

CONTEMPORÁNEOS: PARADIGMA DE LA MODERNIDAD EN MÉXICO

CONTEMPORARIES: PARADIGM OF MODERNITY IN MEXICO

María José Bas Albertos¹

RESUMEN: En este artículo sobre la revista mexicana *Contemporáneos*, se van a analizar algunos aspectos por los que esta publicación, que se editó entre junio de 1928 y diciembre de 1931, es considerada como paradigma de una modernidad que de veras influyó en la vida literaria del país y en la posterior evolución de la misma; y no sólo por la regularidad de su tirada mensual. Algunos críticos han señalado la fecha del primer año de publicación de la revista como una de las que marcan inexorablemente la evolución de las letras mexicanas, a pesar de que los juicios sobre su influencia y la del grupo de poetas que en ella colaboraron no hayan sido unánimes. Sin embargo, sólo en *Contemporáneos* coincidirán todos los escritores que después han sido llamados los Contemporáneos. La revista fue el crisol y laboratorio para la experimentación; y sus incursiones en el campo de la crítica, el teatro, la novela y las que realizaron con maestría en la lírica, serían las que fundarían en México la literatura y crítica modernas por la amplitud de su programa, por la voluntad de difundirse en un amplio ámbito cultural y por demostrar una actitud crítica ante la vanguardia.

Palabras clave: revistas culturales mexicanas; modernidad; los Contemporáneos; la vanguardia.

ABSTRACT: In this article on the Mexican magazine *Contemporáneos*, some aspects will be analyzed for which this publication, which was published between June 1928 and December 1931, is considered as a paradigm of a modernity that really influenced the literary life of the country and in the subsequent evolution of it; and not just for the regularity of your monthly print run. Some critics have pointed out the date of the magazine's first year of publication as one of those that inexorably mark the evolution of Mexican letters, despite the fact that the judgments on its influence and that of the group of poets who collaborated on it have not been unanimous. However, only in *Contemporáneos* will all the writers who have later been called Contemporaries coincide. The magazine was the crucible and laboratory for experimentation; and his forays into the field of criticism, theater, novel, and those that he masterfully carried out in lyricism, would be what founded modern literature and criticism in Mexico due to the breadth of his program, the desire to spread in a wide cultural scope and for demonstrating a critical attitude towards the vanguard.

Keywords: Mexican cultural magazines; modernity; the Contemporáneos; the avant-garde.

¹ Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española, Teoría de la Literatura y Lingüística General. Profesora de Enseñanza Secundaria. Conselleria de Educación, Cultura y Deporte de la Generalitat Valenciana e investigadora independiente-España.

En este artículo sobre la revista mexicana *Contemporáneos*, se van a analizar algunos aspectos por los que esta publicación, que se editó entre junio de 1928 y diciembre de 1931, puede ser considerada como paradigma de una modernidad que de veras influyó en la vida literaria del país y en la posterior evolución de la misma; y no sólo por la regularidad de su tirada mensual de aproximadamente 1.500 ejemplares (NOVO y TORRES BODET apud MULLEN, 1972, p. 18) durante más de tres años - de más está decir, por otra parte, que la tónica general era la irregularidad y la brevedad en la vida de las revistas literarias mexicanas, sujetas casi siempre a los vaivenes políticos y a la subvención económica institucional. Su ejemplo fue continuado por las revistas que la sucedieron y las generaciones que en ellas se formaron. Al respecto, dice Octavio Paz:

en *Contemporáneos* comienza un movimiento y una exploración que la generación siguiente continúa y reelabora en Taller y en Tierra Nueva. Estos ejemplos muestran que las revistas literarias no sólo expresan rupturas entre las generaciones, sino que también son puentes entre ellas. (PAZ, 1981, p.4)

No en vano, escribía Jaime Torres Bodet en *Tiempo de arena*, refiriéndose a esta labor cultural realizada por la revista:

¿No debieron a *Contemporáneos* algunos jóvenes el descubrimiento de Proust, de Joyce y de Apollinaire, la confrontación con el superrealismo, el examen de Pirandello y, sobre todo, una actitud de consciente alerta y de vigilancia frente a sí mismos? (TORRES BODET, 1982, p. 32)

Y algunos críticos han señalado la fecha del primer año de publicación de la revista como una de las que marcan inexorablemente la evolución de las letras mexicanas, a pesar de que los juicios críticos sobre su influencia y la del grupo de poetas que en ella colaboraron no hayan sido unánimes. Frank Dauster (1981, p. 1) afirma:

The year 1928 was notable for the publication of the first issue of the review *Contemporáneos*, whose collaborators were to form the single most impressive group of poets in Mexico and perhaps in Spanish America. Not all their contemporaries nor even all later critics and poets express unreserved admiration for them or for their work, but they unquestionably altered the course of Mexican literature, driving it almost in spite of itself into the mainstream of Occidental letters².

² Y, junto a esta fecha de 1928, cita también la de 1910, porque señala el inicio de la Revolución Mexicana; 1911, año en el que se publica el libro de Enrique González Martínez, *Los senderos ocultos*, que contenía el famoso soneto considerado como el que lanzaba la voz de alerta para luchar contra la retórica modernista, porque, en su primer verso, decía: "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje"; y 1968, cuando se produce la matanza de estudiantes en Tlatelolco.

Las noticias sobre la revista son contradictorias. Para algunos, fue un hito destacable en las publicaciones periódicas mexicanas porque en ella se fraguó un grupo de escritores. Merlin H. Forster (1964, p. 17) pensaba que *Contemporáneos* fue “la más extensa y significativa de las revistas de grupo”. Manuel Durán (1973, p. 9) decía, en este mismo sentido:

únicamente una actividad de grupo, como la que implica fundar y redactar una revista, puede darle al escritor un sentimiento de solidaridad con un grupo. Y, a su vez, a través del grupo, la sociedad queda definida, retratada, obligada a tomar conciencia de sí misma. Una revista nace siempre de un grupo concreto, una sociedad definida, y aspira a modificar un grupo más amplio. En el caso de *Contemporáneos*, se trataba ante todo de que la sociedad mexicana .que la Revolución y los años de inquietud posteriores a la misma habían tendido a encerrar en sí misma, en una especie de narcisismo frenético y a veces incoherente- tomara conciencia de todo lo ocurrido en el resto del mundo a partir de 1910.

