Por una ciega solidaridad ante la tiranía del academicismo, Novo y Villaurrutia, representantes de esa "generación" en crisis señalada por Núñez Alonso, podrán disimular su actualidad entre las filas de los vanguardistas revolucionarios. Pero no por mucho tiempo, dice Sheridan, pues "en el lapso de un mes, de acusadores antiacadémicos en lo plástico, los Contemporáneos pasarían a ser acusados de vanguardistas en lo literario".[75]

Al convertirse el vanguardismo en una reacción faccionaria contra el academicismo, su pertinencia con respecto a los valores nacionales se revisará, trayendo del pasado un conjunto de prejuicios y resentimientos que después de ser rebatidos momentáneamente se consumirán entre su propia hostilidad. Para Sheridan, este conflicto es la aplicación más contundente, o mejor dicho, el intento más importante de aplicar las exigencias emanadas de la Revolución al campo de lo literario.[76] Es también la confrontación de los últimos destellos de la racionalidad positivista y una lucidez contemporánea, alimentada por la sensibilidad, pero sobre todo, por un rigor crítico que hasta entonces no había tenido precedente.

---

[75] *Ibid.*, p. 67. Una visión más detallada de estos antecedentes puede encontrarse entre las pp. 63 y 67 de este libro.
[76] *Ibid.*, p. 9.

De todos los participantes en la polémica, Ermilio Abreu Gómez y Jorge Cuesta son los representantes de la anterior polaridad racionalista. Desde su primera intervención Abreu ostentará argumentos para justificar la pertinencia de una literatura nacionalista que remitirán a una "biología" específica del mexicano, a una indolencia más cercana a la mentalidad machista y patriarcal que a disposiciones fisiológicas específicas de los escritores o artistas. El 17 de marzo, día de la pregunta de Núñez Alonso, Abreu señalará que la crisis literaria actual se debe a que los escritores mexicanos no han logrado "crear la vida, la biología de la literatura".[77] A finales de abril volverá a insistir en esta carencia, parafraseando la primera participación de Ramos que aludía a la influencia del entorno y los problemas de cada país en su literatura para así declarar: "esta literatura europea [vanguardista] tiene su historia, su biología".[78]

Un mes más tarde Abreu volverá a solicitar una literatura nacionalista, esta vez identificándola con una "literatura orgánica", la única capaz de producir la muerte y crear la vida.[79] Declarará también que una literatura que no sea ejemplo de bien y belleza es una expresión descastada y asexuada, pues la única metodología válida para crear es aquella que se apega a la razón y la belleza. Aunque han pasado dieciocho años desde la desaparición de la *Revista Positiva*, esta postura de Abreu no es muy distinta, e incluso parece una glosa, de la despedida de Agustín Aragón en 1914.

---

[77] *Ibid*, p. 119.
[78] "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?, *El Universal Ilustrado*, 28 de abril de 1932, *Ibid.*, p. 175. Ramos había señalado textualmente: "El escritor, que tiene que actuar en todos los campos de la biología de su país, no podrá nunca, con ningún pretexto, sustraerse de los problemas esenciales, que forman la entraña de su medio y ambiente.", (*Ibid.*, p. 118).
[79] "Literatura sin sexo", *El Universal*, 29 de mayo de 1932, *Ibid*. p. 233.

Otro desliz de Abreu que denunciará una tardía herencia positivista es su insistencia en la rigidez de una teoría que pueda concretar las necesidades y acciones revolucionarias. Esto es el lado propositivo de su crítica a la erudición de los Contemporáneos, que para él ha sido tan estéril como incompatible con lo auténtico mexicano: varonil y pendenciero. Ante la altivez y el desarraigo de la "generación de vanguardia" Abreu propone humildad y compromiso, además de la concreción de una teoría, "la flor de cualquier erudición humana", sobre el arte mexicano.[80]

Al margen de la proclamación casi histérica de una virilidad mexicana, esta postura ante el conocimiento es la principal diferencia entre Abreu Gómez, continuador de ideas estéticas arcaicas, y Jorge Cuesta, dueño también de una racionalidad, pero educada en el rigor de una lectura atenta de los flujos actuales de cultura universal. El veracruzano desarmará con una frase la vejación sexual de Abreu, pero denunciará en varias ocasiones la pereza contenida en sus peticiones de "humildad".[81] Conocer lo mexicano sin considerar sus contrastes con lo americano, lo europeo y lo universal es mucho más sencillo (como un eufemismo de mediocre), que atender todo el conjunto.

Para Abreu, la única vanguardia auténtica la constituyen aquellos escritores que han contribuido "al sostenimiento y la organización de nuestra personalidad criolla".[82] Cuesta no perderá de vista que esta declaración invoca una idea tan antigua como la colonización de América, una suerte de antieuropeísmo desarrollado por los que en aquel entonces rechazaban todo lo europeo y veían en el nuevo continente una oportunidad para forjarse

---

[80] "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", 28 de abril de 1932, (*Ibid.*, pp. 181-182).
[81] Dice Cuesta respecto a la actitud de Abreu: "Vergonzosa naturaleza de mujeres que estiman a un hombre por su sexo, antes que por su valor", "Conceptos del arte", *Excélsior*, 19 de julio de 1932, (*Ibid.*, p. 317).
[82] "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", 28 de abril de 1932, (*Ibid.*, p. 180).

una nueva identidad, liberados de la responsabilidad de conocer una tradición antigua y multifacética. La "vuelta a lo mexicano" es entonces para el cordobés la resurrección de este "escudo para la mediocridad y la incultura", la personalización de lo europeo antieuropeo.[83]

Abreu no podrá desmantelar el edificio racional erigido por Cuesta en su defensa de lo universal y solo insistirá una y otra vez en que lo mexicano es lo único válido, ajeno a cualquier técnica extranjera, llegando a declarar que la literatura nacional debe erigirse sobre las bases de la literatura hablada.[84] Algo completamente paradójico, señala Sheridan, pues lo que llevará al cadalso a la revista *Examen* será precisamente la emulación del habla popular, escandalosamente señalada como un "ultraje a la moral pública".[85]

Después de la condena a *Examen*, Cuesta escribirá para el último y tercer número un artículo en el que señalará la actitud de Abreu como el pináculo de una rebelión que comenzó desde el Renacimiento y la Reforma: el desclasamiento del conocimiento y la técnica artística. El yucateco representa esta agresión a la cultura, pues su necedad prefiere la pereza de empezar de cero a someterse a la escala rigurosa de la tradición occidental. Cuesta también refrendará el elitismo del arte, pues su vulgarización ha tenido como consecuencia una falta de rigor, que lo ha llevado a la trivialidad de pueriles discusiones sobre la importancia de lo local.

