

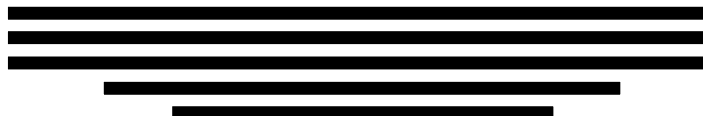
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA



BUAP



Título

MÉXICO Y EL SURREALISMO: ASPECTOS SOCIOCULTURALES
PARA EL ASENTAMIENTO DEL SURREALISMO EN MÉXICO
1950-1969

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA

CARLOS ALDAIR CARBINO RIVERA

Asesor

Dr. Marco Antonio Velázquez Albo
Puebla, Puebla Mayo, 2022



**Colegio de
Historia**

Agradecimientos

El proceso de realización de tesis fue largo y arduo, debiendo afrontar problemas de toda índole. La situación sanitaria hizo que la investigación fuese aún más compleja, por ello, quiero agradecer de forma puntual a aquellos que me acompañaron y apoyaron en el proceso.

- A mi madre Isabel Rivera Cuevas, por su atención, cariño y paciencia. Sin su apoyo hubiera sido difícil completar, de manera grata, la licenciatura.
- A mi padre Jaime Carbino Galbán, por su cariño, paciencia y apoyo. Fue de gran ayuda para adquirir textos fundamentales y que sin ellos no hubiera completado la investigación.
- A mi hermano Jaime Antonio Carbino Rivera, por su atención y cariño, así como su apoyo en ideas fundamentales que surgían, su compañía y motivación para continuar.
- A mi hermana María Elena Carbino Rivera, por su cariño y apoyo constante en los momentos finales de la licenciatura, por sus conocimientos en diseño y arte que fueron importantes para plasmar de forma adecuada en el trabajo de tesis.
- A mi primo Luis Felipe Luna López, por su cariño, motivación y compañía. Su entrega y atención son loables.
- A mi amiga Lilia Touahri, por su ayuda en traducción de textos y por su compañía. Por la alegría de compartir y externar detalles con ella.
- A mi asesor, el Doctor Marco Antonio Velázquez Albo, por su orientación y sabiduría, así como su atención, confianza y apoyo en aspectos clave, no sólo de la investigación, sino a lo largo de la licenciatura que me ayudaron en la madurez como persona.
- A mi amigo Daniel Herrera Rangel, pro su apoyo y consejos que sirvieron para la investigación y, sobre todo, que me ayudaron como persona y futuro investigador.

- A mi amigo David Cinto de Gante, por su amistad y confianza. Desde el inicio creyó en el proyecto de tesis y me brindó apoyo incondicional.
- Al Doctor Abraham Moctezuma Franco, por su apoyo en momentos difíciles, por su orientación y confianza que fueron fundamentales en mi desarrollo personal.
- A mis amigas Katia Contreras Ibarra, Frida Téllez Marín y Nayelli Sosa por su compañía, apoyo incondicional y por su amistad. La atención que le brindaron a mi desarrollo en la licenciatura es loable.

Presentación

Originario de la ciudad de Puebla, de padres cuyos estudios no pudieron culminar por razones socioeconómicas; Jaime Carbino Galbán, mi padre, que recientemente terminó el bachillerato y que está a punto de terminar una licenciatura; mi madre, Isabel Rivera Cuevas, quién no pudo continuar con sus estudios de media superior, ambos fueron un motor importante para estudiar y, posteriormente, enfocar mis intereses y la investigación acerca del surrealismo.

Antes de ingresar a la universidad había muchas dudas en mí sobre qué estudiar. Primero estaba entre una licenciatura en diseño de modas, ya que me ha gustado, desde que tengo memoria, la expresión humana y sus formas; posteriormente estaba inclinado y apunto de estudiar historia del arte, sin embargo, una maestra de bachillerato me aconsejó estudiar historia, enfocándome en historia cultural o historia social del arte. Convencido, ingresé a la licenciatura en historia, impulsado también por el gusto incesante de mi padre por la historia. A través de la licenciatura fui conociendo nuevos aspectos y formas de estudiar la historia, iniciando la investigación de tesis en 4to semestre. En la materia de siglo XX con el Doctor Marco Velázquez, descubrí el interés mixto del arte, la historia cultural y la historia revolucionaria que tanto fascina a mi padre. En dicho curso realicé un trabajo de análisis del muralismo mexicano, para seminario metodológico realicé un cambio en la temática de la investigación, pero que no se alejaba en absoluto del muralismo y su desarrollo histórico. Para el curso de seminario de historia regional encaminé con fuerza la investigación hacia una vanguardia artística del siglo XX que mezclaba la expresión artística, la marginalidad en la sociedad, la protesta y las desigualdades sociales, a saber, el surrealismo. Estaba esclarecido que quería seguir ese estudio desde un punto de vista cultural, sin embargo, el impulso de conocer las desigualdades sociales, la necesidad de conocer el sentimiento y los pesares de la vida marginal del barrio (de donde provienen mis padres) fueron el motor para *hibridar* –concepto de Peter Burke, fundamental en la investigación– el estudio artístico, sin dejar de lado los aspectos sociales y culturales que favorecieron el desarrollo del surrealismo. En los últimos dos seminarios –proceso continuado de los seminarios anteriores y prolongado por el Dr. Marco Velázquez Albo– asenté la

situación concreta de México, tomando como punto de partida la intriga del porqué varios artistas del surrealismo habían viajado a este país y lo habían catalogado como maravilloso, surrealista. Así, surge el título de la presente investigación *México y el surrealismo: aspectos socioculturales para el asentamiento del surrealismo en México, 1950-1969*. Partiendo desde el punto concreto del film de Luis Buñuel más reconocido en México *Los olvidados*, ya que esta película fue punto clave para el desenvolvimiento y entendimiento de los estudios culturales, artísticos y sociales del mexicano y lo mexicano. En el primer capítulo *Prolegómenos artísticos a la llegada del surrealismo. El muralismo mexicano como exponente de la cotidianidad mexicana* se explican los prolegómenos artísticos y estéticos que existieron para la apertura –y no por ello sin problemas– de nuevas formas de entender y expresar la realidad mexicana posrevolucionaria. En el capítulo dos titulado *México y el surrealismo. La influencia europea antes y durante el surrealismo* se explica y desglosan todas las influencias, viajes y textos hallados antes del contacto de surrealistas con los artistas mexicanos, desde Apollinaire hasta lo último del surrealismo, visto con la aparición del infrarrealismo. En el tercer y último capítulo se analizan los puntos en común de los preceptos surrealistas con la cultura mexicana y todos los esfuerzos por comprenderla. La figura de Luis Buñuel es donde toma gran importancia, mezclándose su influencia no sólo al campo del cine, sino también de la literatura con el *BOOM latinoamericano* y con los aspectos más fundamentales de problemas sociales y mentales (marginalidad). Así, con los últimos apuntes, se concluye la investigación, intentando explicar cada punto de forma detallada, dentro de lo posible, dejando aún mucho espacio para investigar y que el campo siga abierto para futuras ideas que esclarezcan lo que resta por averiguar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN..... 8

CAPÍTULO I

PROLEGÓMENOS ARTÍSTICOS A LA LLEGADA DEL SURREALISMO. EL MURALISMO MEXICANO COMO EXPONENTE DE LA COTIDIANIDAD MEXICANA..... 19

1.1 La generación de la ruptura le abre las puertas al surrealismo en México..... 33

CAPÍTULO II

MÉXICO Y EL SURREALISMO. LA INFLUENCIA EUROPEA ANTES Y DURANTE EL SURREALISMO 42

2.1 André Breton en México..... 44

2.2 La exposición surrealista de 1940..... 51

2.3 Los surrealistas europeos en el país de la *tierra convulsiva*..... 58

CAPÍTULO III

VIDA Y SOCIEDAD: EL SURREALISMO Y LA CULTURA MEXICANA..... 66

3.1 Luis Buñuel en México..... 71

3.1.1 Luis Buñuel, el surrealismo y el Realismo mágico..... 76

3.2 El surrealismo y la cotidianidad mexicana..... 85

3.3 El surrealismo como forma cultural. Encarnar el arte, más allá de la vida.....111

CONCLUSIONES..... 122

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA..... 126

ANEXOS..... 135

INTRODUCCIÓN

Desde hace muchos años el arte se había separado de la participación social, era un campo externo –más no ajeno– al comportamiento de la sociedad. El arte ha fungido de distintas maneras históricamente: en la época medieval como símbolo eclesiástico, en el renacimiento como un conocimiento del ser humano, así como para la divulgación de la religión; en la época moderna como una forma de evangelización, pero también comenzó a utilizarse para representar a la sociedad y sus problemas (romanticismo, impresionismo); a finales del siglo XIX surge el simbolismo como una manera fantástica y onírica de ver la realidad, mejor dicho, para escapar de ella por medio de la imaginación, –los surrealistas tomarán muchas ideas de esta corriente así como algunos poetas: Baudelaire, Verlaine, Valéry, Mallarmé etc. Sin embargo, es a principios del siglo XX cuando surgen vanguardias completamente distintas a las anteriores: la abstracción como una sugerencia para percibir la realidad de los objetos; el futurismo, cubismo, suprematismo, constructivismo aportan otro tanto a las academias y a la sociedad como partes fundamentales de una ideología.

No obstante, todas las corrientes artísticas anteriores se habían estancado en lo mismo: estar sólo en el campo de la vista y el goce, seguían estableciendo un límite entre creador y espectador. Es hasta mediados de la década de los 10 cuando surge un modo de pensar totalmente radical. Jóvenes de distintos países se declaran antibelicistas, se juntan en Zúrich (espacio donde iban los exiliados y refugiados) y Hugo Ball junto con Emmy Hennings –su futura esposa– fundan el *Cabaret Voltaire*. Lugar de reunión donde se encontraban intelectuales de diferentes lugares, Alemania, Suiza, Rumania, Francia. Ahí se plantean destruir el arte, la literatura, la vida. Surge DADA, su aporte fue llevar sus ideas y actitudes no sólo al campo del arte, sino a la vida: DADA sería una forma de vivir.

Este movimiento se expande rápidamente por Europa, llega a París, de mano de Tristan Tzara, para atraer a tres jóvenes ávidos de libertad y protesta: André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault. Estos últimos se interesan y se integran al grupo dadaísta, sin embargo, años después estos tres jóvenes parisinos se separan del

grupo, debido a la insolencia y anarquía que promovía DADA. Los tres seguían teniendo esa inquietud y molestia hacia la guerra, pero veían la solución en un camino distinto; entonces surge una nueva forma de arte, una nueva forma de vida: el *Surrealismo*.

Sin embargo, la vanguardia surrealista no se quedó en París [y Europa]; tuvo tanto impacto en la sociedad que llegó a expandirse hasta Asia, Estados Unidos y América Latina. Los países latinos que le dieron mayor acogida al surrealismo fueron Brasil, Argentina y México. Quizá por las condiciones políticas y sociales fue que la vanguardia creada por Breton tuvo cabida en México. Las cuestiones de desigualdad social son un campo en el cual el surrealismo, de la mano del materialismo dialéctico, tuvo especial interés; así como por el humor negro, las costumbres *no-occidentales* –o prehispánicas– y el amor como forma de libertad.

La presente tesis busca analizar el contexto sociocultural de México durante las décadas de los 50 y 60 para comprender por qué el surrealismo pudo albergarse en dicho país. El principio básico del que se parte es que el surrealismo no es de ninguna manera un pensamiento estático y puramente artístico; las maneras en que la vida se desenvuelve son variadas y tienen una explicación. André Breton en su estancia en el país mexicano lo describió como “El país más surrealista del mundo” y hay algo –puede ser mucho– de razón en esto, no obstante, es necesario tener una perspectiva cultural e histórica para poder enlazar la vida cotidiana en México con el pensamiento surrealista.

Sobre el surrealismo en México hay una gran cantidad de obras en las que se da cuenta de la importancia de esta vanguardia dentro de la sociedad [intelectual] mexicana como lo es la obra *El surrealismo y el arte fantástico de México* de Ida Rodríguez Prampolini, ahí se muestran los principales pintores, tanto mexicanos como exiliados, y sus obras con respecto al surrealismo mexicano –las fotografías de Kati Horna, las pinturas de Leonora Carrington, Remedios Varo, Gunther Gerzso, María Izquierdo, Guillermo Meza, José García Ocejo, entre otros.

De la misma forma, en el campo de la estética y la historia del arte se encuentran los estudios de Lourdes Andrade, considerada la mayor estudiosa del surrealismo en México. Están sus textos *Para la desorientación general. 13 ensayos sobre*

México y el surrealismo; Alice Rahon, magia de la mirada; Leonora Carrington, historia en dos tiempos y Remedios Varo, las metamorfosis.

Desde la perspectiva biográfica, pero que es fundamental para comprender el surrealismo en México, son las obras de Fabianne Bradu *André Breton en México y Benjamin Péret y México* en donde se expresan las vivencias de ambos personajes y las razones del especial interés por venir a México. Es sabido que algunos surrealistas –como Breton, Dalí y Buñuel– veían a México como un país extravagante y difícil de entender, con una cultura amplia y concomitante con los intereses surrealistas. Prueba de ello es el libro *Los Tarahumara* escrito por Antonin Artaud, integrante del grupo surrealista de la época intuitiva (1919-1925), realizado en 1936 durante su estancia con el grupo Tarahumara; dejó ahí plasmadas sus experiencias espirituales llevadas a cabo con el *Rito del peyote* y demás costumbres prehispánicas.

Los estudios antropológicos tienen gran pertinencia entre la relación cultura-surrealismo, como lo es el ensayo de Inés Ferrero Cándenas *México y el surrealismo: la dimensión etnográfica*. Se aborda aquí la cercanía entre los estudios etnográficos y la convergencia con la ideología surrealista, en específico sobre los rituales como una forma de liberación del espíritu y una especie de comunismo y matriarcado imperante en las tribus. Aunado a estos análisis antropológicos, están los estudios realizados sobre la relación entre chamanismo y psicoanálisis como lo es el ensayo de Francisco de la Peña *Más allá de la eficacia simbólica del chamanismo al psicoanálisis*. Este ensayo tiene pertinencia debido al interés que brindaron los surrealistas tanto al psicoanálisis como a la cosmovisión de los grupos étnicos.

En la literatura mexicana el surrealismo fue abordado desde la pluma de Octavio Paz con sus obras *Las Peras del olmo* y *El laberinto de la soledad*, en donde aborda la cultura y la identidad mexicana partiendo de la cotidianidad y de la historia de México. A este respecto, Klaus Meyer-Minemann realiza el artículo *Octavio Paz y el surrealismo* en donde aborda la relación entre la obra de Paz y las ideologías de la vanguardia surrealista.

Sin embargo, no sólo los poetas mexicanos desarrollaron en este país textos sobre el surrealismo, tres grandes poetas extranjeros aportaron ensayos y libros con respecto a la vanguardia parisina en México. Uno fue el español Juan Larrea, quien con su obra *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo* aporta una visión crítica con respecto a los intercambios artísticos y culturales que tuvo el surrealismo desde su país de origen con el recorrido que hizo este a través de Latinoamérica, ahí postula la problemática sobre el viejo y nuevo mundo; la decadencia del primero es la que relaciona –y obliga– al surrealismo a expresarse de mejor manera en el nuevo mundo. Larrea también aboga, en este texto, sobre una dinámica social más que individual, poniendo, sobre todo, la causalidad –y no casualidad– de la Guerra Civil Española y el forzoso ostracismo de bastantes intelectuales españoles que, llegados a México, aportaron inmensamente elementos al arte mexicano. Las circunstancias culturales, estéticas y políticas del arte en México lo requerían.

Otro poeta fue el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, quien fuera incluso considerado el poeta más surrealista de México y que su unión a los estudios de pintura de México lo hicieron entender y relacionar mejor al surrealismo con el arte mexicano. Sus libros *Pintura Contemporánea de México* y *Ojo/Voz*. Gunther Gerzso. Ricardo Martínez. Luis García Guerrero. Vicente Rojo. Francisco Toledo dan muestra del estudio a fondo de la pintura moderna de México y sus influencias de otros artistas extranjeros. La relación entre el grupo de *la ruptura* y algunos surrealistas exiliados se muestra en la obra de varios artistas estudiados por Cardoza y Aragón, es el caso de Gunther Gerzso y Vicente Rojo.

El último, pero no menos importante, fue el argentino Luis Mario Schneider quien escribió una cantidad vasta de libros sobre la literatura mexicana (por ejemplo: *La literatura mexicana*, *Ruptura y continuidad: la literatura mexicana en polémica*, *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano*, *El estridentismo: México 1921-1927*, *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*, entre otros), pero, sobre todo, escribió un texto concerniente al surrealismo en el país mexicano, el cual se titula *México y el surrealismo* en donde aporta una cronología detallada del surrealismo en este país, desde las primeras noticias de la vanguardia hasta la llegada de los surrealistas europeos. Asimismo, se detallan las estancias de Antonin

Artaud y André Breton a México contando con documentos que argumentan y amplían la visión del surrealismo en el país mexicano.

Fuera del campo de la literatura se encuentra la publicación, editada por el CONACULTA, de la revista *México en el surrealismo: los visitantes fugaces*, en donde se encuentran pinturas, poemas, fotografías y esculturas; cada obra representa una visión surrealista de la vida en México, y no es mostrada únicamente por artistas mexicanos –que son la mayoría en el contenido de la revista–, sino que aparecen obras de André Breton, Antonin Artaud, Kati Horna y Aube Breton Elléouët.

La pregunta que surge entonces es ¿por qué el surrealismo tiene cabida en México, en las décadas de los 50 y 60? Para llegar a la respuesta habría que retomar la historia cultural de México durante esa época, tomando también las bases teóricas sobre la relación entre la cultura y el arte. Pero no sólo el arte como una creación plástica o estética, sino con un enfoque vanguardista, el cual es explicado por Peter Bürguer en *Teoría de la vanguardia*. Asimismo, habría que apegarse a los estudios relacionados con el surrealismo, uno de ellos realizado por Walter Benjamin, quien llega a identificar un marxismo antropológico dentro del grupo surrealista. No hay que olvidar que André Breton, en los 3 manifiestos del surrealismo, explicó detenidamente que la vanguardia creada por él no es una forma poética ni artística más, sino que busca liberar al ser humano y “cambiar la vida”, esto en el sentido más amplio: desde lo espiritual (con la filosofía hegeliana), pasando por las teorías del inconsciente de Freud, hasta lo material (con el marxismo antropológico), y el arte fue uno de los medios en donde convergieron los tres puntos filosóficos.

Puesto que la historia cultural utiliza muchas herramientas de la sociología y la antropología –abarcando campos como el de la filosofía, literatura y psicología–, el surrealismo puede ser estudiado como una vanguardia, es decir, como una ideología artística revolucionaria que fue puesta en práctica tanto por los intelectuales pertenecientes a ella, como por las personas que, aún sin saberlo, tenían prácticas culturales que el surrealismo quiso estudiar. Al analizar la sociedad de México en esa época podremos entender la relación que existía entre el

ambiente sociocultural y los preceptos surrealistas y, del mismo modo, comprender la facilidad que tuvo la ideología surrealista en asentarse en el país mexicano.

La presente tesis también busca demostrar ¿por qué estudiar la apertura cultural en México hacia el surrealismo en las décadas de los 50 y 60? Ciertamente el surrealismo fue una vanguardia artística que surgió a principios del siglo XX como una respuesta a la guerra y a sus creadores, es decir, a los burgueses. A mediados de los años 30 se exiliaron varios intelectuales europeos en diferentes partes de Latinoamérica, y uno de ellos fue México. Posteriormente, en los 40 arribaron otros tantos a México, muchos de ellos artistas de la corriente surrealista. Sin embargo, el punto álgido de la muestra social mexicana con una mirada surrealista fue la película del cineasta surrealista español Luis Buñuel *“Los olvidados”* en el año de 1950. De ahí se derivaron muchas obras artísticas hasta finales de los 60, en donde dicha ideología convergió también con el apogeo del *realismo mágico* y el movimiento *hippie* –cuyo movimiento no fue exclusivo de Estados Unidos y México. La idea del surrealismo como movimiento la anunció André Breton con su publicación, en 1924, del *Primer Manifiesto surrealista* y ahí explica las características del movimiento, así como sus objetivos y los medios a utilizar para llegar a su fin: liberar al ser humano. En ese manifiesto Breton se deslinda de la idea de que el surrealismo sólo es una corriente artística y propone que este movimiento se alargue hasta la vida, es decir, el surrealismo debía ser una forma de vivir para poder cambiar la vida en todos los ámbitos.

El automatismo y los sueños fueron para el surrealismo conceptos básicos para entender y descubrir al ser humano en su totalidad. Esta forma radical de vivir fue desaprobada y temida por los burgueses, ya que estas ideas eran antimorales y antirreligiosas, es decir, antiburguesas. Después de seis años Breton se ve obligado, por el contexto histórico que vivía el mundo y precisamente Europa, a escribir el *Segundo manifiesto surrealista*, pero este ya expresaba las intenciones políticas que Breton proponía al surrealismo. Debido a esto muchos integrantes del grupo son expulsados, ya que ellos estaban en contra de que el movimiento se politizara. André Breton los expulsa por insubordinación y acepta a otros personajes, entre ellos Salvador Dalí, René Crevel y Luis Buñuel.

En el segundo manifiesto se nota claramente la tendencia “izquierdista” de Breton, de hecho, unos años antes se había unido al Partido Comunista Francés. La idea hegeliana (libertad del espíritu) del primer manifiesto se mezcla con el marxismo del segundo manifiesto surrealista; la idea se convirtió en un radicalismo ideológico y material: marxismo e idealismo [Hegel] se mezclaron y así la burguesía se sintió más amenazada.

Sin embargo, el PCF (Partido Comunista Francés) no estuvo muy de acuerdo con las ideas de los surrealistas, Aragon y Breton tienen problemas para quedarse en el partido y un tiempo después son rechazados. Estos hechos coinciden con el ascenso de Stalin al poder, Trotsky, al enterarse de eso, se pronuncia en contra del régimen y, debido a esto es exiliado a México.

Breton, atraído por el exilio de Trotsky, viaja a México –junto con su esposa Jacqueline Lamba– en abril de 1938, se hospeda en la casa azul junto con Diego Rivera, Frida Kahlo y el mismo León Trotsky. Realizan excursiones a diferentes lugares de México: Las pirámides de Teotihuacán, Cholula, Morelos, etc.

Años después –en 1941– Remedios Varo y Benjamín Péret viajan a México como refugiados debido a la Guerra Civil española (1936-1939). Ese mismo año Leonora Carrington llega a México después de haber pasado un tiempo en un hospital psiquiátrico. Carrington había estado casada con Max Ernst, esto es un dato importante, debido a la influencia y aportaciones de Ernst al surrealismo.

Las puertas de México estuvieron abiertas para un buen número de exiliados de diferentes países, Lázaro Cárdenas fue el responsable de que una cantidad considerable de intelectuales se hospedaran en México. Tal es el caso de los artistas españoles Remedios Varo y Luis Buñuel; Leonora Carrington, Benjamin Péret, Emerico Weisz –quien sería el esposo de Carrington en su estancia en México–; y el político León Trotsky.

Muchos de estos intelectuales jugaron un papel muy importante en la vida intelectual mexicana. Un ejemplo son la pintora Leonora Carrington y el fotógrafo Emérico Weisz que fueron íntimos amigos de Kati Horna, fotógrafa de origen húngaro que implantó el surrealismo desde una perspectiva mecánica, pero mostrando siempre la realidad social.

Todos estos personajes influyeron tanto en algunos intelectuales como en la manera de percibir la realidad de la sociedad mexicana. Entre los intelectuales mexicanos influidos por el surrealismo se encuentran Octavio Paz en la literatura y Rufino Tamayo en la pintura. Paz tuvo gran acercamiento con el grupo, ya que realizó viajes a París y tuvo una gran amistad con Marcel Duchamp; fue Octavio Paz el que estableció la unión entre surrealismo y la sociedad mexicana de los sesenta.

Pero no es sólo dentro de los simpatizantes del surrealismo en donde se relaciona la cultura de los años 50 y 60 con la ideología surrealista. Es en esta década cuando los jóvenes comienzan a arraigarse a ideologías políticas diversas. El escenario mundial era la Guerra Fría, capitalismo contra comunismo: Estados Unidos contra la U.R.S.S. El temor del gobierno mexicano eran estos últimos, los comunistas. A toda costa buscaron exterminarlos, evidentemente por la influencia y dependencia que tiene México de Estados Unidos.