Y Héctor Valdés (1982, p. 3) atribuye al grupo el papel de una generación vanguardista a pesar de la heterogeneidad de los colaboradores de la revista:

los Contemporáneos fueron una verdadera generación en el sentido en que este término se acostumbra utilizar: edades semejantes, formación homogénea, integración en torno a una publicación literaria, exclusivismo surgido de una actitud intransigente ante la poesía y los poetas de su misma generación, admiración común por determinados escritores, corrientes literarias, etcétera.

Para otros, en cambio, fue una revista sin capacidad para aglutinar los trabajos de este pretendido grupo. Guillermo Sheridan (1985, pp. 363-385), en un intento por destruir lo que consideró un infundado tópico crítico, insistió en la necesidad de no identificar la revista con la obra de los redactores y colaboradores; *Contemporáneos* no podía ser entendida como metonimia del grupo. Ya antes habían participado los Contemporáneos por separado en otras empresas culturales, así como después de la repentina suspensión de *Contemporáneos* volverían a reunirse en otras publicaciones como *Examen* y *Letras de México*, entre otras. En su opinión, fue *Ulises*, entre 1927 y 1928, una auténtica revista vanguardista y *Examen*, en 1932, la primera revista moderna de México; *Contemporáneos* no fue ni vanguardista ni moderna. Su carácter de muestrario casi propedéutico - decía - la impregnaba de un eclecticismo y, en ocasiones, de una voluntad mesiánica altamente perniciosa:

ya promueve las vanguardias europeas, ya se desdice y subraya su mexicanismo; ya fomenta teorías raciales y racistas disparatadas como las de Gastélum), ya preconiza los estudios sobre lo mexicano.

Sin embargo, sólo en *Contemporáneos* coincidirán todos los escritores que después han sido llamados los Contemporáneos. Las revistas de autor, como *Ulises* de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, y *Examen* de Jorge Cuesta, habían dejado paso en la modernidad del siglo XX a las revistas culturales editadas por un grupo de intelectuales cuyo programa era una

creación autónoma, con estilo propio, al margen de las obras de los escritores que formaban temporalmente ese grupo (MARTÍNEZ, 1988, p. 3). Los Contemporáneos fueron, indiscutiblemente, el grupo de creadores más compacto que dio la literatura mexicana después del Modernismo, a pesar de que ellos insisten en que fueron “un grupo sin grupo” y “un grupo de soledades”, tal y como afirmaban Xavier Villaurrutia (1966, p. 828) y Jaime Torres Bodet (1982, p. 332), respectivamente. Este último, añadía:

nos sabíamos diferentes; nos sentíamos desiguales. Leíamos los mismos libros; pero las notas que inscribíamos en sus márgenes rara vez señalaban los mismos párrafos. Éramos, como Villaurrutia lo declaró, un grupo sin grupo, o, según dije, no sé ya dónde, un grupo de soledades. No obstante, por el rigor con que desechábamos ciertos originales - o defendíamos ciertos manuscritos-, hubimos de dar, sin quererlo, la impresión de una dura homogeneidad. Se nos acusó de construir una academia de elogios mutuos... Bastaría recorrer la sección crítica de *Contemporáneos* para percibir, al contrario, la relativa y recíproca frialdad con que comentábamos nuestras producciones. En cuanto al exclusivismo que muchos nos reprochaban, no todo era falso - o deliberadamente peyorativo- en quienes nos dirigían una censura.

La revista fue el crisol y laboratorio para la experimentación de todo el grupo. Sus incursiones en el campo de la crítica artística y literaria, el teatro, la novela, además, por supuesto, de las que realizaron con maestría en la lírica, serían las que fundarían en México la literatura y crítica modernas. Pero, además, ni *Ulises* (RAMOS, 1927, pp. 89-97 y ROMANO MUÑOZ, 1927, pp. 136-142) fue tan vanguardista como pretendía ni *Examen* puede ser considerada como primera revista mexicana moderna, únicamente porque en ella la filosofía primera sobre lo literario y el escritor fuera reivindicado como pensador social; ya que, no sólo en *Contemporáneos*, como veremos, la filosofía de la cultura estuvo presente. En las publicaciones mexicanas más sobresalientes del período comprendido entre 1920 y 1950, así como también en otras revistas del continente americano, era habitual la convivencia de las diferentes tendencias estéticas que confluían en esos años: “Nacionalismo, esteticismo, revolución, los múltiples ‘ismos’ de los años veinte, indigenismo y búsqueda de las raíces culturales” (MARTÍNEZ, 1988, p. 6)³.

Según Beatriz Sarlo (1988, p. 12), había ya en la década de los veinte revistas “más comprometidas con los procesos de modernidad que con la vanguardia propiamente dicha” como *Proa* en Buenos Aires y *Contemporáneos* en México, en cuyos nombres estaban ya las semillas de la modernidad: la primera, orientada hacia el futuro; la segunda, aspirando a la internacionalización de su proyecto. Frente a las revistas propiamente vanguardistas, de vida efímera por su carácter iconoclasta, líneas ideológicas bien definidas y su lenguaje directo; las revistas modernizantes se caracterizaban por la amplitud de su programa, por la voluntad de difundirse en un amplio ámbito cultural, y por demostrar una actitud crítica ante las corrientes de la Vanguardia, a las que se referían desde una perspectiva ya histórica. Bernardo Ortiz de Montellano, en las notas celebratorias del segundo y tercer año de publicación de *Contemporáneos*, resumía el proyecto editorial de la revista como una búsqueda de la novedad en el seno de la tradición frente a la moda pasajera que propugnaba la Vanguardia: “Nuestra revista

³ El período comprendido entre 1920 y 1950 cuenta en México con las siguientes publicaciones: *Contemporáneos* (1928-1931), *Universidad de México* (1936-), *Letras de México* (1937-1947), *Taller* (1938-1941), *Romance* (1940-1941) y *El Hijo Pródigo* (1943-1946).