---

[83] "La literatura y el nacionalismo", "El Magazine para todos", suplemento de *El Universal*, 22 de mayo de 1932, (*Ibid*, p. 226); y "El vanguardismo y el antivanguardismo", *Revista de Revistas*, 12 de junio de 1932, (*Ibid.*, p. 250).

[84] Carta de Abreu Gómez a Alfonso Reyes, 24 de agosto de 1932. Publicada en *Clásicos, románticos, modernos* (1934), (*Ibid.*, p. 369).

[85] *Ibid.*, pp. 106-107. Se refiere al lenguaje altisonante de la novela de Rubén Salazar Mallén *Cariátide*.

Un mes después Abreu volverá a polemizar –de nuevo, eludiendo los sólidos argumentos de Cuesta– para atrincherase en un irónico diagnóstico que determina la crisis literaria como una continuación de ciertas actitudes vinculadas al positivismo anterior a 1910: la imitación "no solo de las recetas retóricas, sino también las 'virtudes' de sus héroes: el alcohol, los estupefacientes, el homosexualismo".[86] Asimismo, acusará la erudición estéril de los "grupos sin grupo", pues sigue siendo indispensable para él que esta conduzca a "la creación de la mecánica de una teoría, a la elaboración de una hipótesis superior".[87]

Desde marzo, Abreu ha estado defendiendo lo mexicano utilizando argumentos de talante positivista tanto en su forma como en su contenido. Como los positivistas que en su anterior artículo denostaba, él también prefiere dar por hecho un concepto –la mexicanidad– en lugar de investigarla desde su origen y sus interacciones con lo americano y europeo. Esta especie de dogmatismo se expresará todo el tiempo en términos de biología, condenando una y otra vez a las palabras como si tuvieran sexo. Insistirá también en concretar una teoría de lo mexicano, a la cual él solamente contribuye esclareciendo su pertinencia. Para Cuesta, lector atento de Nietzsche, esto no podía ser sino la expresión de una racionalidad sistemática y arcaica.

Cuesta y Abreu son los más importantes protagonistas de esta polémica; no obstante, hubo otros personajes que terciaron la discusión. Héctor Pérez Martínez, epígono de Abreu, fue quien acicateó a Reyes para que participara en la cuestión, impulsado más

---

[86] "El año artístico 1932 y las nuevas corrientes literarias en México", *El Universal Ilustrado*, 19 de diciembre de 1932, (*Ibid.*, p. 442).
[87] *Idem*.

por un espíritu vanidoso y camorrista que sinceramente acongojado por la crisis. En sus argumentos se lee la demagogia de quien aspira a pertenecer al cenáculo de la política; su triunfo posterior como gobernador de Campeche (1939-1943) y como Secretario de Gobernación de Miguel Alemán (1946-1952) lo confirman como uno de los polemistas más incómodos por ver en la literatura un medio para asegurar su posición dentro del Estado, antes que tener una visión propiamente estética del problema.

A mediados de julio, Núñez Alonso publicó un texto en el que se ponía del lado de Abreu Gómez y Pérez Martínez, en cuanto a que habían señalado el cauce "verdadero" de la literatura y habían dado "el grito de alarma ante las canalizaciones extrañas al río".[88] En el mismo texto dice más adelante:

> Hay que convenir en que la literatura es denuncia, expresión o exposición de vida, y por tanto es mejor literato el que más ampliamente percibe, ve o siente la vida. Y en este caso es más importante ver al minero que se muere de tuberculoso que a la señora que se tiñe el pelo por burlar burlándose [*sic*] de la vejez.[89]

Es decir, Núñez Alonso está defendiendo el naturalismo, una idea tan extranjera como él y además antigua, con la cual parecen comulgar sus alabados polemistas una y otra vez. Para ellos, la literatura debe recoger toda la tragedia que ha dejado en el pueblo la Revolución, y su labor debe ser antes que lúdica, pedagógica. Como ya quedó señalado, para Matute el positivismo comenzó a disolverse definitivamente en México hasta mediados de los treinta, cuando ya era incapaz de reconocerse. Ni Abreu ni Pérez Martínez parecen estar al tanto del carácter de sus argumentos, de sus necedades por una literatura

---

[88] "Temas incidentales: la nueva literatura", *El Universal Gráfico,* 15 de julio de 1932, (*Ibid.*, p. 312).
[89] *Ibid.*, p. 313.

nacional que prolongaba tardíamente el naturalismo, el movimiento literario más positivista que haya existido.

Después de *Contemporáneos*, la tolerancia ante la irracionalidad del surrealismo se clausurará debido a los conflictos entre una racionalidad añeja e importada y una intuición local, pero racionalizada. Cuesta es el principal representante de esta disciplina ante el conocimiento, de una reflexión opuesta a cualquier mediocridad dogmática. "Enemigo de lo irracional, se rebelaba contra las pasiones intelectuales sometiéndolas siempre al análisis furioso", dice Sheridan.[90] Abreu Gómez y su esbirro Pérez Martínez serán las últimas encarnaciones de esta pasión por la razón, una clase de irracionalidad construida más con base en omisiones, que en negaciones, como la del surrealismo.

La crisis de 1932 estuvo provocada por varios agentes externos, como la necesidad de algunos por desplazar a quienes ocupaban cargos gubernamentales, pero principalmente, por una confusión irresponsable en cuanto a lo que significaba "vanguardia". A las intuiciones mexicanas se vino a sumar la realidad europea, lo cual provocó un conflicto entre los objetivos y corolarios de unos y otros. El arte de vanguardia propiamente dicho es un resultado de las turbulencias europeas de la segunda década del veinte y una respuesta al fracaso de la racionalidad durante y después la Primera Guerra. Los traumas que se asentaron en la psique de aquellos jóvenes fueron completamente distintos a los que sufrieron los de este país con la Revolución. Pero mientras los nacionalistas se encargaban de acusar a la juventud de que no habían respondido a este conflicto y los acosaban con un ideal de individuo compungido ante el conflicto nacional, los Contemporáneos, y en cierta

[90] *Los Contemporáneos ayer*, p. 387.

medida los estridentistas, se mostraban ecuánimes pero atentos a lo que ocurría en el mundo. Lo femenino, ostentado por los primeros durante casi dos décadas como el atributo principal de los segundos resulta paradójico, toda vez que la aflicción es tanto en hombres y mujeres una forma de paralizarse ante la tragedia, una carencia de carácter que provoca más gimoteos que acciones.

