

LA HUELLA SURREALISTA EN LAS REVISTAS MEXICANAS *TALLER POÉTICO* (1936-1938) Y *POESÍA* (1938)*

THE SURREALIST TRACE IN THE MEXICAN MAGAZINES
TALLER POÉTICO (1936-1938) AND *POESÍA* (1938)

SONIA RICO ALONSO
Universidade da Coruña. España.
soniaricoalonso@gmail.com

Resumen: A comienzos del siglo XX la revista literaria encuentra su apogeo en México. El objetivo de este trabajo es revelar dos publicaciones —*Taller poético* (1936-1938) y *Poesía* (1938)—, que nacen en el momento en que el surrealismo está comenzando a asentarse en el país azteca, y buscar en ellas el rastro del movimiento de Breton, considerando que ambas pretendían presentar las tendencias poéticas del momento. Para ello, realizaremos una presentación de cada revista para, a continuación, revelar aquellos poemas en que se advierten rasgos surrealistas con el fin de mostrar cómo en esos años el surrealismo se encontraba en un estado todavía incipiente.

Palabras clave: surrealismo, revistas literarias, revistas mexicanas, poesía contemporánea.

Abstract: At the beginning of the 20th century, the literary magazine found its apogee in Mexico. The aim of this work is to reveal two publications —*Taller poético* (1936-1938) and *Poesía* (1938)—, which were born at a time when surrealism is beginning to settle in the Aztec country, and to search in them for the trace of the Breton movement, considering that both tried to present the poetic tendencies of the moment. To do this, we will make a presentation of each magazine to then reveal those poems in which surrealist features are noticed in order to show how in those years surrealism was in a still incipient state.

Keywords: surrealism, literary magazines, Mexican magazines, contemporary poetry.

Recibido: 15/03/2021. Aceptado: 05/10/2021.

* Este estudio ha sido financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España dentro del proyecto de investigación “FFI2016.75110-P. Caracterización del surrealismo hispánico. Recuperación, digitalización y edición de las revistas surrealistas de México, Perú y República Dominicana (SURHI)” (2016-2020).

Entre los muchos acontecimientos que caracterizan desde un punto de vista artístico y cultural la primera mitad del siglo XX en Hispanoamérica, se encuentra el nacimiento continuo de revistas literarias que servían de altavoz a los diferentes grupos estéticos que iban surgiendo. En ellas, cada conjunto se diferenciaba de los otros proclamando sus principios estéticos, identificándose como colectivo distinto y original y posicionándose frente a aquellos que no comulgaban con el mismo credo artístico. La revista literaria, asimismo, servía como medio de difusión de las creaciones de los autores afiliados, siendo muchas veces el primer lugar de publicación —sobre todo, en el caso de la poesía— de muchas creaciones, antes de publicarse en forma de poemarios o como obras independientes. También era el espacio de difusión de las nuevas corrientes estéticas, algunas surgidas en Europa, como el surrealismo, y otras originariamente americanas, como el creacionismo.

México no fue una excepción a este fenómeno y, así, revistas como *Contemporáneos* (1928-1931) o *Taller* (1938-1941) resultaron fundamentales en la historia de la literatura mexicana contemporánea. Tal es así que los escritores que colaboraron asiduamente en ellas pasaron a conformar las generaciones homónimas “Los contemporáneos” y la “Generación de *Taller*”, respectivamente. Sin embargo, fuera de las revistas capitales, aquellas con un amplio recorrido en el tiempo, con gran cantidad de números publicados o con la presencia de muchos autores canónicos en sus páginas, existen numerosas publicaciones de breve trayectoria —algunas de brevísima, con apenas un número— que han pasado prácticamente desapercibidas para la crítica, en muchas ocasiones, por la dificultad para dar con ellas y por la escasa constancia que de ellas se ha dejado en otros testimonios.

En este trabajo vamos a detenernos en dos de estas publicaciones periódicas “menores”, *Taller poético* (1936-1938) y *Poesía* (1938), ambas integradas por apenas cuatro y tres números respectivamente y que, sin embargo, agrupaban a un conjunto de autores ecléctico y singular, ya que, en el caso de estas dos revistas, el objetivo no era el habitual, esto es, diferenciar a un conjunto de escritores, en este caso poetas, como grupo estético, sino todo lo contrario: aunar en sus páginas un panorama lo más completo posible de la poesía mexicana de su tiempo fuera cual fuera su filiación estética. Esta vocación integradora otorga un carácter especial a estas dos publicaciones que, en este trabajo, queremos dar a conocer y reivindicar. Asimismo-

mo, y como ya hemos señalado, la revista literaria a menudo servía para dar voz a las nuevas corrientes estéticas y, así, buscaremos en *Taller poético* y en *Poesía* las huellas de un movimiento tan poderoso en México como fue el surrealismo —el propio André Breton consideró el país como la esencia del surrealismo—, que entraría con fuerza en el país inmediatamente después del nacimiento de estas publicaciones. El propósito será ver hasta qué punto el surrealismo era ya una opción estética para los poetas antes de la llegada de los surrealistas europeos. Para ello, después de una presentación de cada revista, nos detendremos en analizar aquellas creaciones en las que se advierte la huella surrealista para dar cuenta de la presencia de este movimiento en dos publicaciones periódicas que no nacieron declaradamente surrealistas¹ y que, en la actualidad, prácticamente han pasado desapercibidas para la crítica.

TALLER POÉTICO (1936-1938) Y LA TÍMIDA APARICIÓN DEL SURREALISMO

La primera publicación de la que vamos a hablar es la revista *Taller poético*, que nace en mayo de 1936 en Ciudad de México. Dirigida por el joven escritor Rafael Solana, la publicación tiene un recorrido breve —hasta junio de 1938— con, como hemos dicho, solo cuatro números publicados. Solana, que cuando creó la revista apenas contaba con veinte años², era un joven escritor veracruzano, que había hecho su primera incursión en el panorama literario mexicano con el poemario *Ladera*, de 1934. Formado en Derecho y en Filosofía y Letras, es en 1936 cuando se materializa plena-

¹ Al contrario, por ejemplo, de la revista *Dyn*, que aunque también fue una publicación de corto recorrido —seis números—, en general, poco considerada y analizada, sí nació como espacio específico para los seguidores de la corriente disidente surrealista, aquella ya alejada de los preceptos de André Breton. Fue publicada en México entre 1942 y 1944, creada y dirigida por el artista austríaco Wolfgang Paalen, radicado en el país azteca, y difundida en Nueva York y Londres.