Bastantes fueron los atropellos contra los estudiantes: la represión contra una segunda manifestación en apoyo a los cubanos contra la invasión de Bahía de Cochinos, dirigida por Lázaro Cárdenas en 1961, y en ese mismo año tuvo presencia un movimiento estudiantil en la Universidad Autónoma de Puebla; el movimiento del '66 en Morelia en protesta contra el encarcelamiento de figuras políticas; las represiones contra estudiantes en el movimiento del '67 en la Universidad de Sonora y el último y más conocido: la matanza de Tlatelolco en 1968, fue el movimiento que tuvo mayor impacto y en donde participaron grandes personajes como Octavio Paz, José Revueltas –es en medio del movimiento donde narra, analiza y describe los hechos, así como su crítica hacia el estalinismo– y Elena Poniatowska. Los primeros dos serán de gran importancia, debido a su participación en este movimiento y sus ideas subversivas en contra del sistema: la segunda etapa del surrealismo tiene cabida aquí, la politización de la juventud, la lucha contra el capitalismo y el desarrollo del surrealismo en las artes plásticas.

Otro punto cercano al surrealismo es la aparición del movimiento contracultural de los *hippies*; producto de una libertad en ascenso por parte de los jóvenes. Los valores promovidos por los *hippies* extrañaban y aterraban a los adultos y a los conservadores; la búsqueda del amor, la espiritualidad, y el uso de drogas como la

marihuana y el LSD comienzan a ser comunes. Los preceptos de los surrealistas estaban presentes en este tipo de comportamiento: la búsqueda de una liberación espiritual, así como el anti-belicismo y la politización (en su mayoría de izquierda) de los jóvenes.

Por lo tanto, podemos describir la Contracultura como un movimiento social contrario a la sociedad y a las bases que esta establece, convirtiéndola en un movimiento organizado que se prolongó varias décadas del siglo XX y estuvo influenciado por movimientos anteriores a este, como el Surrealismo, el Dadaísmo o la *Generación Beat*. (Ruíz en Mora Más, 2018, p. 16)

La introducción al arte y la literatura, que en ese momento estaban en apogeo las obras de Gunther Gerzso, Rufino Tamayo, Remedios Varo y José Luis Cuevas, llevó a un conocimiento mayor de la vanguardia surrealista a la sociedad. Dentro del campo literario apareció un grupo de escritores latinoamericano; este movimiento fue denominado el "BOOM latinoamericano", el cual se caracterizaba por las novelas basadas en realidades inexistentes o fantásticas, cuya corriente fue denominada realismo mágico y que el ensayo de Branka Kalenic Ramsak *El realismo mágico, lo real-maravilloso y el surrealismo: una estética parecida* da clara muestra de la actividad concomitante entre el surrealismo y la cultura latinoamericana.

Entonces se puede apreciar que las opciones fueron variadas para encontrar una libertad por la que lucharon con tanto ahínco muchas personas en los años 50 y 60. En el siglo XX México padeció desigualdades tanto sociales como económicas, las incesantes escapatorias a esta realidad tan injusta orillaron a las clases más bajas a mofarse de su condición: el humor negro y la sátira como en las canciones de Chava Flores o los dibujos de José Guadalupe Posada. Las actitudes impulsivas y "creadoras" por parte de los pobres fueron fundamentales para sobrevivir en un país donde, históricamente, la mayoría de los que nacen en condiciones miserables están condenados a morir de la misma forma.

La locura, la bohemia y las actitudes contrarias a la cultura, como los "nacos", son parte de una sociedad que está resignada a vivir de injusticias, donde sobrevive el que puede y le va mejor al que posee capital. La frase tan común de "*o te chingas*

o *te jodes*” es una característica y un símbolo de la cultura en México. La vida en comunidad en las vecindades, se comparte todo y se lucha todos los días para que, algún día, salgan de la pobreza. Los sueños, las actitudes “automáticas y sin razón” y el humor son las únicas salidas para los que, como sostiene Hegel en la *“Dialéctica del amo y el esclavo”*, trabajan la materia, los obreros; ellos son quienes crean la cultura y la otorgan al que paga por ella.

Fue en la década de los sesenta cuando la sociedad juvenil luchó por una mejora en la vida, la intelectualidad crece y, por ende, la rebeldía. Los libros y el arte circulan por las universidades y bachilleratos, la irreverencia juvenil ayuda a los que nunca han sido escuchados, el surrealismo comienza a tener cabida en México.

El conocimiento y la empatía se alimentaron en una época dorada para la cultura, los burgueses se tambalearon en medio de una ideología de paz y armonía; la búsqueda por la felicidad y el amor englobaban a esas personas de escasas condiciones, no obstante, la injusticia no acabó. También se puede entender la cultura mexicana de los 60 a través de la música del cantautor popular Chava Flores. Sus temas satíricos representan las costumbres del mexicano; el humor es característico de este cantante, puesto que es mexicano. Sin embargo, una de sus canciones más conocidas puede ser el enlace liberador que tiene el sueño con las esperanzas históricas de la sociedad mexicana, que busca felicidad y libertad, pero que sólo se esclaviza más a aquellos que lo explotan. Sus represiones deben salir de algún modo, y el momento onírico es el más propicio para escapar de la esclavitud monótona. *¿A qué le tiras cuando sueñas mexicano...?*

El presente trabajo de tesis *México y el surrealismo: aspectos socioculturales para el asentamiento del surrealismo en México 1950-1969* tiene como objetivo analizar, en un contexto específico, las condiciones sociales y culturales en México que le permitieron al surrealismo alcanzar su asentamiento en dicho país, teniendo como base las intenciones liberadoras y de ideología marxista en el grupo surrealista.

La hipótesis es ¿cómo es que la vanguardia surrealista, teniendo en cuenta que parte desde el campo artístico, puede ser una forma de entender una cultura? Esto se ve reflejado en las pretensiones culturales –o antropológicas en el caso surrealista– tanto del surrealismo como de la presente tesis, ya que esta vanguardia

buscó la libertad del ser humano sin importar el lugar, también porque la actitud juvenil de esa época estuvo regida por una búsqueda del amor y la paz (hippies) y porque el surrealismo dejó claro, desde un principio, que era más que un tipo de arte, iba dirigido como un modo de vida que utiliza todos los medios para llegar a la libertad del ser humano. Y México es –a partir de las opiniones de varios surrealistas– un lugar donde el surrealismo se vive en pleno, por la distinción clara de clases; por la sátira y el humor; por su diversidad étnica y cultural. Sólo falta estudiar el surrealismo como tal: como una vanguardia apta para sobrevivir a los cambios históricos.

CAPÍTULO I

EL MURALISMO MEXICANO COMO EXPONENTE DE LA COTIDIANIDAD MEXICANA

El siglo XX fue uno de los más desastrosos de la historia, pero también fue un siglo en el que aparecieron muchas corrientes artísticas, la vida intelectual fue creciendo debido a las inconformidades que existían en la sociedad; las corrientes artísticas fueron una muestra de estas disconformidades, de los jóvenes, sobre todo. Setenta y tres vanguardias artísticas aproximadamente aparecieron en el siglo XX, hubo unas con un paso efímero, pero no menos importantes; otras influyeron más en la sociedad, demostraron las divergencias con los valores existentes y tuvieron un impacto mayor en la historia.

Sin embargo, hay que destacar la unión de dos corrientes artísticas; no precisamente de una forma directa, sino como la expansión del espacio artístico y cultural de una que permitió y facilitó la entrada de la otra vanguardia. A saber: la unión del muralismo mexicano –hago énfasis en *muralismo mexicano* para evitar confusiones, ya que existen otros tipos de muralismo, como el que se dio en Chile o en Argentina, por ejemplo, o incluso el muralismo chicano, con presencia en Los Ángeles, California– y el surrealismo.

El muralismo fue una vanguardia artística que surgió en la segunda década del siglo XX, con antecedentes en los últimos años del siglo XIX y algunos otros ubicados en los últimos años de la primera década del siglo XX. Existen varios hechos históricos y sociales que motivaron al muralismo. Uno de ellos, la Revolución Mexicana. Este hecho marcó un hito en la historia de dicho país –y de todo el mundo. Fue cruenta e incluyó a toda la población de México, se luchó contra el Antiguo Régimen de Porfirio Díaz, ya que, debido a tantas reelecciones (en el poder desde 1876 hasta 1910) la sociedad ya estaba cansada, incluso de tanta paz y de la monotonía de la situación.

Pero las dos razones que más evidenciaron el debilitamiento del porfiriato fueron, por un lado, la desigualdad económica entre las diferentes capas sociales y, por el otro, la incapacidad militar de Díaz para evitar cualquier tipo de descontrol, este

último punto fue el que aventajó a los revolucionarios, “Habían sido necesarios 100,000 hombres en el siglo XIX para contener a las guerrillas, y don Porfirio no conserva siquiera los 30,000 federales” (Meyer, 2010, p. 48). Esto dio paso a una serie de movimientos subversivos en diferentes zonas del país y con ello una revolución.

Al finalizar esta guerra interna la sociedad se veía muy asustada y traumatada por lo ocurrido, había inestabilidad política y, sobre todo, una inestabilidad cultural; se buscaba una identidad nacional y en el caso de los pintores se agregó un punto: salirse de los estándares artísticos predominantes en la época anterior a la Revolución. Los artistas pensaban que el seguir academicismos era burgués, ahora el pintor quería plasmar la realidad del pueblo e incluir lo mexicano –con esto los intelectuales se referían a lo indígena– y olvidarse de esa subordinación a lo europeo, lo cual era característico de la clase alta, Cardoza y Aragón (1974) dice al respecto: “El pueblo, la nación, lo nuestro, se diría que le era extraño y hasta odioso. París e Italia, en sus aspectos finiseculares y decadentes, fijaban las normas de la alta burguesía que había perdido toda tradición nacional” (p. 98-99).

Los personajes que se preocuparon en subvertir esta estética “burguesa” fueron José María Velasco, José Guadalupe Posada y más tarde Gerardo Murillo (Dr. Atl). Estos tres pintores fueron los principales inspiradores del muralismo mexicano que se creará en la década de 1920.

Los viajes del Dr. Atl a Europa fueron de gran influencia para la actitud pictórica muralista de los veinte, las caricaturas satíricas de Guadalupe Posada le dieron al muralismo una realidad cruda de la sociedad mexicana posrevolucionaria. La pintura mural renacentista influenció a Gerardo Murillo (y a los muralistas) tanto en su estructura como en el impacto social, ya que en el Renacimiento la pintura se hacía en los murales de las capillas para educar a la gente con el contenido de la obra, ya que la iglesia patrocinaba, en algunas ocasiones, a los artistas –la pintura de esa época fue mayoritariamente religiosa, y, por ende, la sociedad era en su mayoría cristiana.

En 1911 se suscitó la huelga de Bellas Artes, es aquí donde probablemente nace el interés por el arte popular y antiacadémico: el arte revolucionario. Este tipo de arte

antiacadémico se inspiró principalmente en la escuela de los impresionistas franceses.

La idea de crear tales escuelas (escuelas al aire libre) nació hacia 1911, con la huelga de la Academia de Bellas Artes, inspirada en el ejemplo de los impresionistas: dejar el taller y enfrentarse a la naturaleza, a la realidad, como reacción contra el arte académico [...]. Al salir a la calle, con su contacto con el campo y la vida, se interesaron, asimismo, por las artes populares. (Cardoza y Aragón, 1974, p. 103)

Nunca se ha podido, artísticamente hablando, excluirse de las vanguardias europeas. El impresionismo, cubismo, futurismo, expresionismo y otras vanguardias influyeron en el muralismo mexicano, pero esto no quiere decir que dicho movimiento sea una copia de todas estas corrientes. Es necesario resaltar a los personajes que precedieron al muralismo: Gerardo Murillo (Dr. Atl) y José Guadalupe Posada –que más tarde será pintado en el mural *Epopéya del pueblo mexicano* de Diego Rivera. Pero el motivador más grande de este movimiento fue la Revolución Mexicana. “La Revolución origina e impulsa este renacimiento, le sirve de marco y reconcentra en él a atención general de la pintura”. (Cardoza y Aragón, 1974, p. 120)

Después de la Revolución la sociedad mexicana quedó paralizada, se sintió una liberación política, cultural y económica, pero el problema cambió. Las preguntas acerca de *qué es lo mexicano* empezaron a surgir ¿Existe acaso algo que nos caracterice como país? Pareciera que el mexicano tiene un trauma cultural, el mestizaje ha hecho que la sociedad se confunda, se tambalea entre lo indígena y lo europeo.

Esta incertidumbre decreció con la llegada de Álvaro Obregón al poder, acompañado de su secretario de educación José Vasconcelos. Obregón, un sujeto al que le apasionaba el arte, inició un plan cultural para la reconstrucción del país y se lo encargó a Vasconcelos. En 1922 inicia este proyecto con la decoración mural de la escuela Nacional Preparatoria; Rivera y Orozco expresan ahí su idea de *lo mexicano*.

Los fundamentos del proyecto de Vasconcelos eran seis: 1. La educación como actividad evangelizadora. 2. Campañas contra el analfabetismo. 3. Difusión y promoción de las artes. 4. Primer contacto cultural conectado con la cultura hispanoamericana. 5. La incorporación de lo indígena. 6. El redescubrimiento, patrocinio y difusión de las artes populares (Monsiváis, 2019).

Vasconcelos consideró que *los tres grandes* eran los adecuados para continuar con este proyecto, ya que Diego Rivera había se había empapado de las vanguardias europeas; en 1907 se marchó a Europa y regresó a México en 1910, retornó a Europa en 1911 y volvió en 1921. Se perdió el proceso revolucionario, pero regresó con técnicas e ideologías artísticas que aportarán demasiado al muralismo.

Por su parte, Siqueiros había estado en París y José Clemente Orozco había estado en la huelga de Bellas Artes –siendo estudiante de ahí en artes plásticas– con el Dr. Atl y había vivido la Revolución fungiendo como dibujante.

Conforme avanzó el tiempo el muralismo se fue modificando y acentuó mejor sus objetivos; las temáticas eran variadas y las representaciones de los pintores muralistas se fueron separando, pero nunca olvidaron la finalidad del movimiento: la búsqueda y creación de lo nacional. Rodolfo Ramírez (2004) menciona que:

La relación entre la “nueva pintura” y el proyecto nacional quedaba legitimado con el Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores Revolucionarios que apela al rescate de nuestras tradiciones culturales históricas (prehispánica y popular), proponiendo un arte colosal y capaz de producir un cambio social. (p.90)

Como toda corriente artística, siempre hay personajes que aportan cosas fundamentales: Siqueiros publicó el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores*, Orozco introdujo perfectamente el expresionismo a la pintura mural –aunque este nunca estuvo en Europa, esto es lo que da más mérito a sus aportes– y Diego Rivera fue el que incorporó fuertemente los temas indígenas, recuperó en una sola pintura toda la historia de México y la plasmó en un punto central: Palacio Nacional.

Hay que recordar que Diego Rivera, [es] uno de los grandes exponentes del muralismo, tuvo gran amistad con el creador del surrealismo: André Breton. Por ello

es necesario reconocer ciertas influencias de Rivera y, en general, de los muralistas. Hacia 1909 Diego Rivera llega a París, este viaje fue de suma importancia, ya que ahí conoció más a fondo el posimpresionismo y a grandes intelectuales europeos, entre ellos Pablo Picasso. En Francia seguían recordando la muerte de Paul Gauguin [1903] y sus obras eran expuestas en casi todo Francia. Rivera conoce sus pinturas y le impacta su tema central: el mito del salvaje. Es de ahí donde posiblemente Rivera toma la base –o asienta su pensamiento– para la representación del indígena como puro y armonioso y que, según él, era lo ideal para la sociedad mexicana.

Gauguin consideraba que “el salvaje” o el indígena eran de una naturaleza pura, ya que ellos no estaban civilizados. Él llegó a odiar a la civilización europea, la lucha por el dinero y a toda esta serie de cosas materiales que hacían al mundo terrible.

Hacerse salvajes: he aquí uno de los mejores modos para evadirse de una sociedad que se ha vuelto insoportable. Es lo que también intentó hacer Paul Gauguin, dando a su empresa un carácter que podríamos llamar ejemplar. El mito del salvaje [...]. Gauguin intentó esta evasión en dos direcciones: la primera, hacia el mito de la espiritualidad popular en sus dos estancias en Bretaña; la segunda, en el mito del primitivo con sus dos viajes a Tahití [...].
(de Micheli, 1984, p. 52-53)

Esta visualización *gauguiniana* del indígena (o primitivo, según los surrealistas) era plasmada por la gran mayoría de los muralistas en sus obras: *Trayectoria de la cultura en México* (1962) Aurora Reyes; *Epopéya del pueblo mexicano México Antiguo (Muro sur)* Diego Rivera; *Primer encuentro* (1978) Aurora Reyes. Estos son algunos ejemplos sobre cómo era la visión hacia el indígena, una romantización – que conlleva exaltación de la figura física y espiritual– de las sociedades prehispánicas.

Esta perspectiva era igualmente compartida por el grupo surrealista. Incluso había exposiciones organizadas por los surrealistas, en donde había piezas prehispánicas como una muestra del imaginario de los pueblos indígenas y de la fetichización imperante en esas sociedades. Es necesario destacar esto (la fetichización), ya que es un punto fundamental de la teoría freudiana y surrealista, debido al especial

interés por parte de estos últimos a los aportes psicoanalíticos, aunque se abordará más adelante.

Otro aspecto acerca de esto fueron las revistas publicadas con diferente orden y perspectiva, pero con un mismo tema: lo primitivo. Estas revistas fueron *Documents* de George Bataille, *DYN* de Wolfgang Paleen y *Minotaure* (revista fundada por Albert Skira y E. Tériade, editada por André Breton) –Diego Rivera colaboró con la revista *Minotaure* directamente, siendo el autor de la portada de los números 12-13 en 1939. Otros artistas creadores de portadas de *Minotaure* fueron: Pablo Picasso, No.1 (1933); Gaston Louis-Roux, No.2 (1933); André Derain, No. 3-4 (1933); Francisco Borés, No.5 (1934); Marcel Duchamp, No.6 (1934); Joan Miró, No.7 (1935); Salvador Dalí, No.8 (1936); Henri Matisse, No.9 (1936); René Magritte, No.10 (1937); Max Ernst, No.11 (1938) y André Masson, No.12-13 (1939). Todas estas revistas eran de índole surrealista.

El interés de los muralistas por representar la realidad fue la causa por la cual las temáticas de sus pinturas iban enfocadas hacia el pueblo, la gente trabajadora, los revolucionarios, las costumbres, los indígenas y, en general, a la cultura mexicana. Necesario es, entonces, referirse a los grandes artistas que tomaron la cotidianidad mexicana como parte de sus temáticas, como base para la inspiración de sus nuevas pinturas. Todos los muralistas representaron la cultura mexicana de distinta forma; desde el paisajismo y el costumbrismo (los casos de Gerardo Murillo y Saturnino Herrán, respectivamente) hasta los usos y costumbres de la cotidianidad (los casos de Fermín Revueltas y María Izquierdo).

Es sabido también que la mayoría –sino es que todos– eran afines a las políticas de izquierda, algunos incluso llegaron a unirse al Partido Comunista Mexicano (David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera). Esto es notable en las obras como *Epopeya del Pueblo mexicano: México de hoy y mañana (Muro sur)*; *Retrato de la burguesía*; *El banquete de los ricos* y *Los aristócratas*. Estas dos últimas obras son del muralista José Clemente Orozco.

Algunos murales iban en relación al realismo social, un tipo de arte que se desprende de Rusia después de la Revolución Rusa de 1917. Esto fue traído a

México por parte de Rivera y Siqueiros, ya que el primero viajó a Rusia en 1927. Ahí se empapó y reafirmó sus ideas marxistas –debido a que estaba en apogeo la idea socialista de la Revolución Rusa– y se identificó con ellas. Antes Rivera había conocido a Anatoli Lunachersky (también marxista) en el café *La Rotonde* de París, quien también había influido en el proyecto social de José Vasconcelos; Mandel (2007) mencionó al respecto: “Su plan educativo se inspiró en propuestas de revolucionarios soviéticos, tales como Anatoli Lunachersky y Máximo Gorki, quienes impulsaron el desarrollo de un arte público y más de un 20% del presupuesto nacional se destinó a la educación y a la cultura” (p. 38). Es por esto por lo que Rivera se sintió tan entusiasmado con el proyecto muralista, ya que ahí podría plasmar su ideología marxista sin ningún temor a ser limitado.

Uno de los grandes aportes del muralismo a la nueva pintura fue la apropiación y representación de la vida cotidiana, de las costumbres y pensamientos del mexicano, es decir, su cultura. Es cierto que la tendencia del muralismo iba hacia el *realismo social*, un punto en el cual los surrealistas no simpatizaban, pero esto fue una de las grandes aperturas que dio el muralismo para que el surrealismo pudiera asentarse de manera prolongada y eficaz en México.

La visión del muralismo era altamente nacionalista. Sus obras idealizaban, en cierta forma, las sociedades prehispánicas, haciendo énfasis en su gran armonía y buenas costumbres que, por lo contrario, la hispanización y, más tarde, el surgimiento del sistema capitalista y la burguesía, habían destruido toda la paz de los indígenas.

Esto fue de gran ayuda –aunque todo nacionalismo tiene sus contras– ya que ilustró ampliamente la cultura mexicana. A partir de diferentes visiones, el muralismo plasmó las distintas aristas de la historia mexicana que son la base de una construcción cultural.

Uno de los principales inspiradores del muralismo mexicano fue José Guadalupe Posada, un caricaturista aguascalientense que tomaba como referencia aspectos ideológicos y tradicionales de México como el día de muertos, la comida, los oficios y otra vasta cantidad de temáticas ricas tanto en estética como en historia.

Un punto de los más interesantes de Posada fue su manera de ilustrar la cotidianidad a través de calaveras, una clara presencia de “*La huesuda*” –o la

muerte– en la cultura mexicana. La retrataba realizando actividades diarias, como en *Aprendiz de todo, oficial de nada* (impresión en 1930), *Calavera alcohólica* (impresión en 1930) o *Calavera tortillera* (1910).

Sus dibujos también hacían referencia a la situación política de México; utilizaba la sátira como la forma exquisita de exponer a la clase política del país. Están los ejemplos de sus caricaturas: *marzo tiene 31 días* (1893), *abril tiene 30 días* (1893) y *mayo tiene 31 días* (1893). Estas características serán retomadas por el muralismo posteriormente. Incluso Breton lo consideró como uno de los grandes exponentes del arte por sus temáticas sarcásticas y de personajes fúnebres – como lo es la calavera. En palabras de Villoro (noviembre 2, 2013): “La muerte, tal como nos enseñó José Guadalupe Posada, es el arte de pasar a mejor vida y sobran motivos para celebrar a quien André Bretón llamó en su *Antología sobre el humor negro*, el gran pintor sarcástico del surrealismo”.

Otro de los grandes precursores del muralismo mexicano fue el pintor Saturnino Herrán, igualmente nacido en Aguascalientes en 1887. Este, con un estilo distinto al de Posada –su estilo pictórico estaba orientado al indigenismo y en algunos casos se asemejaba al costumbrismo– plasmó las tradiciones de la cultura mexicana a través de ilustraciones reales de personas con oficios particulares de dicho país. Las obras *Joven con calabaza* (1917) y *La ofrenda* (1913) son ejemplos de las representaciones tradicionalistas que Herrán plasmó en su obra.

Ambos casos, el de Posada y el de Herrán, abrieron el campo para que el muralismo, con mayor facilidad y con bases artísticas muy propias de México, pudiera plasmar la cultura mexicana en todo su esplendor. Desde los indígenas y sus costumbres, hasta la crítica a la iglesia y la burguesía, con referencias a la Revolución Mexicana y la Independencia de México.

A la postre, fue el muralismo lo que permitió, en cierta forma, el albergue de una vanguardia tan controvertida, pero a su vez revolucionaria como lo fue el surrealismo. Pero ¿Cuál es exactamente su relación? El surrealismo quiso mezclar siempre los polos opuestos.

Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo

incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios.
(Breton, 2002, p. 84)

Estas palabras de André Breton, expresadas en el *Primer Manifiesto surrealista*, ejemplifican lo que, en acciones de todos los surrealistas –como Man Ray, Kati Horna, Manuel Álvarez Bravo, etc.– quisieron encontrar: al mezclar la realidad con la fantasía, se podría hallar lo surreal en lo real. Una búsqueda del imaginario humano en la vida cotidiana.

La cotidianidad propia de México, vista en las vecindades, en el continuo esfuerzo del mexicano por salir adelante, por mejorar sus condiciones; en el maltrato sociopolítico; en el humor y la ligereza de la vida; en las canciones populares y las represiones de su imaginario. Todo esto fue puesto en evidencia por parte de los muralistas, pero el surrealismo profundizó en estos temas de forma más violenta y con una postura más radical que el muralismo.