El surrealismo será uno de los principales afectados de esta contienda, pues una vez desaparecida *Contemporáneos* no existió otro espacio para fijar los atisbos críticos a esta vanguardia. Conforme el paso de los años, no obstante, empezarían a aparecer otros artículos y ensayos en la prensa, además de la publicación de los primeros textos escritos por los surrealistas, que habían despertado recelos en la i*ntelligentsia* mexicana durante década y media, pero que tuvieron en esta paulatina apertura editorial una invitación informal para sus próximas idas y venidas.

1938: la fundación del surrealismo en México

El pensamiento de Breton puede considerarse como la esencia y norma de la filosofía del surrealismo, ese patrimonio epistemológico que ha quedado de su cruzada por la libertad.[1] Breton es además la personalidad en torno a la cual giraron otros talentos que hoy se consideran surrealistas, pero que al separarse de su influencia dejaron de serlo en su sentido más estricto. La disolución del grupo por Jean Schuster en 1969, tres años después de la muerte del poeta, confirma este magnetismo que le dio cohesión al movimiento mientras estuvo vivo.

Su visita a México significó un parteaguas en la trayectoria del movimiento en Latinoamérica, pero sobre todo, fundó las actividades surrealistas en este país. En los intelectuales y artistas nacionales existió hasta este año un descuido de sus propuestas, una especie de resistencia para evitar enrarecer sus propias exploraciones de la autonomía artística.

Agustín Lazo fue el encargado de encender la primera hoguera para acoger a Breton en marzo de 1938 con su "Reseña sobre las actividades sobrerrealistas". Por primera vez un ensayo analizaba la trayectoria del surrealismo considerándolo una expansión de la consciencia que se propagó desde la poesía hasta la pintura. Su voluntad se identificaba con la resolución del problema para representar el pensamiento poético, esa construcción hecha con base en intimidades e intuiciones que los surrealistas habían propuesto organizar bajo el único principio del placer de aglutinarlas como van apareciendo.

---

[1] Alquié, *op. cit.*, p. 11.

En mayo el Palacio de Bellas Artes abrirá una ventana para observar el violento histrionismo de *Un chien andalou*, cumbre de la expresión cinematográfica del surrealismo. Ese mismo mes *Letras de México* reunirá en un solo número la mayor cantidad de textos surrealistas traducidos hasta entonces.

El manifiesto de Coyoacán redactado a finales de junio ha quedado como uno de los pocos emblemas de la conjunción entre arte y política, como el cenit de la intención surrealista por modificar de forma radical la situación del hombre en la modernidad garantizándole su libertad creativa.

Breton, además, es el primero en relacionar a Frida Kahlo con el surrealismo, calificándola como una "surrealista nata" en un artículo fechado en 1938, pero publicado en México hasta 1946.[2]

En mayo también aparece "La poesía surrealista" como suplemento de *Poesía*. El discurso poético era considerado por los surrealistas como un vehículo entre varios para exponer la surrealidad; sin embargo, a pesar de esta visión global de la experiencia surrealista en la teoría, la poesía fue el más recurrente y acabado de sus modos de expresión. Por eso, una antología como la de Moro puede ser considerada –acompañada de los poemas que aparecieron en *Letras de México*– como el afán más logrado y cuidadoso por ofrecer a los lectores mexicanos una muestra del más puro surrealismo.

De Breton se desprende el resplandor surrealista, pero Moro será el encargado de catalizar su combustión en tierras mexicanas. El peruano de algún modo conocía la afinidad

[2] *El Hijo Pródigo*, N° 38, mayo de 1946, p. 96, (Schneider, *México y el surrealismo*, p. 160). Por su parte, la pintora encontrará un poco chocante al visitante, por considerarlo demasiado arrogante e intelectual, y se referirá a él en privado durante este tiempo como "la vieja cucaracha". Además, la marca de surrealismo puesta en su pintura tampoco fue recibida con agrado, (Polizzotti, *op. cit.*, p. 446).

intelectual del poeta con Trotsky, por lo que no perdía de vista que en su posición de extranjero sería peligroso cualquier gesto que pudiera interpretarse como una aprobación política de esta visita. Mientras Breton se concentraba en sus objetivos políticos, Moro optó por seleccionar doce poemas de autores surrealistas para conmemorar esta importante coyuntura en la expansión mundial del surrealismo.

México formalizó su relación con el surrealismo gracias a César Moro. Los que hasta entonces habían sido destellos se convirtieron dos años después en la irradiación de la cuarta Exposición Internacional del Surrealismo. A pesar de los juicios erróneos y la precaución esgrimida ante el movimiento, no hay nada que se le pueda reprochar a los autores mexicanos durante los años que van de 1924 a 1938, excepto, quizás, no haber tenido la disposición de los centroamericanos como Salatiel Rosales o Cardoza y Aragón.

Desde su nacimiento, la publicidad sobre el surrealismo no fue muy favorable, incluso en Francia. Como bien señala Ives Bridel, pocos fueron los que pudieron comprender al surrealismo en su patria entre 1925 y 1939, y entre estos, todavía menos los que pudieron ver la magnitud de su impacto e influencia, que no se haría evidente hasta los años sesenta.[3] El examen de lo que se dijo en México sobre el movimiento desde sus albores hasta 1938 demuestra que existió al menos la voluntad para marcar su presencia o señalar su amenaza. La mirada, suspicaz al principio, se volvió crítica para después hacerse tolerante. Un cambio en la vista que hubiera complacido a Breton de haber conocido todo este proceso.

[3] Ives Bridel, "Las revistas literarias y el surrealismo en Francia y en la Suiza francesa", *Surrealismo: el ojo soluble*, p. 377.

No queda más que calificar favorablemente la cautela de estas observaciones, mientras se expulsaba a otros indeseables y la sensibilidad local maduraba a su manera. Después de todo, es preferible un defecto en la mirada que una imprudencia en la creatividad.

Apéndice

LA POESIA SURREALISTA[1]

traducciones

de

CÉSAR MORO

Suplemento de Poesía

[1] Esta antología ha sido tomada de la edición facsimilar de *Poesía* en la colección de Revistas Literarias Mexicanas Modernas. *Taller Poético (1936-1938). Poesía (1938)*, México, F.C.E., 1981, pp. 373-388. En la transcripción se ha respetado desde la disposición de los poemas en la página hasta las erratas y la puntuación.