² Octavio Paz, hablando sobre *Taller poético*, caracteriza a Rafael Solana como “el más activo y generoso entre ellos [los nuevos escritores]” (Paz, 2001a), así como “el más inquieto de aquellos muchachos” (Paz, 2001b). En otra ocasión, Paz señala que la revista era “como el mismo Solana: ecléctica, reverenciosa, amante de las jerarquías, de los premios, de los honores, como si la literatura fuera una fiesta de fin de año” (Paz en Ylizaliturri, 1999).

mente su vocación literaria con la publicación de *Los sonetos* y la creación de la revista *Taller poético*. A partir de 1936 despegará su carrera literaria, no solo en el género poético y como editor de revistas, sino también como narrador y como dramaturgo. De hecho, es en el género teatral, que cultivó a partir de 1951, donde desempeñó un importante papel como renovador del teatro mexicano, con la creación de treinta y tres obras teatrales y la reivindicación del género de la comedia.

Lo que nos interesa en este trabajo, no obstante, es su faceta como editor y director de revistas, labor que llevó a cabo en dos ocasiones: en *Taller poético* (1936-1938) y, parcialmente, en *Taller* (1938-1941)³. La primera nació con el objetivo de ser una “revista de unificación” (1981), en palabras del propio Solana. Es decir, el propósito de la publicación era el de aglutinar la producción poética de todos los poetas mexicanos, propósito insólito para una revista de esta época, que no buscaba diferenciar sino aunar⁴. *Taller poético* se caracterizó así por su eclecticismo y por no ser en ningún caso una publicación rupturista con respecto a la tradición precedente⁵. El objetivo era, pues, “lograr la concordia entre todos los poetas existentes en México” (Solana, 1981).

Para ello, el director de *Taller poético* buscó la colaboración de todos los poetas mexicanos, no solo de los coetáneos a él, sino que se remontó a las dos generaciones anteriores a la suya para pedir su contribución. Así, participaron en la revista desde autores consagrados como Enrique González Martínez, hasta poetas jóvenes como Nefalí Beltrán, Ramón Gálvez

³ Solana dirigió y editó el primer número de *Taller*. Debido a la preparación y posterior viaje de Solana a Europa, este delegó la dirección del segundo número y los siguientes en Efraín Huerta. A partir del quinto número tomará el relevo Octavio Paz.

⁴ Al respecto, Solana afirma:

Nada permite formarse una tan clara idea acerca del eclecticismo de *Taller Poético* como la nómina de sus colaboradores, que incluye a los representantes de todas las generaciones vivas y de todos los grupos, hasta donde nos fue posible abarcar, sin renuncia de la calidad que pretendíamos sostener, y sin incursiones hacia un tipo de poesía excesivamente popular, con cuya aceptación habríamos caído en la demagogia (...) También tratábamos de representar en nuestra revista a la poesía de todo el país, y no solamente a la de la capital, y para ello invitábamos a poetas que residían y trabajaban en lugares como Guadalajara o Mérida, según se encuentra en esta lista (1981).

⁵ En palabras de Rafael Solana, “no queríamos rechazar a ningún maestro. Por contraste con todas las revistas anteriores, que habían sido agresivas, o por lo menos desdenosas para los poetas maduros, la mía invitaba a todos los ilustres a dictarnos su lección” (1981).

o el propio Solana. Contribuyeron también los autores de la generación anterior, agrupados en torno a la revista *Contemporáneos* (1928-1931)⁶, entre ellos, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia o Alfonso Gutiérrez Hermosillo, ya fallecido cuando se publicaron sus textos en la revista. También hubo lugar para poetas posteriores a los Contemporáneos, pero mayores que la generación de Solana. Son los casos de los poetas Elías Nandino, Anselmo Mena, Enrique Asúnsolo o Efraín Huerta. Por otra parte, la revista sirvió para dar a conocer a nuevos talentos, como ocurrió en los casos de los poetas Carmen Toscano⁷ u Octavio Novaro. Solo circunstancias especiales, como el exilio, los viajes, etc. impidieron que algún poeta mexicano de la época no ocupase un espacio en las páginas de *Taller poético*. Incluso participaron en la revista autores extranjeros, como los españoles Federico García Lorca —de forma póstuma— o José Moreno Villa.

En total, fueron cuarenta y dos los poetas —solo una mujer: Carmen Toscano— que publicaron sus creaciones en la revista de Solana. Destacaron, por encima de todas, las participaciones de los poetas Efraín Huerta, que publicó nueve poemas en los cuatro números de la revista; Carlos Pellicer, quien participó con ocho textos en los números I y IV; y el propio Rafael Solana, en cuya revista sacó a la luz trece poemas repartidos en todos los números.

Tomando la revista como objeto físico, cabe decir que sus tres primeros números fueron impresos por el abogado y escritor, Miguel N. Lira, amigo íntimo del director. El cuarto número, en cambio, y sin ninguna explicación conocida, salió a la luz en la imprenta de Ángel Chápero. El proceso de impresión de la revista estaba totalmente supervisado por su director, quien compraba el papel, “poco [...], pero muy fino” (Solana, 1981), para que después Lira imprimiera las cortas tiradas en una prensa de mano. Estos ejemplares eran distribuidos por el propio Solana. En cuanto a su diseño inte-

⁶ La única excepción del grupo fue la del escritor José Gorostiza, que no participó en la revista, según Solana, porque “era un poeta muy corto” (1981), refiriéndose a la brevedad de su obra.

⁷ Rafael Solana atribuyó a la poeta el nombre de la revista. Esta se había referido a una fábrica de espejos como un “taller de lunas”, sintagma humilde y, a la vez, poético que inspiró a Solana para nombrar su revista: “queríamos decir, con ese nombre, ‘lugar en que se trabaja para hacer poesía’; nos considerábamos aprendices, gente dispuesta a trabajar, a pulir, a sudar en el aprendizaje” (1981).

rior, *Taller poético* es una revista sobria, carente de ilustraciones, colores o tipografías diferentes. Cada número consta —al margen de la portadilla, la portada y los créditos— de una secuencia de poemas, encabezados por su título, de haberlo, y con la rúbrica de su autor al final. Normalmente, se dispone un poema por página, que, en caso de ser extenso, avanza por las páginas siguientes, lo que permite una lectura clara y diáfana del texto, al no haber exceso de elementos ni distracciones en la página. Al término de los poemas, se incluye en los tres primeros números de la revista una sección de reseñas literarias, “Libros recibidos”, en la que los colaboradores asiduos de la revista comentan las novedades poéticas.