Es por esto por lo que no sorprende la amistad de Diego Rivera, André Breton y León Trotsky. Los tres intelectuales convergían en varios puntos: sus posturas políticas iban en el mismo sentido, un marxismo emancipador y revolucionario. Este punto fue lo que detonó las ideas compartidas de los tres y, en 1938, fue escrito el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, en donde se hace explícita la postura en contra del estalinismo como el marxismo “oficial”.

No obstante, el mundo actual nos ha obligado a constatar la violación cada vez más generalizada de estas leyes, violación a la que corresponde, necesariamente, un envilecimiento cada vez más notorio, no sólo de la obra de arte, sino también de la personalidad “artística”. El fascismo hitleriano, después de haber eliminado en Alemania a todos los artistas en quienes se expresaba en alguna medida el amor de la libertad, aunque esta fuese sólo una libertad formal, obligó a cuantos aún podían sostener la pluma o el pincel a convertirse en lacayos del régimen y a celebrarlo según órdenes y dentro de los límites exteriores del peor convencionalismo. Dejando de lado la publicidad, lo mismo ha ocurrido en la URSS durante el periodo de furiosa reacción que hoy llega a su apogeo. (Breton, Trotsky y Rivera, 1938, s/p)

El estalinismo también subyugaba al arte —es decir la creatividad y el imaginario de los individuos y artistas— a un estado con intenciones de legitimar una política. En el Manifiesto se planteó también la animadversión de los tres intelectuales hacia esta postura política. Breton, Trotsky y Rivera (1938) lo expresan de la siguiente manera:

El verdadero arte, es decir aquel que no se satisface con las variaciones sobre modelos establecidos, sino que se esfuerza por expresar las necesidades íntimas del hombre y de la humanidad actuales, no puede dejar de ser revolucionario, es decir, no puede sino aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, aunque sólo sea para liberar la creación intelectual de las cadenas que la atan y permitir a la humanidad entera elevarse a las alturas que sólo genios solitarios habían alcanzado en el pasado. Al mismo tiempo, reconocemos que únicamente una revolución social puede abrir el camino a una nueva cultura. (párr. 4)

En este sentido, hay que mencionar que la forma en que los tres intelectuales veían un cambio social iba en una misma dirección, encaminada a una revolución constante que absorbiera al arte y lograr así un verdadero cambio cultural. Esta idea ya la había mostrado Diego Rivera en los murales *El hombre en la encrucijada del universo* (1933)⁸, en donde muestra la figura de Lenin y, al centro, una figura de un hombre trabajador. Con respecto a esta obra Benassini (mayo 16, 2013) mencionó que:

concedor [Rockefeller] de la naturaleza de su cliente, Rivera le propone pintar *El hombre en la encrucijada del universo*, por la módica suma de 21 mil dólares, buenos para esos años. De su estancia en Rusia (1927), Diego se trae la efigie de Lenin y sin más la plasma en el mural que debía ser la obra de arte emblemática del conjunto y del americano capitalismo. Rockefeller le exige de inmediato que retire la imagen del mural, pero —¡no hombre! —, cuándo iba nuestro artista a romper con su proyecto original. El millonario lo despide y cubre la obra, para que con ello se inicie una controversia epistolar entre el héroe y el villano, al tiempo que Rivera busca recabar por todo el mundo opiniones favorables a su trabajo, entre las que

merece destacarse la del propio Albert Einstein. Con todo, el gringo rico víctima de su esnobismo termina destruyendo el mural. (Excélsior)

Otra de las grandes obras de Diego Rivera en donde hace explícita su postura política es *Epopéya del pueblo mexicano: México de hoy y mañana (muro sur)* (1929-1935), en donde muestra la figura de Marx por encima de todos los personajes, indicando con una mano el camino a seguir por parte del pueblo mexicano –en el muro frontal a este, *México prehispánico (muro sur)*, se encuentra la figura de Quetzalcóatl a la misma altura que la figura de Karl Marx y, en una encuesta realizada por el PCM (Partido Comunista Mexicano) confesó Rivera haber pertenecido a una logia que estaba muy relacionada con la *Gran logia de*

Quetzalcóatl un ejemplo claro de esto fue cuando editó la portada de la revista “*El Maestro*”. En una interpretación iconográfica, se puede decir que Rivera consideraba a la sociedad indígena como “*pre-comunista*” y que por eso había armonía y posesión de recursos en gran cantidad. Esto puede relacionar a la figura de Quetzalcóatl con la de Marx plasmando su idea de que el materialismo histórico es la base de toda la historia– a su vez se muestra un trabajador moviendo a un grupo de personas, el cual se ve eufórico. La interpretación –de igual forma iconográfica– de que este último personaje es un trabajador se explica por un aspecto endógeno a la figura y otro exógeno. El primero es por su vestimenta, el segundo, porque cercano a él se encuentra la bandera de la U.R.S.S.

Esta postura marxista fue también expuesta por André Breton, mostrando, de igual forma que Rivera, al trabajador como figura principal y, como consecuencia de esto, una fuerte crítica hacia la burguesía. En el *Segundo manifiesto surrealista* Breton (2013) menciona que

Quede claro que, para nosotros, los surrealistas, los intereses del pensamiento no pueden dejar de ir de la mano de los intereses de la clase obrera, y que todo ataque a la libertad, todo obstáculo a la emancipación de la clase obrera y, más aún, todo ataque armado contra ella lo consideramos un intento de envenenar el pensamiento. (p. 60)

Sin embargo, es necesario decir que

el Muralismo fue un proyecto que se extendió desde principios de 1920 hasta la década de los setenta, en el caso de David Alfaro Siqueiros, y se trabajó básicamente por artistas formados en la Academia de San Carlos y de manera fundamental en la ciudad de México. En otras palabras, el movimiento no estaba dirigido a todos los habitantes de la Nación, sino a los de la capital de la misma, los ciudadanos, como si sólo una parte de la población participara en la construcción de la Nación. (Feria y Lince Campillo, 2010, No. 21)

Dentro de rescate de las tradiciones y de la cultura popular que encarnó el muralismo se halla una problemática enorme. Esta es que la pintura mexicana cayó en un nacionalismo que alejaba la mirada de otros puntos que no fueran convergentes al país mexicano.

Se empezó a repudiar todo arte que no fuera el propio, calificándolo de burgués, animando a gustar del arte mexicano con tradición nacionalista y antiimperialista, con una reflexión crítica sobre la situación social del país, para que el pueblo tomara conciencia de la situación. (Feria y Lince Campillo, 2010, No.21)

En la cita anterior se ejemplifica la intención del muralismo por homogeneizar la cultura, apartando cualquier idea transgresora de esos ideales nacionalistas. El muralismo abrió el camino para que el arte mexicano mostrara la cultura popular, los problemas sociales y la situación política del país –aunque con una carga ideológica repetitiva y empalagosa– no obstante, con el paso del tiempo, esta vanguardia se volvió un brazo derecho del Estado, para justificar las acciones políticas de dicho aparato. Su hermetismo fue consecuencia de su función propagandística del Estado, cayendo en una situación similar a la vivida en la U.R.S.S. con el estalinismo. En el *Catálogo de la Exposición Ruptura 1952-1965* (citado en Feria y Lince Campillo, 2010) expone que

el nacionalismo se convirtió en una superficie pintoresca y el dogmatismo de los pintores Muralistas que se habían formado en La Academia de San Carlos y en la Escuela Nacional de Bellas Artes se encontraba sujeto a un realismo

que nunca se mostró respetuoso de la realidad, llegando al extremo del llamado realismo socialista. (No. 21)

Por este motivo, el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* surgió. Trotsky ya se había manifestado en contra del estalinismo y Breton siempre mantuvo una idea revolucionaria, una liberación del ser humano a través del arte, pero no sólo en lo espiritual, sino también en lo material –por esto hay dos grandes etapas dentro del surrealismo, la idealista (Hegel) y la materialista (Marx).

Sin embargo, “el Manifiesto fue redactado en 1938 en México por Trotsky y André Breton y luego suscripto por Diego Rivera, en medio de la batalla contra el estalinismo” (Mallo, 2018, enero 20), es decir, que los realmente postulados en contra de la supresión de la libertad artística eran León Trotsky y André Breton. Rivera sólo firmó el manifiesto como una forma de protección política a Trotsky, ya que este se encontraba en ostracismo.

Hacia esos años (1935-1940) se manifestaba un grupo de pintores que contrastaba y rechazaba al muralismo mexicano. Este grupo fue llamado por la crítica de arte, Teresa del Conde como *La generación de la ruptura*. La disidencia estética de este grupo se presentaba fuerte con la figura de Rufino Tamayo, ya que este “fue determinante para el cambio y para la posterior Generación de Ruptura, su posición y rebeldía ante la Escuela Mexicana fueron más que claras, no estuvo dispuesto a seguirla ni a vivir y crear bajo su sombra” (García Jolly, 2017, diciembre 13).

Ya en 1935 un grupo coetáneo a *La generación de ruptura* llamado *Los Contemporáneos* –este fue uno de los grupos poéticos más importantes de la Literatura Hispanoamericana. En un sentido amplio lo integran: José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, Gilberto Owen, Jorge Cuesta, Enrique González Rojo, Carlos Pellicer y Elias Nandino. (Reverte Bernal, 1986, p. 259) – había organizado una exposición de Tamayo en la Galería de Arte mexicano, cuya dirección fue de Carolina Amor (Feria y Lince Campillo, 2010). Esta generación de pintores estaba conformada por José Luis Cuevas, Francisco Toledo, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Gunther Gerzso, entre otros. Este grupo artístico no se autodenominaba como tal un círculo organizado para establecer nuevas normas, sino que lo hacían

desde lo individual, no existía una línea pictórica a seguir, sólo los unía la intención de transgredir las normas artísticas de ese momento y la búsqueda de la libertad plasmada en nuevos estilos –mayormente influenciados por las vanguardias europeas.

Por ello probablemente los surrealistas provenientes de Europa fueron bien recibidos dentro de ese grupo artístico, aunque posteriormente el surrealismo de Breton no los haya tomado en cuenta para el devenir de esta vanguardia. Leonora Carrington (2008) mencionó que:

No es considerarse parte de algo, es que sí, yo los admiraba a muchos de ellos, pero [los surrealistas] no eran una especie de coro, cada quién hizo sus cosas, el chiste era hacer cosas que vinieran de cada uno desde adentro.
(5:11)

Esta idea de crear arte desde el interior sin intención de pertenecer a un grupo la promovía, de igual forma, *La Ruptura* y el ejemplo más claro es García Ponce (como se citó en García Jolly, 2017) quien escribió: “cada artista estaba en busca de un nuevo orden. Cada uno era visto como una isla unida a las demás por la corriente común del mar de la pintura en el que existe” (párr. 7)

La aparición de este grupo pictórico subversivo, amplió el campo artístico y acomodó el ambiente para que nuevas vanguardias, provenientes de otros lugares, vinieran a México. Tal fue el caso del surrealismo, de donde venían algunos artistas exiliados de Europa, como los casos de Remedios Varo, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Kati y José Horna, entre otros. Todos ellos, pertenecientes a la vertiente del surrealismo fantástico (surrealismo disidente) influenciaron en gran medida a pintores de la nueva generación: Gunther Gerzso, José Luis Cuevas, Rufino Tamayo, etc. Felguérez (1987) dice al respecto:

Aquí el surrealismo, en su vertiente de arte fantástico, invadió el medio. Además de la permanente producción que en esa dirección realizaban Frida Kahlo, Leonora Carrington, Remedios Varo, Alice Rahon, Katy y José Horna y Gunther Gerzso, otros muchos pintores, entre los más representativos de la Escuela Mexicana, lo practicaron, sino en toda su obra sí en algunos de

sus cuadros. Así, la serie de *Rábanos* de Diego Rivera, *Nuestra imagen y El diablo en la Catedral* de Siqueiros, *El baño de San Juan* de Julio Castellanos [...] entre otros, son algunos de los ejemplos que se pueden sumar a esta tendencia y demuestran que por lo menos en algún momento se olvidaron de su “realismo”. (No.1)

1.1 La generación de la ruptura le abre las puertas al surrealismo en México

Muchos artistas, durante y después de la 2ª Guerra Mundial, llegaron a México, ya fuera como refugiados o exiliados. Uno de ellos –que tiene gran peso en la historia del surrealismo en México– fue Wolfgang Paalen. Simultáneamente a la llegada de estos artistas extranjeros se creaba la *generación de la ruptura*, los cuales estaban abiertamente en contra de los postulados artísticos que los antecedían: el muralismo.

Un aspecto que favoreció mucho a la entrada –y posteriormente el asentamiento– del surrealismo en México, fue el cambio de valores estéticos y, por causalidad, culturales que se vivía en el país. *La generación de la ruptura* se conformó en medio de este ambiente catártico y que en un elemento fundamental coincidía con la conformación del surrealismo años atrás: la crisis de valores – para *La ruptura* fue, principalmente en el campo estético, para los surrealistas se extendió esta crisis a la vida.

El punto principal de *La generación de la ruptura* fue una visión más amplia de la cultura mexicana, no dejó de lado el mensaje político, pero no fue su prioridad – como si lo fue de los muralistas. Rodríguez Prampolini (1969) dijo al respecto:

Si el momento histórico del arte en México inspiraba ideológica y formalmente a los pintores del realismo expresionista de la revolución, la realidad de un país, ilógico por excelencia, los acercaba y unía por ligas mucho más fuertes y vitales. (p.45)

Las renovaciones tanto en la forma como en el contenido crearon un choque ideológico y, en medio de este caos, se iban incorporando los artistas subversivos provenientes de Europa a la nueva generación de artistas mexicanos.

Esta subversión surrealista se unió con el desagrado de *La ruptura* con la máxima de los muralistas “no hay más ruta que la nuestra”; el grupo surrealista tenía causas políticas en contra de David Alfaro Siqueiros, las cuales fueron ampliando la brecha entre los muralistas y la nueva generación de artistas mexicanos. Estas razones políticas las mencionó Moulain (2016) en La Prensa Francesa:

Siqueiros est en effet connu pour avoir été des sbires staliniens qui se sont efforcés, finalement avec succès, de liquider Trotski lors de son exil mexicain. Trotski, dont le nom, dit Breton dans un interview était « chargé du plus haut potentiel révolutionnaire ». Volià ce que les surréalistes ne pouvaient en aucun cas pardonner¹². (párr. 5)

Con respecto a lo mencionado sobre David Alfaro Siqueiros, se encuentra un fragmento de la carta emitida por algunos integrantes surrealistas con el título incendiario de *A L'ASSASSIN !*

David Alfaro Siqueiros est un stalinien militant de longue date. On le voit participer à la guerre d'Espagne dans la brigade de Lister, “ de sinistre mémoire ” (Victor Serge). Revenu au Mexique après la défaite espagnole, il dirige la nuit du 24 mai 1940 un assaut donné contre la résidence de Léon Trotsky. Cette nuit-là, un groupe de staliniens revêtus d'uniformes de la police que Siqueiros leur avait procurés et commandés par un major (Siqueiros) et un lieutenant se présentait au poste de garde chargé par le président Cárdenas d'assurer la sécurité de Léon Trotsky. En un instant, les vrais policiers étaient désarmés et ligotés et les staliniens pénétraient dans la maison, armés de mitraillettes et de bombes incendiaires. Plus de soixante coups de feu furent tirés et le petit-fils de Léon Trotsky, alors âgé d'une dizaine d'années, fut blessé tandis qu'un des secrétaires de l'ancien commissaire du peuple, Robert Sheldon Harte, était enlevé. Son corps devait être retrouvé le 25 juin à quelques kilomètres de là, dans une mesure louée par Leopoldo et Luis Arenal, beaux-frères de Siqueiros [...]. MOVIMIENTO SURREALISTA. FEDERACIÓN ANARQUISTA. SINDICATO INTERNACIONAL DE TRABAJO. GRUPO DE COMBATE

REVOLUCIONARIO (España). PARTIDO COMUNISTA
INTERNACIONALISTA.

[*Le Liberaire*, 23 de mayo de 1952.]

Después de lo comentado sobre este muralista, es necesario destacar que *La generación de la ruptura*, aunque criticó y se opuso al muralismo, no olvidó nunca las intenciones de plasmar la cultura popular y las raíces indígenas dentro de sus temáticas. Esta generación combinó estilos diversos de las diferentes vanguardias –expresionismo, abstracción futurismo, surrealismo, etc.– con las tradiciones mexicanas.

Un ejemplo de esta combinación de estilos fue Rufino Tamayo, quien no sólo experimentó con técnicas diversas para plasmar sus raíces y las costumbres mexicanas, sino que su obra está repleta de una búsqueda incesante de la representación de su tiempo, de los problemas que conciernen a su época. La ruptura de Tamayo fue tajante con los muralistas, a partir de una búsqueda espiritual cuya respuesta se hallará en el futuro (arte moderno) y no en la nostalgia de los tiempos pasados –como lo hizo el muralismo en su idealización de las culturas prehispánicas.

El individuo no sabe hacia dónde se dirige, tampoco sabe lo que lo empuja. Las líneas de comunicación entre la zona consciente y la inconsciente de la psique humana han sido cortadas, y nos hemos partido en dos. En otras palabras: el problema de fondo que enfrentamos los seres humanos hoy en día es el de la reunificación de una psique escindida. Más aún, el problema fundamental es dotar al mundo moderno de un sentido, un significado espiritual. (Campbell, como se citó en Blanco, 2012. No. 106)

La fuerza intelectual y espiritual de Tamayo convergía en muchos aspectos con las vanguardias europeas. Sobre todo, con el futurismo, el expresionismo y el surrealismo. Del primero adoptó su filosofía hacia la modernidad y su rechazo a la búsqueda de soluciones en el pasado, sin embargo, el expresionismo y el surrealismo aportaron a su obra una búsqueda por dotar a la modernidad de un significado espiritual y la intención de unificar al ser humano, el cual ha sufrido

bifurcaciones que lo alejan de su totalidad; su psique está dividida y es necesario reestructurar la mente – uniendo lo consciente y lo inconsciente, como lo estableció André Breton en el *Segundo manifiesto del surrealismo*– para alcanzar una interpretación espiritual del devenir.

Un artista, un pintor como Rufino Tamayo, supo entender este desafío estrictamente contemporáneo: ir, a través de su arte, más allá de la dualidad en la búsqueda de la reunificación de una psique dividida. Dotar de sentido y significado espiritual a su trabajo, su comunidad y su tiempo, utilizando para ello las herramientas que el mismo mundo moderno pudo y supo darle. (Blanco, 2012 p. 56)

Otro gran ejemplo de esta combinación de estilos fue Agustín Lazo, quien muestra en sus obras una fusión entre la cultura mexicana y las técnicas vanguardistas vigentes. González Rosas (como se citó en Amador Tello, 2016) menciona que:

Los viajes que el pintor (Lazo) realizó a Francia, donde residió hasta 1932, marcaron su trayectoria, así como su identidad estética. Sus frecuentes contactos con los círculos de vanguardia, particularmente del surrealismo, lo llevaron a transitar por un pulcro constructivismo, llegando a un intenso lirismo. (párr. 16)

Su obra está influenciada en gran medida de la pintura de Giorgio de Chirico. La utilización de maniqués es un aspecto similar al del pintor italiano, como las obras – todas de Agustín Lazo– *Dama azul 2* (1930), *Muchacha de la sombrilla* (1930) y *La china* (1930). En estas pinturas Lazo muestra figuras humanas representadas por maniqués, un personaje característico de la metafísica de De Chirico –como en las pinturas *El profeta* (1915), *Héctor y Andrómaca* (1917), *Gli archeology* (1927), *The prodigal son* (1922), entre otras, todas estas del pintor italiano. Agustín Lazo no sólo toma las figuras metafísicas de Giorgio De Chirico también toma sus escenarios áridos y solitarios, los mezcla con la vida popular mexicana y la exalta. Están las pinturas de *Rejas y nubes* (1930) y *Coliseo con caballos* (1932-1936) de Agustín Lazo comparadas respectivamente con *Turín Spring* (1914) e *Italian Tower* (1913) de Giorgio De Chirico.

Es necesario decir que Agustín Lazo es considerado, por varios expertos en arte, como el precursor del surrealismo en México. Entre estos expertos se encuentra Raquel Tibol (como se citó en Amador Tello, 2016) quien dice que:

Lo mejor de la obra de Agustín Lazo es eso: un registro de sueños y vigilias hechos por un mexicano, de tal manera que, dándole la razón a Rodríguez Lozano, las formas, actitudes y ritmos de México aparecen en sus composiciones, demostrando no sólo su necesidad intelectual de ser surrealista, sino la autenticidad de su descarga psicológica. (párr. 2)

Xavier Villarrutia expresa, en el periódico *Universidad de México* publicado en noviembre de 1937, una de las características de Agustín Lazo. El párrafo reza:

Tal vez Agustín Lazo piensa, con André Breton, que el lenguaje hablado es impotente para dar cuenta de un acontecimiento en todo lo que éste tiene de furtivos cambios de lugar y de tiempo de seres animados e inanimados, y conmigo, que sólo el lenguaje silencioso de la pintura es capaz de detener lo inasible y de hacer ver lo indescriptible. (p. 48)

Tanto el muralismo como *La generación de la ruptura* aportaron grandes aspectos para que nuevas corrientes artísticas pudieran ingresar al país mexicano. El muralismo fue hermético en permitir el acceso a nuevos lenguajes plásticos; estableció una generalización de sus normas y prohibió toda “subversión” artística. Rodríguez Prampolini (1969) mencionó al respecto:

No puede sorprender que un movimiento surgido de una revolución que se ha declarado “institucional” haya producido también una dictadura artística que, a la larga, entorpeció el curso fluido de los jóvenes temperamentos y haya estancado y estereotipado ciertas formas de expresión de la llamada “Escuela Mexicana”. (p. 45)

Sin embargo, hay que reconocer a este movimiento todos sus aportes, no sólo plásticos, los cuales siempre estuvieron al margen del significado de la obra. el muralismo facilitó la protesta social y política a través de la pintura, la representación de las tradiciones mexicanas muchas veces evocada en las civilizaciones

prehispánicas. La pintura se hizo de conocimiento social –y no sólo intelectual– ya que las obras se localizan en lugares públicos [estratégicos] y de gran formato.

La ruptura llegó a romper con el oficialismo imperante de la pintura mural mexicana; muchos artistas cambiaron tajantemente la ideología que el muralismo promovía. La libertad creativa del artista fue uno de los grandes aportes de esta generación artística. Facilitaron la conexión con otros campos del arte y con nuevas técnicas artísticas. Las vanguardias se vieron beneficiadas para su llegada a México. La abstracción y el surrealismo fueron las que lograron establecerse con más comodidad en el país mexicano. Sin embargo, el surrealismo se vio mayormente beneficiado, ya fuera por la cultura mexicana o por la tradición artística del país, esta vanguardia modificó drásticamente la manera de concebir tanto el arte mexicano como sus dinámicas socioculturales.

Por esta razón, aceptaban una idea que renovara y ampliara la visión estética del momento –en el caso particular del arte plástico– por ello, los artistas exiliados y refugiados fueron recibidos con prontitud por parte de esta generación. *Los modernistas solitarios* –que eran un grupo de artistas que no pertenecían a ningún grupo o vanguardia, pero tenían rasgos en común [la visión estética modernista]– fueron incluidos a esta generación artística de la ruptura. Entre estos *modernistas* se encontraban piezas clave como Rufino Tamayo y Wolfgang Paalen.

Solamente con leer el título del libro de Leonor Morales *Wolfgang Paalen. Introdutor de la pintura surrealista en México* nos arroja gran información, ya que amplía la evidencia de la importancia que tuvo este artista con la aparición [formal] y el desenvolvimiento del surrealismo en México. “En enero de 1940, gracias a la colaboración del poeta peruano radicado en México César Moro, Paalen organiza la Exposición Internacional del Surrealismo en México a través de su colección privada [...]” (Molina Gola, agosto 28, 2018). Esta fue la primera exposición internacional de surrealismo en la Galería de Arte Mexicano, lo cual interesó mucho a los intelectuales *modernistas* y de *ruptura* en aquella época.

La estructura e ideología de Paalen quedarían reflejadas en las obras de otros artistas [mexicanos]. Torres Velázquez (2019) dijo al respecto:

Su legado en la historia del arte, más allá de la pertenencia al surrealismo puede ubicarse entre los primeros promotores de la universalización estética y el descentralismo europeo; algunos especialistas ven influencia de Paalen en el arte en México desarrollado durante la segunda mitad del siglo XX, particularmente algunas piezas de Felguérez, Goeritz, Mérida, Gerzso o Anguiano, quienes lo conocieron en su paso por nuestro país y establecieron con él un diálogo más o menos creativo. (párr.8)

Ida Rodríguez Prampolini en su libro *El surrealismo y el arte fantástico de México* muestra una serie de ilustraciones, en las cuales aparecen pinturas de Wolfgang Paalen, junto con obras de Gunther Gerzso, Carlos Mérida y Raúl Anguiano – nombres anteriormente citados para comprender la importancia de Paalen y el desenvolvimiento del surrealismo en México.