T E X T O S D E:

Giorgio de CHIRICO
Hans ARP
André BRETON
Paul ELUARD
Salvador DALI
Marcel DUCHAMP
Georges HUGNET
Alice PAALEN
Benjamín PERET
Pablo PICASSO
Gisele PRASSINOS
Gui ROSEY

con una noticia de
CESAR MORO

El surrealismo es el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer la montaña. La cita de las tormentas portadoras del rayo y de la lluvia de fuego. El bosque virgen y la miridada de aves de plumaje eléctrico cubriendo el cielo tempestuoso. La esmeralda de Nerón. Una llanura inmensa poblada de sarcófagos de hielo encerrando lianas y lámparas de acetileno, globos de azogue, mujeres desnudas coronadas de cardos y de fresas. El tigre real que asola las tierras de tesoros. La estatua de la noche de plumas de paraíso salpicada con sangre de jirafas degolladas bajo la luna. El día inmenso de cristal de roca y los jardines del cristal de roca. Los nombres de SADE, LAUTREAMONT, RIMBAUD, JARY, en formas diversas y delirantes de aerolito sobre una sábana de sangre transparente que agita el viento nocturno sobre el basalto ardiente del insomnio.

César MORO

Configuración

LOS cabellos blancos de las piedras, los cabellos negros de las aguas, los cabellos verdes de los niños, los cabellos azules de los ojos
las aguas cierran sus ojos pues del cielo caen piedras y niños.
a las piedras a las aguas a los niños y a los ojos caen los cabellos.
las piedras tienen en su bolsillo derecho mantequilla y en su bolsillo izquierdo pan y cada uno los toma con gran consideración por sandwiches.
los sandwiches de piedra llevan una raya a la derecha los sandwiches de agua llevan una raya a la izquierda y los sandwiches de niño llevan la raya al medio.

HANS ARP.

EN tu lugar desconfiaría del caballero de paja
Esa especie de Roger libertando a Angélica
Leitmotiv aquí de las bocas del metropolitano
Dispuestas en fila en tus cabellos
Es una encantadora alucinación liliputiense
Pero el caballero de paja el caballero de paja
Te pone a la grupa y os precipitais en la alta alameda de álamos
Cuyas primeras hojas perdidas ponen mantequilla en las rosas trozos de pan del aire
Adoro esas hojas al igual
Que aquello que hay de supremamente independiente en ti
Su pálida balanza
Para contar violetas
Estrictamente lo necesario para que se transparente en los más tiernos pliegues de tu cuerpo
El mensaje indescifrable capital
De una botella que ha guardado mucho tiempo el mar
Y las adoro cuando se juntan como un gallo blanco
Furioso en la escalinata del castillo de la violencia
Bajo la luz vuelta desgarradora donde no se trata ya de vivir
En el soto encantado
Donde el cazador apunta con un fusil de culata de faisán
Esas hojas que son la moneda de Danae

Cuando me es posible acercarme a ti hasta no verte
Estrechar en ti ese lugar amarillo devastado
El más resplandeciente de tu ojo
Donde los árboles vuelan
Donde los edificios comienzan a ser sacudidos por una alegría de mala ley
Donde los juegos del circo se continúan con un lujo desenfrenado en la calle
Sobrevivir
De lo más lejano dos o tres siluetas se desprenden
Sobre el grupo estrecho flamea la bandera parlamentaria.

André BRETON

Algunas de las palabras que,
hasta ahora, me estaban
misteriosamente prohibidas

a André Bretón.

LA palabra cementerio
A los otros de soñar con un cementerio ardiente
La palabra casita
Se la encuentra a menudo
En los avisos de los periódicos en las canciones
Tiene arrugas es un viejo disfrazado
Tiene un dedal en el dedo es un papagayo maduro
Petróleo
Conocido por ejemplos preciosos
En las manos de los incendios
Neurastenia una palabra que no tiene afrenta
Una sombra de casís entre dos ojos parecidos
La palabra criolla toda de corcho sobre raso
La palabra bañadera que es arrastrada
Por caballos perfectos más feos que muletas
Bajo la lámpara esta noche glorieta es un nombre
Y domina un espejo donde todo se inmoviliza
Hiladora palabra que se derrite hamaca vid saqueada

Olivo chimenea con tambor de resplandores
El teclado de los rebaños se apaga en la llanura
Fortaleza malicia vana
Venenoso telón de caoba
Velador mueca elástica
Hacha error jugado a los dados
Vocal timbre inmenso
Sollozo de estaño risa de buena tierra
La palabra gatillo estupro luminoso
Efímera el azur en las venas
La palabra bólido geranio en la ventana abierta
Sobre un corazón batiente
La palabra contextura bloque de marfil
Pan petrificado plumas mojadas
La palabra frustrar alcohol marchito
Pasillo sin puertas muerte lírica
La palabra muchacho como un islote
Mirtilla lava galón cigarro
Letargo azulina circo fusión
Cuantas quedan de esas palabras
Que no me conducían a nada
Palabras maravillosas como las otras
Oh imperio mío de hombre
Palabras que escribo aquí
Contra toda evidencia
Con la gran preocupación
De decir todo

Paul ELUARD

<u>Una Noche</u>

LA noche última el viento silbaba tan fuerte que creí que iba a derribar las
rocas de cartón.
Mientras duraron las tinieblas las luces eléctricas
Ardían como corazones
En el tercer sueño me desperté cerca de un lago
Donde venían a morir las aguas de dos ríos.
Alrededor de la mesa las mujeres leían.

Y el monje se callaba en la sombra.
Lentamente pasé el puente y en el fondo del agua oscura
Ví pasar lentamente grandes peces negros.
Súbitamente me encontraba en una ciudad grande y cuadrada.
Todas las ventanas estaban cerradas, doquier silencio
Doquier meditación
Y el monje pasó aun al lado mío. Através los agujeros de su silencio
podrido ví la belleza de su cuerpo pálido y blanco como una estatua
del amor.
Al despertar la dicha dormía aún cerca de mí.

Giorgio de CHIRICO.

el fenómeno biológico
y dinámico
que constituye el cubismo
de Picasso
ha sido
el primer gran canibalismo imaginativo
sobrepasando las ambiciones experimentales
de la física matemática
moderna.