El estilo austero y sin artificios de *Taller poético* estaba en consonancia con el tipo de poesía que sus páginas recogía. Como señala Salvador García Rodríguez (2016), “*Taller poético* se nutría a sí misma”, es decir, era una revista por y para la poesía en sí, lejos de cualquier reminiscencia política, social o ideológica. De ahí que fueran los grandes temas universales (el amor en todas sus vertientes, la muerte, la existencia, la naturaleza, el tiempo, etc.) los elegidos por los poetas. Los textos trascienden el aquí y ahora, su contexto más inmediato, para ser eternos, autónomos, puros, y, de ahí, su pulcra disposición en la página⁸. Teniendo en cuenta esto, ¿es posible que entre las páginas de *Taller poético* hubiese espacio para el surrealismo? La respuesta más inmediata parece negativa, teniendo en cuenta, sobre todo, que se considera el año 1938, aquel en que André Breton llega a México, el año de eclosión del movimiento surrealista en el país azteca y la revista ya había nacido en mayo de 1936. No obstante, en ese momento Antonin Artaud ya se encontraba en México, adonde había llegado ese mismo año gracias a la ayuda de Jaime Torres Bodet. El hecho de que Artaud hubiese sido expulsado del grupo surrealista en 1927 no significaba que el francés no difundiera sus conocimientos y opiniones acerca del movimiento a lo largo de ese mismo año⁹, aunque no parece que tratase con algunas

⁸ García Rodríguez (2016) apunta: “Texto a texto en la revista se arma un andamiaje donde la voz se desnuda y se aleja del mundo. [...] No hay ruido entre los textos. Nada desafía en sus páginas. Está ausente de la revista el llamado de la historia, los problemas del mundo, las ideologías que tanto seducían y exigían a los más jóvenes de la promoción”.

⁹ En febrero de 1936 ya había impartido tres conferencias en la Universidad de México y fueron muchos los artículos escritos por él a lo largo del año que vivió en el país americano —en 1937 regresa a Francia—.

de las figuras más representativas de la poesía mexicana del momento¹⁰. La estancia de Artaud en México, no obstante, es destacada hasta el punto de que Schneider (1978) no duda en considerarla un momento decisivo para la reconfiguración del movimiento en el país.

Por otra parte, desde 1924, aunque de manera puntual y, en ocasiones, superficial, desacertada y/o despectiva, el surrealismo había sido difundido a través de la prensa y algunas revistas, siendo, por ejemplo, el año de 1925 —año de consolidación del movimiento en Europa— aquel con más artículos publicados en México sobre el asunto después de 1938 —año de la llegada de Breton—. Por encima de todas estas publicaciones, destaca la labor de difusión de la revista *Contemporáneos* (1928-1931) que, sin ser su naturaleza de carácter vanguardista, incluyó entre sus páginas unos cuantos ensayos y artículos de opinión sobre el surrealismo, así como reproducciones de obras plásticas y fragmentos de textos literarios de los artistas europeos. Por último, previo al nacimiento de *Taller poético* cabe destacar el primer artículo que André Breton publicó en México, el 7 de julio de 1935 en el periódico *El Nacional*, titulado “La gran actualidad poética”.

Rafael Solana y su proyecto poético no podían, pues, ser ajenos a la existencia, la difusión y las controversias surgidas en torno al movimiento surrealista. No había, no obstante, poetas propiamente surrealistas en México todavía, de manera que de ningún modo *Taller poético* se puede vincular de manera directa a dicho fenómeno. Por otra parte, no debemos olvidar, como hemos dicho, que la revista no buscaba en caso alguno casarse con escuelas o movimientos poéticos. Todo lo contrario al carácter del movimiento surrealista, en el que no bastaba con formar parte, sino que exigía militancia estética e ideológica¹¹. En todo caso, y como decimos, *Taller poético* no podía ignorar su existencia, de ahí que se puedan atisbar algunos de sus rasgos en algunos textos que sí permiten apreciar cierta influencia en sus creadores.

El primer texto que debemos destacar es el poema “Fragmento”, que

¹⁰ En una carta de Luis Cardoza y Aragón recogida en Bradu (2008), este afirma que “ni [Xavier] Villaurrutia, ni [Agustín] Lazo, suaves, exquisitos, trataron a Artaud”.

¹¹ Artistas como Salvador Dalí, en 1934; Paul Éluard, en 1938; o el ya mencionado Antonin Artaud, en 1927, fueron expulsados del movimiento por no seguir los postulados de Breton y sus seguidores.

Salvador Novo publica en el número I de la revista de Solana. Aparentemente es un poema dispuesto en tres páginas (pp. 33-35¹²), compuesto por treinta y cinco versos. Se trata, en realidad, de un fragmento de un poema mucho más extenso, titulado *Never ever* (1934) del que *Taller poético* recoge su octava y última parte. Todo el poema podría ser catalogado como vanguardista por rasgos característicos como el empleo del verso libre, la ruptura sintáctica de la frase, las asociaciones ilógicas de conceptos, la concatenación de palabras y sintagmas sin puntuación o la disposición anómala del verso en la página. Así, ciñéndonos al fragmento recogido en la revista, las convenciones del género poético se encuentran desbaratadas mediante, por ejemplo, algunos encabalgamientos que rompen sintagmas (“como el / llanto”, “los siglos / inmortales”), dejando los segundos términos solos, conformando un único verso, así como con varios vocablos truncados, partidos con el guion que divide una palabra cuando se termina el renglón (“tró- /pico”, “muer- /tos”, “ciga- / rrillo”). Estas frases y términos rotos detienen la atención del lector en determinados puntos del poema y le aportan un ritmo truncado que va *in crescendo* a medida que se desarrolla el tema: desde el comienzo y hasta la mitad (“hasta el grito hasta el aullido hasta el llanto hasta la / muerte”) el asunto es un encuentro sexual entre el yo poético y un tú, descrito en pasado, a modo de recuerdo, para, después (“y ya nunca porque en mí quedó la manzana”) y hasta el final, tratar la ruptura de tal relación y el dolor provocado en el yo poético por tal hecho. Es en esta segunda parte donde Novo quiebra las palabras.

Los rasgos surrealistas de este “Fragmento” se aprecian, por un lado, en el empleo de ciertas imágenes que no obedecen a ninguna lógica, sino en cuya asociación prima un criterio subjetivo, desconocido para el lector, pues no obedecen a ningún principio racional. Ejemplos de ellas son “yo abría los brazos / como los muertos de un anfiteatro” o “tus lirios llenos de podredumbre / cubiertos con polvo morado”. Las más extrañas se encuentran en el fragmento que acumula más estructuras truncadas, todo él una gran metáfora continuada:

¹² Tanto la paginación como las citas a los textos de las revistas objeto de estudio se toman de la edición facsimilar de estas de 1981.

nacerán dos estrellas de tu vejez que el águila verá
fijamente
a la orilla de los volcanes que te arrebataron al tró-
pico
a la orilla de la nieve de los caballos de los trenes
tardíos
de las cinco de la mañana que nos sorprendía muer-
tos

Por otro lado, la sintaxis se encuentra desarticulada. No hay estructuras gramaticales completas ni correctas, desde un punto de vista normativo, sino acumulación de elementos lingüísticos (“atravesado y muerto por un puñal de oro dos puñales / tres puñales”). El poema se desborda, se apura, rebosa y transmite de forma efectiva los sentimientos y emociones que quiere transmitir el yo poético —el deseo, la pasión, la pérdida, el dolor, la espera—, como si quedase estampado su universo mental y emocional tal y como es, sin las ataduras que impone la gramática: “como la sed como el sueño como el aullido como el / llanto / tu boca tus labios tus dientes tu lengua nunca supe / veía tu carne blanca blanca tus ojos verdes tu silencio”. Se advierten, pues, trazas claras de escritura automática.