Entre otros nombres que figuran en las ilustraciones del libro de Rodríguez Prampolini, se encuentran varios que pertenecieron a *la generación de la ruptura*: José Luis Cuevas, Francisco Toledo, Alberto Gironella, Juan Soriano, Gunther Gerzso y Remedios Varo –esta última fue un enlace para establecer lazos desde el arte (y territorio mexicano) con otros surrealistas.

No hay que olvidar la figura de Manuel Álvarez Bravo dentro del desarrollo del arte no figurativo (o fantástico/surrealista) en México. En 1938 André Breton, en su viaje a México, queda asombrado por la vasta cantidad de objetos de su interés; las fotografías de Álvarez Bravo le fascinan, “a quien no duda Breton en considerar el mejor fotógrafo del mundo” (Rodríguez Prampolini, 1969, p.44). Este fotógrafo mexicano trabajó junto con Wolfgang Paalen y su esposa, Alice Rahon, en la revista DYN.

Este proyecto editorial único en México se llevó a cabo entre 1942 y 1944, produciendo 6 números, con el 4 y 5 dedicados exclusivamente al arte Amerindio y publicados como número doble. Esta revista publicada por la editorial *Quetzal* del propio César Moro, cuenta con la lista de colaboradores más impresionante de las publicaciones de vanguardia de la época con textos de teoría de Motherwell y del propio Paalen (algunos firmados con el seudónimo Charles Givors), acompañados de textos de creación de Henri

Miller y Anaïs Nin, poemas de Moro, fotografías de Manuel Álvarez Bravo y Martín Chambi, e ilustraciones de Alexander Calder, Henri Moore o Jackson Pollock. (Molina Gola, 2018, párr. 9)

En 1942, cuando el movimiento surrealista se había bifurcado en dos –ortodoxo y disidente (Ferrero Cándenas, 2013)– apareció el primer número de la revista DYN, editada por Wolfgang Paalen. Esta vanguardia artística tomó caminos opuestos y sus representaciones variaron mucho, pero todos los integrantes del surrealismo disidente –al cual pertenecía Paalen– fueron, con anterioridad, integrantes del grupo surrealista parisino. Remedios Varo, por ejemplo, sigue siendo considerada una gran artista dentro del grupo surrealista, la cual colaboró con *La Ruptura* y este grupo artístico no reparó en integrar a artistas expulsados del surrealismo bretoniano –como Paalen, Péret, Rahon etc.

Sin embargo, la revista DYN tuvo como destinos principales Londres y Nueva York; la colaboración de artistas mexicanos en dicha revista será casual y poco constante. Gay y Rolland (2004) mencionaron que:

Manuel Álvarez Bravo es autor, al igual que en el número 2, de una sola fotografía. Brassai no aparece y ya no aparecerá más en *Dyn*, pues su función en el número 2 era puramente documental, complementando otros registros fotográficos de Eva Sulzer. (s/p)

Esta poca participación de artistas mexicanos puede explicarse debido a que

La revista *Dyn* [...] fue publicada en francés y en inglés. Aunque se editó e imprimió en México fue difundida exclusivamente en Nueva York y Londres. Hay que pensar que, cuando aparece la revista en México, Paalen tiene más en mente al grupo surrealista ortodoxo de Breton, entonces en Nueva York, que al público mexicano. La mayoría de los artistas conformados en torno a *Dyn* era de origen francés, alemán o anglosajón, de manera que la lengua española no era un vehículo muy apropiado para dar a conocer los experimentos artísticos que entonces los ocupaban. (Gay y Rolland, 2004, s/p)

No por el hecho de que haya habido poca intervención artística por parte de México la revista y la presencia de Wolfgang Paalen dejan de tener importancia. Él, como muchos otros surrealistas, incorporó nuevas técnicas –como el caso del *fumage*– y una visión distinta del arte a los artistas mexicanos. Los ejemplos ya se han dado con su buena aceptación que tuvo en *La Ruptura*.

CAPÍTULO II

MÉXICO Y EL SURREALISMO. LA INFLUENCIA EUROPEA ANTES Y DURANTE EL SURREALISMO

Ciertamente el surrealismo ha tenido cabida en muchos países, su ideología también se ha extendido por más de 70 años. El estudio por el surrealismo y sus relaciones con la vida cotidiana va en ascenso, los resultados de las investigaciones han sido fructíferos y han abierto el campo de la investigación sobre las relaciones entre el arte y la cultura.

Varios artistas mexicanos del siglo XIX ya habían ilustrado, con solemnidad, la cultura mexicana y, simultáneamente, su vida política. El ejemplo más claro en estos dos puntos es la figura de José Guadalupe Posada, a quien Breton lo habría reconocido como un artista fundamental para la cultura mexicana y el humor negro. Sin embargo, se ha obliterado la figura importantísima de un pintor que había adquirido un estilo tenebroso, místico y muy cercano al romanticismo.

Julio Ruelas es el nombre de este gran artista, quien también se desarrolló a finales del siglo XIX y principios del XX. Tomó un estilo similar al romanticismo alemán, lo cual no es casual, ya que “la influencia más patente en su obra posterior, es sin duda, la del pintor suizo Arnold Böcklin, uno de los últimos románticos de la escuela alemana” (Rodríguez Prampolini, 1969, p. 46).

La cercanía entre el simbolismo, el romanticismo y el surrealismo es muy amplia. Las imágenes oníricas de Odilon Redon o Alfred Kubin –este más tétrico en sus representaciones– se acercaban, en gran cantidad, a lo que algunos surrealistas escribieron en poesía –el caso de Antonin Artaud– o pintaron –está el ejemplo de Yves Tanguy y Salvador Dalí.

Pero no hay que desviarnos de Ruelas. Este pintor plasmó figuras que evocaban lugares misteriosos y lúgubres, personajes fantásticos e inconcebibles. A principios del siglo XX había ilustrado la *Revista Moderna de arte y ciencia* de México, varios de sus dibujos mostraban rasgos bruscos, pero sutilmente trazados –como es el ejemplo de la imagen del número VI del primero de enero de 1903.

El estilo de Julio Ruelas también recuerda a la poesía misteriosa de *Los Cantos de Maldoror* (1869) del Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse), la principal y eterna influencia del surrealismo, que muestra personajes poéticamente malvados y creativamente contruidos y que en 1934 Salvador Dalí se había dado a la tarea de ilustrar algunos pasajes de este místico libro. Dentro de la obra más conocida de Lautréamont se halla este pasaje que evoca al misterio representado en las pinturas de Ruelas –como lo es el dibujo *Buitre herido* (1906) de Julio Ruelas.

[...] ¡Bravo!, tómate la revancha y rómpete un ala; no hay duda, tus dientes de tigre son muy buenos. ¡Si pudieras acercarte al águila, mientras circula por el espacio y se lanza en picado hacia el campo! Ya me doy cuenta, esta águila te inspira cierto temor, incluso cuando cae. Está en el suelo y ya no podrá levantarse. El aspecto de todas esas heridas me embriaga. (Ducasse, 2011, p. 127)

La similitud entre los dibujos de Ruelas y las ilustraciones [poéticas] de Dalí permiten establecer un prolegómeno del surrealismo –mejor dicho, del arte fantástico– propiamente de México, es decir, sin la necesidad de establecer contacto directo con los surrealistas arribados en las décadas de los 30 y 40. Justino Fernández (como se citó en Rodríguez Prampolini, 1969) mencionó que “[Ruelas] llegó a expresar imágenes del subconsciente y por su fantasía es, también, una anticipación del surrealismo de nuestros días” (p. 46).

No se quieren desprestigiar, en lo absoluto, las aportaciones de los artistas europeos llegados a México, no obstante, es necesario ampliar el panorama artístico –y cultural– que existe entre la historia del arte fantástico mexicano y el arte fantástico [surrealista] europeo.

Otro artista que estuvo influenciado por la escuela artística europea fue el nacido en Guadalajara en 1886, Roberto Montenegro quien, de 1908 a 1919, realizó un viaje al Viejo continente y se empapó del desarrollo artístico que se vivía durante esos años. Incluso, Justino Fernández (como se citó en Rodríguez Prampolini, 1969) llegó a expresar del artista jalisciense “que si alguien puede quedar conectado con un movimiento como el surrealismo, es él, que siempre había tenido una tendencia a lo fantástico” (p. 48).

Sólo con dos obras bastaron para que Montenegro se colocara dentro del camino surrealista (Rodríguez Prampolini, 1969): *El hijo pródigo* (1930) y *Adioses* (1930). En ambos casos, Montenegro expresa su influencia europea, sin embargo, no oblitera los aspectos fundamentales de la cultura mexicana, haciendo un hibridismo artístico, un surrealismo propio de México.

El periódico *Universidad de México* publicó, el primero de noviembre de 1937, una columna con respecto a cuatro artistas influenciados por la escuela artística europea y de estilo fantástico. Estos artistas son: Agustín Lazo, Roberto Montenegro, Juan O'Gorman y Rufino Tamayo. Con respecto a Montenegro Bietry-Salinger (1937) menciona:

Montenegro, como Rivera, es un producto de la buena escuela de pintura de París, que dio el diapasón, en el mundo entero, desde 1906 hasta después de la Guerra. No tiene, sin embargo, nada de común con Rivera, el revolucionario plástico. Su paleta no tiene los toques sombríos de un Orozco, de un Siqueiros o de un Charlot. Su dibujo es académico con elegancia. No le inquietan las ideas político-sociales, lo que no le impide dar aquí y allá una pequeña lección de moral, de un modo espiritual y fino. (pp. 48)

Aunque es cierto que existen varios artistas con un estilo fantástico y onírico, no puede decirse que recibieron influencia directa del arte europeo y, en específico, del surrealismo. Están los casos de Julio Castellanos, Jesús Reyes Ferreira o Adolfo Best Maugard, quienes tuvieron un gran desarrollo dentro de la pintura fantástica. En palabras de Rodríguez Prampolini (1969):

A Julio Ruelas nadie le seguirá las huellas. Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard y Jesús Reyes Ferreira son excepciones dentro de la corriente general. Julio Castellanos se encuentra en el límite de una conciencia surreal más por disposición personal que por influencias directas. (p. 51)

2.1 André Breton en México

La llegada de Breton a México es de suma importancia para comprender la historia del surrealismo en este país, tanto el recibimiento del poeta francés como las expresiones que hacía la prensa con respecto a su figura y llegada son

fundamentales para ampliar el panorama del surrealismo en México, así como sus variantes e influencias en el arte mexicano.

Desde 1925, un año después de la publicación del *Primer Manifiesto del surrealismo*, los escritos en México con respecto al surrealismo eran, sino comunes, si publicados en periódicos y revistas importantes como *El Universal Ilustrado* de 1925 y 1926, y *Revista de Revistas* de 1925. Rodríguez Prampolini (1969) sostenía que:

Desde el nacimiento del *surrealismo* este movimiento había despertado en México una serie de juicios en pro y en contra. La literatura en torno al *surrealismo* no se limitaba únicamente a los círculos intelectuales, sino que varias revistas de divulgación general se habían ocupado del movimiento casi desde su aparición.

En 1927 Genaro Estrada escribía sobre el surrealismo en su artículo *Infierno y paraíso de letras francesas*, el cual fue publicado en 1931 en el número 34 de la Revista *Contemporáneos*. Esta reflexión sobre la vanguardia parisina nos otorga una muestra de lo que se sabía del surrealismo en México sobre ella, antecediendo incluso la llegada de André Breton a México –la cual fue once años después. En un fragmento de la reflexión de Genaro Estrada (como se citó en Bradu, 2012) menciona:

André Breton es quien alcanza la más alta cumbre en esta guerra de fantasmas y es quien ha trepado hasta ella para clavar la bandera que formalizará la rota de las sombras enemigas, a la voz del *Segundo Manifiesto del surrealismo* (Éditions Kra, París, 1930), en donde se dan nombres concretos de heterodoxos y se inserta literatura documental de la Sociedad Médico Psicológica y del periódico de Alienación Mental y de la Medicina Legal de los Alienados. (pp. 29)

Lo escrito por Estrada en 1927 muestra una clarividencia acerca del surrealismo y los cambios que ha tenido durante su desarrollo, describe con precisión una de las ideas principales del *Segundo Manifiesto del surrealismo*, el cual expresa una

postura política sobre la vanguardia y el rechazo hacia los tráfugas del surrealismo (Breton, 2014).

En 1928 Jaime Torres Bodet escribe una reflexión con respecto al surrealismo en torno a Breton y una de sus novelas más importantes, *Nadja*. De ella, parece no tener muy buena impresión, y que, en un párrafo de su reseña sobre la novela expresa:

En alguna parte de la novela de André Breton, *Nadja* –que se llama así “porque en ruso, es el principio de la palabra esperanza y no es sino el principio”– propone el autor el siguiente juego, del que parece haber surgido el libro todo: “Di algo. Cierra los ojos y di algo. No importa qué: una cifra, un pronombre. Así: dos... ¿Dos qué? Dos mujeres. ¿Cómo están? De negro. ¿Dónde se hallan? En el parque. ¿Qué hacen?... Anda, ¡Es tan sencillo! [...] Sólo que, en *Nadja*, cada figura que aparece quiere ser única en su género y, a fuerza de multiplicar los casos singulares, el lector acaba por perder las proporciones de lo original. La monotonía de lo extraordinario no es ni mucho más aventurada ni mucho más agradable que la otra y, al acertar con la última letra de este juego de palabras cruzadas, advertimos que el mejor enigma no es, casi nunca, el que lo parece. (Torres Bodet en Bradu, 2012, pp. 18)

Esta expresión acerca del surrealismo y en específico de *Nadja* que, a juicio de Torres Bodet, no es sino aburrido y forzosamente monótono, es contrastada por el artículo de Jorge Cuesta, publicado en 1929, con respecto a Breton, en donde manifiesta su admiración por la figura y obra del poeta francés.

André Breton tiene una figura atlética y una cabeza robusta de revolucionario, pero la cortesía con que mide su conversación lo hace parecer excesivamente afectado al lado de la exaltación natural que ponen en su discurso sólo las proporciones de su salud [...]. Su culto, en efecto, y el culto del grupo que encabeza, es el misterio, pero frente a un espíritu tan ávido y tan violento como el suyo, se vuelve dudoso aquel que no se revela. (Cuesta en Bradu, 2012, pp. 19)

Y agrega más halagos, pero ahora dirigidos a la novela de *Nadja* de la cual expresa:

En *Nadja*, ese bello libro que es una enumeración de misterios, se acusa su resistencia a no tocarlos, a conservarlos fotográficos, a sospechar de sí. Pero entre los misterios que perdona, y él mismo, en el momento en que hay que tomar partido, no hay vacilación posible: se prefiere a él y su contradicción se desprecia, y acaso se reconoce entonces que su libertad personal, que atribuye a la libertad de sus misterios, no se consigue, al contrario, sino a sus expensas. Pues esto viene a ser Breton: un libertador de misterios, un perdonador de su libertad; el misterio que se conserva en sus manos es como el cordero que se conserva vivo en las garras del león: se conserva vivo porque es perdonado. (Cuesta en Bradu, 2012, pp. 19)

El contraste de expresiones entorno al surrealismo como a su líder, André Breton, es grande y ambos no pasan desapercibidos en México como pareciera o quisiera creerse. El mismo Jorge Cuesta vuelve a escribir, en 1935 en *El Universal*, sobre Breton, pero ahora entorno a la obra *Los vasos comunicantes*. En todo el texto, Cuesta evoca lo que ya había escrito sobre Breton seis años antes, pero agregando un título más llamativo que el artículo anterior. Se titula *El compromiso de un poeta comunista*. En un fragmento del artículo de 1935 Cuesta declara las virtudes de Breton tanto poética como políticamente.

André Breton acababa de escribir su contestación a la encuesta de *Le Monde* sobre la literatura proletaria. Ignorante del sentido político que tenía la cuestión para el grupo, los aplausos con que fue recibida la lectura que hizo Breton del documento con una voz enfática y declamatoria, me parecieron el colmo de la adulación [...]. Una situación así es la que ha mantenido André Breton, y con él todo el grupo sobrerrealista dentro del comunismo. El sobrerrealismo es un movimiento poético que ha soportado el aislamiento y la distancia que la realidad condena a la poesía, y que se ha planteado el problema de hacer *vivir* a la poesía en el seno de la realidad. (Cuesta en Bradu, 2012, pp. 21)

Dos años después, en 1937, Agustín Lazo da una serie de conferencias con respecto al surrealismo y que, es probable que el ensayo de marzo de 1938 recoja estas conferencias (Bradu, 2012). De la pluma de Lazo salen algunas citas del

Primer Manifiesto del surrealismo y hace evidente el conocimiento que tiene el artista mexicano con respecto a la vanguardia parisina.

Formulando luego a la luz de los tres faros de la poesía moderna (Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud) la famosa génesis del pensamiento sobrerrealista, a partir de Dante, Villon y el Shakespeare de los mejores días: “Las noches de Young son sobrerrealistas del principio al fin; desgraciadamente es un sacerdote quien habla, un mal sacerdote sin duda, pero de toda manera un sacerdote.”

“Lulio es sobrerrealista en la definición.”

“Swift es sobrerrealista en la maldad.”

“Sade es sobrerrealista en el sadismo.”

“Constant es sobrerrealista en política.”

“Chateaubriand es sobrerrealista en el exotismo.”

“Victor Hugo es sobrerrealista cuando no es estúpido.” [...]

“Éluard, Aragon, Péret, Desnos, Tzara, Crevel, Braque, Chirico, Duchamp, Picabia, Klee, Man Ray, Tanguy, Ernst, Masson, Miró, Dalí, etc., son sobrerrealistas”. (Lazo en Bradu, 2012, pp. 50)

Sin embargo, en 1936 –la cual coincidió con la estancia del surrealista Antonin Artaud en México en la sierra Tarahumara–, un año antes de las conferencias dadas por Lazo sobre el surrealismo, Breton había intercambiado correspondencia con el poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, en la cual se hace una descripción de México y algunos aspectos del arte del país, toda esta información solicitada por Breton debido a su viaje seguro hacia México.

El gran poeta francés André Breton me escribe pidiéndome una vista panorámica del arte entre nosotros y me dice de su inminente viaje a México y de su amor a esta tierra. Olvidemos los nombres, amigos europeos. Permitidme decir algo del perfil sin sombra de México.

No me acostumbro a México; nunca establece rutina en mí. Todo es imprevisto y nuevo y permanente como el cielo. Su orden es renovado cada día y siempre con algo de inaudito. Con el agua del río de Heráclito por

encima de los hombres, no soy el mismo nunca. No soy el mismo nunca, aunque quisiese serlo; me arrastra el impulso, los panoramas disueltos, y el río navega sobre playas móviles, a lo largo de sus largas riberas que flotan en su corriente antigua. (Cardoza y Aragón, 1936)

Y continúa diciendo con respecto a la *belleza convulsiva* que tanto le causaba esperanza a Breton:

Estamos en la tierra de la belleza convulsiva, en la patria de los delirios comestibles. Nuestra poesía moderna, nuestra pintura, nuestras otras artes, sólo son todavía un testimonio hermoso de la superioridad del medio. La supremacía de nuestra naturaleza, de nuestro tiempo, de nuestra realidad indígena, es tan avasalladora y orgullosamente inclemente que nos ofrece hasta una nueva muerte distinta de las otras muertes. México tiene su muerte como tiene su vida diferente de las otras vidas. Si en otras regiones el arte se origina por temor a la muerte o como ritmo natural de vida, como nuestra respiración o nuestro pulso, en México la supremacía del medio lo engendra. Por ello, hasta ahora, carece de otro lenguaje que no sea el de su propia muerte, el de su lenta agonía sin término, el de su nueva, insoportable y dulce muerte que le da la impar muerte de México. (Cardoza y Aragón, 1936)

André Breton había pedido esta descripción al poeta Guatemalteco Cardoza y Aragón, ya que desde hace tiempo la curiosidad por conocer el país mexicano le había venido creciendo. Este interés sobre la tierra de la *belleza convulsiva* le había surgido por la lectura de *El indio costal o el dragón de la reina* de Gabriel Ferry (Louis de Bellemare), el cual había leído años atrás, ya que fue publicado en Francia en 1852. En palabras de Lambert (1989):

Como origen de su fascinación por México, Breton cita “la huella imborrable” dejada en él por cierto libro. Afirma que éste fue “una de las primeras obras leídas cuando aún era niño y a la que Rimbaud dice haber tenido acceso hacia la misma edad: *Costal l’indien*; y comenta “Si no para él, al menos para mí, el amor de la independencia nació muy probablemente de la lectura de esa obra. en todo caso, la ficción y la historia se codean en ella a las mil maravillas”.

Por un concurso de circunstancias realmente providencial, mientras preparaba yo esta conferencia, llegó de pronto a mis manos un ejemplar de esa obra –aclaro que Breton no menciona a su autor y que, entre las personas cercanas a nuestro poeta a las que pregunté por dicho libro, nadie recordaba haberlo visto ni de cerca ni de lejos [...]. A lo largo de ochocientas páginas, ilustradas por grabados más bien simplones, el relato cubre aventuras y más aventuras relacionadas con las guerras de la Independencia mexicana. Su largo título reza: *La vie sauvage au Mexique/ Costal l'indien ou les lions mexicains/ Grand dramatique par Gabriel Ferry, auteur du Coureur des Bois/ –París Librairie Illustrée, rue du Croissant.* (pp. 10)

Entonces, André Breton llega, junto con su esposa, Jaqueline Lamba, a México en abril de 1938. “Un representante del embajador de Francia en México, Henri Goiran, va a recibirlos. Pero nada estaba previsto para su alojamiento ni sus gastos” (Bradú, 2012, pp. 45). Esto, resultó desconcertante, ya que Breton había sido enviado de manera formal por el estado francés, aunque estructuralmente resultó no ser tan formal la visita.

Seis días antes del desembarque de Breton y Lamba en tierra mexicana, un artículo firmado por B. Molina P. se publicó en *El Universal* (Bradú, 2012) el cual llevaba de título *André Breton y el surrealismo*. En dicho artículo se relatan las ideas principales del surrealismo manifestadas tanto en el *Primer Manifiesto del surrealismo* como en el *Segundo...* y el autor parece tener una buena impresión de la vanguardia parisina traída por Breton. En el último párrafo del texto, B. Molina (como se citó en Bradú, 2012) comenta al respecto:

Estas palabras nos muestran el campo vastísimo del surrealismo, sus posibilidades infinitas. Ya no se trata, en poesía, en pintura, en música, en arte, de describir, de copiar simplemente lo que hiere nuestros sentidos a través de nuestras prenociones o de ordenar “razonablemente” nuestras sensaciones. Se trata, y en eso reside la verdadera importancia del surrealismo, de llegar al conocimiento completo de nuestra propia personalidad humana, desvirtuada y bastardeada bajo el dominio exclusivo de lo “razonable”, de lo consciente; es decir, bajo el dominio de una sola parte

de nuestro ser, en detrimento de la otra que es acaso la más importante, la que producirá en lo futuro, libre ya de sus ataduras, las obras que una servidumbre tradicional y “traicional” no ha hecho más que entrever. (pp. 67)

Mas no todas las recepciones al surrealismo y a Breton fueron de índole positiva, llegando a ser, no simplemente negativas, sino hostiles al grado de alcanzar el sabotaje de su estancia en México. Empleando las palabras de Bradu (2012)

Como se verá, la misión cultural de Breton fue deliberadamente sabotada por el Partido Comunista francés y su homónimo mexicano. Pero al boicot sistemático se añade un desconocimiento de general del surrealismo [...]. Pero en 1938, en México, el surrealismo era, salvo para unos cuantos, una nebulosa difícil de descifrar en sus múltiples ramificaciones que atañían al arte, a la política, al psicoanálisis y a la vida misma. (pp.12)

Las conferencias dictadas por Breton en la UNAM no tuvieron el impacto que se esperaba en el momento, el poeta francés ya estaba hecho de un nombre dentro de la historia de la literatura, no obstante, el ambiente cultural de México no permitió una mejor recepción y comprensión del surrealismo ni de su principal personaje. Los efectos de la llegada del surrealismo no se verán, sino hasta después de la exposición que tuvo lugar en México, en 1940.

2.2 La exposición surrealista de 1940

El 17 de enero de 1940 la Exposición Internacional del surrealismo tuvo lugar en la Galería de Arte Mexicano, cuya fundadora fue la promotora y galerista Inés Amor. La exposición había despertado, entre los conocedores de la vanguardia, mucho interés, ya que las exposiciones en Londres (1936) y París (1938) habían causado un impacto envolvente en el público.