Contemporáneos cumple, con este número, dos años de vida sin otro programa que el ser nueva - no de novedad pasajera - dentro del marco de su cultura y de su país” (1930, p. 98). Y, en el otro aniversario, decía: “En este año 3 la palabra que con más frecuencia se advierte en las páginas de *Contemporáneos* es México, con x o con j, escrita, siempre, con plumafuente de marca universal” (1931, p. 1).

Estas revistas compartían con las vanguardistas un programa de renovación cultural; claro está que sin la radicalidad ni el afán rupturista con el pasado de las primeras. Si para los vanguardistas el historicismo era consustancial al hecho creativo y en virtud de él polemizaban para ponerle fecha histórica a sus gestos de ruptura, en la revista *Contemporáneos*, no hay manifiestos en los que se exponga la doctrina estética de un grupo. La revista misma es una muestra de lo que pretendían: no ser los primeros en fundar una nueva escuela, sino recoger y asimilar lo que de nuevo se había producido en el mundo. En sus cuarenta y tres números, *Contemporáneos* dio a conocer la nueva poesía mexicana, la pintura de los muralistas, la música de Strawinsky, la poesía de T.S. Eliot, el teatro experimental y la nueva novela, pero olvidó a la auténtica vanguardia mexicana: el Estridentismo (SCHWARTZ, 1991, p. 284). Xavier Villaurrutia (1966, p. 827) escribía sobre esta vanguardia en 1924 en estos términos:

sería falta de oído y de probidad no dedicar un pequeño juicio al Estridentismo que, de cualquier modo, consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentos procesos poéticos. Manuel Maples Arce supo inyectarse, no sin valor, el desequilibrado producto europeo de los ismos; y consiguió ser, a un mismo tiempo, el jefe y el ejército de su vanguardia. Muy poco más tarde mereció los honores del proselitismo - “un prosélito es todo lo contrario de un discípulo”. Sus afines, usando los repetidos trajes que él, repitiendo sus mismas frases, acabaron por parecerse al grado de hacer imposible distinción personal.

Los *Contemporáneos* no querían destruir, sino mejorar lo existente y presentar “lo moderno en dosis moderadas, de buen comportamiento, lejos de la risa y del escándalo” (SCHWARTZ, 1991, 37). Sin embargo, la revista *Contemporáneos*, por “su postura apolítica, esteticista y europeizante, [...] suscitó crítica adversa y severa en México” (VERANI, 1986, p. 15), en donde coexistían y rivalizaban otras veces, como en general en Hispanoamérica, dos corrientes en la representación artística y literaria como consecuencia de la dialéctica de la reproducción del otro que rige toda cultura dependiente, según decía Alfredo Bosi (BOSI apud SCHWARTZ, p. 16). Asimismo, aseveraba Boyd G. Carter (1968, pp. 106-107) en *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*: “la una arraigada en las costumbres, en la historia y en los acontecimientos de la realidad nacional; la otra en el anhelo de transmitir las esencias nacionales en valores universales”.

El acendrado nacionalismo que el triunfo de la Revolución Mexicana⁴ había provocado se convirtió entonces en el nuevo enemigo contra el que los intelectuales interesados en un proyecto de futuro, y modernizador por ello, debían luchar. El idealismo postrevolucionario los llevará a participar en la creación de un arte y de un pensamiento mexicanos independientes y

⁴ Luis Mario Schneider, “El vanguardismo”, en *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica* (México, D.F.: FCE, 1975), 159-189, afirma que, desde los últimos meses de 1924 hasta mediados de 1925, se mantiene un debate literario en periódicos y revistas sobre el carácter, la existencia real de una literatura mexicana moderna y la influencia de la Revolución en la misma.

con capacidad crítica suficiente para asimilar y adaptar todo lo nuevo. “Pensar en vez de recordar”⁵ era el método que proponía el primer director de *Contemporáneos*, Bernardo J. Gastélum (1930, pp. 8-20): romper con la costumbre para no incurrir en una pereza intelectual que acabaría destruyendo la capacidad creativa del ser humano.

Los ateneístas (VARGAS LOZANO, 2010, pp. 27-38) habían combatido contra el Positivismo, que desde el poder se imponía, para buscar en las humanidades las fuentes de una cultura universal y a la vez mexicana. Alfonso Reyes en su “Discurso por Virgilio” (1931, p. 126) - que, a la sazón, fue publicado en *Contemporáneos* - hablaba de la universalidad de la gran poesía y de las raíces latinas que, a través de España y del catolicismo, alimentaron el suelo mexicano. Concebía la tradición como un río que va modificándose y enriqueciéndose con las aportaciones originales de cada pueblo; de modo que las aguas mexicanas, matizadas de español, eran las latinas que adquirieron al correr de los siglos el color rojizo de las arcillas del suelo mexicano. Y concluía diciendo que:

si todo es cierto, si nuestra conducta de americanos está en acoger todas las conquistas, procurando con todas ellas una elaboración sintética; si validos de nuestro leve peso histórico y hasta de haber sido convidados al banquete de la civilización cuando ya la mesa estaba servida - queremos aportar a la obra ese calor, esa posibilidad física que haga al fin un patrimonio universal.

Desde esta perspectiva, lo europeo “constituye el eslabón imprescindible en la línea de desarrollo que surge de la antigüedad grecolatina”, que es “la forma clásica y universal del mundo moderno” (SEBRELI, 1991, p. 311)⁶. Ahora bien, es necesario, llegados a este punto, explicar cuáles eran las condiciones en las que los mexicanos vivían la modernidad del siglo XX para entender cuál fue la recepción de los avances tecnológicos y de las nuevas corrientes de pensamiento europeo, así como cuáles las repercusiones en el terreno estético en la revista.