El texto de Novo constituye un hecho excepcional dentro de la estética que prima en *Taller poético* y, así, hay que pasar al segundo número de la revista —noviembre de 1936— para que volvamos a localizar alguna huella surrealista, concretamente, en el poema “Gacela de la terrible presencia” (p. 45), de Federico García Lorca. Dada la fecha de publicación del segundo número de *Taller poético*, se trata de un poema de publicación póstuma —el poeta granadino había sido asesinado en agosto de ese mismo año—, de ahí que vaya acompañado inmediatamente después de un texto a modo de homenaje y denuncia firmado por el escritor y diplomático mexicano Genaro Estrada.

Volviendo al texto, “Gacela de la terrible presencia” vio la luz antes en *Taller poético* —y en otras publicaciones periódicas— que en el poemario del que formaría parte, *Diván de Tamarit*, obra que, aunque Lorca ya había finalizado en 1934 y que, incluso, llegó a galeradas, no fue publicada de forma completa hasta el año 1940, ya de forma póstuma, en la revista neo-

yorquina *Revista Hispánica Moderna* (año VI, n.º 3 y 4)¹³. El poemario de Lorca parte aparentemente de formas y temas propios de la tradición árabe¹⁴ que el poeta usa de un modo arbitrario, lejano a toda preceptiva poética. Temáticamente, son poemas que tratan los grandes temas lorquianos: el deseo, la muerte o el dolor, ambientados en la ciudad de Granada. Temas universales, atmósfera mítica y tradición, que entroncan con un subjetivo e imponente mundo metafórico y asociativo que bebe directamente de la vanguardia y, también, del surrealismo.

El poema recogido en *Taller poético* es, concretamente, el segundo de los textos de *Diván de Tamarit*, la denominada “Gacela II”. Desde un punto de vista formal, nos encontramos ante un poema compuesto por dieciséis versos, agrupados en pareados, que riman en asonante. Cabe decir, no obstante, que la versión de la revista de Solana presenta agrupados en una única estrofa los versos 9-12, lo que supondría una irregularidad en la forma del poema. Las ediciones críticas posteriores que hemos consultado del texto, basadas en los manuscritos lorquianos, no muestran tal irregularidad, sino que dividen esa falsa estrofa en dos pareados análogos a los demás que componen el poema. Pudo deberse, pues, a un problema en la maquetación o en la impresión, dada la meticulosidad con que estaba diseñada la revista. La forma de este poema, por tanto, poco tiene que ver con la vanguardia o con el surrealismo, dado que sigue un molde estrófico regular, así como una rima fija. Por otra parte, el poeta emplea recursos habituales de las composiciones basadas en formas tradicionales, como son los paralelismos, muy abundantes en este texto, bien dentro del propio pareado (“Yo quiero que el agua se quede sin cauce, / Yo quiero que el viento se quede sin valles”), bien entre diferentes estrofas (“Que los bueyes hablen con las grandes hojas / Y que la lombriz se muera de sombra. // Que brillen los dientes de la calavera / Y los amarillos inunden la seda”).

Dicho esto, ¿dónde podemos apreciar rasgos surrealistas si, como hemos visto, se trata de un poema formalmente tradicional? Fundamentalmente, en las impactantes y personalísimas imágenes, como Lorca ya había

¹³ Parte del poemario fue publicado en 1938 en las *Obras completas* de Federico García Lorca que compiló Guillermo de Torre a partir de textos publicados en revistas.

¹⁴ Concretamente, de las composiciones denominadas *casida* y *gacela*, así como del tipo de obra llamada *diván*. Véase Emilio García Gómez en Miguel García-Posada (1996).

hecho en otros poemarios anteriores como el *Romancero gitano* (1928), bebedores también de la tradición, pero con metáforas completamente vanguardistas e insólitas. “Gacela de la terrible presencia” es un poema sobre el deseo —tema central del surrealismo—, sobre la “terrible presencia” que constituye el otro, deseado y temido. Así, el yo prefiere la fractura del orden natural, la oscuridad total, a la visión del otro (“Pero no ilumines tu cuerpo desnudo”, “Pero no me enseñes tu cintura fresca”). El deseo constituye un instinto primario, intrínseco a la naturaleza del ser humano y, sin embargo, negado y aprisionado por él y la sociedad. El surrealismo, partiendo del psicoanálisis, busca revelarlo y reivindicarlo por constituir parte de nuestra esencia, tal y como acontece en muchos textos del poeta granadino.

En el poema de Lorca, el terror y el sufrimiento ante lo que supondría el contacto con el otro y el deseo hacia él es expresado mediante imágenes completamente subjetivas que no son interpretables según la lógica racional —lo que Raymond (1960) llama “combinaciones químicas ‘estupeficientes’ entre las palabras más dispares, nuevas posibilidades de síntesis, se rebelan bruscamente como un relámpago”—. Son los casos, por ejemplo, de “la noche se quede sin ojos”, “ocaso de verde veneno”, “como un negro cactus abierto en los juncos” o “ansia de oscuros planetas”. Estas asociaciones conforman el universo metafórico y subjetivo lorquiano, creadas siguiendo un criterio absolutamente íntimo y, por esa razón, en ocasiones, críptico. Por otra parte, el poema recoge una mención a “la flor del oro” (“Quiero que la noche se quede sin ojos / y mi corazón sin la flor del oro”), en que algunos han querido ver una alusión al texto taoísta *El secreto de la flor de oro*, famoso por haber sido analizado e interpretado por el psiquiatra Carl Jung, padre, junto a Sigmund Freud, del psicoanálisis, influencia principal del movimiento surrealista¹⁵.

En definitiva, *Taller poético* recoge un texto lorquiano, a modo de homenaje *post mortem*, que si bien no podríamos calificar plenamente de texto surrealista —no es un poema como los de *Poeta en Nueva York* (1940)—

¹⁵ Esta tesis la defiende, por ejemplo, Manuel Alcides Jofré (1998), si bien otros críticos, como Miguel García-Posada (1996) ven en “la flor de oro” una imagen recurrente y original del universo metafórico lorquiano: “frase popular encontrada también en *Bodas de sangre* [...]. Aquí parecería denominar a la persona amada por el poeta”.

sí trata, dentro de un molde tradicional, un tema capital dentro del surrealismo y emplea el recurso sobre el que se cimenta la estética surrealista: “la estupefaciente imagen” (Aragon en Raymond, 1960).