De acuerdo con Olivier Debrouse el objetivo de la exposición fue realizar una suerte de acto surrealista social parecido a un *happening*. Además de llevar a cabo este gesto totalmente *avant-gard*, la intención era ofrecer una continuidad con relación a la Exposición Internacional del surrealismo de

1938, celebrada en la Galerie Beaux-Arts de París y coordinada por Breton y Paul Éluard. (Cruz Porchini, 2013)

La exposición de 1940 fue organizada por Wolfgang Paalen, César Moro y André Breton. “Además de las obras surrealistas el montaje integró piezas prehispánicas y objetos de origen primitivo lo que nos habla de este diálogo entre lo antiguo y lo moderno tal como fue concebido en el imaginario surrealista” (Cruz Porchini, 2013). Sin embargo, la exposición no estuvo exenta de críticas, ya fueran negativas o positivas. De las críticas más sólidas en contra de la exposición surrealista fue la realizada por Ramón Gaya en la revista *Romance* el 15 de febrero de 1940, la cual se titulaba *Divagaciones en torno al surrealismo* y expresa:

Para inaugurar su nuevo local la “Galería Inés Amor” ha reunido algunas obras de pintores *parisinos* que, juntos con algunas otras de artistas mexicanos, forman una “Exposición Internacional Surrealista” de mucho interés. De mucho interés y... Nada más. porque ni es una exposición buena, ni es una exposición mala. Anacrónica sí, y por eso quizás de tanto interés para nosotros, puesto que su anacronismo, su distancia, su lejanía nos permite encontrar eso que un poco vagamente veníamos ya sintiendo uy pensando respecto al surrealismo.

En la fiesta inaugural, siendo como era materialmente imposible ver los cuadros expuestos se veía, se comprendía, sin embargo, mejor que nunca lo que el surrealismo es ya; se descubría que esta exposición, como dijo alguien nos resulta hoy “demasiado tardía” para ser presente y “demasiado próxima para ser historia”. En una palabra, nos resulta vieja. Y en arte no puede, no debe existir la vejez. De ahí que toda la exposición en conjunto nos produzca esa impresión de escombros, de residuos, de objetos empolvados, de cenizas. Lo único vivo que hay ahí es la personalidad, el espíritu poderoso de tal o cual pintor, revelándose en su obra no gracias al surrealismo, sino como saltando, como salvándose de sus mismas ruinas.

Pero volvamos a la fiesta porque es en ella donde vimos, lleno de resalte, todo cuanto queremos decir en esta pequeña divagación. Los invitados fueron llegando, en su mayor parte de etiqueta, ellas con los más recientes

modelo del Vogue; y tras unas breves palabras en labios de Eduardo Villaseñor, escritas por cierto con una discreta dificultad obligada y tras la bonita pero sosa y débil aparición de la “Esfinge de la noche”, toso se desenvolvió en el más amable, cariñoso, bueno, burgués y normal de los ambientes. Nadie, por lo tanto, se sentía surrealista verdaderamente. Todo tenía el carácter de una visita muy cumplida que se le hiciera al surrealismo, pero no de un encuentro entrañable y fogoso. Ni siquiera estaba ese señor gordo y académico –académico no como puede entenderse en Francia, sino como fatalmente ha de entenderse en España– ni siquiera estaba ese señor, digo, que sintiéndose insultado arremete furioso contra el surrealismo. No, el surrealismo ha perdido ya sus indignados enemigos, no hiere a nadie, se convirtió en algo casi color de rosa, en algo chic, en algo de buen gusto. Y cuando un movimiento de la violencia, la exageración y la extremosidad del surrealismo pierde sus detractores, quiere decirse que ha perdido también su fuerza, su razón de ser. Pero no se tome todo esto como una negación del surrealismo y tampoco se crea que quien traza estas líneas piensa que el surrealismo está simplemente pasado de moda, no, no hablaría con tanto empeño de este tema. Entendámonos pues. El surrealismo ha muerto tan sólo como lucha, como escuela, como desplante, como aviso, ha muerto, en fin, como movimiento.

La exposición contó con ciento nueve elementos entre dibujos, pinturas y piezas de origen prehispánico. Rojas Garcidueñas (1940) menciona que

De las obras expuestas, más de cien, sólo se reproducen en las ilustraciones del catálogo unas cuarenta, y para ellas se eligió un tipo de grabados y tinta de tonos grisáceos que dan una idea muy pobre y defectuosa de los originales, por lo cual el catálogo no cumple la función informativa que debería tener. (p. 116)

La exposición tuvo la presencia de obras de varios artistas mexicanos, entre los cuales se encuentran Roberto Montenegro, Antonio Ruíz, Frida Kahlo, Diego Rivera, Guillermo Meza, Manuel Álvarez Bravo, entre otros. Del último artista,

Breton se había expresado de buena forma hacia él, llegando a colaborar con una fotografía en la revista surrealista *Minotaure*. Como lo hace notar Cruz Porchini (2013) “El organizador principal, el artista austriaco Wolfgang Paalen, incluyó artistas mexicanos *par excellence* como Diego Rivera, Frida Kahlo, Agustín Lazo, Juan Soriano, entre otros.”

Las obras con las que participó el artista jalisciense Roberto Montenegro fueron *Eros* (1939) y *Tacto* (1939); Antonio Ruíz expone su cuadro *El orador* (1939) y expresa, en su obra *México* (1935) una estructura pictórica muy relacionada a los surrealistas, incluso la Exposición Surrealista en México es ilustrada con una de las pinturas más emblemáticas de Ruíz: *Sueño de Malinche* (1939), donde fusiona el estilo surrealista del sueño y la fantasía con las tradiciones mexicanas, así como el dilema de la identidad mexicana a través de la figura de la Malinche; Álvarez Bravo participa con su fotografía *Parábola óptica* (1937), la cual es representativa del *azar* que en la cotidianidad se desenvuelve, y es captada por el ojo mecánico del fotógrafo mexicano.

No es casual que Breton haya llevado consigo para exponer en París (1939, Galérie Renou et Colle) las bellas fotografías del artista mexicano y haya hablado de él con gran entusiasmo al escribir su famoso *Souvenir du Mexique* y presentar varios ejemplos del “gran arte” del fotógrafo. (Rodríguez Prampolini, 1969, p. 59)

Agustín Lazo, por su parte, participó en la muestra de 1940 con su obra *El interlocutor* (1937), evocando un poco los ambientes y los personajes de Giorgio de Chirico; Diego Rivera colaboró no sólo con obras suyas, sino que además coadyuvó a organizar la exposición. Las obras con las que participó fueron *Majandrágora arcnilectrósfera* en sonrisa y *Minervectanimortvida*. Frida Kahlo, que fue, quizá, la que más se identificó con el surrealismo, ya fuera por su amistad con André Breton, ya fuera por sus vivencias personales y experiencias en Europa. Como menciona Rodríguez Prampolini (1969)

Es, debido a su larga y penosa enfermedad, que su obra va concentrándose más y más en el *ego* de su rica personalidad. Los cuadros, trabajados con gran cuidado, a veces casi con sentido de miniaturista, son casi un reflejo

paranoico de autoanálisis. Es, en la concentración y fuga al interior de su psique, donde se establece el puente con las ideas surrealistas. Frida estaba, por su enfermiza constitución, determinada para ser subyugada por el *surrealismo*. (p. 61)

Aunque los aspectos fundamentales de la obra de Kahlo agregan un toque de la cultura mexicana mezclada con la realidad personal y dolorida de su vida. la obra más apegada a la vanguardia parisina fue, quizá, *Lo que el agua me ha dado* (1938) por la estructura iconográfica y el mensaje que anhela, con fuerza, transmitir.

Por último, pero sin la intención de denostar su trabajo, está la participación de Manuel Rodríguez Lozano, el cual había viajado a Europa regresado en 1921, con nuevos y vastos conocimientos, elevando así su esperanza de ver transformada la cultura mexicana. Para Rodríguez lozano “la única vía posible de rescate para el arte es la poesía, que recoge lo permanente dentro de la realidad fluctuante de la vida.” (Rodríguez Prampolini, 1969), una idea muy similar a la que Breton y Hegel defendían. En un ensayo titulado *Reseña sobre las actividades surrealistas* – publicado en la revista *Universidad* en 1938– Lazo (como se citó en Bradu, 2012) sostiene que

Para Hegel como para Breton, la poesía tiende a predominar sobre las demás artes, a penetrarlas profundamente, a hacerse, de día en día, un dominio más vasto. Es en la pintura donde ha encontrado el campo más propicio, al grado de que, en la actualidad, no hay diferencia de ambición fundamental entre un poema de Paul Éluard y una tela de Max Ernst. (p. 60)

Este punto de inflexión entre Rodríguez Lozano y el surrealismo parece mostrar, en parte, el porqué de la participación del artista mexicano en la exposición de 1940, pero, a pesar de haber colaborado en dicha exposición, en 1944 arremete de forma violenta contra el surrealismo y los artistas que participaron ahí en la vanguardia. La dura crítica manifiesta:

Pensamos en algunos pintores mexicanos que están a dos horas del simio y que pretenden ser surrealistas. No se han dado cuenta de que el surrealismo, aparte de ser literatura, es el resultado de una decadencia, del drama de un grupo de artistas frente a una cultura que lo ha hecho todo a maravilla y que,

tratando de destruirlo todo, busca por algún camino nuevo su expresión. Salvador Dalí decía ser un Camembert podrido. Hay que estar ciego para no comprender esto en América, especialmente en México, país y pueblo de una extraordinaria plástica, para rehusar la actividad viril donde todo está virgen y por hacer; para querer asirse a movimientos de decadencia; y hoy en este preciso momento en que todo se derrumba, poner los ojos en veinte años atrás.

La crítica tan dura de Rodríguez Lozano fue la excepción dentro de los artistas mexicanos que participaron en dicha muestra. Hay que destacar que las obras de los artistas Diego Rivera y Frida Kahlo fueron colocadas en la sección *Internacional* de la galería, y el resto de artistas mexicanos fueron colocados en la sección de México. Ya fuera por la amistad que Rivera y Kahlo tenían con los organizadores, Breton y Paalen, o por su estilo altamente revolucionario y onírico –en el caso de Kahlo está más presente lo onírico y en el de Rivera más presente lo revolucionario, recordando que unos años antes había firmado, junto con Breton, el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*– la obra de ambos artistas estuvo expuesta en junto a obras de De Chirico, Tanguy y Max Ernst.

En su regreso a Europa, uno de los organizadores, André Breton, escribió con entusiasmo *Souvenir du Mexique* en la revista *Minotaure*, donde incluía comentarios sobre el arte fotográfico de Manuel Álvarez Bravo, así como el buen sabor de boca que le dejó el país mexicano. Este entusiasmo tal vez fue provocado por lo que, en palabras de Debroise (como se citó en Cruz Porchini y Ortega Orozco, 2017) sostenía, “Faced with the European war and the collapse of cultural and moral values, the poet admired Mexico for the "purity" of its primitive cultures and saw in the country the promise of a "land of freedom" (pp. 2).

El contexto en el que fue montada la exposición –desde antes el ambiente artístico se había dividido gradualmente, ya desde mediados de los años treinta *La ruptura* había manifestado sus inquietudes contra *Los tres grandes* y esta lucha se extendería hasta entrados los años setenta– era ríspido, pero necesariamente oportuno para el cambio artístico y cultural que se avecinaba. La escuela nacionalista del muralismo mexicano había venido inundando la escena artística, al

grado de no conocer nuevas escuelas o vanguardias al tiempo del muralismo; sólo existían casos aislados de artistas que se atrevían a realizar diferentes y fantásticas obras. Como sostienen Cruz Porchini y Ortega Orozco (2017)

On the other hand, Breton also welcomed the opportunity to extend the influence of surrealism to Mexico. The Mexican Revolution had brought about a redefinition of visual archetypes and considerable debate about the mission of art in society. By the time of Breton's visit, the art scene was roughly divided in two groups, the "Mexican School," consisting mostly of supporters of realist, nationalist, and political art, and a heterogeneous group of "non-nationalist" artists who received much less support from the State and embraced a more cosmopolitan conception of art. (pp. 2)

Y André Breton, dos años antes de la exposición, es decir, en su estancia en México, había declarado lo siguiente:

En México, en un plano estrictamente artístico, de creación verdadera, sólo algunos poetas y pintores líricos tienen el valor y significación. Gran parte de la joven pintura continúa aún, desgraciadamente, sobre el surco abierto por los maestros que situaron universalmente el arte de México. (Breton en Bradu, 2012, pp. 70)

En todo caso, la Muestra surrealista tuvo sus destellos, inspiró a varios artistas mexicanos e impulsó a los que ya estaban inmersos en el arte disidente mexicano, a los que buscaban nuevas formas de expresarse y que encontraron su refugio en el surrealismo —en este caso— colaborando con las más grandes personalidades del surrealismo europeo —en el exilio debido a la guerra— como los casos de Leonora Carrington, Alice Rahon, Wolfgang Paalen, Remedios Varo o Luis Buñuel.

Sin embargo, como balance general la exhibición fue un cohete de feria que produjo una corta, pero visible iluminación en nuestro arte. Pero no fue la repercusión inmediata la importante, sino las luces que se prendieron tardía pero claramente en el panorama de la pintura mexicana y que enriquecen actualmente el arte de México. (Rodríguez Prampolini, 1969, pp. 56)

2.3 Los surrealistas europeos en el país de la *tierra convulsiva*

México es un país en donde se refugiaron muchos intelectuales, entre ellos artistas pertenecientes al surrealismo provenientes de distintos países. La llegada de estos artistas fue favorecida por el régimen de Lázaro Cárdenas (1934-1940), este fue el período en el que comenzó la llegada de académicos, artistas y políticos. Algunos de los artistas exiliados provenían de España, debido a que se desarrollaba la Guerra civil española (1936-1939) y muchos de ellos estaban en contra tanto de la guerra como del régimen de Franco.

Los más importantes exiliados a consecuencia de la Guerra civil fueron: Kati Horna y José Horna (1939); Remedios Varo y Benjamin Péret (1941), Luis Buñuel (1950). Otros artistas fueron recibidos en México, sus motivos eran variados, aunque no muy distintos: León Trotsky es expulsado de la U.R.S.S (1937) debido a su animadversión con la ideología estalinista; André Breton llega con la intención de visitar a Trotsky (la estancia del primero sólo duró cuatro meses), debido a que Breton también estaba en contra del estalinismo; Wolfgang Paalen es exiliado debido a la 2ª Guerra Mundial (1939) y Leonora Carrington también a causa de la 2ª Guerra Mundial llega a México en 1941. Esta última había permanecido en un hospital psiquiátrico debido a que, a partir de que Max Ernst –en ese entonces su esposo– había sido llevado a los campos de concentración, sufrió una crisis nerviosa de alto impacto. Ernst se había declarado, abiertamente, enemigo del régimen de Vichy. Carrington logró escapar de dicho hospital y es como logra llegar a México.

Todos ellos aportaron una gran cantidad de técnicas y formas de plasmar la realidad: Luis Buñuel con sus películas *“Los olvidados”* (1950) y *“Viridiana”* (1963) –película hispano mexicana–; Kati Horna con las fotografías *“El iluminado”* (1944), *“Vieja hacienda de Actopan”* (1960) y *“Remedios Varo con sombrero máscaras”* (1957); el mundo alquimista y onírico plasmado por Leonora Carrington: *“Carta a Dana”* (1958) y *“La Crisopeya de María la judía”* (1964).

La influencia de estos artistas extranjeros con los mexicanos es notable. Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco tuvieron un contacto muy cercano con Luis Buñuel, quien “también tuvo una influencia fuerte en las obras literarias de la corriente del

Realismo mágico. Los latinoamericanos Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar lo veneraron y asimilaron su ideología <<surrealista>>. Ruíz Mantilla. (25 de enero de 2018). De hecho, Fuentes escribió sobre Buñuel en “*La balsa de la medusa*” en donde:

No solo desgrana y agiganta su dimensión artística. Da testimonio de uno de los nexos, aún no suficientemente explorados, que ha definido la cultura hispánica a nivel global en el siglo XX: aquel que une la vanguardia europea de principios de siglo con un líder destacado del surrealismo entre sus filas y los jóvenes escritores latinoamericanos que lo consideraban un faro de leyenda para toda su corriente. (Ruíz Mantilla, 2018, enero 25)

Todos estos datos son los conectores que existen entre el surrealismo y México, sin olvidar un hito de la historia del surrealismo en México y las conferencias dadas por André Breton en la UNAM en 1938. Con respecto a este último, menciona Lapruné (citado en Montañó Garfias, 2016, mayo 13) que:

El público mexicano viene, va a escuchar a Breton, tiene interés, y me sorprende mucho el tono didáctico; cómo quiere explicar y explicar y no deja de insistir en varios aspectos, incluso el político, de lo que piensa deberá ser el pensamiento surrealista. (párr. 6)

Octavio Paz se sintió atraído por el surrealismo a través de la obra poética de André Breton; también tuvo una relación muy cercana con el artista y ajedrecista Marcel Duchamp y que en 1973 escribirá un libro acerca de su obra: “*Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*”. La relación fue muy buena entre el grupo surrealista exiliado conformado por Leonora Carrington, Remedios Varo, Benjamin Péret, Kati y José Horna, expandieron sus conocimientos a través de las galerías de arte; Carrington tenía una huella muy fuerte de Max Ernst, y Benjamin Péret provenía del recién dividido grupo surrealista francés.

Sin embargo, pronto habrá visiones distintas del surrealismo acá en México. Octavio Paz en su libro “*Las peras del olmo*” (1957) hace un balance de su ideología y critica algunos puntos del pensamiento surrealista bretoniano. Como menciona Meyer-Minemann (2016):

Es así como el tema del Surrealismo planteado por Paz entre 1954 y 1957 no sólo fue una tentativa de revitalización de una vanguardia juzgada obsoleta –aunque también fuera eso– sino la presentación del movimiento de Breton y sus compañeros de armas como una manifestación atemporal, no afectada por el devenir histórico. En la caracterización del Surrealismo, Paz recurre a una descripción hecha por Breton en su ensayo *Arcano 17* (título original *Arcane 17*) de 1944. [...] Este pasaje es revelador. Resume en unas pocas palabras la visión que Paz tenía del Surrealismo en el momento de la publicación de su ensayo. Asimismo, permite vincular esta visión con la poesía y el pensamiento posteriores del autor. En efecto, Paz nunca se desmarcó definitivamente del Surrealismo, aunque en años posteriores atenuó su entusiasmo respecto del movimiento de Breton, el que aún emana del ensayo publicado en *Las peras del olmo*. Tampoco volvió mucho sobre su ensayo, con excepción de algunos cambios de cierto interés para la evolución de su pensamiento. (s/p)

El pasaje en el que Paz (1957) evoca la obra de Breton de *Arcano 17* menciona que:

En *Arcano 17*, André Breton habla de una estrella que hace palidecer a las otras: el lucero de la mañana, Lucifer, ángel de la rebelión. Su luz la forman tres elementos: la libertad, el amor y la poesía. Cada uno de ellos se refleja en los otros dos, como tres astros que cruzan sus rayos para formar una estrella única. Así, hablar de la libertad será hablar de la poesía y del amor. Movimiento de rebelión total, nacido del nihilismo dadaísta de la primera postguerra, el surrealismo se proclama como una actividad destructora que quiere hacer tabla rasa con los valores de la civilización racionalista y cristiana. A diferencia del dadaísmo, es también una empresa revolucionaria que aspira a transformar la realidad y, así, obligarla a ser ella misma. Pero el surrealismo no parte de una teoría de la realidad; tampoco es una doctrina de la libertad. Se trata más bien del ejercicio concreto de la libertad, esto es, de poner en acción la libre disposición del hombre en un cuerpo a cuerpo con lo real. Desde el principio la concepción surrealista no distingue entre el

conocimiento poético de la realidad y su transformación: conocer es un acto que transforma aquello que se conoce. La actividad poética vuelve a ser una operación mágica (pp. 165).

Estas diferencias ideológicas sobre el surrealismo se vivieron desde que el grupo surrealista se dividió en 1930. Los grupos resultantes de esta escisión fueron dos: los ortodoxos, conformado por André Breton, Marcel Duchamp, Benjamin Péret, Man Ray, Paul Éluard, Marcel Nadeau, Tristan Tzara, René Crevel, Louis Aragon, Max Ernst e Yves Tanguy; y los disidentes: Robert Desnos, Antonin Artaud, Hans Bellmer, Joan Miró, Michel Leiris, César Moro, Roger Callois y Georges Bataille.

Bataille creó, como respuesta y crítica al surrealismo bretoniano, la revista *Documents* (1929-1930). Ahí puso en tela de juicio muchos de los preceptos surrealistas y uno de ellos fue lo primitivo. Este asunto fue tratado de manera más profunda por los disidentes, el estudio de lo primitivo fue tocado desde la perspectiva cultural e histórica. Otra de las revistas que apoyó esta visión fue *Dyn* editada por el surrealista austriaco Wolfgang Paleen. Los conocimientos de este sobre la antropología y la historia hicieron que el enfoque surrealista de lo primitivo diera un cambio radical. Paleen ya se encontraba en México cuando editó *Dyn*, se apoyó – para la crítica y argumentación acerca de lo prehispánico y no-occidental– de los vestigios arqueológicos y antropológicos de algunas civilizaciones mesoamericanas, como lo fueron los mexicas y mayas. El gran aporte del surrealismo disidente –al cual pertenecía Paleen– fue que se cuestionaron las maneras de organización social por medio de jerarquías y, por ende, el arte lo categorizaron de acuerdo con parámetros distintos, es decir, para Bataille, Paleen y su grupo no había distinción entre alta y baja cultura. Como menciona Clifford (como se citó en Ferrero Cándenas, 2013):

Surrealismo y etnografía comparten un abandono de la distinción entre alta y baja cultura. Ambos se abastecen de una fuente de alternativas no-occidentales y de una actitud participativa de observación irónica entre las jerarquías y los significados de la vida colectiva. (s/p)

Es aquí donde Antonin Artaud ejerce una gran influencia, ya que él, al pertenecer a los surrealistas disidentes, aportó una visión distinta de lo primitivo. En 1936 vino a

México con la intención de comprobar algunas de sus ideas acerca de lo indígena, convivió con los Tarahumara y llevó a cabo el *Rito del peyote*, vivió la experiencia de lo maravilloso (planteado en el Primer manifiesto del surrealismo) pero con un enfoque distinto: no buscó alimentar a la cultura de occidente, sino que experimentó una cosmovisión distinta para entender, de manera cultural y social, el papel del otro y poder así criticar de manera contundente a la mentalidad occidental.

Es en esta parte donde se hace más fuerte el debate. El grupo de Breton impactó muy fuerte en la ideología de muchos intelectuales mexicanos: Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco estuvieron muy íntimamente relacionados con Luis Buñuel, Octavio Paz fue amigo de Marcel Duchamp y veneraba la ideología de Breton, aunque –como ya lo mencioné anteriormente– en ocasiones se mostraba poco conforme con algunos preceptos bretonianos; Leonora Carrington seguía teniendo influencia de Max Ernst, y Remedios Varo tenía gran apego por la ideología de Péret, su esposo. El surrealismo se desarrolló en México desde las dos perspectivas: la social y etnográfica de Bataille y Paleen, y la ortodoxa de Breton. Es también en las revistas donde se muestra la gran diferencia ideológica con respecto al surrealismo. “En las revistas ortodoxas, aunque contenían mucha información sobre culturas ancestrales y sus páginas estaban repletas de fotografías e ilustraciones de objetos prehispánicos, africanos o de Oceanía, la relación que tenían con la etnografía era escasa o nula” (Ferrero Cándenas, 2013, s/p).

Las revistas a cargo de Breton, Duchamp y su grupo eran las ortodoxas, como *Le surréalisme au service de la révolution*, *La révolution surréaliste* y *Minotaure*. Es preciso hacer notar que Diego Rivera colaboró, aunque de manera indirecta, con la ideología del grupo bretoniano, ya que él fue el encargado de la portada del número 13 de la revista *Minotaure* y, en 1938 redactó con Breton y León Trotsky el *Manifiesto por un arte revolucionario e independiente*.

No obstante, la relación entre el surrealismo y la etnografía sigue en duda, ya que Ida Rodríguez Prampolini –historiadora del arte mexicana– plantea un problema fundamental para el entendimiento del surrealismo, tanto en México como en la

finalidad del movimiento. A saber: el término *surrealista* se ha utilizado en cualquier cantidad de contextos, sin cuestionarse si la clasificación de los objetos es correcta. Ahora bien, el debate sigue creciendo; el concepto de surrealista es bastante extenso, sin embargo, considero que es preciso definirlo de acuerdo al Primer *Manifiesto surrealista*:

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.
(Breton, 1924, p. 44)

Entonces los conceptos utilizados por ambos grupos surrealistas pueden ser válidos. Para los ortodoxos el ser humano posee lo maravilloso y lo mágico dentro de él, las circunstancias de desigualdad social las viven las personas de todo el mundo; dentro de estas desigualdades se encuentra la lucha afanosa del surrealismo dentro de la política promovida en el *Segundo manifiesto del surrealismo*. Es cierto que la ideología de Breton con respecto a lo ancestral haya estado en favor de un cambio ideológico para la cultura occidental, más estético y menos social, sin embargo, es posible que dentro de estos parámetros estéticos los surrealistas ortodoxos hayan querido desafiar las normas de jerarquización social.