La vida de Picasso
formará la base polémica
aún incomprendida
según la cual
la psicología física
abrirá de nuevo
una brecha de carne viva
y de obscuridad
a la filosofía.

Pues a causa
del pensamiento materialista
anárquico
y sistemático
de
Picasso
podremos conocer físicamente
experimentalmente
y sin necesidad
de las novedades “problemáticas” psicologicas
de sabor kantiano
de los “gestaltistes”
toda la miseria
de los
objetos de conciencia
localizados y confortables
con sus átomos flojos
las sensaciones infinitas
y
diplomáticas.

Pues el pensamiento hiper-materialista
de Picasso
prueba
que el canibalismo de la raza
devora
“la especie intelectual”
que el vino regional
moja ya
la bragueta familiar
de las matemáticas fenomenologistas
del
porvenir
que existen “figuras estríctas”
extra-psicológicas
intermediarias
entre
la grasa imaginativa
y
los idealismos monetarios
entre
las aritméticas transfinidas

y las matemáticas sanguinarias
entre la entidad “estructural”
de un “lenguado obsesionante”
y la conducta de los seres vivos
en contacto con “el lenguado obsesionante”
pues el lenguado en cuestión
permanece
totalmente exterior
a la comprensión
de
la
gestalt-teoría
puesto que
esta teoría de la figura
estricta
y de la estructura
no posee
medios físicos
que permitan
el análisis
ni aún
el registro
del comportamiento humano
frente
a las estructuras
y a las figuras
que se presentan
objetivamente
como
físicamente delirantes
pues
no existe
en nuestros días
que yo sepa
una física
de la psico-patología
una física de la paranoia
la que no podría ser considerada
sino
como
la base experimental

de la próxima
filosofía
de la
psico-patología
de la próxima
filosofía de la actividad “paranoico-crítica”
la cual un día
tentaré de examinar polémicamente
si tengo tiempo
y humor.

Salvador DALI

ENTRE nuestros artículos de quincallería perezosa recomendamos la llave de agua que se detiene de fluir cuando no se le escucha.

Física de equipaje:
Calcular la diferencia entre los volúmenes de aire desplazado por un camisa limpia (planchada y doblada) y la misma camisa sucia.

Ajuste de coincidencia de objetos o partes de objetos; la jerarquía de esta especie de ajuste está en razón directa del “disparate”

Una caja de cerillas completa es más ligera que una caja empezada por que no hace ruído.

¿Será necesario reaccionar contra la pereza de los rieles en el intervalo de dos pasos de trenes?

Transformador destinado a utilizar las pequeñas energías despediciadas tales como:
la exhalación del humo del tabaco.
el exceso de presión sobre un timbre eléctrico…
el crecimiento de los cabellos, de los vellos y de las uñas
la caída de la orina y de los excrementos.
los movimientos de miedo, de sorpresa, de tedio, de cólera.
la risa.

la caída de las lágrimas.
los gestos demostrativos de las manos, de los pies, de los tics.
las miradas duras.
los brazos que caen.
el desperezarse, el bostezo, el estornudo.
es puto ordinario y el de sangre.
los vómitos.
la eyaculación
los cabellos rebeldes, la espiga.
el ruído al sonarse, el ronquido.
el desvanecimiento.
e silbido, el canto
los suspiros.
etc.

Marcel DUCHAMP

La Hora del Pastor

LOS campos invadían las calles
y los salones de lámparas de cristal.
Oquedades se instalaban en los patios,
hayas se anudaban en las lumbreras,
un buey se transformaba en mesa.

Niños con zuecos, el rostro blanco,
derrochaban sin contar entre los helechos.
Vestíase talones y peinadoras.
A mediodía, señores de frac, inclinados sobre los musgos,
una por una recogían un centenar de perlas.

Un vestido de noche corría y gritaba en un claro del bosque.

Georges HUGNET

GRUTA de bronce
amplificador de las tempestades
de los dos hemisferios
donde las sombras no pueden morir
la cabeza del buho de piedra
vela
sobre la ciudad de los marinos
Limbos de fuentes no nacidas
de amores ahogados
bajo parejas de falsos amantes
falsos pensamientos
falsa ventanas
en las murallas de la noche
falsa virtud de los débiles
nuestros huesos encrespándose en el fuego
desierto calcinado de espera
donde reina la loca del espejo.

Alice PAALEN.

Háblame

EL negro de humo el negro animal el negro negro
se han dado cita entre dos monumentos a los muertos
que pueden parecer mis orejas
donde el eco de tu voz de mica marina
repite indefinidamente tu nombre
que se parece tanto a lo contrario de un eclipse de sol
que yo me creo cuando tú me miras
una “espuela de caballero en un ventisquero” cuya puerta abrieras
con la esperanza de ver escaparse una golondrina de petróleo inflamado
pero de la espuela brotará un manantial de petróleo ardiente
si tú lo quieres
como una golondrina
quiere la hora de verano para tocar la música de las tormentas
y la fabrica como haría una mosca
que sueña con una telaraña de azúcar

en un vaso de ojo
a veces azul como una estrella veloz rflejada por un huevo
a veces verde como un manantial rezumando de un reloj

Benjamín PERET

28 de noviembre XXXV

LENGUA de fuego abanica su cara en la flauta la copa
que cantándole roe la puñalada del azul
tan gracioso
qu sentado en el ojo del toro
inscrito en su cabeza adornada con jazmines
espera que hinche la vela el trozo de cristal
que el viento envuelto en el embozo del mandoble
chorreando caricias
reparte el pan al ciego y a la paloma color de lilas
y aprieta de toda su maldad contra los labios del limón ardiendo
el cuerno retorcido
que espanta con sus gestos de adios la catedral
que se desmaya en sus brazos sin un ole
estallando en su mirada la radio amanecida
que fotografiando en el beso una chinche de sol
se come el aroma de la hora que cae
y atraviesa la página que vuela
deshace el ramillete que se lleva metido entre el ala que suspira
y el miedo que sonríe
el cuchillo que salta de contento
dejándole aún hoy flotando como quiere y de cualquier manera
al momento preciso y necesario
en lo alto del pozo
el grito del rosa
que la mano le tira
como una limonsnita

Pablo PICASSO.

(En español el original).

Anuncio

Un señor que tomaba el metropolitano tenía bajo el brazo un gran paquete del que salía un trozo de tela verde. Como todo el mundo le miraba, dijo desatando su zapato: “Emplead la tinta Watterman”. Luego descendió los tramos de la escalera cojeando.