Teóricamente, con la independencia de la metrópoli, los países hispánicos entraron en el ámbito de la modernidad. Sin embargo, pronto “se produce la contradicción: la aspiración a una cultura moderna e independiente en el marco de una realidad socialmente atrasada” (MARAÑÓN, 1984, p. 64) que persistirá en la década de los veinte, cuando las vanguardias representen los procesos de la modernidad en el seno de sociedades en las que el deseo de novedad era más fuerte que las condiciones objetivas de la misma. Así lo explica Ana Pizarro: “el universo mecanizado, el de la máquina de vapor y del avión no forman parte esencial de un continente en donde con algunas diferencias el proceso de industrialización recién se inicia” (PIZARRO, 1981, p. 34).

La modernidad, por tanto, había nacido vinculada a la idea de un progreso material, que había sido determinante para que los positivistas consideraran a la América hispana como un espacio geográfico sumido en el atraso. Sin embargo, a esta visión negativa sucedía otra de signo positivo que José Enrique Rodó ya había plasmado en *Ariel* a comienzos de siglo:

⁵ En este sentido se referirá Octavio Paz a la Revolución, “Los muralistas a primera vista”, en *Los privilegios de la vista* (México, D.F.: FCE, 1987), 221: “la Revolución es un regreso a los orígenes tanto como una búsqueda de una tradición universal”.

⁶ Sobre la modernidad, se puede consultar también José Picó, *Modernidad y Postmodernidad* (Madrid: Alianza Editorial, 1988).

Ariel sintetiza los caracteres espirituales superiores de la Grecia clásica y el cristianismo primitivo frente a la dominante nordomanía, cuyos caracteres utilitarios-calibanescos degradan el espíritu de los pueblos de América Latina. Sus palabras pretenden hacer consciente el camino hacia un ideal en el que el joven es portador de sentido y el espíritu juvenil de los pueblos es la iniciativa audaz que debe apostar en su genialidad renovadora desde su específica latinidad en desmedro de todo préstamo o imitación. La referencia al programa del que la joven generación letrada será protagonista trae consigo la fe y esperanza en una transformación que, aunque no total, conlleva orden, jerarquía, respeto y progreso y cuya función liberadora se plasma en la orientación del espíritu marcada por Ariel (ALVARADO, 2003, p. 162).

La América hispana se transformaba, de este modo, en la reserva espiritual de Occidente ante el avance de un materialismo que el desarrollo industrial en las primeras décadas del siglo amenazaba con imponer definitivamente. Contra esta falta de valores espirituales se levanta también Rubén Darío en su famosa “Oda a Roosevelt”, en la que denuncia, precisamente, que la superioridad económica de los Estados Unidos no ahogará esa cultura milenaria que lucha por mantener viva su identidad en un mundo mecanizado:

Mas la América nuestra, que tenía poetas
 desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl,
 que ha guardado las huellas de los pies del gran Baco,
 que el alfabeto pánico en un tiempo aprendió;
 que consultó los astros, que conoció la Atlántida,
 cuyo nombre nos llega resonando en Platón,
 que desde los remotos momentos de su vida
 vive de luz, de fuego, de perfume, de amor,
 la América del gran Moctezuma, del Inca,
 la América fragante de Cristóbal Colón,
 la América católica, la América española,
 la América en que dijo el noble Guatemoc:
 «Yo no estoy en un lecho de rosas»; esa América
 que tiembla de huracanes y que vive de Amor,
 hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.
 Y sueña. Y ama, y vibra; y es la hija del Sol.
 Tened cuidado. ¡Vive la América española!
 Hay mil cachorros sueltos del León Español.
 Se necesitaría, Roosevelt, ser Dios mismo,
 el Riflero terrible y el fuerte Cazador,
 para poder tenernos en vuestras férreas garras.

Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!

La revista *Contemporáneos* no fue ajena a este debate entre espiritualidad y materialismo, éste último fuertemente arraigado en los Estados Unidos como hemos constatado en los versos del vate nicaragüense. Allí se había impuesto en la década de los treinta el pragmatismo de la nueva tecnología - aunque su lenguaje no había penetrado todavía en el ser íntimo del hombre-, así como también “una ética maquinista”, afirmaba Enrique Manguía, hijo (1930, pp. 175-180). En Europa, frente al técnico y su sentido pragmático, estaba el místico que exploraba a través de

las ciencias los misterios del universo. Eran dos concepciones enfrentadas en función de sendos símbolos: Edison, el técnico y Einstein (2016, p. 9), el místico, quien escribía a propósito de la ciencia, la religión y el misterio en *Mi visión del mundo*:

el misterio es lo más hermoso que nos es dado sentir. Es la sensación fundamental, la cuna del arte y de la ciencia verdadera. Quien no la conoce, quien no puede asombrarse ni maravillarse está muerto [...]. Esta experiencia de lo misterioso - aunque mezclada de temor - ha generado también la religión. Pero la verdadera religiosidad es saber de esa Existencia impenetrable para nosotros, saber que hay manifestaciones de la Razón más profunda y de la Belleza más resplandeciente solo asequibles en su forma más elemental para el intelecto.

Waldo Frank, en su obra *Redescubrimiento de América*, con un idealismo de corte económico, confiaba a los Estados Unidos la misión de convertirse en paradigma continental del progreso, aunque carecieran de la altura espiritual necesaria para llevar a cabo dicha empresa. Ya que, decía Alfonso Casal en la revista (1931, pp. 84-94), sólo aventajaron a Europa en la técnica: preocupados por alcanzar un desarrollo más intelectual que espiritual, asimilaron la cultura occidental sin imprimir en ella siquiera un rasgo racial propio.

Y, como consecuencia de este debate, se iba gestando un sentimiento de recelo ante los avances técnicos y sus repercusiones en la vida del hombre; pero, fundamentalmente, en el arte. Un ejemplo de esta actitud son las “Escenas de la vida futura” de Georges Duchamel que reseñó Jaime Torres Bodet (1930, pp. 169-170) para *Contemporáneos*. Durante un viaje a los Estados Unidos, escribía Georges Duchamel que el automóvil y el cinematógrafo se habían convertido en amenazas peligrosas para el arte. Los nuevos artículos de la velocidad, que era el nuevo orden del mundo, trastocaban los principios en los que se había basado desde siempre el arte.