El último rastro surrealista localizable en *Taller poético* y antes de pasar a la revista *Poesía*, lo encontramos en su tercer número, en el poema de Xavier Villaurrutia “North Carolina Blues” (pp. 39-43), escrito durante su estancia en los Estados Unidos y dedicado al escritor estadounidense Langston Hughes¹⁶. Aunque la filiación de Villaurrutia al surrealismo es discutida, no cabe duda de que el poeta mexicano sí era buen conocedor del movimiento y de sus seguidores y compartía algunos de sus principios teóricos¹⁷. “North Carolina Blues” es un poema que busca reflejar el ambiente de los clubs de Carolina del Norte, un ambiente que es nocturno, cálido, sensual y sexual. Compuesto de ocho estrofas desiguales y con una especie de estribillo o verso suelto que se repite al final de cada una —“En North Carolina”—, el poema no es una muestra de escritura automática y, por tanto, carece de una sintaxis desarticulada y no presenta términos sueltos sin aparente sentido. Al contrario, la sintaxis es correctísima y el poema respeta incluso las reglas de puntuación, algo no tan frecuente en la poesía contemporánea. Desde el punto de vista formal, “North Carolina Blues” no encuentra, pues, filiación surrealista; no obstante, su tema no es otro que el deseo y el acto sexual, temas que encuentran su punto álgido en las dos estrofas finales:

¹⁶ Aparte de su actividad literaria, Hughes es famoso por haber sido uno de los impulsores del conocido como “Renacimiento de Harlem”, un resurgimiento artístico, sobre todo en el jazz, la pintura y la literatura, llevado a cabo por la comunidad negra residente en el barrio de Harlem, en Nueva York. Aunque algún crítico ha planteado la posibilidad de que Villaurrutia y Hughes se hubieran conocido, parece poco probable, tal y como apunta Rosa García Gutiérrez (2006). En cualquier caso, Villaurrutia sí conocía de primera mano su poesía, de hecho, tradujo cuatro poemas suyos para *Contemporáneos* (n.º 40-41).

¹⁷ Tal y como señala García Gutiérrez (2006), “se alejó del cliché de artista surrealista extravagante, loco, provocador, consumidor de drogas e inmoral que pronto se creó, y por su talante poco gregario no pudo sentirse miembro a la distancia de un cenáculo que, sobre todo al principio, exigía militancias estrictas en torno a un ideal —la conquista de la suprarrealidad—. No obstante, Villaurrutia sí “coincidió con el surrealismo en su idea de búsqueda, viaje y exploración como meta espiritual —él bautizó todo eso como ‘curiosidad’, pero también usó la palabra surrealista equivalente: ‘deseo’—” (García Gutiérrez, 2006). No compartió, sin embargo, otros de sus rasgos como la reivindicación del Romanticismo, la militancia comunista o la visión exótica y folclórica que de México dieron los surrealistas asentados allí.

Nocturnos hoteles:
llegan parejas invisibles,
las escaleras suben solas,
fluyen los corredores,
retroceden las puertas,
cierran los ojos las ventanas.
Una mano sin cuerpo
escribe y borra negros
nombres en la pizarra.
En North Carolina
Confundidos
cuerpos y labios,
yo no me atrevería
a decir en la sombra:
Esta boca es la mía.
En North Carolina

En la última estrofa reaparece el yo poético y el lector advierte que él también es partícipe de esta celebración del placer carnal al afirmar que su boca no se distingue, en la oscuridad y el fervor del momento, de la boca de su amante —de raza negra—. Este abandono al disfrute de los sentidos y esta exaltación del deseo resaltan uno de los instintos más primarios del ser humano, el deseo sexual, tan reivindicado por los surrealistas como todo lo inconsciente, pero esencial, que compone la naturaleza humana. De hecho, el poema de Villaurrutia muestra en otros pasajes esa vuelta a lo primitivo, a lo intrínseco que tanto interesó al surrealismo, por ejemplo, en la estrofa

Meciendo el tronco vertical,
desde las plantas de los pies
hasta las palmas de las manos
el hombre es árbol otra vez.

Dicho esto, ¿podemos decir que “North Carolina Blues” es un poema surrealista? No, pero sí es verdad que, siendo un autor que conocía de primera mano la obra de los surrealistas y los principios teóricos del movimiento y que los practicó en trabajos anteriores¹⁸, podemos apreciar cierta

¹⁸ De entre sus composiciones destaca el “Monólogo para una noche de insomnio” (1925).

influencia a la hora de elegir las pulsiones naturales del individuo como tema central de su texto.

Una vez rastreada la huella surrealista en la revista *Taller poético*, hallada en tres de sus poemas —de forma clara en el Novo y más tímida en los de Lorca y Villaurrutia—, concluimos que de ninguna manera se podría calificar como una revista afiliada al movimiento surrealista, que, como dijimos, por aquel entonces aún no había eclosionado en el país americano. No obstante, fruto del carácter integrador de la revista de Solana, es normal que, en el panorama real y completo que buscaba presentar de la poesía mexicana del momento, haya una tímida aparición de algunos de los rasgos más destacados del surrealismo —en algunos casos formales y en otros temáticos— en unos pocos textos, como hemos visto.

POESÍA (1938) Y LA APERTURA DEFINITIVA AL SURREALISMO

Tras la búsqueda del surrealismo en *Taller poético*, llega el turno de hacerlo en la revista *Poesía*. No obstante, primero, es necesario presentar brevemente la publicación ya que, como en el caso de *Taller poético*, no ha sido muy difundida ni estudiada. *Poesía*, subtitulada *Mensual de literatura*, nace en Ciudad de México en marzo de 1938, de la mano del poeta Neftalí Beltrán, quien ejercería de director de la misma durante su breve trayectoria. La revista ve su inicio y su fin en el mismo año de 1938, habiéndose publicado únicamente tres números en marzo, abril y probablemente mayo —el último número carece de fecha—, dado el carácter mensual con que nació la publicación. Su director, Neftalí Beltrán, que, por entonces, apenas sobrepasaba la veintena¹⁹, ya se había dado a conocer en el panorama literario mexicano gracias a su poemario *Veintiún poemas* (1936) y a su participación en la revista *Taller poético* (1936-1938) —en el número tercero—. De hecho, es tres meses antes del fin de *Taller poético*, cuando Beltrán funda *Poesía*, con unos propósitos bastante similares a los de la revista de Solana. Posteriormente, colaborará también en la revista *Taller* (1938-

¹⁹ En una breve alusión a la revista, Octavio Paz (2001a) califica a su director como “uno de los mejores poetas de esa generación”.

1941), proyecto posterior de Solana, junto a los ya mencionados Octavio Paz, Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez. Tras la dirección de *Poesía* y las diversas participaciones en otras revistas, Neftalí Beltrán desarrolló una destacable carrera como escritor y diplomático en América y Europa, a la vez que como guionista para cine y radio.