Así que llegó abajo, se sentó en un banco con los pies bajo su trasero. Y ahí, comenzó a desembalar su paquete. Pero no sacó nada, ni siquiera un trozo de tela verde.

Cuando el tren entró en la estación, partió corirendo con su paquete bajo el brazo. Pero no había ya tela verde. Sólo una cresta de gallina colgaba. El tren silbó.

A lo lejos se escuchó una voz grasosa: “Es una marca muy buena”.

Cerca de mí, un señor se puso verde.

Gisele PRASSINOS.

He aquí todos los siglos
pasados a filo de espada

HE aquí todos los siglos pasados a filo de espada
cabeza de madera donde el ojo izquierdo no palpita sino para salvar al
otro de la miseria
no hay de creíble en el seno vaporoso de las geografías venosas
sino las huídas indeterminadas de rostros encadenados de horribles palideces
sino la obra simbólica de microbios sabios al fondo de las cavernas apasionantes de la materia
sino el monumento irracional de la tempestad abatiendo la virtud
y el inolvidable desorden
de una voz desesperada
Ahora que los proverbios seductores viajan a costa de los ojos
los brazos escacean de recuerdos y caen a lo largo del cielo
todos los dioses han regresado a sus conchas
y la muerte vestida de soldado
coloca el terror blanco bajo urna

en las patrias pintadas de nuevo
he aquí viniendo por los senderos trillados de fiebre lenta
el tiempo de las grandes mudas nocturnas
del terciopelo y de las lúcidas encantaciones
donde el hombre
rompedor de muertes y de palabras
trepa al oro escarpado
lleno de ruídos
como una selva virgen….

Gui ROSEY.

Referencias

Artículos de revistas y periódicos (por orden cronológico)

Bay, Bernard, "El presente de la Poesía Francesa", *El Universal Ilustrado*, 7 de agosto de 1924, pp. 37-38.

Rosales, Salatiel, "Anatole France y los jóvenes", *El Universal Ilustrado*, 4 de diciembre de 1924, p. 37.

El Pájaro Azul, "Oración por el descanso de Anatole France", *El Universal Ilustrado*, 18 de diciembre de 1924, p. 44.

Rosales, Salatiel, "Salatiel Rosales les contesta a Pájaro Azul", *El Universal Ilustrado*, 25 de diciembre de 1924, p. 41.

García de la Barga, Andrés (Corpus Barga), "Sobre un ídolo. Carta al editor", *El Universal Ilustrado*, 15 de enero de 1925, pp. 44 y 47.

Gómez Carrillo, Enrique, "El Balsac del superrealismo", *El Porvenir* (Mty., N.L.), 18 de enero de 1925, 3ª secc., p. 3.

Péret, Benjamin, "Lo que piensan los 'ases' de la literatura francesa" (fragmento dedicado a Pierre Benoit), *Revista de Revistas*, Año XVI, N° 768, enero 25 de 1925, pp. 12-13.

González de Mendoza, José María (Abate de Mendoza), "El buen humor de Francis Picabia", *El Universal Ilustrado*, 26 de febrero de 1925, pp. 32-33.

Estrada, Genaro, "La revolución supra-realista", *El Universal*, 4 de marzo de 1925, p. 3.

Pereyra, Carlos, "La interpretación de los sueños", *El Universal*, 21 de marzo de 1925, p. 3.

Miomandre, Francis de, "La última moda literaria, el superrealismo y sus teorías", *Revista de revistas*, 5 de abril de 1925, p. 21.

Jaloux, Edmond, "La novedad literaria en el mundo. Un manifiesto del super-realismo", *Revista de Revistas*, 17 de mayo de 1925, pp. 18-19.

Miranda, Francisco de P., "El movimiento Super-Realista y la Poesía Moderna", *Revista de Revistas*, 17 de mayo de 1925, p. 19.

Vela, Fernando, “El Suprarrealismo”, *El Universal Ilustrado*, 6 de agosto de 1925, pp. 4-5.

Gómez Carrillo, Enrique, “El Superrealismo no ha muerto”, *El Universal Ilustrado*, 27 de mayo de 1926, pp. 38 y 55.

González de Mendoza, José María, (Abate de Mendoza), “El Suprarrealismo y sus escándalos”, *Revista de Revistas*, 6 de febrero de 1927, pp. 18 y 47.

Calvo, L., “El superrealismo en el teatro”, *El Universal Ilustrado*, 28 de abril de 1927, pp. 47 y 66.

Rojas, Manuel de, “Divagaciones en torno al superrealismo”, *El informador* (Gdl.), 14 de agosto de 1927, p. 3.

Owen, Gilberto, “Margarita de Niebla y Benjamín Jarnés”, en *Ulises*, año 1, N° 5, diciembre de 1927, México, F.C.E., 1980, pp. 208-210.

Carrillo, Emilio, “Baeza y el teatro”, *La Voz Nueva*, N° 18, 19 de mayo de 1928, s/p.

Desnos, Robert, “Un reducto de libertad: Diego Rivera, el conquistador de los muros mexicanos”, *El Universal Ilustrado*, 7 de junio de 1928, pp. 39 y 52.

Cocteau, Jean, “Fragmentos sobre Chirico”, *Contemporáneos*, T. I., N° 3, agosto de 1928, México, F.C.E., 1981, pp. 261-264.

Mérida, Carlos, “Europa y la pintura en 1928”, *Contemporáneos*, T. I., N° 3, agosto de 1928, México, F.C.E., 1981, pp. 267-271.

Torres Bodet, Jaime, “La cirugía, género suprarrealista”, *Contemporáneos*, T. I., N° 3, agosto de 1928, México, F.C.E., 1981pp. 330-334.

———————, “*Nadja*, de André Breton”, *Contemporáneos*, T. II., N° 5, octubre de 1928, México, F.C.E., pp. 104-199.

Cuesta, Jorge, “La poesía de Paul Éluard”, *Contemporáneos*, T. IV, N° 12, mayo de 1929, México, F.C.E., 1981, pp. 130-133.

“Rayografías de Man Ray”, *Contemporáneos*, T. IV, N°13, junio de 1929, México, F.C.E., 1981, pp. 257-261.

Hinojosa, José María, “Libertad entre dos fuegos”, *Contemporáneos*, T. IV, N° 14, julio de 1929, México, F.C.E., pp. 309-313.