En el otro grupo están los disidentes, se halla en ellos una perspectiva menos idealista y más consciente de una realidad con respecto a la otredad. No obstante, también han caído en el mal uso de la palabra *surrealismo* –de acuerdo a Ida Rodríguez– al utilizar los vestigios arqueológicos como una muestra de su ideología:

Por lo general cuando en una obra de arte se presentan a la vista elementos en los cuales predominan la forma exorbitada, la imaginación o la fantasía se recurre a menudo, al clasificarla, al empleo del término surrealista.

El arte de los pueblos sin contacto con la cultura cristiano-occidental, al ser tratado de comprender por intelectuales del siglo XX –aunque capacitados ya por los instrumentos contemporáneos de más fina comprensión histórica [...]– ha sido tachado de “surrealista”. El empleo de este concepto les parece a muchos investigadores, el más adecuado para suplir la interpretación

huidiza y difícil de descifrar de muchas obras del pasado que nos esconden su verdadero ser y significado tras metáforas de espíritus y situaciones culturales aún no suficientemente entendidas. (Rodríguez Prampolini, 1969, p. 9)

Entonces es oportuno cuestionarse si el surrealismo estuvo presente en la cultura mexicana en las décadas de los 50 y 60, época en la que grandes artistas seguían aportando conceptos afines al surrealismo. Ejemplo de estos artistas son Gunther Gerzso, Remedios Varo, Leonora Carrington y Luis Buñuel.

En la década de los 60 algunos periódicos como *El Informador* o *Cuadernos Americanos* dedicaban columnas con respecto al surrealismo, ya fuera para anunciar exposiciones o para realizar críticas hacia algún autor o alguna obra perteneciente al surrealismo. A lo largo de esa década se publicaron aproximadamente 50 periódicos con columnas concernientes al surrealismo. Un punto destacable es que los años donde se encuentran más periódicos con la palabra *surrealismo* son el '67, el '68 y el '69, todos en torno a uno de los movimientos estudiantiles más grandes de la historia.

No es extraño que, en el año del sesenta, *El Informador* sacara una nota con respecto a las diferencias generacionales. A saber: entre los hijos y los padres. La década de los sesenta fue una época de un cambio de cultura drástico, la Guerra Fría había coadyuvado a que los jóvenes se radicalizaran y politizaran de una manera poco común.

Esta aparición de exposiciones, poemas y columnas dedicadas al surrealismo está íntimamente relacionada con el auge del *Realismo mágico* que fue el puente de enlace entre los distintos autores del BOOM latinoamericano.

Evidentemente esos autores desde un punto de vista muy superficial tienen algunos rasgos en común; es decir, pertenecen al llamado boom hispanoamericano literario, si es que reconocemos este término con todas sus características particulares. Pero cada uno de ellos de modo muy distinto aprovechan en sus obras el vivir latinoamericano, su esencia particular y sus tradiciones sea precolombinas sea las que provinieron de la fusión de varias culturas. Por esta razón se trata de los autores muy realistas cuyo espíritu

literario tiene proveniencia en la vida cotidiana de la América Latina; lo que sí les distingue de los realistas europeos es precisamente esa realidad que es maravillosa o mágica. (Ramsak, 1991, p. 27)

CAPÍTULO III

VIDA Y SOCIEDAD: EL SURREALISMO Y LA CULTURA MEXICANA.

[...] México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia. Encuentro el México surrealista en su relieve, en su flora, en el dinamismo que le confiere la mezcla de sus razas, así como en sus aspiraciones más altas.

André Breton, 1938

En la vida cotidiana se ha dicho que México es el país más surrealista; artistas como André Breton y Salvador Dalí han sostenido dicha afirmación, incluso el pintor de Cadaqués mencionó que **"De ninguna manera volveré a México; no soporto estar en un país más surrealista que mis pinturas" (Dalí como se citó en Vigil, mayo 19)**. Es cierto que el término *surrealista* se ha utilizado para cualquier cantidad de actitudes y representaciones que no muestren, de manera inmediata, un significado coherente.

El surrealismo sí fue una forma de vivir, sin embargo, había en estas actitudes una finalidad, ese afán de conseguir la libertad total del ser humano, iniciando por el espíritu y seguido por lo material. Es entonces adecuado estudiar al surrealismo desde el punto de vista cultural e histórico. Los estudios sobre el mexicano y su comportamiento han sido variados, pero sin ningún resultado capaz de ser demostrado.

Todas las formas en las cuales se ha querido contener el ser de México del mexicano, es decir, su historia, su cultura, su arte, son recipientes estrechos, asfixiantes, inadecuados; persecuciones que, cuando las agotamos, nos dejan con las manos vacías [...]. (Rodríguez Prampolini, 1969, p. 93)

México es un lugar confuso y que carga con su historia. Los traumas que han marcado a sus sociedades siguen siendo ese impedimento hacia una consolidación de la identidad, no tanto nacional, sino una identidad del ser humano que nació en territorio mexicano.

Parece entonces que la liberación del ser humano promovida por los surrealistas tiene cabida en México. El surrealismo es portador de una ideología radical y de liberación, reivindica la imaginación y a los sueños, protesta en contra de lo que retiene al espíritu humano: religión, moral, estado y todas las formas de encarcelamiento social.

Hay que destacar que las similitudes culturales de México con los preceptos e intereses de la vanguardia surrealista permitieron la entrada y el albergue de dicha vanguardia en este país. El surrealismo, a pesar de ser una vanguardia creada en el periodo de entreguerras y en Europa, tuvo siempre la firme intención de la libertad del ser humano, primero individual y luego colectivamente.

El pensamiento libertario y radical que promovía el surrealismo encontró un excelente campo de estudio en México, ya que ahí existen variedad de culturas prehispánicas y que permiten un estudio antropológico y, sobre todo, un análisis cercano con los rituales realizados por estos grupos que daban apertura a los intereses surrealistas de la imaginación y el inconsciente.

Otro punto de convergencia fue la desigualdad social, explícita en el campo de las artes, que provoca una cultura de resignación, temor y violencia característica – según Octavio Paz y Samuel Ramos– del mexicano. La aceptación de estos encuentros culturales es favorecida por similitudes o innovaciones que aportan recíprocamente, “a menudo la atracción que experimentamos ante lo exótico no se debe sólo a la diferencia, sino a una combinación específica entre la similitud y la diferencia” (Burke, 2010, p. 81).

Sin embargo, es necesario mencionar –a pesar de las grandes similitudes socioculturales que brindaba México al surrealismo– que existe un error dentro de la historia cultural marxista (ideología fundamental del surrealismo) que intenta homogeneizar la cultura de un territorio. Es necesario entonces distinguir las dinámicas de las diversas ideologías existentes en determinado contexto –ahora el caso concreto es México durante las décadas de los 50 y 60.

El dinamismo cultural es de suma importancia en la asimilación de ciertas prácticas culturales en diferentes territorios, como lo es el ejemplo del surrealismo en México. El hibridismo cultural es ciertamente el producto del flujo cultural y proporciona

variantes para las representaciones sociales –como lo es el caso del arte o la religión–, sin embargo, “no pienso afirmar que el intercambio cultural sea siempre enriquecedor, olvidando que hay a quien se le hace muy costoso –a veces incluso en un sentido muy literal” (Burke, 2010, p. 67).

Estos intercambios culturales muchas veces resultan incompatibles, ya sean por las dinámicas sociales de determinado territorio que repelen cualquier cambio o por la imposición ideológica –y, por ende, cultural– de un grupo hacia otro. Esta incompatibilidad trae como consecuencia una confusión cultural, ya que el individuo o grupo se encuentra en medio de la cultura tradicional y la cultura ajena. Esta confusión cultural creada por el espíritu [histórico] progresista imperante en México –que tiene de fondo una intención de equiparar a México con las grandes potencias (Europa o Estados Unidos) en todos los sentidos: cultural, tecnológico y científico– es la reflejada en las diferentes obras artísticas y sociales como la citada película de Luis Buñuel o las obras de Samuel Ramos, Leopoldo Zea, Octavio Paz y otros novelistas.

El interés surrealista por la desigualdad socioeconómica y sus consecuencias –discriminación, locura, suicidio, etc.– convergió con varios aspectos culturales mexicanos. El *progreso* promovido por el estado no ha coincidido con la realidad social y esto provoca la inestabilidad mental comentada por Jilek, que argumenta:

El proceso de cambio rápido sociocultural de la occidentalización genera una impersonalización anónima de las relaciones sociales que crea *anomia*, la pérdida de las pautas normativas de comportamiento (27); también conduce a conflictos entre las nociones occidentales importadas y los valores tradicionales, y este conflicto crea confusión cultural y un hueco ensanchado entre el modelo de estilo de vida occidental propagado por los medios de publicidad, y la realidad socioeconómica, entonces esta diferencia causa un sentimiento de privación relativa. (Jilek, 2008, p. 36)

Sin embargo, los problemas culturales –y sociopolíticos– no acababan con Buñuel, sino que comenzaban. Octavio Paz en el mismo año que salió a la luz la película *Los olvidados* (1950) publicó su obra [nobel de literatura] *El laberinto de la soledad*

en donde aborda un sinfín de problemas culturales que en esa época se hacían visibles. Como literato perteneciente –o afín– al surrealismo, Paz utilizó la dialéctica; en algunas de sus páginas hacía evidente sus afinidades con el surrealismo, como es la mezcla de los polos opuestos: realidad-irrealidad, sueño-vigilia, etc. También pone de manifiesto la sociedad *machista* de esa época y esto, a su vez, abarca todos los ámbitos culturales.

Lo interesante de la novela de Octavio Paz es la manera en que descubre y relata la inseguridad y temor del mexicano que lo convierte en un ser hermético y agresivo. El camino de libertad que Paz encuentra para el mexicano tiene dos variantes: la fantasía –vista como el sueño o la mentira– y la fiesta. Estos rasgos no son exclusivos de la década de los 50, sin embargo, el literato mexicano se percató y plasma cómo la historia pesa tanto en México al punto de crear una sociedad con prácticas culturales herméticas, inseguras y, en determinados momentos, automáticas.

Desde la fantasía encuentra el sueño, la ilusión de un futuro más prometedor. Es a este punto al que respecta el constante idilio del mexicano por salir adelante, eternamente frustrado y que sólo encuentra la libertad en el sueño. Las esperanzas que han alimentado al espíritu mexicano históricamente renacen en una época donde el mundo está polarizado, y la sociedad debe elegir o dejar que decidan por ella. En la música se puede percibir la cultura de determinado territorio; en el caso mexicano está el músico popular Chava Flores con sus canciones “*A qué le tiras cuando sueñas mexicano*”, “*Peso sobre peso*”, “*Llegaron los gorriones*” etc.

El humor negro, la sátira y la cotidianidad de México se mezclaron en el estilo de Chava Flores.

Le cantó a las vecindades, a las calles del centro histórico, a las pulquerías, a las tiendas, al metro, a los marginados y a todo lo que sucedía en los barrios [...]. Admitió los defectos y las virtudes de los mexicanos y narró de forma graciosa las costumbres, la miseria, el hambre y el machismo [...].
(Avendaño, 2018, agosto 5)

El humor negro y la sátira, rasgos característicos de José Guadalupe Posada en sus grabados, son retomados por Chava Flores, su música está llena de narraciones cotidianas, personajes populares y estrofas con sátiras constantes.

Mi inspiración es la gente, la misma que día a día vive, sus sufrimientos y alegrías son míos y eso trato de transmitir en mis composiciones. Yo soy más compositor que músico pues toco un poco la guitarra y el piano; pero mi vida, mi pasatiempo y mi trabajo está en escribir, en componer. (Flores como se citó en Avendaño, 2018)

En el otro aspecto donde el mexicano encuentra salvación anímica, hallamos las constantes fiestas realizadas en nombre de nada, mejor dicho, son el pretexto para descargar todas las represiones –hablando freudianamente– que la sociedad mexicana carga antes de las festividades.

La fiesta es una operación cósmica: la experiencia del Desorden, la reunión de los elementos y principios contrarios para provocar el renacimiento de la vida. La muerte ritual suscita el renacer; el vómito, el apetito; la orgía, estéril en sí misma, la fecundidad de las madres o de la tierra. La fiesta es un regreso a un estado remoto e indiferenciado [...]. Regreso que es también un comienzo, según quiere la dialéctica inherente a los hechos sociales. (Paz, 1993, p. 56)

A este respecto de la unión de los contrarios, Breton lo había expresado años antes en el *Segundo Manifiesto surrealista* de 1930, en donde sostiene:

Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios. Sería vano buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto. (Breton, 2002, p. 84)

Hay que destacar que la consecuencia que tiene esta práctica cultural mexicana tan común, la fiesta, es la libertad del mexicano, ahí se olvidan todas las normas y las penas; “A través de la fiesta la sociedad se libera de las normas que se ha impuesto. Se burla de sus dioses, de sus principios y de sus leyes: se niega a sí misma” (Paz, 1993, p. 56).

Sin embargo, las similitudes teóricas entre Octavio Paz y Breton para explicar la cultura y, en general, al ser humano no son casuales. El literato mexicano ya había hecho referencia a la obra del poeta francés en su libro *Las peras del olmo*, publicado en 1957 y André Breton también había hecho referencia a Paz, “En el estado actual de la información que tengo, añado que el poeta de la lengua española que más me emociona es Octavio Paz” (Breton en Cheron, 2018, p. 157) e incluso llega a comparar la figura del literato mexicano con uno de los grandes inspiradores de la vanguardia parisina y, sobre todo, el inventor de la palabra *surrealismo*. A saber: Guillaume Apollinaire. Cheron (2018) menciona que “En 1959, por alguna razón, a Breton le resultó imposible escribir el prólogo a la traducción que hizo Péret de Piedra de Sol” y cita a Breton “Es la segunda vez que me pasa. La primera me sucedió con Apollinaire: me había pedido un prólogo que no pude escribir” (p. 157), y Bradu (como se citó en Cheron, 2018) sostiene que “En todo caso, pese a la ausencia de aquel prólogo, a Octavio Paz le habrá resultado grato verse tratado a la altura de Apollinaire” (p. 157).

A finales de los cincuenta y a lo largo de los sesenta, en medio de esa lucha entre capitalismo y comunismo, salen a la luz muchos estudios sobre el ser y la cultura mexicana; entre ellos están: la novela de Octavio Paz “*Las peras del olmo*” (1957) y la de Carlos Fuentes “*La región más transparente*” (1958); “*El mexicano. Su dinámica psicosocial*” (1959) de Francisco González Pineda; “*El mexicano. Psicología de sus motivaciones*” (1959) de Santiago Ramírez, –dirigido por la Asociación Psicoanalítica Mexicana– “*Aura*” (1962) de Carlos Fuentes; “*El surrealismo y el arte fantástico de México*” (1969) de Ida Rodríguez Prampolini y otros estudios que son importantes, pero haría falta una obra completa dedicada sólo a estas obras y su contenido en relación a la cultura y la psicología del mexicano.

3.1 Luis Buñuel en México

En el año de 1950, apareció en el cine la película de Luis Buñuel *Los olvidados*, un filme de características surrealistas y que, para la época, causó gran conmoción. Esa película logró unir la cultura mexicana, que en ese momento tenía tendencias

progresistas, y uno de los preceptos surrealistas: la lucha contra la desigualdad social. Viñamata Viñamata (2018) dice al respecto

En aquellos años, el género urbano iba desplazando a las películas del mundo rural, ya que el México de esa época estaba conociendo un éxodo muy importante de gente que dejaba el campo para irse a las ciudades. A la ciudad de México llegó mucha gente que se instaló en la periferia, haciendo de la capital mexicana la ciudad más poblada del mundo. En esa época ya se podía ver el descontento que tenían algunos intelectuales con el rumbo que estaba llevando la revolución mexicana, la cual no había favorecido a todo el mundo, a diferencia de lo que explicaba la propaganda oficial. (p. 91)

Dentro de la producción de *Los olvidados* se encuentra la crítica viva hacia la desigualdad social, incrementada por esta migración abrupta por parte de las personas de diferentes estados. Incluso Buñuel llega a recabar información por parte de los psiquiatras encargados de atender a jóvenes “vándalos”

[...] por fin firmé un contrato en Febrero [...] para hacer un film de los que me gustan. Todo él basado en procesos del tribunal para menores y en expedientes de la Clínica de la conducta. Será representada por niños auténticos del lumpenproletariat. (Buñuel en Viñamata Viñamata, 2018, p. 94)

Al parecer, está implícito aquí otro de los preceptos surrealistas, como lo es la locura y los asuntos mentales. Estas condiciones cerebrales son un gran factor para que exista una brecha económica y social muy grande, puesto que, al padecer problemas psicológicos –que pueden ser creados por el entorno en el que se desenvuelven [cultura]– son marginados, excluidos y discriminados. En un estudio realizado por Wolfgang George Jilek con respecto a los *Factores culturales en psiquiatría* se hace énfasis en cómo el clima cultural y la imposición de esta puede crear trastornos psicóticos como la esquizofrenia o la depresión y esto es, a su vez, otro de los aspectos que se vive en la cotidianidad mexicana, ya que las clases más bajas son las más propensas a desarrollar enfermedades mentales, debido al uso de sustancias alucinógenas o la hostilidad del ambiente en el que viven.

[I] hay influencia de factores socio-culturales en todos aspectos de trastornos psiquiátricos [...]. [IV] Los llamados *Culture-bound syndromes* –término introducido en la década de los sesenta por Pow Meng Yap. Estos son términos locales de angustia, apuro, y disforia– se componen de: síndromes psiquiátricos, no asociado con una cultura particular, pero relacionado con un énfasis cultural o con una situación del estrés socio-cultural en sociedades diversas. (Jilek, 2008, p.40)

Es en este aspecto en donde se puede encontrar la facilidad que tuvo el surrealismo para entrar y, sobre todo, para tener cabida en México. La similitud de la cultura mexicana con los preceptos y finalidades del surrealismo hicieron posible la producción de obras artísticas surrealistas –tanto de mexicanos como de extranjeros– así como el análisis cultural y social de México a través de los preceptos de dicha vanguardia artística.

Los olvidados fue el detonante de la crítica social que Buñuel haría –y siempre hizo, a donde fuere– en México. No le temía a la censura, Carmen Parra (como se citó en Anna Portella, 2019) expresó con respecto a la postura sociopolítica de Buñuel: “Pero él era como un pimpón intelectual: decía que adoraba la censura, porque el chiste era decir lo que uno quería a través de ella” (octubre 30). Así, surgieron más filmes con mensajes subversivos y confusos a simple vista –la esencia del surrealismo– como *El gran calavera* (1949), *El Bruto* (1953) y *Nazarín* (1959). Todos estos filmes mostraban la realidad social mexicana, que iba desde la religiosidad hasta la desigualdad social; con intenciones más políticas que estéticas –mejor dicho, utilizando la teoría de la vanguardia de Peter Bürger (2000), la estética como una forma política contestataria en contra de la desigualdad social y que, en su inercia, llevaría a una ruptura con el cine tradicional; una rebeldía estética a partir del concepto de vanguardia– Buñuel se asentó en el cine de México, fue un espejo de la cultura mexicana. En palabras de Cortés (2019)

El fotógrafo [Gabriel Figueroa], quien ya había trabajado con Buñuel en 1950, en la película *Los olvidados*, evoca en sus *Memorias* su amistad con el director y al mismo tiempo reconoce que en cuestiones de trabajo estaban “en puntos un tanto opuestos. Yo era eminentemente plástico y estético y él

era todo lo contrario. Él no buscaba nada de eso en sus películas". (Agosto 2)

La fotografía y la representación cinematográfica de Buñuel mostraban ampliamente la hibridación entre los preceptos surrealistas y la cultura mexicana. Porque para él la censura era parte de un mensaje, el escándalo que promovía el surrealismo se hizo visible en Buñuel y por ello *Los olvidados*, *Viridiana* y *Nazarín* fueron los objetivos de la censura. Años atrás, Buñuel (como se citó en Matute Villaseñor, 2006) expresó

Al igual que todos los miembros del grupo [surrealista] yo me sentía atraído por una cierta idea de revolución. Los surrealistas que no se consideraban terroristas, activistas armados, luchaban contra una sociedad a la que detestaban utilizando como arma principal el escándalo. Contra las desigualdades sociales, la explotación del hombre por el hombre, la religión, el militarismo burdo y materialista, vieron durante mucho tiempo en el escándalo, el revelador potente capaz de hacer aparecer los resortes secretos y odiosos del sistema que había que derribar... Sin embargo, el verdadero objetivo del surrealismo no era el crear un movimiento literario, plástico, ni siquiera filosófico nuevo, sino el de hacer estallar a la sociedad, cambios, la vida... Por primera vez en mi vida había encontrado una moral coherente y estricta, agresiva y clarividente que se oponía a la moral corriente que nos parecía abominable, pues nosotros rechazábamos en bloque los valores convencionales. Nuestra moral se apoyaba en otros criterios: exaltaba la pasión, la mixtificación, el insulto, la risa malévol, la atracción de las simas... nuestra moral era más exigente y peligrosa pero también más firme, más coherente y más densa que la otra. (pp. 4)

A *Los olvidados* le siguió *Nazarín*, con ese impulso religioso (¿blasfemo?) que motivaba a Buñuel y a la cultura mexicana. El contacto entre el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo y Luis Buñuel era inevitable; la estética de Álvarez Bravo era afín a la realidad cruel que plasmaba el cineasta español. No había artistas que pudieran plasmar mejor un aspecto tan característico de México: la religión. Entre violencia y realidad se hizo visible el mensaje de Buñuel y la dialéctica que tanto promovía el

surrealismo: la unión de los polos opuestos. “La película no sólo cumplió largos anhelos; también reconcilió a furiosos anticlericales con devotos católicos. Los primeros la tacharon de “magistralmente blasfema” mientras que los segundos la consideraron un elogio a su fe” (Cortés, agosto 2, 2019).

En general los filmes de Buñuel muestran una realidad social crítica, utilizando las metáforas y simbolismos para sobrellevar la censura, sin embargo, no por ello deja de rebelarse, de expresar la contraparte –real y no idílica en el mensaje, sino en el deseo mismo– del imperio del cine mexicano. Utiliza los mismos objetos del deseo y los mismos sujetos deseantes, lo que difiere en él es que el deseo es visto desde una perspectiva totalmente distinta, radical.

Los personajes representan el punto en común de sus películas: la pobreza. En algunas se idealiza la pobreza (*El Gran calavera*), aunque la interpretación puede variar, afirmando que el mensaje en la película es el privilegio del burgués que tiene el poder de realizar un “viaje a la pobreza”, pero cuando el ánimo y la “cordura” se reestablecen regresan, El gran calavera y su familia, a su mansión. Silva Escobar (2017) sostiene que

Una interpretación más benevolente sugiere que Buñuel establece una distinción entre la pobreza como experiencia de vida "real" y la pobreza dulcificada vista desde los privilegiados que pueden darse el lujo de renunciar temporalmente a sus ventajas para vivir esa farsa. De ahí que la película inscriba y haga circular una serie de tópicos que tienden a la idealización de la pobreza en tanto espacio de autoconocimiento, dignidad y reconocimiento esencializado. De esta forma, la pobreza se va configurando como una dimensión tópica e idealizada, que ratifica el insistente ejercicio de condescendencia y estereotipación que -desde la época de oro del cine mexicano- transmite una versión atemperada de la miseria y la marginalidad social donde la precariedad de recursos es sinónimo de la simpleza de la vida y del encuentro de la felicidad. En este sentido, la película de Buñuel viene a corroborar un cierto *uso* social dominante en la práctica cinematográfica industrializada: la pobreza fílmica como modelos y estilos de vida en la que se inscriben mecanismos de sujeción social e ideológica que positivan,

dentro del imaginario social, la tendencia hegemónica de concebir la pobreza como un espacio para la redención y expiación del sujeto corrupto. (p. 68-69)

Luis Buñuel logró entablar una conexión entre la cultura y la cotidianidad mexicana con el pensamiento vanguardista del surrealismo. No se interprete que todos sus filmes son surrealistas, sin embargo, toma de él aspectos fundamentales como la expresión (escandalosa) vanguardista, la dialéctica entre conceptos determinados (razón-sentimiento; vida-muerte; deseo-sueño) y la representación de una estructura de poder, entre el tirano (burgués) y las masas (proletariado) (*El bruto*); estas últimas mostrando una cara del ideal surrealista-marxista: la revolución proletaria. Entre arte y cotidianidad, Buñuel intentó uno de los preceptos surrealistas, cambiar la vida.