Paul Morand (1929, pp. 49-52), en un ensayo titulado significativamente “De la velocidad” y traducido en la revista, explicaba los cambios que este nuevo orden había introducido en la creación artística:

el Arte mismo ha sido modificado por la velocidad [...]. La velocidad arrastra la renovación de las imágenes [...]. El estilo se reduce, se aligera, hasta volverse, como se ha dicho, telegráfico [...]. La velocidad mata el color: el girósporo, al girar con mayor rapidez, ¡da gris!.

Y Miguel Pérez Ferrero (1930, pp. 150-165) y Salvador Novo (1931, pp. 165-167), por su parte, se referían a una universalización de las realizaciones artísticas por la nueva utilización de formas geométricas. Se iba imponiendo, por tanto, lo que Guillermo de Torre llamó el “estilo planetario” del que también se hicieron eco las páginas de *Contemporáneos*. Nicolás Bratosevich (1979, p. 26) lo resumía así:

la facilidad de las comunicaciones produce una especie de hambre espacial donde se apelotonan en un mismo poema lugares y tiempos remotos entre sí [...]. La filosofía de Bergson afirmaba la conciencia y el mundo como “duración” o flujo unitario donde en los presente está lo pretérito y el impulso para lo futuro; pensamos en Proust y en el montaje cinematográfico; en el

cubismo de “collages” y los poemas polifónicos [...] o la tipografía no lineal de algunos textos.

Ya al inicio de este artículo se citaban las palabras de Jaime Torres Bodet en las que se hablaba del interés que la estética de Proust tuvo para los escritores de *Contemporáneos*. Y, después, del cine del ruso Sergei M. Eisenstein (ALVOZ, pp. 87-122), quien utilizó el montaje para superar las limitaciones de la cinematografía de momentos que había sido predominante en las películas del cine mudo; y el nuevo realismo heroico de la Rusia soviética.

Como vemos, sí, por un lado, en la revista hay ensayos que recuerdan la polémica entre la espiritualidad de los países hispánicos y el materialismo de los norteamericanos, así como el temor ante lo que consideraban síntomas de la decadencia de la civilización; por otro lado, no hay duda que también estuvo atenta la publicación a las innovaciones estéticas que las vanguardias habían impulsado, aunque de ellas hizo siempre una recepción crítica. Interesante es, en este sentido, el comentario que las obras de los surrealistas merecieron en la revista. Antonio Castro Leal (1931, pp. 283-287), en “La mitología del siglo XX”, insistía en que el surrealismo era una nueva mitología que analizaba las realidades más profundas y misteriosas a partir del estudio científico de los sueños; y criticaba la condición de cajón de sastre que había adquirido la interpretación de los sueños como explicación del mundo, ya que, si todo estaba previsto, hasta lo inesperado, no había ya espacio para la sorpresa en las obras de los surrealistas. Pero también la escritura automática fue rechazada como práctica posible en los artículos de Jorge Cuesta sobre Paul Éluard (1929, p. 131) y Robert Desnos (1929, pp. 318-322):

Y su lirismo - el de Paul Éluard - se avergüenza de su connivencia con la más exigente lucidez, y sus palabras, cada momento, tendrán en cuenta el conflicto interior que existe entre la libertad, que la razón quiere determinarles, si así puede decirse, con su dominio, y la libertad que recobran en la anarquía que las devuelve a su naturaleza, para mantenerse en un equilibrio que no rompa la apresurada parcialidad que los suprarrealistas parecen exigirle⁷.

Sin embargo, la atención de los *Contemporáneos* hacia el Surrealismo siempre se inclinó del lado de la plástica. No sólo en *Contemporáneos*, donde se publicaron artículos de crítica de arte y reproducciones de las obras de los principales pintores surrealistas, sino que también en otras publicaciones escribirán sobre esta nueva pintura. José Gorostiza, en “Ocho pintores” (GOROSTIZA apud SCHNEIDER, 1978, p. 30), que publica en *El Universal Ilustrado*, define su versión del Surrealismo a través de sus conceptos sobre la pintura de Carlos Mérida, José Clemente Orozco, Agustín Lazo y Giorgio De Chirico, entre otros. La pintura de este último tendrá, asimismo, una influencia decisiva en la poesía de los *Contemporáneos*⁸ porque supo crear, como nadie, esa atmósfera intermedia entre el sueño y la vigilia, afirmaba César Moro (MORO apud SCHNEIDER, p. 226) respecto de su obra titulada *Hebdomeros*, tan afín a su estética:

⁷ Más tarde, Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el Surrealismo)*, 3ª ed., (Madrid: Editorial Fundamentos, 1983), entiende, asimismo, en la línea de pensamiento de sus predecesores mexicanos, que la práctica de la escritura automática era una meta inalcanzable del ejercicio poético.

⁸ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, 210, puntualiza la vinculación que la crítica ha establecido entre la pintura De Chirico y el referente visual la poesía de Xavier Villaurrutia. Y propone la obra de Agustín Lazo como influencia más decisiva en su poesía.

obra maestra en que la línea divisoria entre el sueño y la vigilia, entre la imaginación y lo que se ha venido llamando realidad es una línea fluctuante, un índice incandescente, más bien que una solución de continuidad. Nadie, en nuestros días, ha logrado, como De Chirico, tan perfecto deslizarse entre las apariencias fantasmales, vivir en un clima (subjetivo, dirán los empedernidos dualistas) de parecida intensidad.

Xavier Villaurrutia, por su parte, también dedicó a la pintura surrealista algunos artículos. En “Pintura sin mancha” (2000), escribe:

Y la misión del artista es algo mucho más complejo que se ejerce no sólo por medio del hallazgo de un vehículo entre el modelo exterior y la habilidad manual, sino por caminos más recónditos y profundos porque son interiores... Sólo unos cuantos pintores han hecho algo más que trasladar o reconstruir el mundo de incitaciones que fuera de ellos se presenta a su vista. Estos pintores han enriquecido con visiones inesperadas y nuevas, salidas del sueño, de la alucinación y del deseo confesado, el mundo, añadiendo a la realidad cotidiana fragmentos de realidad interior no menos intensos y más profundos. Estos pintores han sido mucho más hábiles obreros, puesto que han sido, en verdad, creadores, inventores.