Dicho esto, Beltrán fundó la revista *Poesía* con el propósito de concentrar la producción poética de todas las generaciones vivas de poetas mexicanos. El fin de la publicación era, pues, bastante similar al de *Taller poético*, en la que había participado, y con la que compartía, además, la característica de publicar exclusivamente textos poéticos. No obstante, tal y como señalan los editores de la edición facsimilar que existe de *Taller poético* y *Poesía* (Fernández y Garrido, 1981), esta última, pese a su eclecticismo primigenio, carecía de un carácter dispar, gracias a una selección de textos y autores muy cuidada y a un gran trabajo de edición. Así, los poemas parecen abandonar grupos y generaciones, en favor de la pura creación poética.

Entre las páginas de *Poesía* se encuentran autores más que consolidados, como Enrique González Martínez, pero también poetas jóvenes de la generación del propio Beltrán. En general, tanto ella como *Taller poético* comparten buena parte de sus colaboradores, la mayor parte de ellos integrantes de la Generación de *Taller* por su participación en la revista homónima. *Poesía* contiene textos de toda temática y forma: desde la vanguardia más extrema de Salvador Novo a los poemas más tradicionales tanto por su contenido, como por su lenguaje y molde métrico escogido —canciones, sonetos, etc.—. En total, son treinta y dos los poetas que participan en *Poesía* —treinta hombres y dos mujeres—, incluyendo a los autores extranjeros a quienes dedican el suplemento de cada número. Cabe destacar que las participaciones en la revista se reducen normalmente a uno o dos poemas por autor, a excepción de los poetas César Moro, que participa como traductor de nueve textos; Enrique González Martínez —autor de seis textos en el primer número—; Alfonso Reyes —cuatro poemas en el número segundo—; y Carlos Pellicer y el español Emilio Prados, con tres poemas cada uno en el segundo y tercer número, respectivamente.

Pese a las similitudes evidentes con otras revistas casi coetáneas, *Poesía* se caracterizó por presentar un suplemento original, al final de cada número, con el que se pretendía difundir la poesía extranjera, así como reconocer la influencia de esta en los creadores mexicanos. Los suplementos son

dedicados respectivamente a Walt Whitman, T. S. Eliot y al surrealismo, mediante una breve antología de textos surrealistas de diversos autores.

En cuanto al diseño y formato de la revista, se trataba de una publicación bastante sobria, impresa por Ángel Chápero —impresor del último número de *Taller poético*—. Sus tres números están encabezados por la cubierta, la portadilla y la portada, en que constan los datos básicos de la revista, así como los colaboradores en cada número. En el primer número se incluye, además, un sumario con los títulos de los poemas que contiene el ejemplar. Cabe señalar que los tres números contienen publicidad de otros libros y publicaciones realizadas generalmente por la misma editorial que la revista. Los anuncios se intercalan normalmente antes de la selección de poemas, antes del suplemento y/o al final del número. Se trata, además, de una revista sin ilustraciones ni variedad en los colores o en la tipografía. Solo se aprecia un diseño discordante en los suplementos, en que se cambia el tipo de letra o el tamaño de la misma, así como en los anuncios de publicidad. En lo que se refiere a la selección de poemas, cada poema ocupa una página completa y solo coexisten varios textos en una misma en el caso de poemas seguidos de un mismo autor. La única excepción a esto es el suplemento sobre el surrealismo del tercer número, en que conviven textos de diferentes autores en una misma página. Al final de cada poema o conjunto de poemas de un autor aparece el nombre del poeta, que, a veces, va acompañado de la rúbrica manuscrita de este. El diseño, por lo tanto, favorece una lectura clara y dirigida completamente al texto, ya que no hay ningún tipo de elemento ornamental o discordante, de un modo bastante similar al diseño de *Taller Poético*.

Dicho esto, queda claro que *Poesía* guarda una relación más directa con el movimiento surrealista desde el momento en que uno de sus suplementos —el del tercer número— fue dedicado a él. No obstante, antes de llegar ahí, debemos ver si existen textos en el grueso de la revista que nos permitan vincularlos al surrealismo, así como esclarecer por qué en esta pequeña revista, coetánea al último número de *Taller poético*, sí hay espacio de forma tan declarada para el movimiento fundado por Breton.

En primer lugar, no podemos omitir que *Poesía* nace en 1938, el año en que André Breton llega a México, pero también el año en que el poe-

ta limeño César Moro escoge México como el país donde exiliarse²⁰. No obstante, no sería hasta el mes de abril la llegada del francés y el primer número de *Poesía* data de marzo. La revista de Beltrán no nació con vocación vanguardista ni mucho menos. Como ya hemos dicho, el propósito era muy semejante al de *Taller poético*: aunar en una revista las diferentes tendencias poéticas que existían en México, pero también dar a conocer la poesía extranjera gracias a los suplementos. En general, en el cuerpo de *Poesía* abundan los moldes métricos tradicionales, pero también el verso libre. Los temas de las creaciones son mayoritariamente temas universales como el amor o la existencia humana, que se tratan a menudo recurriendo a imágenes que beben del modernismo y el simbolismo. De hecho, y como ocurre también en la revista de Solana, no se encuentran prácticamente huellas surrealistas entre las páginas de *Poesía*. Uno de los pocos textos que integra el cuerpo central de la publicación y que entronca con el surrealismo es, de nuevo, un texto de Salvador Novo, publicado en el primer número de la revista (pp. 18-20) bajo el título “El sueño de anoche”.

“El sueño de anoche” es un poema plenamente surrealista. Compuesto por sesenta y cinco versos sin estructuración en estrofas y de métrica muy irregular, el texto es un conjunto incoherente de ideas sueltas que parecen reflejar el contenido de un sueño. El tema, pues, no puede ser más surrealista. El sueño constituye el espacio donde aflora nuestro subconsciente, donde se producen asociaciones de elementos dispares que revelan facetas ocultas del yo y donde no rigen la linealidad y la objetividad sino la simultaneidad y la subjetividad. El poema de Novo es muestra de todo ello. Se percibe como un *flash*, como una visión completa del sueño y no como un mensaje que ha de ser leído linealmente de principio a fin. El texto comienza con la enumeración de términos y sintagmas aleatorios caracterizados por ser derivaciones unos de otros —sin sentido la mayor parte de ellas— y paronomasias y que, en cierto modo, parecen recordar a una declinación latina:

²⁰ Breton y Moro ya se conocían del periodo en que Moro había vivido en París (1925-1933) y había entrado en los círculos surrealistas. Durante la estancia de ambos en México, colaborarán en varios proyectos y será en 1940, junto a Wolfgang Paalen, cuando organicen la Cuarta Exposición Internacional del Surrealismo en la Galería de Arte Mexicano (GAM).

gente gentil genil genital genuflexa general gené-
rico genético
frenético sin freno sin fresno sin fresco sin frasco
sin asco
sintasco sintáctico sintético simétrico similibus
liber libri