3.1.1 Luis Buñuel, el surrealismo y el Realismo mágico

De manera simultánea a su trabajo cinematográfico en México, Buñuel estableció lazos con escritores que, posteriormente, reconocerían la huella que dejó el cineasta español en sus obras. Ejemplo de esto son los escritores Juan Rufo, José Emilio Pacheco y Carlos Fuentes, quien tuvo una larga amistad con Buñuel y a quien le escribe, en una carta fechada el 1 de noviembre de 1967, "Entérese: estoy escribiendo un larguísimo ensayo sobre usted" (Ruíz Mantilla, 2019) no solamente por su obra, también por la amistad.

En un ensayo realizado por Branka Kalenic Ramsak *El realismo mágico, lo real-maravilloso y el surrealismo: una estética parecida* menciona las similitudes y la influencia del surrealismo en la literatura hispanoamericana; para ser preciso, en la época en la que surge el "BOOM" latinoamericano, entre las décadas de 1940 y 1970. Este tipo de literatura posee unos rasgos muy similares a la novela surrealista. Esta influencia del grupo parisino comandado por Breton fue aceptada por el escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias:

Entre lo "real" y lo "irreal" hay una tercera categoría de realidad. Es una fusión de lo visible y lo tangible, la alucinación y el ensueño. Se asemeja a lo que deseaban los surrealistas en torno a Breton, y es lo que puede llamarse "realismo mágico". (Asturias en Ramsak, 1991, p. 28)

Asimismo, en una carta de Asturias a Luis López Álvarez explica:

Para nosotros el surrealismo representó (y esta es la primera vez que lo digo, pero creo que tengo que decirlo) el encontrar en nosotros mismos no lo europeo, sino lo indígena y lo americano, por ser una escuela freudiana en la que lo que actuaba no era la consciencia, sino el inconsciente. Nosotros el inconsciente lo teníamos bien guardadito bajo toda la conciencia occidental. Pero cuando cada uno empezó a registrarse por dentro se encontró la posibilidad de escribir. / ... / Es decir, que la escuela surrealista, que ejerce gran influencia en toda la literatura, que es una escuela revolucionaria de grandes poetas, nos ayuda a descubrirnos. / .. ./ El surrealismo, para los escritores latinoamericanos y especialmente para m~ fue una gran posibilidad de independencia respecto a los moldes occidentales. El surrealismo despertó en nosotros el sentir. Favoreció nuestra tendencia a sentir las cosas en lugar de pensarlas. Precisamente la diferencia entre la literatura europea y la latinoamericana reside en que los latinoamericanos sentimos las cosas y después las pensamos, y los europeos piensan las cosas y después las sienten. (Asturias en Ramsak, 1991, p. 29)

Con lo dicho por Asturias queda clara la influencia del surrealismo en la literatura hispanoamericana del llamado Realismo mágico. Sin embargo, es necesario aclarar que, así como André Breton estableció una teoría y una definición del surrealismo, Alejo Carpentier propuso una diferenciación de conceptos, entre realismo mágico y lo real-maravilloso –este último término usado de manera constante por Carpentier. Para el escritor cubano lo maravilloso es parte de lo cotidiano en Latinoamérica, mientras que para los surrealistas franceses es una estructura imaginativa no tangible.

En el año 1943 voy a Haití casualmente, en compañía del actor Louis Jouvet, y me hallo ahí antes los prodigios de un mundo mágico, de un mundo sincrético, de un mundo donde hallaba al estado vivo, al estado bruto ya hecho, preparado, mostrado, todo aquello que los surrealistas, hay que decirlo, fabricaban demasiado a menudo a base de artificio. (...) Surge en mí esa percepción de algo que desde entonces no me ha abandonado, que

es la percepción de lo que yo llamo lo real-maravilloso, que difiere del realismo mágico y del surrealismo en sí. (Carpentier en Ramsak, 1991, p. 31)

Partiendo de las diferencias y similitudes entre el surrealismo, realismo mágico y sus dos principales teóricos (André Breton y Alejo Carpentier, respectivamente) se puede ingresar, de manera más flexible, al ambiente intelectual que facilitó la intertextualidad de los artistas provenientes de Europa con la cultura latinoamericana, específicamente de México.

Esta *intertextualidad* no se refiere a una copia burda realizada por parte de los escritores latinoamericanos hacia la novela europea; sí hubo influencias muy marcadas como es el caso en sí mismo del realismo mágico con el surrealismo, sin embargo, las narrativas tienen un toque distinto, ya sea por la cultura o por el escritor, en todo caso, es, en palabras de Burke, un hibridismo cultural.

Los críticos literarios no deberían considerar a la novela japonesa, la novela árabe, la novela africana y, probablemente, la novela latinoamericana unas simples imitaciones de la novela occidental, sino híbridos literarios, ejemplos de <<transculturación narrativa>> como los denominaba el crítico uruguayo Ángel Rama (1926-1983), en los que las técnicas foráneas se mezclan con la cultura local, sobre todo con la cultura popular. Lo que las diferencia de las novelas occidentales en las que se inspiraron sus autores no es sólo la creatividad individual, sino también la diversidad de las sociedades y tradiciones culturales (incluidos los géneros literarios) a las que pertenecen quienes las escriben. (Burke, 2010, p. 77)

La relación que hubo entre escritores de América Latina y algunos surrealistas –los casos de Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, José Emilio Pacheco, Gabriel García Márquez, etc– fue muy amplia. Con respecto al puente entre realismo mágico y surrealismo, Vargas Llosa (como se citó en Ruiz Mantilla, 2019) recuerda su encuentro artístico con Buñuel “Se trata de una película que me ha gustado enormemente. Los universos son muy semejantes. El Jaibo, personaje de *Los olvidados*, bien podría haber sido El Jaguar de mi novela [La ciudad y los perros]” y continúa

Todos éramos grandes admiradores de su cine [...]. En mi caso, sobre todo de la época mexicana. Lo que filmaba en muchos casos durante aquel periodo eran melodramas, pero siempre se las arreglaba para meter en ellos algo inusitado, fantástico con lo que los hacía trascender y los convertía en obras de arte. Existía para nosotros un realismo mágico reconocible en Buñuel, sin duda, que deja huella en nuestras novelas. Es un nexo fantástico y poco explorado.

Existen cartas donde, por un lado, Cortázar y, por el otro, García Márquez le rinden pleitesía a la obra y a la misma figura de Luis Buñuel. Ruiz Mantilla (2011) expresa

La carta que Cortázar envía al maestro no deja lugar a dudas de su devoción, así como de su sentido práctico: "Nunca creí que tendría la suerte de poder escribirle personalmente para decirle lo que su cine ha significado para los argentinos de mi generación que alguna vez se acercaron en su juventud a la maravilla pura de *La edad de oro* y sintieron que no todo estaba perdido mientras hubiera poetas como usted, rebeldes como usted".

¡Poetas como usted, rebeldes como usted! Estaba claro que le consideraban en su mismo rango. Pero Cortázar, antes de entrar al trato, va más allá: "Por todo eso, usted es una de las pocas razones por la que estoy contento de haber vivido en este tiempo. Se lo digo así, sin vueltas, porque sé que usted me va a comprender".

Con respecto a García Márquez y Buñuel existe una copia de un proyecto fílmico entre ambos, titulado *Es tan fácil que hasta los hombres pueden*, "Es muy probable que intentaran hacer algo juntos" (Herrera, como se citó en Ruiz Mantilla, 2011) y Carlos Fuentes (como se citó en Ruiz Mantilla, 2011) expresa "En el caso de Buñuel, hacer una lista de lo que no hizo supone sumar más cosas de las que hizo [...]. Él fue una gran influencia para nosotros, sobre todo en Gabo y en mí, que íbamos a verlo constantemente".

Los deseos de adaptaciones literarias al cine fueron variados; Juan Rulfo pidió a Buñuel que *Pedro Páramo* se hiciera un filme, así como algunos personajes y textos de García Márquez, Carlos Fuentes y Vargas Llosa. Había una cantidad enorme de proyectos entre el cine y la literatura, entre lo fantástico surrealista y lo real maravilloso latinoamericano; la intertextualidad buñueliana se hizo explícita en cada obra y el intercambio artístico entre surrealismo y Realismo mágico fue recíprocamente productivo.

Es necesario, para comprender la intertextualidad artística, recalcar el aspecto de que “el arte tiene la función de liberarnos de la aparición sensible. El arte como la aparición sensible de la idea [...]; el arte debe ayudarnos a deshacernos de la apariencia sensible”. (Biemel, 1962, p. 150)

El arte es una manifestación dentro de la cultura y esta, a su vez, crea identidades que permiten un reconocimiento inmediato de una realidad a la que pertenece el individuo y este reconocimiento está sujeto a las representaciones que el ser humano es capaz de realizar. En palabras de Heidegger (2018):

¿Quién es el hombre? aquel que debe mostrar lo que es. Mostrar significa por una parte patentizar y por otra que lo patentizado queda en lo patente. El hombre es lo que es aun en la manifestación de su propia existencia. Esta manifestación no quiere decir la expresión del ser del hombre suplementaria y marginal, sino que constituye la existencia del hombre. Pero ¿qué debe mostrar el hombre? Su pertenencia a la tierra. Esta pertenencia consiste en que el hombre es el heredero y aprendiz en todas las cosas. Pero éstas están en conflicto. A lo que mantiene las cosas separadas en conflicto, pero que igualmente las reúne, Hölderlin llama “intimidad”. La manifestación de la pertenencia a esta intimidad acontece mediante la creación de un mundo, así como por su nacimiento, su destrucción y su decadencia. La manifestación del ser del hombre y con ello su auténtica realización acontece por la libertad de la decisión. Ésta aprehende lo necesario y se mantiene vinculada a una aspiración más alta. (p. 110)

Es así como en el arte se plasma la realidad en determinado contexto, la obra no está absorbida por el momento, sin embargo, la realidad social se entremezcla con la ideología del autor, haciendo de una obra un producto colectivo. Los artistas son los representantes de una sociedad que, a su vez, esta última avala o rechaza a dichos referentes de su cultura e historia. Todas las obras, sean científicas o artísticas, están motivadas por los acontecimientos de su tiempo. En los sesenta, el “BOOM” latinoamericano converge con la aparición [o apogeo] del realismo mágico; Carlos Fuentes –como explicó Carlos Monsiváis en su artículo sobre los “pelados” y los *nacos*– en su novela *La región más transparente* habla sobre la vida cotidiana en México y la típica actitud del naco o el “mexicano promedio”; Octavio Paz en el texto *“El laberinto de la soledad”* –libro perteneciente a la corriente del surrealismo, publicado en 1950, aunque tiempo después Octavio Paz hará unos cambios con respecto a su postura con el surrealismo– habla sobre la vida y el destino del mexicano, intenta explicar el sentimiento de la sociedad mexicana a través del uso coloquial del lenguaje.

Los personajes de Rulfo en *Pedro Páramo*, esos espectros mórbidos, carentes de realidad, pero presentes en la memoria de Miguel Páramo, la unión de los *polos opuestos* (expedición fructífera promulgada por André Breton), realidad-fantasia fue la dialéctica finita de Miguel Páramo. Un realismo provocado por vivencias cotidianas, un padre alejado y la historia de una memoria puesta al servicio de una contundente coincidencia –mejor dicho, intercambio– con el surrealismo. En un pasaje de *Pedro Páramo*, Rulfo (2005) narra

–No. Ella me sigue queriendo –me dijo–. Lo que sucede es que yo no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy.

–No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa.

–Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre. Hice que el *Colorado* lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que humo y humo y humo. (p. 24-25)

Otro ejemplo que sustenta el puente entre Realismo mágico y surrealismo es el cuento maravilloso –porque sólo lo bello es maravilloso y lo maravilloso siempre es bello (Breton, 1924)– de Jorge Luis Borges *El Aleph*, donde la realidad imaginativa es contrarrestada, en principio, por un prejuicio de locura. Lo que el realismo mágico produce, al igual que el surrealismo, es una verdad fantástica; la cotidianidad de los personajes prohíbe pensar en esa imaginación absoluta. El pasaje de Carlos Argentino Daneri, quien intenta convencer a Borges de presenciar las maravillas de *El Aleph*, recuerda a la obra de Duchamp *Desnudo bajando una escalera No. 2*.

–Está en el sótano del comedor –explicó, aligerada su dicción por la angustia–. Es mío, es mío: yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano.

Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos vi el Aleph. (Borges, 2019, p. 202)

La misma pintura de Duchamp recuerda a la obra de Stephan Mallarmé. Antonio Sánchez () expresa “[Octavio] Paz ha notado una “analogía turbadora” con *Igitur* de Mallarmé, a quien Duchamp leyó con atención: el momento en que Igitur abandona el canto y desciende a la cripta de sus antepasados (p. 35)”. Tanto en la pintura de Duchamp como en el cuento de Borges, la escalera lleva a un lugar desconocido; para Borges el destino es la infinitud del Aleph, sin embargo, aún hay misterio,

mientras que en el *Desnudo bajando una escalera...* la escalera se ve extendida (y paradójicamente truncada) por una oscura tonalidad, prolonga las sombras de la escalera, pero hay infinitud.

Con la anterior analogía no se quiere decir que Borges [forzosamente] estuvo influido por la obra de Marcel Duchamp, sin embargo, el ejemplo es una muestra de la relación entre el Realismo mágico y el surrealismo –aunque es sabido que el caso de Duchamp fue de un artista que transitó por varios estilos, desde el dadaísmo hasta los prolegómenos del arte conceptual– con la utilización de metáforas y la propia imaginación del receptor.

Esta época es notable también por las apariciones de obras interesadas en el mexicano y su cultura. Está el texto *El mexicano. Psicología de sus motivaciones* (1959) de Santiago Ramírez, cabe mencionar que las siguientes 4 ediciones se publicaron a lo largo de la década de los 60 –1ª ed. 1959; 2ª ed. 1960; 3ª ed. 1961; 4ª ed. 1966; 5ª ed. 1968– lo cual indica una necesidad cultural y social en ese entonces; el libro de Francisco González Pineda *El mexicano. Su dinámica psicosocial* (1959); *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934 y editado en 1951) de Samuel Ramos; *Conciencia y posibilidad del mexicano* (1952), *El occidente y la conciencia de México* (1953) y *Dos ensayos sobre México y lo mexicano* (1952) de Leopoldo Zea; *El surrealismo y el arte fantástico de México* (1969) de Ida Rodríguez Prampolini. Esta última obra da cuenta de un aspecto cultural y académico que existía en los 60 relacionado con el ambiente sociopolítico que originó el interés por los estudios tanto psicoanalistas (relacionado con el surrealismo) como artísticos, en específico las vanguardias como el dadaísmo y el surrealismo.

No obstante, el surrealismo comenzó a perder vigencia, precisamente a final de la década de los 60, cuando la transformación política y cultural iba tomando otros caminos. El movimiento *hippie* iba a ser sustituido por los *punks*, un movimiento contracultural de tendencias más radicales, y que iban a tener su apogeo en la década de los 70.

El movimiento del 68 fue el último acto político que los surrealistas hubieran aplaudido, ya que los jóvenes habían adquirido una tendencia política radical de izquierda

Y la demostración más clara de esto [el cambio de los tiempos] se produjo un poco más tarde con los movimientos de liberación, la renovación cultural (Nouveau Roman, Nouvelle Vague, etc.), los nuevos grupos radicales como la Internacional Situacionista, y, desde luego, con evidencia total en los acontecimientos de mayo del 68. (Cheron en CRÍTICA, 2018, p. 155)

Esto fue muy similar a lo que el surrealismo pretendió a partir del *Segundo manifiesto del surrealismo*: la adhesión al materialismo histórico para cambiar la vida. Sin duda, una consciencia sociopolítica más profunda, partiendo de la juventud encarnada en los estudiantes.

Creo que es el destino de todos aquellos para los que la realidad no tiene únicamente una importancia teórica sino que, además, es una cuestión de vida o muerte hacer un llamamiento apasionado, como lo quería Feuerbach, a esa realidad: nuestro destino es dar como damos, totalmente, sin reservas, nuestra adhesión al principio del materialismo histórico, el de ellos, arrojar al rostro del mundo intelectual atónito la idea de que "el hombre es lo que come", y que una revolución futura tendría mayores perspectivas de éxito si el pueblo recibiera una alimentación mejor, de la clase de los guisantes en lugar de patatas. Nuestra adhesión al principio del materialismo histórico..., no puede haber equívoco en esto. (Breton, 2002, p.104)

Carlos Fuentes llegó a considerar a Luis Buñuel como un profeta de los movimientos de 1968. Ruíz Mantilla (2018) publicó una columna en el periódico *El País*

PROFETA DE MAYO DEL 68

Más allá del estilo o del discurso, los escritores del boom literario latinoamericano vieron en Luis Buñuel a un profeta. Y cómo tal, a alguien que predijo acontecimientos como mayo del 68. "¡Ah, cabronas antenas buñuelianas!". Con esta expresión, a Carlos Fuentes se le reconocía. Según Javier Herrera, "en esa época, el escritor se encuentra en París y vive muy de cerca los acontecimientos revolucionarios". Por origen y formación,

Fuentes, como Buñuel, pertenecían al mundo burgués dominante. “Pero con una conciencia crítica despiadada hacia ese mismo mundo para intentar humanizarlo a través de la cultura y del arte”, apunta Herrera. El autor va confirmando tesis y teorías discutidas con su maestro sobre el terreno. “La aproximación de Fuentes a su obra hasta ese momento tenía en cuenta principalmente las cuestiones estéticas derivadas de películas como *Belle de Jour* y ahondaba a través de ella en una dialéctica entre la ceguera y la visión artística. Pero a medida que el análisis de Fuentes iba encauzándose hacia la subversión ideológica y social que sus películas *preveían*, se dio cuenta de que la capacidad visionaria –y por tanto poética– de Buñuel se iba imponiendo”. *Lo previsto* se empezaba a plasmar en la práctica revolucionaria del mayo francés y en la consiguiente amarga decepción que supuso su fracaso para todos ellos.

3.2 El surrealismo y la cotidianidad mexicana

La cultura mexicana ha sido descrita y estudiada por distintas ramas del saber, desde la filosofía, la historia, la sociología, la literatura hasta la psicología y el psicoanálisis. Las migraciones europeas a México trajeron consigo a una cantidad vasta de intelectuales que se interesaron por este análisis de la tan peculiar cultura mexicana. En 1936 Artaud vino a México por su tentación provocada por la vasta diversidad cultural de México, llegando a habitar con los Tarahumara 9 meses; André Breton ya había descrito a este país como el más surrealista del mundo; Dalí sostenía que no vendría a un país más surrealista que sus pinturas; Leonora Carrington y Remedios Varo encontraron aquí un país donde podrían expresar, pictóricamente, su imaginario alquimista, guiado por una suerte estructurada; Luis Buñuel, movido por el exilio, se asentó en México, posteriormente, se asentó en dicho país por la capacidad de maravillar cotidianamente al individuo mexicano. Desde el surrealismo, distintos artistas intentaron –en algunos casos lograron– establecer lazos entre el pensamiento vanguardista y la cultura mexicana. Para entender esta hibridación ideológica “es preciso trazar distinciones entre las culturas de las clases sociales, las culturas de hombres y mujeres, y las culturas de

diferentes generaciones que viven en la misma sociedad” (Burke, 2006, p. 39). Aunado a esto, Burke también mencionaba sobre la facilidad de adaptación e interacción con otras costumbres e ideas, debido a una afinidad ya existente antes del contacto, pero que estalla cuando ambas culturas con estructuras afines se interceptan. “En segundo lugar, debemos tener en cuenta lo que podríamos denominar <<afinidades>> o <<convergencias>> entre imágenes de tradiciones diferentes afectadas por los procesos de interacción. Por ejemplo, Kuan Yin en China o Tonantzin en México porque desempeñaba un papel similar de madre protectora”. (Burke, 2010, p .76)

Aclarando esta diferenciación cultural es más fácil realizar un estudio sobre la relación que puede existir entre el surrealismo –como un espejo de las realidades históricas, políticas y sociales a través de una dialéctica antropológica– y México –país definido por algunos surrealistas como maravilloso y surrealista (si es válida la redundancia), en donde las condiciones socioeconómicas de explotación laboral crean una cultura de subordinación y carente de identidad. El primero como sujeto que investiga y el segundo como el campo de investigación.

A raíz de la Revolución mexicana, muchos intelectuales comienzan a preguntarse por la identidad del mexicano y qué es lo que lo caracteriza. En el periodo postrevolucionario surgen ideas de unificación nacional, el proyecto educativo de José Vasconcelos de 1929 fue el inicio de esta búsqueda incesante de la identidad mexicana. En 1925 el filósofo mexicano había publicado su obra *La raza cósmica* haciendo énfasis en la capacidad de la raza mestiza de lograr lo mismo que, durante años, la raza blanca había conseguido. A partir de este hito marcado por dicha obra la pregunta sobre el ser mexicano comienza a tomar fuerza.

En 1934 el filósofo mexicano Samuel Ramos publicó su obra *El perfil del hombre y la cultura en México*, donde hacía explícitas sus ideas acerca del debate sobre el y lo mexicano. Abogaba por la necesidad de responder dos preguntas ¿Cómo ha sido la historia del mexicano que lo ha llevado a formar su cultura, en caso de existir? Y ¿Qué es lo que caracteriza al mexicano? La obra es un estudio con base en el

psicoanálisis y la filosofía, haciendo un balance histórico para llegar a la solución de las preguntas.

Según Ramos hay un sentimiento de inferioridad que se ha desarrollado históricamente y que surge desde la conquista española. Este sentimiento, dice, no es que sea una inferioridad real, sino que es supuesta creada a través de un imaginario. En palabras de Ramos (2018):

Hace algunos años, observando los rasgos psicológicos que son comunes a un grupo numeroso de mexicanos, me pareció que podían explicarse desde el punto de vista señalado por Adler. Sostengo que algunas expresiones del carácter mexicano son maneras de compensar un sentimiento inconsciente de inferioridad. Los lectores que hayan comprendido la explicación sobre la génesis de este sentimiento, no podrán inferir que yo atribuyo una inferioridad a los mexicanos. Lo que afirmo es que cada mexicano sea desvalorizado a sí mismo, cometiendo, de este modo, una injusticia a su persona. No pretendo, desde luego, que esta interpretación psicológica pueda generalizarse a todos los mexicanos, pues quizá existan otras modalidades de carácter cuyo mecanismo deba ser explicado con otros principios científicos. Esto significa que el trabajo es muy incompleto, y quedan aún grandes regiones del alma mexicana por explorar. El trabajo es defectuoso, entre otras razones, porque casi no encontré antecedentes en que apoyarme; pero, una vez abierta la brecha, quizá otros investigadores que se aventuren por ese camino podrán tener más fortuna [...]. Quiero recordar que encontré un tipo popular mexicano, “el pelado”, cuyo comportamiento para compensar el sentido de inferioridad corresponde, con exactitud, a lo que Adler ha llamado “la protesta viril”. Por otra parte, en un numeroso grupo de individuos que pertenece a todas las clases sociales, se observan rasgos de carácter como la desconfianza, la agresividad y la susceptibilidad, que sin duda obedecen a la misma causa. Me parece que el sentimiento de inferioridad en nuestra raza tiene un origen histórico que debe buscarse en la Conquista y Colonización. Pero no se manifiesta ostensiblemente sino a partir de la

Independencia, cuando el país tiene que buscar por sí solo una fisonomía nacional propia. (p.14-15)

Esta supuesta inferioridad se ve desarrollada en el siglo XIX, época en la que México comienza a europeizarse en el periodo del Porfiriato. La imitación comenzó a ser la forma en que la sociedad mexicana se sintiera al alcance de la “Cultura Universal” –concepto que más tarde Leopoldo Zea explicaría y al cual se opondrá rotundamente; el sentimiento de inferioridad se vio refugiado a través de una cultura europea para una realidad opuesta.

El mimetismo ha sido un fenómeno inconsciente, que descubre un carácter peculiar de la psicología mestiza. No es la vanidad de aparentar una cultura lo que ha determinado la imitación. A lo que se ha tendido inconscientemente es a ocultar no sólo de la mirada ajena, sino aun de la propia, la incultura. Para que algo tienda a imitarse, es preciso creer que vale la pena de ser imitado. Así que no se explicaría nuestro mimetismo si no hubiera cierta comprensión del valor de la cultura.