Entre los versos de los poetas de *Contemporáneos*, que no ceden su ejercicio consciente a un delirio onírico, hallamos un mundo poético habitado por los ángeles del sueño; un fondo marino, que es la noche, repleto de bocetos de poemas y de deseos; una identidad dispersa en miles de rostros y nombres que el poeta intenta reconstruir; y una realidad profunda, subterránea, que aflora al anularse el control racional y la conciencia. Sueños, sí, los hay, pero control consciente de los sueños, también. Quizás, se trata, más bien, de una exégesis racional de los efectos del sueño y de su potencialidad como posibilidad creativa⁹. Bernardo Ortiz de Montellano, en el poema titulado “Letra muerta” (1929, pp. 84-85) de su “Son de altiplanicie” publicado en *Contemporáneos*, expresa su incertidumbre sobre la perdurabilidad de la materia de los sueños:

A cuatro nubes encima de un vuelo de aeroplano
puerto de la cadera de los aires
atado al firmamento de los ojos:
mi sueño de tintas invisibles.

Lo que con letra muerta vaga escrito
en los fondos marinos de la noche:
¿ser visible a fuego

⁹ Xavier Villaurrutia, en “Monólogo para una noche de invierno”, afirma: “Acaso, acaso, frente a tan desoladas perspectivas solamente aparezcan con el prestigio de lo desconocido, con vaguedad imprecisa apenas enunciada el culto metódico, científico y regular del sueño. Vida perfecta la que el sueño proporciona. Vida que consigue, a menudo, el equilibrio entre el descanso del cuerpo y el alma, sosiego del espíritu, inercia del organismo, *euforia* y *ataraxia*, ideal griego. Vida también libre y amplia; accidentada y diversa como la esencia del hombre”. Citado por Carlos Francisco Monge, “Entornos del surrealismo en Xavier Villaurrutia: la poesía y el ensayo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 18, 1989, 82.

cuando la llama de los pies del ángel
desordene mi nombre con su grito?

Y tanto Xavier Villaurrutia como Gilberto Owen, otros de los Contemporáneos, asumieron el mundo onírico en sus poemarios, pero en ningún caso la escritura automática. Sí cierta libertad y audacia imaginativas que les permitió alejarse del Postmodernismo y convertir sus versos en baluartes de una nueva expresión en la poesía mexicana. En cuanto a los temas, María Edmee Álvarez señala, refiriéndose a la obra poética de Xavier Villaurrutia:

El surrealismo le ha dado, en parte, los recursos para expresar la desolación y la amargura en sus poesías, que tienen por temas, los eternos del amor, y la noche de la muerte. Su obra poética, intensa y cultivada hasta la perfección, es breve (EDMÉE ÁLVAREZ. 1960, p. 50): su legado se reduce a un corto número de poemas emocionantes e intachables, reunidos en *Reflejos* (1926), *Nocturnos* (1933) y *Nostalgia de la Muerte* (1938).

El “Nocturno de la estatua”, recreación del mito de Narciso en el que se destaca el sentimiento de frustración del enamorado que persigue algo huidizo e irreal, dice así:

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.
Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.
Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista
y jugar con las flechas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien veces
hasta oírla decir: “estoy muerta de sueño”.

Este ambiente de pesadilla se repite en los poemas de este libro desesperanzado que es *Nostalgia de la muerte*. En otro poema, “Nocturno en que nada se oye”, también parece el poeta Narciso en otro momento del mito:

En medio de un silencio desierto
como la calle antes
del crimen
[...]
en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre
para salir en un momento tan lento
[...]
sin más que una mirada y una voz
que no recuerdan haber salido de ojos y labios
[...]
y mi voz ya no es mía

dentro del agua que no moja
 [...]

cae mi voz
 [...]

siento caer fuera de mí la red de mis nervios
 mas huye todo como el pez que se da cuenta
 hasta ciento en el punto de mis sienes
 muda telegrafía a la que nadie responde
 porque el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse.

El sueño es, por tanto, ese momento en el que se rompen los diques entre lo consciente y lo subconsciente, entre la realidad externa y la interna, y, como explica Frank Dauster (1953, p. 356), vida y muerte llegan a confundirse. Y esta experiencia nocturna le permite al poeta saborear el gusto de esa muerte que entiende como reverso necesario de la vida de acuerdo a todo el pensamiento estoico indígena e hispánico que hay como trasfondo en su poesía. Pero cabe analizar otra dimensión en su poesía: la erótica. Este deambular nocturno del poeta en su alienada realidad de sonámbulo nos describe la búsqueda del otro, que se ve frustrada porque ni la voz ni la mirada son capaces de encontrar los cauces para una comunión fructífera.

Respecto a los recursos expresivos de procedencia surrealista, o más irracionalista, destaca Carlos Francisco Monge (1989, pp. 95-96) aquellos que suponen una ruptura con la lógica del discurso y una libertad asociativa; lo que explica su preferencia por “el absurdo, el contrasentido o el equívoco”, así como también “tanto el culto al sueño como toda referencia a contrastar y poner en relación a la vez las realidades evidentes y las encubiertas, las ambivalencias, la imaginación, el azar, el deseo o la alucinación”.

En el caso de Gilberto Owen, considerado el poeta de las mil máscaras, conviven el impulso religioso ante el misterio del mundo y de la vida con una lucidez que lo llevó a definirse como la “conciencia teológica” (BELTRÁN CABRERA, 2005, pp. 251-276) de los Contemporáneos; y la alquimia del verbo (GARCÍA TERRÉS, 1980) en una poesía hermética, pues la imagen se construye desde la asociación libre de significantes e ideas. En el poema titulado “La noche, que me espía por el ojo...”, de su libro *Desvelo* (1923), Gilberto Owen nos habla de que el ser humano está abocado a la incomunicación con la evocación de los avances de la técnica y su falta de sentido práctico cuando la soledad es la única realidad incuestionable:

La noche, que me espía por el ojo
 de la cerradura del sueño,
 gotea estrellas de ruidos inconexos.
 ¿Para qué este hilo de aire con ecos?
 Ya ningún lápiz raya mi memoria
 con el número de ningún teléfono.
 Mi mensaje cae conmigo
 sin mis miradas, cuerdas de un trapecio
 suspendido, otros días,
 de mi cabeza sobre el cielo.
 Y nadie inventa aún al inalámbrico
 una aplicación para esto:
 uno puede caer cien siglos
 -sin una honda agua de sueño,
 sin la red salvavidas de una antena-
 al silencio.