Gasch, Sebastian, “Superrealismo”, *La Voz Nueva*, N° 35, 30 de octubre de 1929, s/p.

Cuesta, Jorge, “Robert Desnos y el Sobrerrealismo”, *Contemporáneos*, T. V, N° 18, noviembre de 1929, México, F.C.E., pp. 318-322.

———————, “Apuntes sobre André Breton”, s/f (probablemente de 1929).

Gasch, Sebastian, “Salvador Dalí”, *Contemporáneos*, N° 23, abril de 1930, México, F.C.E., pp. 90-92.

“Obras de Joan Miró”, *Contemporáneos*, T. VII, N° 24, mayo de 1930, México, F.C.E., pp. 148-149.

Pérez Ferrero, Miguel, “El arte nuevo como agresión”, *Contemporáneos*, T. VII, N° 24, mayo de 1930, México, F.C.E., 1981, pp. 150-165.

Gasch, Sebastián, “Intensidad”, *La Voz Nueva*, 31 de mayo de 1930.

Ortiz de Montellano, Bernardo, “Notas de un lector de poesía”, *Contemporáneos*, T. VIII, N° 26-27, julio-agosto de 1930, pp. 91-95.

Novo, Salvador, “El arte de la fotografía”, *Contemporáneos*, T. IX, febrero de 1933, pp. 165-172.

Mapa “El mundo en tiempos del surrealismo”, *Contemporáneos*, T. IX, N° 33, febrero de 1931, México, F.C.E., p. 173.

Gorostiza, José, “Ocho pintores” (Schneider) “Torre de señales. Una nueva generación”, *El Universal Ilustrado*, 5 de febrero de 1931, s/p (32).

Estrada, Genaro, “Infierno y paraíso de letras francesas”, *Contemporáneos*, T. IX, N° 34, marzo de 1931, México, F.C.E., pp. 244-250.

Cardoza y Aragón, Luis, “La inquietud contemporánea”, *Crisol*, N° 54, 1° de junio de 1933, pp. 349-360.

Espinosa Bravo, Clodoaldo Alberto, “Sentido revolucionario de la poesía nueva”, *Crisol*, N° 76, 1° de abril de 1935, pp. 233-241.

Cuesta, Jorge, “El compromiso de un poeta comunista”, *El Universal*, 6 de mayo de 1935, pp. 3 y 5.

Breton, André, “La gran actualidad poética”, *El Nacional*, 7 de julio de 1935, p. 3.

“André Breton y la literatura rusa”, *El Nacional*, 14 de julio de 1935, p. 3.

Pinturas surrealistas, *El Nacional*, 29 de marzo de 1936, s/p.

Cardoza y Aragón, Luis, "Una exacta pintura de España, como la ve Alejandro Casona", *El Nacional,* 27 de marzo de 1937, 1ª secc., p. 3.

Éluard, Paul, "Evidencia poética", *El Nacional*, 11 de julio de 1937, p. 2.

Breton, André; Éluard, Paul, "Literatura", 11 de julio de 1937, p. 2.

Miomandre, Francis de, "¿Podrá renacer el romanticismo?", *Universidad de México*, N° 21, octubre de 1937, pp. 12-13.

Lazo, Agustín, "Reseña sobre las actividades sobrerrealistas", *Cuadernos de Arte*, N° 3, suplemento de *Universidad*, N° 26, marzo de 1938, s/p.

Referencias citadas

Alquié, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, 211 pp.

Álvarez del Castillo, Rodolfo, "Breve cronología del psicoanálisis en México", *Carta Psicoanalítica. Psicoanálisis en México y el mundo,* (Internet: http://cartapsi.org/spip.php?article4; acceso: 25 de octubre de 2011).

Andrade, Lourdes, *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*, México, Aldus, 1996, 189 pp.

———————, *Siete inmigrados del surrealismo*, México, INBA, 2003, 172 pp.

Barreda, Octavio G., "Gladios, San-ev-ank, Letras de México, El Hijo Pródigo", en *Las Revistas Literarias de México, 1ª serie*, México, INBA, 1963, pp. 209-239.

Béhar, Henri, "Sueño y sonrisas, el teatro surrealista", en *Surrealismo: el ojo soluble*, Litoral, Málaga, 1987, pp. 353-359.

Benítez, José María, "El Estridentismo, El Agorismo, Crisol", en *Las Revistas Literarias de México, 1ª serie*, México, INBA, 1963, pp. 145-164.

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario,* 2ª ed., Barcelona, Anagrama, 1997, 514 pp.

Bradu, Fabienne, *André Breton en México*, México, Vuelta, 1996, 249 pp.

———————, *Artaud, todavía*, México, F.C.E., 2008, 196 pp.

Breton, André, *Antología del humor negro*, 8ª ed., Barcelona, Anagrama, 2007, 408 pp.

———————, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1969, 338 pp.

———————, *La llave de los campos*, Pamplona/Madrid, Peralta Ediciones/Ayuso, 1976, 310 pp.

Bridel, Ives, "Las revistas literarias y el surrealismo en Francia y en la Suiza francesa", en *Surrealismo: el ojo soluble*, Litoral, Málaga, 1987, pp. 368-378.

Brihuega, Jaime, "El surrealismo bajó de los cielos y habitó entre nosotros", en *Surrealismo: el ojo soluble*, Litoral, Málaga, 1987, pp. 41-53.

Chaple, Sergio, "Ficha biográfica de Félix Pita Rodríguez", en *Cuba literaria*, (Internet: http://www.cubaliteraria.cu/autor/felix_pita_rodriguez/biobibliografia.htm; acceso: 26 de febrero de 2011).

Chénieux-Gendron, Jacqueline, *El surrealismo*, México, F.C.E., 1989, 370 pp.

Domínguez Michael, Christopher, *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*, 2ª ed., México, Era, 1999, 569 pp.

Durozoi, Gérard y Lecherbonnier, Bernard, *El surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, 307 pp.

Foster, Hal, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, 400 pp.

García Gallego, Jesús, (ed.), *Surrealismo: el ojo soluble*, Litoral, Málaga, 1987, 528 pp.

García Higueras, Gabriel, "Trotsky museum: past and present", en *Lubitz' TrotskyanaNet*, (Internet:http://www.trotskyana.net/Leon_Trotsky/The_Trotsky_Museum/trotsky_museum_feature_engl.html#thanks; acceso: 19 de noviembre de 2011).