A estas asociaciones carentes de lógica que abren el poema sigue un extenso pasaje con mínimas trazas narrativas —porque se compone de oraciones, muchas de ellas sintácticamente bien formadas— que se mantienen hasta el final, si bien no es posible captar un sentido claro, ya que estas oraciones también se enlazan unas con otras sin que, en ocasiones, haya una relación semántica entre ellas comprensible:

una vez puede pasar porque a cualquiera le pasa a
todos
les ha pasado pero cuando el llanto y el quebranto de
quererte tanto en fin yo como voy a entender esa
ella sabrá
y todos los que hacen traducciones de ornar kayam
detective

Se trata, pues, de un ejemplo claro de escritura automática, de verter en la escritura el fluir de la actividad mental, en este caso, la del sueño tal cual se dio y no transformado en un relato lineal formado *a posteriori*, que pretende ordenar y racionalizar lo soñado y, por tanto, devaluarlo y alterarlo. Conviene destacar el fragmento final —desde los versos que citamos inmediatamente antes, incluidos—, en el que se alterna un verso largo y un verso compuesto por un único término o un sintagma corto. Se da así una secuencia bastante extensa de ritmo frenético, truncado por esos brevísimos versos y con el sentido del texto desbaratado, no solo por los recursos que ya hemos mencionado, sino también por la inclusión de frases y términos en otros idiomas con alguna dosis de humor:

todo es cuestión de luz más luz o menos luz licht
mehr licht
aber wir alle wir zwei sind genug heute nur heute
nur goethe

es lebt die freiheit tatachún tatachún tatatatá ra-
chún

En definitiva, de todos los textos que componen las revistas *Taller poético* y *Poesía*, excluyendo el suplemento monográfico que se dedicará al movimiento en el n.º III de esta última, “El sueño de anoche” es el único texto que representa de manera plena la estética surrealista y, por tanto, constituye una verdadera excepción dentro del conjunto de textos que integran estas dos publicaciones que, como dijimos, buscaban presentar un panorama lo más completo posible de la poesía mexicana de su tiempo. Ello parece indicar que la poesía surrealista en México todavía era una corriente estética minoritaria entre los creadores. Hay que tener en cuenta que no es hasta estos años cuando comienzan a llegar los surrealistas a América y, en concreto, a México —Remedios Varo en 1941, Wolfgang Paalen en 1939, Leonora Carrington en 1942, André Breton en 1938, Antonin Artaud en 1936...— y será a partir de ahora cuando, sobre todo, en el terreno de la plástica el surrealismo se consolide.

Tras el poema de Novo, en este tercer número de *Poesía*, hay un poema de Xavier Villaurrutia, titulado “Cementerio en la nieve” (pp. 7-8) y escrito también durante su etapa en Estados Unidos, como el brevemente comentado “North Carolina Blues”; sin embargo, en este caso, no hay ninguna evidencia de que en este texto puedan advertirse rasgos relacionados con el surrealismo²¹. Por otra parte, conviene destacar los dos poemas que escribe Neftalí Beltrán —director de la revista— en este número que, si bien no pueden ser calificados de surrealistas, sí permiten apreciar un acercamiento a este movimiento y a las técnicas de la vanguardia. En el primero, titulado “Poema” (pp. 23-24), podemos observar trazas de escritura automática. Se trata de un poema compuesto por versos mayoritariamente alejandrinos, entre los que se incrusta un verso muy breve, a veces solo compuesto por una palabra o, incluso, un fragmento de palabra. El poema, cuyo tema es la creación del mundo vista por el ser humano, presenta una sucesión de

²¹ La vinculación de Villaurrutia con el surrealismo ha sido muy controvertida. Como señala García Gutiérrez (2006): “Hay que buscar la tan peculiar —y discutida por la crítica— filiación de Villaurrutia al surrealismo, un movimiento con el que se identificó no tanto por sus espectacularidades formales o sus arrebatos místicos como por lo que tuvo de recapitulación de la expresión de la crisis del hombre en la modernidad”.

imágenes que asocian términos muy dispares, sin llegar a ser, no obstante, la imagen estupefaciente surrealista:

vigilando la creación de la tierra entre fuego de
barro
y de serpiente entre las órbitas de los ojos y las
antenas
de los caracóles [sic] entre sémen [sic] y rostros vírgenes
entre
rosas de fuego y entre camelias de ceniza

Al “Poema” de Neftalí Beltrán le sigue otro texto suyo, “H. P.” (pp. 25-27). Formalmente diferente al anterior, ya que en este caso emplea el verso libre, en “H. P.” predominan dos campos semánticos: el de la modernidad (la ciudad y la máquina) (“pequeñas máquinas”, “luces de la ciudad”, “pista”²², “motores en marcha”, “hospital”, “ciudades”) y el de la guerra (“generales”, “uniformes”, “soldados”, “guerra”), campos semánticos muy relacionados con los movimientos de vanguardia, concretamente, con el futurismo. Así, el poema, sin ser un poema vanguardista, presenta más vínculos con el movimiento de Marinetti que con el de Breton.

Dicho esto, no será hasta el suplemento que da fin al tercer número y con el que finaliza su andadura editorial *Poesía* cuando encontremos la más evidente presencia surrealista en las publicaciones que estamos analizando. Se trata del “Suplemento de poesía” dirigido por el poeta peruano César Moro bajo el título “La poesía surrealista”. Moro no solamente llevó a cabo la selección y la edición de los textos, sino que fue también el traductor de los mismos. Como ya mencionamos anteriormente, el poeta limeño formaba parte del movimiento surrealista, al que había ingresado en 1928 durante su estancia en París (1925-1933), después de haber expuesto obra plástica y haber conseguido buenas críticas. Es a partir de su vinculación con el surrealismo cuando Moro prioriza la poesía, que escribe fundamentalmente en francés, aunque no abandonará la pintura. Ya en América, Moro mantendrá sus vínculos con el surrealismo, tanto a través

²² En su acepción de “Cada una de las bandas paralelas de una cinta o un disco magnéticos en que se registra información de manera independiente” (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2014).

de su propia creación, como mediante la difusión del movimiento en su continente²³. Fruto de ese ánimo por dar a conocer el surrealismo y de la llegada de Breton a México, Moro compone el suplemento que se publica en *Poesía*, para algunos “quizá el único emblema estrictamente poético que existe de la visita de Breton a México” (Domínguez Rohán, 2012).