Para finalizar, una vez señaladas en los textos de *Contemporáneos* algunas de las características de la modernidad que se vivía en el México de finales de los años veinte y principios de los treinta del siglo XX, queda todavía por indagar su sentido paradigmático, entre líneas ya esbozado en las páginas anteriores.

La revista tuvo una orientación eminentemente cultural y universalista. No pretendía ser, como otras revistas, el órgano de expresión de un cenáculo elitista, sino que aspiraba, por el contrario, a servir de instrumento de difusión de la cultura universal en México, por lo que la heterogeneidad de sus aportaciones fue inevitable. Y en esta heterogeneidad, precisamente, radicaba su modernidad, según decía Octavio Paz (1987, p. 18 y p. 50): “tradicción heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta”. Y es que la modernidad es, sobre todo, sinónimo de crítica y de cambio: “no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo”.

Desde el siglo XVIII a nuestros días, la historia de México no ha sido más que el debate entre tradición y modernidad, entendida esta última como proyecto de futuro en el que México debía participar si quería existir como nación independiente, según explicaba Octavio Paz (1990, p. 57) en otro de sus libros. Guillermo Sheridan (1985, p. 157 y p. 159), por su parte, sostiene que si, en el plano de la creación individual, los *Contemporáneos* produjeron algunas de las obras poéticas más importantes en lengua española en el siglo XX, no menos destacable fue la labor del grupo como generador cultural en su manera de operar:

como ejercicio de decisión crítica, divulgadora, como vocación de sorpresa, de empresa modernizante y polémica, que caracterizaron al grupo tanto en el período en que funcionó como tal (aproximadamente de 1924 a 1932) como en el que cubrieron las vidas, ya aisladas, de sus miembros.

Pusieron al país en comunicación con los hispanoamericanos, los europeos, y los norteamericanos; con su propio pasado y con el de los otros; y, concluye:

elevaron la curiosidad y la crítica a niveles de exigencia de tal modo agudos y funcionales que la práctica de la inteligencia literaria del país se aceleró hacia el ingreso, con conocimiento de causa, en el terreno de las agitadas vanguardias y la plural modernidad.

Pero, frente a la vanguardia explosiva de los estridentistas, los *Contemporáneos* rehabilitaron la tradición desde una perspectiva crítica y se integraron perfectamente en el proceso histórico que los vio nacer y desarrollarse. Tenían conciencia de inaugurar una nueva época en la cultura mexicana: la postrevolucionaria, y se propusieron como modelos de una “modernidad no ideologizada” (MONSIVÁIS, 1989, p. 722) de la que sutilmente captaron sus paradojas, como decía Xavier Villaurrutia en *Contemporáneos* (1929, p. 121), y terminaba con una frase que resumía claramente cuál era su actitud personal y la de la revista ante la modernidad: “lo moderno no es el hormigón ni la máquina. Lo moderno sigue siendo el espíritu”, con lo que fijaba una posición como intelectual atento a su tiempo y dedicado, sobre

todo, a una tarea crítica a la que aludían también José Gorostiza y Jorge Cuesta en sendas intervenciones sobre la existencia o no del grupo y su importancia en la vida cultural mexicana. José Gorostiza (1988, p. 159) insistía en que nunca fueron un grupo porque no produjeron manifiestos; fueron, ante todo, más “una azarosa concatenación de voluntades críticas que un proyecto, más una manera de ser y de actuar culturalmente que una bandera”. Y Jorge Cuesta (1964, pp. 91-92) explicaba que las dos promociones del grupo tenían en común

crecer en un raquítico medio intelectual, ser autodidactos, conocer el arte y la literatura principalmente en publicaciones europeas, no tener cerca de ellos sino muy pocos ejemplos brillantes y, sobre todo, encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria y artística cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica...

Por ello, su labor como grupo, si es que, finalmente, lo fueron, no había sido otra que la de crear la crítica moderna en México.

Referencias

- ALVARADO, M. Rodó y su Ariel. *El Ariel de Rodó*. CUYO. *Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, W 20, pp. 155-173, 2003.
- ALVOZ, E. Eisenstein. La rebelión de las formas en el género histórico. *Tiempo y Sociedad*, 24, pp. 87-122, 2016.
- BELTRÁN CABRERA, F. Javier. Conciencia y poesía en Gilberto Owen. En: JULIÁN PÉREZ, M. A.; ESPINOSA CONTRERAS, R. (coords.), *Filosofía y Literatura*. México, D.F.: Ediciones Eón, pp. 251-276, 2005.
- BOSI, A. La parábola de las vanguardias latinoamericanas. En: SCHWARTZ, J. *Las vanguardias latinoamericanas - Textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra, 1991.
- BRATOSEVICH, N. *Postmodernismo y vanguardia*. Madrid: La Muralla, 1979.
- CARTER, B. G. *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*. México: Ediciones de Andrea, 1968.
- CASAL, A. Norteamérica, paradigma continental. *Contemporáneos*, v. X, número 35, abril, pp. 84-94, 1931.
- CASTRO LEAL, A. La mitología del siglo XX. *Contemporáneos*, v. XI, números 42-43, noviembre-diciembre, pp. 283-7, 1931.
- CUESTA, J. La poesía de Paul Éluard. *Contemporáneos*, v. IV, número 12, mayo, 1929.
- CUESTA, J. Robert Desnos y el Sobrerrealismo. *Contemporáneos*, v. V, número 18, noviembre, pp. 318-22, 1929.
- CUESTA, J. ¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia? En *Poemas y ensayos*, v. II. México: UNAM, 1964.