Gullón, Ricardo, *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, II volúmenes, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

Hernández, Patricio, "La ética surrealista de Emilio Prados", en *Surrealismo: el ojo soluble*, Litoral, Málaga, pp. 120-132.

Krauze, Enrique, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", en *La historia cuenta*, México, Tusquets, 1998, pp. 304 pp.

Kurz, Andreas, “La importancia de la filosofía y cultura alemanas en la revista *Contemporáneos”*, *Literatura Mexicana*, vol. XIX, N° 1, México, UNAM, 2008, pp. 75-108.

Lambert, Jean Clarence, “André Breton en México”, en *Vuelta*, 148, México, marzo de 1989, pp.

Lladó, Albert, “’Manifest groc’, o la fiesta de la juventud”, en *Revista de Letras*, (Internet: http://www.revistadeletras.net/manifest-groc-o-la-fiesta-de-la-juventud/ acceso: 18 de junio de 2011).

Manrique, Jorge Alberto, “El proceso de las artes (1910-1970), en *Historia general de México. Versión 2000*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 945-956.

Martínez Peñaloza, Porfirio, “La Revista Moderna”, en *Las Revistas Literarias de México, 1ª serie*, México, INBA, 1963, pp. 81-110.

Matute, Álvaro, *Pensamiento historiográfico mexicano del siglo XX. La desintegración del positivismo (1911-1935)*, México, UNAM/FCE, 1999, 478 pp.

Meyer, Jean, *La revolución mexicana 1910-1940*, 2ª ed., México, Editorial Jus, 1999, 295pp.

Meyer, Lorenzo, “La institucionalización del nuevo régimen”, en *Historia general de México. Versión 2000*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 823-879.

Monegal, Antonio, "Entre el papel y la pantalla: Viaje a la luna de Federico García Lorca", en *Surrealismo: el ojo soluble*, pp. 242-258.

Monge, Carlos Francisco, “Entornos del surrealismo en Xavier Villaurrutia: la poesía y el ensayo” *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 18, Universidad Complutense de Madrid, 1989, 19 pp.

Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México. Versión 2000*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 957-1076.

———————, *Amor perdido*, 12ª reimpresión, México, Era, 1994, 348 pp.

Monterde, Francisco, “Savia Moderna, Multicolor, Nosotros, México Moderno, La Nave, El Maestro, La Falange, Ulises, El Libro y el Pueblo, Antena, etcétera”, en *Las Revistas Literarias de México, 1ª serie*, México, INBA, 1963, pp. 111-164.

Ocampo, Aurora M., *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días*, México, UNAM –IIF, 1992-2010.

Ortega y Gasset, José, *En torno a Galileo. El hombre y la gente,* México, Porrúa, 2001, 245 pp.

Páramo Ortega, Raúl, "Historia del psicoanálisis en México", en *El psicoanálisis y lo social: estudios transversales*, Valencia/Guadalajara, Univèrsitat de Valencia/Universidad de Guadalajara, 2006, pp. 323-335.

Pascual Gay, Juan, *Un escritor meridiano: Alberto Quintero Álvarez,* México, Ediciones La Rana, 2009, 231 pp.

Paz, Octavio, "Antevíspera: Taller", en *Seis vistas de la poesía mexicana,* en *Generaciones y semblanzas. Obras completas,* Vol. 4, México, FCE, 1994, pp. 94-111.

Petersen, Julius, "Las generaciones literarias", en Ermantinger, Emil, (ed.), *Filosofía de la ciencia literaria*, México, F.CE., 1983, pp. 164-188.

Polizzotti, Mark, *Revolución de la mente. La vida de André Breton*, México, F.C.E./Turner, 2009, 691 pp.

Raymond Spiteri y Donald LaCoss (ed.), *Surrealism, politics and culture,* Aldershot, Ashgate, 2003, 252 pp.

Reverte Bernal, Concepción, "Los 'Contemporáneos': una vanguardia poética mexicana" (1986), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008, 18 pp.

Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, CONACULTA, 1997, 583 pp.

———————, *México y el surrealismo*, México, Arte y Libros, 1978, 246 pp.

Schwartz, Jorge, *Las vanguardias literarias. Textos programáticos y críticos*, 1ª reimpresión, México, F.C.E., 2006, 748 pp.

Schwarzbeck, Humberto, "Breton en México: una apostilla", en *Letras Libres*, agosto de 2002, (Internet: http://www.letraslibres.com/index.php?art=7679; acceso: 12 de enero de 2011).

Sheridan, *Índice de Contemporáneos: Revista mexicana de cultura (1928-1931)*, México, UNAM, 1988, 290 pp.

———————, "Las revistas, esas nebulosas", en *More ferarum. Revista de literatura,* no. 7, (Internet: moreferarum.perucultural.org.pe/textos/2/guillermosheridan.doc; acceso: 24 de mayo de 2010).

———————, *Los Contemporáneos ayer*, 2ª reimpresión, México, F.C.E., 2003, 411 pp.

———————, *Malas palabras: Jorge Cuesta y la revista* Examen, México, Siglo XXI Editores, 2011, 390 pp.

———————, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, FCE, 1999, 506 pp.

Solana, Rafael, "Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva", en *Las revistas literarias de México,1ª serie*, México, INBA, 1963, pp. 185-207.

Taller Poético (1936-1938). Poesía (1938), (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), México, F.C.E., 1981, 401 pp.

Terán, Óscar, (comp.), *América Latina: positivismo y nación*, México, Katún, 1983, 190 pp.

Torre, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Renacimiento, 2001, 441 pp.

Vargas Escalante, Rafael, "Editorial. Datos para una Historia de la Revista de la Universidad de México entre 1930 y 1970", en *Memoria de las revoluciones en México,*(Internet:http://www.terra.com.mx/memoria2010/articulo/949435/Datos+para+una+Historia+de+la+Revista+de+la+Universidad+de+Mexico+entre+1930+y+1970.htm&paginaid=4; acceso: 21 de febrero de 2011).

Villegas, Abelardo, *Positivismo y porfirismo*, México, SEP, 1972, 223 pp.

Vital, Alberto, "Victoriano Salado Álvarez", en Belem Clark de Lara; Elisa Speckmann Guerra. *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico. México*, UNAM, pp. 507-520.

Winock, Michel, *El siglo de los intelectuales*, Barcelona, Edhasa, 2010, 1056 pp.

Zea, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, 9ª reimpresión, México, F.C.E., 2005, 481 pp.