“La poesía surrealista” se compone de doce textos y un texto preliminar de Moro, en el que define el Surrealismo mediante una sucesión de metáforas impactantes, con mención explícita a los precursores: el Marqués de Sade, el Conde de Lautréamont, Arthur Rimbaud y Alfred Jarry. A partir de ahí, comienza la sucesión de textos: “Configuración” (7), de Hans Arp; un texto sin título de André Breton (7-8); “Algunas de las palabras que, hasta ahora, me estaban misteriosamente prohibidas” (8-9), de Paul Éluard; “Una noche” (9-10), de Giorgio de Chirico; un poema sin título de Salvador Dalí (10-13); otro poema no titulado de Marcel Duchamp (13-14); “La hora del pastor” (14), de Georges Hugnet; un poema sin título de Alice Paalen (15); “Háblame” (15-16), de Benjamín Péret; “28 noviembre XXXV” (16), de Pablo Picasso²⁴; “Anuncio” (17), de Gisèle Prassinos; y “He aquí todos los siglos pasados a filo de espada” (17-18), de Gui Rosey. La selección, como se puede apreciar, es amplia y bastante representativa del panorama surrealista del momento, con autores de diversas nacionalidades —suiza, Arp; española, Dalí y Picasso; italo-griega, Chirico—, aunque prevalece la francesa —Breton, Éluard, Duchamp, Hugnet, Paalen, Péret, Prassinos y Rosey—. Cabe destacar la inclusión de dos poetisas mujeres en este suplemento —Alice Paalen y Gisèle Prassinos—, ya que, como hemos visto, ni *Taller poético* ni *Poesía* fueron espacios para la difusión de mujeres artistas —a excepción de Carmen Toscano—.

Los poemas que componen “La poesía surrealista” son muestras paradigmáticas de los principios estéticos e ideológicos del movimiento realizadas por sus creadores y adeptos y, por tanto, resulta innecesario justificar su adhesión al movimiento, como hemos hecho con otros textos. Más interesante para lo que nos ocupa es reivindicar la figura de César Moro como

²³ Él y el también poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen organizarán en 1935 en Lima la primera exposición de arte surrealista de Latinoamérica.

²⁴ El texto de Picasso es el único texto que Moro no traduce, al tratarse de un poema originalmente en español.

difusor de un movimiento que aún no había cuajado en México y del que él tenía un conocimiento estrecho. Por otra parte, conviene resaltar también el papel de Nefalí Beltrán, director de *Poesía*, que, si bien él no fue nunca un autor vinculado de forma directa al surrealismo o a otros movimientos de vanguardia, sí tenía una visión amplia y moderna de la poesía de su tiempo y, por ello, no ignoró la fuerza del movimiento surrealista y quiso dejar una muestra de calidad en las páginas de su revista. “La poesía surrealista” constituye, pues, el broche de oro que concluye la trayectoria de *Poesía* en 1938, así como una de las muestras más completas y con más calidad del surrealismo publicadas en México en la década de los años 30.

Conclusión

Llegados a este punto, hemos presentado dos revistas secundarias dentro del amplio espectro de publicaciones periódicas que nacieron en la primera mitad del siglo XX en México. *Taller poético* y *Poesía* son dos revistas que, en general, han pasado bastante desapercibidas tanto para el público como para la crítica, debido, en parte, a su corto recorrido en el tiempo, a su escasa difusión posterior y a la dificultad para acceder a ellas. No obstante, un estudio a fondo revela la calidad de estas publicaciones y de la selección de sus autores y textos. El momento en que nacieron ambas, en paulatina difusión del surrealismo y con los surrealistas europeos a punto de llegar a México, determinó la búsqueda del movimiento entre las páginas de ambas revistas, que buscaban dar cuenta de todas las tendencias poéticas en auge en el momento de su publicación. Este recorrido ha demostrado que, de ninguna manera, *Taller poético* y *Poesía* pueden ser calificadas de revistas surrealistas y, de hecho, la presencia del surrealismo y de la vanguardia, en general, es escasa en ellas, lo que refleja que a finales de la década de 1930 no eran ni mucho menos tendencias artísticas, ya no mayoritarias, sino plenamente conocidas o favorecidas por la crítica y el público. Sí hemos localizado, no obstante, algunas huellas destacables más o menos evidentes —sobre todo, en el caso de la poesía de Salvador Novo— que merece la pena rescatar y que, en unas publicaciones cuyo propósito era reflejar el panorama poético del momento, demuestran que algunos autores conocían las técnicas y principios surrealistas y los aplicaban a sus creaciones,

aunque constituyesen una minoría estética. El tercer número de *Poesía* y, en concreto, el suplemento con el que concluye supone un punto y aparte en la historia del surrealismo en México y un punto de arranque para la consolidación del movimiento en el país, sobre todo, en el terreno de la plástica. Merece la pena, pues, reivindicar tanto ambas publicaciones como a sus directores por su lúcida, flexible y moderna concepción de la poesía en el México de los años 30.

Bibliografía

- Alcides Jofré, M. (1998). "Lectura de *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca (1898-1936)". *Literatura y lingüística* 11, 75-83.
- Bradú, F. (2008). *Artaud, todavía*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Domínguez Rohán, J. M. (2012). *Poesía (1938) y la fundación del surrealismo en México*. [Tesis inédita para obtener el grado de maestro]. El Colegio de San Luis A. C., San Luis Potosí, México.
- Fernández, M. y Garrido, F. (1981). "Presentación". En *Revistas literarias mexicanas modernas. Taller poético 1936-1938. Poesía 1938*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- García-Posada, M. (1996). "Notas a los libros y a los poemas". En García Lorca, F. (autor), García Posada, M. (ed.), *Obras completas I. Poesía* (pp. 849-874). Barcelona: Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg.
- García Gutiérrez, R. (2006). "La poesía de Xavier Villaurrutia". En Villaurrutia, X. (autor), García Gutiérrez, R. (ed.), *Obra poética* (pp. 9-229). Madrid: Ediciones Hiperión.
- García Rodríguez, S. (2016). La promoción de la revista *Taller*, entre la tradición mexicana y el llamado del mundo. [Tesis inédita para obtener el grado de doctor]. El Colegio de San Luis A. C., San Luis Potosí, México.
- Paz, O. (2001a). "Antevíspera: *Taller (1938-1941)*". En *Obras completas III. Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano. Sor Juan Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (pp. 110-134). Barcelona: Círculo de Lectores y Nueva Galaxia Gutenberg.
- Paz, O. (2001b). "Efraín Huerta". En *Obras completas III. Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano. Sor Juan Inés de la Cruz o las tram-*

- pas de la fe* (pp. 354-357). Barcelona: Círculo de Lectores y Nueva Galaxia Gutenberg.
- Raymond, M. (1960). *De Baudelaire al surrealismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2014). Pista. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de: <https://dle.rae.es/pista?m=form>.
- Revistas literarias mexicanas modernas. Taller poético 1936-1938. Poesía 1938* [edición facsimilar]. (1981). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Schneider, L. (1978). M. *México y el Surrealismo (1925-1950)*. México D. F.: Arte y Libros.
- Solana, R. (1981). "Presentación". En Fernández, M. y Garrido F. (eds.), *Revistas literarias mexicanas modernas. Taller poético 1936-1938. Poesía 1938*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ylizaliturri, D. (1999). "Entrevista con Octavio Paz, editor de revistas". *Letras libres*. Recuperado de: <https://www.letraslibres.com/mexico/entrevista-octavio-paz-editor-revistas>.