- DAUSTER, F. La poesía de Xavier Villaurrutia. *Revista Iberoamericana*, v. XVIII, número 36, septiembre, pp. 345-59, 1953.
- DAUSTER, F. *The double strand. Five Contemporary Mexican Poets*. Lexington Kentucky: The University Press of Kentucky, 1981.
- DURÁN, M. *Antología de la Revista Contemporáneos*. México, D.F.: FCE, 1973.
- EDMEE ÁLVAREZ, M. *Literatura Mexicana e Hispanoamericana*. Argentina: Editorial Porrúa, 1960.
- EINSTEIN, A. *Mi visión del mundo*. Titivillus, 2016. Epub. Disponible en: Bajaebbooks.com. Acceso en: 15 ago 2020.
- FORSTER, M. H. *Los Contemporáneos 1920-1932, perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México: Ediciones de Andrea, 1964.
- GARCÍA TERRÉS, J. *Poesía y alquimia: los tres mundos de Gilberto Owen*. México, D.F.: Era, 1980.
- GASTÉLUM, B. J. Pensar en vez de recordar. *Contemporáneos*, v. VI, número 20, enero, pp. 8-20, 1930.
- GOROSTIZA, J. Ocho pintores. *El Universal Ilustrado*, febrero, 1931.
- GOROSTIZA, J. José Gorostiza entre los Contemporáneos. En: *Prosa y poética*. Madrid: FCE, 1988.
- MARAÑÓN, L. *Cultura española y América hispana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- MARTÍNEZ, J. L. Revistas literarias de Hispanoamérica. *Universidad de México*, v. XLIII, número 445, febrero, 1988.
- MONGE, C. F. Entornos del surrealismo en Xavier Villaurrutia: la poesía y el ensayo, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, número 18, pp. 79-97, 1989.
- MONSIVÁIS, C. No con un sollozo, sino entre disparos (Notas sobre cultura mexicana 1910-1968). *Revista Iberoamericana*, números 148-149, julio-diciembre, pp. 715-735, 1989.
- NOVO, S. El arte de la fotografía. *Contemporáneos*, v. IX, número 33, febrero, pp. 165-167, 1931.
- NOVO, S. Carta de 30 de junio de 1967. *Contemporáneos: Revista Mexicana de Cultura*. Madrid: Anaya, 1972.
- ORTIZ DE MONTELLANO, B. Letra muerta. *Contemporáneos*, v. V, número 16, septiembre, pp. 84-85, 1929.
- ORTIZ DE MONTELLANO, B. Nota. *Contemporáneos*, v. VII, número 24, mayo, 1930.
- ORTIZ DE MONTELLANO, B. Aniversario 3. *Contemporáneos*, v. X, número 36, mayo, 1931.
- MORAND, P. De la velocidad. *Contemporáneos*, v. V, número 15, agosto, pp. 49-52, 1929.
- MUNGUÍA, Jr., E. Ética y maquinismo. *Contemporáneos*, v. VIII, números 28-29, septiembre-octubre, 175-180., 1930.
- PAZ, O. Quinta vuelta. *Vuelta*, número 60, noviembre, 1981.
- PAZ, O. *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el Surrealismo)*, 3 ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1983.
- PAZ, O. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1987.

- PAZ, O. Los muralistas a primera vista. En *Los privilegios de la vista*. México, D.F.: FCE, 1987.
- PAZ, O. *Pequeña crónica de grandes días*. México, D.F.: FCE, 1990.
- PÉREZ FERRERO, M. El arte nuevo como agresión. *Contemporáneos*, v. VII, número 24, mayo, pp. 150-65, 1930.
- PICÓ, J. *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- PIZARRO, A. Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina. *Araucaria de Chile*, número 13, pp. 22-34, 1981.
- RAMOS, S. El irracionalismo. *Ulises. Revista de Curiosidad y Crítica*, v. I, número 3 agosto, 1927.
- REYES, A. Discurso por Virgilio. *Contemporáneos*, v. IX, número 13, febrero, 1931.
- ROMANO MUÑOZ, J. Ni irracionalismo ni racionalismo, sino filosofía crítica. *Contemporáneos*, v. I, número 4, octubre, 1927.
- SARLO, B. *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- SCHNEIDER, L. M. El vanguardismo. En: *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México, D.F.: FCE, pp. 159-89, 1975.
- SCHNEIDER, L. M. *México y el Surrealismo (1925-1950)*. México: Arte y Libros, 1978.
- SEBRELI, J. José. *El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1991.
- SHERIDAN, G. *Los Contemporáneos ayer*. México, D.F.: FCE, 1985.
- SCHWARTZ, J. *Las vanguardias latinoamericanas - Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- TORRES BODET, J. Crítica a la vida futura. *Contemporáneos*, v. VIII, números 28-29, septiembre-octubre, pp. 169-170, 1930.
- TORRES BODET, J. Carta de 3 de julio de 1967 a Edward J. Mullen. *Contemporáneos: Revista Mexicana de Cultura*. Madrid: Anaya, 1972.
- TORRES BODET, J. *Tiempo de arena, Obras escogidas*, 2 ed. México, D.F.: FCE, 1983.
- VALDÉS, H. *Los Contemporáneos. Una antología general*. México, D.F.: Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas/SEP y Coordinación de Humanidades/UNAM, 1982.
- VARGAS LOZANO, G. El Ateneo de la Juventud y la Revolución Mexicana. *Literatura Mexicana*, v. XXI, número 2, pp. 27-38, 2010.
- VERANI, H. J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Roma: Bulzoni Editore, 1986.
- VILLAURRUTIA, X. Fichas sin sobre para Lazo. *Contemporáneos*, v. I, número 2, julio, 1928.
- VILLAURRUTIA, X. La poesía de los jóvenes de México (1924). En: *Obras. Poesía. Teatro. Prosas varias. Crítica*, 2 ed. aumentada. México, D.F.: FCE, 1966.
- VILLAURRUTIA, X. Pintura sin mancha. *Textos y pretextos: literatura, drama, pintura*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0v8v7>. Acceso en: 20 ago 2020.

Recebido em: 22/06/2021

Aceito em: 13/09/2021