Pero apenas se revela este valor a la conciencia mexicana, la realidad ambiente, por un juicio de comparación, resulta despreciada, y el individuo experimenta un sentimiento de inferioridad. Entonces la imitación aparece como un mecanismo psicológico de defensa, que, al crear una apariencia de cultura, nos libera de aquel sentimiento deprimente. (Ramos, 2018, p. 22)

Este mimetismo cultural ha sido una de las bases de la cotidianidad mexicana, porque referirnos a una cultura mexicana sería, en palabras de Ramos (2018), asimilar aspectos elementales de otras formas culturales que sean válidas en una realidad determinada, sin embargo, esto no ha sucedido en la historia de México.

Esta búsqueda fervorosa por parte de los intelectuales mexicanos resultó en un movimiento pictórico que exaltaría la imagen de lo nacional. A saber: el Muralismo mexicano. Como ya se explicó en el primer capítulo de este trabajo, esta corriente artística expresó la historia de México exaltando las sociedades indígenas y el poder

de la Revolución. De este nacionalismo también huían los escritores e investigadores mexicanos.

Este nacionalismo es también una desilusión hacia la cultura europea, ya que la Primera Guerra Mundial puso en evidencia la realidad, la misma inhumanidad que los mismos europeos reprochaban a las culturas “salvajes”.

En el curso del segundo decenio de este siglo se produce un cambio de actitud del mexicano hacia el mundo. Comienza éste a interesarse por su propia vida y el ambiente inmediato que le rodea. Descubre en su país valores que antes no había visto, y en ese mismo instante empieza a disminuir su aprecio por Europa, que en ese tiempo vivía los años terribles de la guerra. Este espectáculo era para muchos hispanoamericanos una desilusión por la cultura que tanto admiraban [...].

El despertar de la conciencia del <<yo>> nacional tiene en México un origen biológico. El fracaso de múltiples tentativas de imitar sin discernimiento una civilización extranjera, nos ha enseñado con dolor que tenemos un carácter propio y un destino singular, que no es posible seguir desconociendo. Como reacción emanada del nuevo sentimiento nacional, nace la voluntad de formar una cultura nuestra, en contraposición a la europea. Para volver la espalda a Europa, México se ha acogido al nacionalismo... que es una idea europea. (Ramos, 2018, p. 85)

Pero este nacionalismo trae consigo grandes problemas, como lo es el intentar buscar una cultura alejándose del mundo, ignorando las ideas de la historia y cultura globales. La búsqueda por la identidad nacional es correcta, sin embargo, se deberá prevenir de no caer en la trampa del etnocentrismo, como en la historia lo han hecho los europeos; es un error caer en el nacionalismo que se cierra las puertas al mundo, tanto como lo es intentar copiar la cultura occidental sin miras a un objetivo en particular.

La falta de una noción clara sobre el ser mexicano ha originado dos partidos que disputan con pasión acerca de las normas que deben adoptarse para la

cultura de México: el de los <<nacionalistas>> y el de los <<europeizantes>>. Nosotros hemos llegado a conclusiones que se apartan por igual de las dos maneras de considerar la cuestión. Se equivocan los nacionalistas oponiéndose a la participación de México en la cultura universal, y, por lo tanto, tratando de aislarlo del resto del mundo. No cabe duda de que un aislamiento así, en vez de proteger el desarrollo de un espíritu original, puede ser contraproducente e impedir en absoluto toda forma de la vida espiritual, ya sea original o no. Es, por otra parte, un atrevimiento peligroso buscar deliberadamente un estilo original, cuando poseer una originalidad o no, es efecto de un destino en que la voluntad consciente no puede intervenir.

Del otro lado se equivocan los europeizantes, porque no ven la cultura europea desde México, sino que ven a México desde Europa. Son hombres que abandonan idealmente la vida que los rodea, y dejan de ser mexicanos. No existe en su espíritu el elemento nativo que al sufrir la acción de la cultura europea injerte en el tronco de ésta una rama nueva, que llegue a ser más tarde una unidad independiente de cultura. (Ramos, 2018, p. 86-87)

No obstante, con respecto al punto del nacionalismo, Leopoldo Zea ve en él un paso fundamental para un futuro establecimiento de la cultura propia. Estas ideas están expresadas desde el punto de vista filosófico. Zea, inspirado por Samuel Ramos, debate sobre el nacionalismo, partiendo de las ideas psicoanalíticas que ya había expresado este último —en 1949, a causa de la intriga por lo mexicano, surge el Grupo Filosófico Hiperión, el cual estaba conformado por Jorge Portilla, Emilio Uranga, Luis Villoro, Salvador Reyes Nevares, Ricardo Guerra Tejada, Fausto Vega y Gómez, Joaquín Sánchez Mcgregor y Leopoldo Zea.

Quienes así se escandalizan han olvidado o ignoran que toda cultura considerada como universal, ha empezado por ser la más auténtica expresión del modo de ser de un determinado pueblo que, por ser auténtica, ha alcanzado a expresar formas concretas de lo humano asequibles al hombre en otras circunstancias no menos concretas. Los pueblos, al igual que los hombres, empiezan siempre por tomar conciencia de su propio ser

para mejor comprender así la existencia de otros pueblos y su relación con ellos. Un pueblo toma conciencia de su ser en función con la relación que guarda con otros pueblos. Estos pueblos le marcan o señalan el ámbito de sus posibilidades, así como sus estrechos e ineludibles compromisos y el alcance de sus responsabilidades. Por lo que a México se refiere la vuelta a la propia realidad no es otra cosa que esa toma de conciencia con los compromisos y responsabilidades que la misma implica. (Zea, 2001, p. 20)

Desde el punto de vista pictórico, el muralismo fue el paso fundamental de esta búsqueda. La mirada nacional fue la autoconsciencia que la historia mexicana necesitaba hallar, su generación –hablando desde las ideas de Ortega y Gasset plasmadas en su obra *El tema de nuestro tiempo* (1923) donde explica el concepto de *generación* como el móvil de la historia y que, años más tarde, será retomado este autor por Leopoldo Zea– instauró nuevas formas de representación y, sobre todo, a quiénes se representaba. De forma natural, la generación muralista causó inconformidades entre los nuevos intelectuales, lo cual creó un debate artístico, de características similares a lo que filosóficamente se debatía por la identidad mexicana: el nacionalismo representado por los muralistas, y su contraparte, la búsqueda de unión entre el saber europeo para la realidad mexicana representado por la denominada Generación de la Ruptura.

La apertura pictórica y el cambio generacional no iban dirigidos solamente al campo del arte, sino como una forma de expresar y participar del problema del *ser mexicano*. Entre estos artistas que buscaron la identidad mexicana sin dejar de recurrir a la cultura europea como ejemplo fueron Rufino Tamayo, José Luis Cuevas, Alberto Gironella y Francisco Toledo.

Rufino Tamayo es uno de los grandes artistas mexicanos del siglo XX y uno de los que mejor plasmó el conflicto del mexicano, una dualidad que el mismo Samuel Ramos había expresado en *El perfil del hombre y la cultura en México*. Esta dualidad que el mestizaje provoca, porque está influido por sus raíces indígenas y por el ambiente [artístico] globalizante que le impele a existir en pleno siglo XX. Como

ejemplo de este dilema del mestizaje expresado por Tamayo, Ramos (2018) argumenta:

La escasez de la población fue causa de que en México se debilitara la energía original de la raza española. Un puñado de hombres dispersos en un inmenso territorio y divididos además por una intrincada geografía, tenía que sentir su inferioridad ante la naturaleza. La civilización va apareciendo en islas rodeadas por el desierto. En esos puntos aislados de vida civilizada, la raza pierde su dinamismo aventurero al pasar de la acción a la vida conventual de la Colonia. Una vez establecida cierta organización social, política y económica, la Nueva España no podía reproducir de modo íntegro la vida de la metrópoli. Ya el hombre no era el mismo, pues el indio había alterado su fisonomía blanca con un matiz de color. Vivía en otra tierra, respiraba otra atmósfera, mirando otro paisaje; en suma, habitaba un mundo nuevo. Aquí la cultura original se encontraba como desmembrada y descorporeizada. El destino histórico colocó a aquellos hombres en medio de dos mundos que no son plenamente suyos. Ya no es europeo, porque vive en América, ni es americano porque el atavismo conserva su sentido europeo de la vida. De este conflicto psicológico inicial derivan los accidentes peculiares de nuestra historia. (p. 34)

Sobre esta base conflictual del *ser* se halla también la obra de Francisco Toledo, influido por su origen zapoteco y por los estilos artísticos que conoció durante su etapa artística; como fiel defensor de la cultura oaxaqueña, en su obra están presentes los personajes indígenas, mezclados con los sueños de su infancia y la influencia de artistas como Jean Dubuffet o Paul Klee.

Toledo obtuvo un gran reconocimiento con una serie de obras que reflejaban híbridos entre animales y humanos, y que establecieron su estilo característico, basado en las imágenes oníricas de su infancia y en las tradiciones artísticas indígenas. También influyeron en él la mitología zapoteca, el simbolismo precolombino y la inspiración en la obra de maestros como Goya, Dubuffet, Miró, Tàpies, Klee, Tamayo, Blake, Ensor y Dürer. A

lo largo de su vida los críticos siempre destacaron el modo obsesivo con que trabajó las texturas y los materiales, así como la maestría en materializar su creación. (López, julio 17, 2021)

El caso de José Luis Cuevas expresa lo que el Grupo Filosófico Hiperión promulgaba desde su creación. El existencialismo es la característica tanto del pintor como de los filósofos que integraron este grupo. La búsqueda de la identidad del mexicano halló en la cultura y la filosofía –con resultados recíprocos– una base para las posibles respuestas. Cuevas representaba el delirio y la tristeza, quizá un pesimismo comparable con el de Antonin Artaud.

La oportunidad para representar la realidad cultural –y con ella sus búsquedas de identidad– de México se mezcló con el debate estético contra los muralistas. El existencialismo de Cuevas era parte evidente de una realidad, criticando a los muralistas de representar las mismas formas, sin ningún mensaje sociopolítico. Grimes (2017) expresa

En oposición al cálido humanismo y las políticas izquierdistas de los muralistas, Cuevas ofrecía una visión existencialista de la condición humana, que daba por sentada la desesperanza. “Me aburre la alegría y odio la felicidad cuando alguna vez creo entreverla en la expresión humana”, le comentó a Newsweek en 1963.

Y continúa

Al igual que otros miembros de la llamada Generación de la Ruptura en México, Cuevas criticó el [arte muralista nacionalista](#) de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, pues lo consideraba responsable de la cerrazón artística del país. Expresó esta oposición en el manifiesto titulado *La cortina de nopal*, publicado en 1956, y cuando firmó en 1961 un manifiesto del grupo Nueva Presencia acusó a los muralistas de haberse dedicado a plasmar “dos generaciones de indios pintorescos que hacían tortillas o encendían velas en la víspera del Día de Muertos”.

Las temáticas y personajes de Cuevas, seres oscuros y disformes, con aspecto melancólico en ambientes sombríos usando contrastes entre colores neutros, el negro, color preferente de la melancolía. El realismo de los cuadros de Cuevas está basado en la cotidianidad mexicana, en un existencialismo profundo.

Como antecesor a esa corriente existencialista, los estudios psicoanalíticos de Samuel Ramos y un determinado tipo de actitud, un individuo caracterizado por la marginación social: *El pelado*. Como parte de una dialéctica, el pelado es la contraparte del burgués que, en la terminología de Ramos, no son tan diferentes en la cuestión psicológica de inferioridad, sí lo es el hecho de que el burgués cree tener más poder por estar más cercano a la “cultura universal europea”. El pelado, así, es excluido, provocándole un resentimiento y una actitud casi paranoide.

El <<pelado>> pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el desecho humano de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo. La vida le ha sido hostil por todos lados, y su actitud ante ella es de un negro resentimiento [...]. Es un animal que se entrega a pantomimas de ferocidad para asustar a los demás, haciéndole creer que es más fuerte y decidido. Tales reacciones son un desquite ilusorio de su situación real en la vida, que es la de un cero a la izquierda [...]. Toda circunstancia exterior que pueda hacer resaltar el sentimiento de menor valía, provocará una reacción violenta del individuo con la mira de sobreponerse a la depresión.

A esta dialéctica cultural se une el desarrollo de una actitud –a finales de los cincuenta y principios de los sesenta– derivada de los “pelados”: los *nacos*. Ellos que quieren imitar actitudes que los hagan pertenecer a la sociedad, se sienten rechazados y, debido a su condición económica, carecen de los conocimientos suficientes para defender sus derechos y argumentar sus actitudes.

En los sesenta los *nacos* se vuelven un problema para la sociedad burguesa; sus modales y manera de vestir son incómodos para una sociedad conservadora. La forma contracultural que ellos encarnan la desconocen, actúan por inercia y ejecutan sus pensamientos por el simple hecho de “ser libres y auténticos” –¿acaso

este automatismo no se puede considerar como una arista que causó interés en los surrealistas que residían en México? “[...] pero la naquiza, ese género implacable, es noción que forzosamente alude a un mundo sumergido, lejos incluso de la óptica de la filantropía, y es noción que extiende y actualiza todo el desprecio cultural reservado a los indígenas” (Monsiváis, 2010, octubre 1).

Y continúa diciendo:

Sin embargo, como sus antecesores, la naquiza tiene historia, tiene sociedad y dispone de su estética, nos guste o no, lo sepamos o no. Su historia: el desprecio imperante ante el perfil de un indio zapoteca que no puede decir apotegmas, el desdén ante el brillo (no verbal) de la vaselina y ante el esplendor (no tradicional) de la chamarra amarillo congo [...]. Su historia: la opresión y la desconfianza, el recelo ante cualquier forma de autoridad, los asentamientos urbanos como hacinamientos en un solo cuarto, el arribo a la ciudad entre expropiaciones de cerros y enfermedades endémicas y quemadores de petróleo en construcciones de cartón o de adobe o de material de desecho con piso de tierra o de cemento. (Monsiváis, 2010, octubre 1)

Es aquí, en este desprecio vigente hacia los indígenas, donde nos podemos apoyar de la “otredad” –estudiada por la etnografía, la importancia de esta disciplina converge con la escisión del grupo surrealista en 1930– manejada por algunos de los pintores de *La Generación de la Ruptura*, a pesar del cambio sociocultural que vivía México esta ideología de la otredad es difícil entenderla en una sociedad como la mexicana, pues las clases sociales están ampliamente separadas, el sentimiento de inferioridad hace que, dicho vulgarmente, estemos a la “defensiva”. Este sentimiento se oculta detrás de actitudes violentas, anticipándose así a cualquier ofensa – sí, se quiera o no, ser indio aún es considerado una ofensa en México. Todo mexicano es producto de un mestizaje, pero ese conflicto de identidad aún pesa. La desconfianza está como un escudo, resguardando lo más íntimo del ser, la identidad aún no descifrada. Como dice Ramos (2018) al respecto:

La nota del carácter mexicano que más resalta a primera vista, es la desconfianza [...]. No es una desconfianza de principio, porque el mexicano generalmente carece de principios. Se trata de una desconfianza irracional que emana de lo más íntimo del ser [...]. Es como una forma *a priori* de su sensibilidad. El mexicano no desconfía de tal o cual hombre o de tal o cual mujer; desconfía de todos los hombres y de todas las mujeres. (p.58)

Y esta desconfianza es histórica, la explotación –tanto social como económica– ha dejado consecuencias muy grandes en la ideología y actitud del mexicano. La forma miserable en la que vive–me refiero a la clase media y baja– ha prohibido que exista una identidad, puesto que prácticamente nada existe para él, la esperanza se ha ido y ha decidido vivir de manera inmediata.

Unos años antes de la primera edición de *El perfil del hombre y la cultura* (1931) de Samuel Ramos, Walter Benjamin ya había escrito sobre el pesimismo como la base de la revolución –a la que se enfocó el surrealismo– y desconfiar de todo; “desconfianza en la suerte de la literatura, desconfianza en la suerte de la libertad, [...] pero, sobre todo, desconfianza, desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, entre los pueblos, entre las personas” (Benjamin, 2013, p.51).

Es preciso marcar un punto importante con respecto a la relación entre la vida cotidiana de México y uno de los preceptos surrealistas: la negación del futuro. Es sabido que el surrealismo era antiburgués, detestaba la ideología positivista del *progreso* y, como consecuencia, estaba en contra de lo que implicaba este supuesto avance social visto temporalmente como futuro –los futuristas, al contrario del surrealismo, estaban a favor de la idea de progreso. La ideología de ellos, plasmada en la pintura y la poesía, demostraba la adoración a la máquina y al movimiento. Duchamp –amigo de Octavio Paz– tenía algunos dibujos y pinturas que, por su técnica y forma de los objetos, se podrían denominar futuristas, no obstante, el pensamiento de Duchamp era todo lo contrario al futurista: él creaba máquinas para demostrar, irónicamente, su desprecio por el progreso.

La pregunta que resulta de esto es ¿el mexicano desprecia o le teme al futuro?

La vida mexicana da la impresión, en conjunto, de una actividad irreflexiva, sin plan alguno. Cada hombre, en México, sólo se interesa por los fines

inmediatos. Trabaja para hoy y mañana, pero nunca para después. El porvenir es una preocupación que ha abolido de su conciencia. Nadie es capaz de aventurarse en empresas que sólo ofrecen resultados lejanos. Por lo tanto, ha suprimido de la vida una de sus dimensiones más importantes: el futuro. (Ramos, 2018, p. 59)

Con base en Samuel Ramos, el mexicano le teme al futuro, puesto que, históricamente, no ha obtenido ningún beneficio del progreso, entonces optó por ver la vida de manera inmediata y actuar de la misma manera –la sin-razón como una actitud social. Este aspecto de decepción social fue lo que intentó plasmar, precisamente, Luis Buñuel en la película de *Los olvidados*, toda la miseria fue percibida por todos aquellos ojos intelectuales despiertos; no sólo fue Buñuel, sino también Benjamin Péret y André Breton –entre otros. “La vida anda, por desgracia, bastante mal, sobretodo materialmente, pero esto no es nuevo” (Péret en Cheron, 2018, p.152)

Para Breton existe una relación entre el surrealismo y la cultura en México debido a que en este país existe una condición –para las clases media y baja– que impide pensar en esta visión del futuro, ya que hay explotación por parte de los que poseen los grandes capitales hacia los trabajadores –visión totalmente marxista– y, por ende, no hay una libertad total en el ser mexicano. Breton responde a una pregunta en una entrevista realizada por Rafael Heliodoro Valle en 1938 con respecto al surrealismo en México:

–¿Hay un México surrealista? Si usted cree que lo hay ¿en dónde lo ha encontrado?

–Aparte de todo lo que le he dicho, México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia. Encuentro el México surrealista en su relieve, en su flora, en el dinamismo que le confiere la mezcla de sus razas, así como en sus aspiraciones más altas.

–¿Una de ellas?

–La de acabar con la explotación del hombre por el hombre; así como es una de sus aspiraciones más humildes la de guardar para el más pequeño objeto

usual su acento individual, artístico, imprimiendo en el producto del trabajo la caricia de la mano del hombre. (pp. 6-7)

Otro punto a considerar para dirimir esta relación del concepto de futuro [o progreso] promovido por los surrealistas y en la ideología mexicana, es el análisis que hace Walter Benjamin con respecto a la pintura "*Angelus Novus*" de Paul Klee. Benjamin tuvo un contacto muy cercano con el surrealismo –ya que el filósofo era marxista y coincidía con algunos puntos de vista de este movimiento– e incluso escribió un libro sobre esta vanguardia: *El surrealismo*.

Hay dudas sobre si Benjamin tuvo un contacto cercano o directo con Breton, sin embargo, las ideologías de ambos tenían varias cosas en común: el gusto e intriga por lo maravilloso, la ideología marxista y la admiración por el amor medieval; todo esto enmarcado por un término: "*Marxismo gótico*", este término es utilizado por la autora Margaret Cohen en su obra *Profane Illumination*.

Puede seguir habiendo dudas sobre la pertinencia de Benjamin en la perspectiva cultural del surrealismo, pero esta incertidumbre puede resolverse en una definición en base a Walter Benjamin:

A los ojos de Benjamin el surrealismo es todo menos una camarilla literaria – opinión que él atribuye a los "expertos" filisteos a los que irónicamente denomina "los nueve veces sabios". No se trata pues de un "movimiento artístico" sino de un intento de "hacer estallar desde dentro el campo de la literatura", gracias a un conjunto de experiencias (Erfahrungen) mágicas de alcance revolucionario; más exactamente, de un movimiento "iluminado", profundamente libertario y, a la vez, en busca de una posible convergencia con el comunismo. (Löwy, 2007, s/p)

Esto es lo que ha traído el avance hacia el futuro: la riqueza y libertad para unos cuantos, para los otros desigualdad y miseria como forma de vida. Es el análisis de Benjamin sobre la obra de Paul Klee donde se pueden encontrar estos rasgos de desigualdad e inconformidad histórica sobre el *progreso*.

Benjamin vio en el *Angelus Novus* una alegoría que condensaba una muy particular concepción de la historia, que poco a poco –y bajo el impacto de

los acontecimientos histórico-políticos de los años veinte y treinta– tomaba forma en su mente y adquirió cada vez más importancia, específicamente para el proyecto de la Obra de los Pasajes. A partir de 1927 los Pasajes se convirtieron en el eje rector de su actividad intelectual. Era un proyecto mayor de análisis y crítica del paradigma cultural de la Modernidad occidental que implícitamente sugiere y aplica una epistemología alternativa. Esta nueva epistemología iba a visibilizar aspectos de la Modernidad occidental que el tradicional modo de hacer historia, en forma de narración lineal, no permite ver. (Bambula Díaz, 2016, p. 206)

A pesar de que el contexto en el que Paul Klee pintó la obra es distinto al que se vivió en México en los cincuenta y sesenta, considero que esta visión de Benjamin con respecto a la historia y al *Ángelus novus* es pertinente en la cultura mexicana – y no sólo en esta época, sino a lo largo de su historia como nación– por todo lo anteriormente dicho: la explotación del ser humano, la desigualdad económica y social que trae consigo el progreso.

Pero el aporte fundamental de Benjamin no es la crítica hacia el *Angelus Novus*, sino la dialéctica que utiliza para analizar esta pintura como símbolo de una realidad global. Es sabida la postura marxista que posee Walter Benjamin, implícita está, entonces, la dialéctica –la cual funciona como un método revolucionario– que es necesaria para cambiar las desigualdades socioeconómicas. Benjamin (2013) sostiene que “podremos penetrar el misterio sólo en la medida en que nos crucemos con él en lo cotidiano, a través de una mirada dialéctica que perciba lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano” (p. 50).

No sorprenderá que exista la pregunta ¿Cuál es la relación entre Walter Benjamin y la cultura mexicana? Los análisis del filósofo alemán, desde su obra *Los Pasajes* hasta su análisis del *Angelus Novus* de Paul Klee tienen un punto en común con las preocupaciones de los intelectuales mexicanos. Después de la Primera Guerra Mundial, los países colonizados por Europa entran en un estado de crítica hacia la cultura occidental; Europa había promovido valores que, durante la guerra, fueron desmentidos. Benjamin critica fuertemente el progreso y su símbolo: la máquina.

Como filósofo, Leopoldo Zea comprende que las filosofías universales son fundamentales para la comprensión de la totalidad del ser humano, pero entiende también que es necesario establecer una filosofía concreta, como lo es México para su estudio. Entre lo universal y lo determinado no hay conflicto, al contrario, se podrán hallar en una realidad específica soluciones para otros pueblos, otros individuos en igualdad de circunstancias. La crítica universal de Benjamin a Occidente no difiere en mucho a la crítica específica del Grupo Filosófico Hiperión (México) a la cultura occidental.

La Universalidad en nombre de la cual se quiere condenar todo lo concreto, no es, aunque lo parezca, una abstracción pura. A la Universalidad no se llega por el camino de la pura abstracción. La historia nos da múltiples ejemplos de pueblos que se han universalizado a partir de sus expresiones más concretas, a partir de su más entrañable realidad. Concreción y realidad que estos pueblos han sabido elevar al campo de la más auténtica universalidad. En lo concreto, lo más concreto, se oculta lo universal. Nada más concreto que el hombre y, al mismo tiempo, nada más universal que él mismo que es fuente de toda universalidad. (Zea, 2001, p. 22)

Con respecto a lo universal y sus posteriores críticas, Europa se había encargado de promover su cultura, su política y sus estructuras sociales como universales. La *Cultura Occidental* era la perteneciente y aprobada por europeos; estudiaba y criticaba los etnocentrismos, pero, sin darse cuenta, estaba cayendo en el mismo agujero etnocentrista. Occidente –como sinónimo de Europa y, posteriormente se agregará Estados Unidos– cerraba los ojos ante las demás culturas, no había acceso para aquellos pueblos “salvajes”, sin civilización, sin suficiente occidentalización. Reyes (como se citó en Zea, 2001) expresa

Pueblos magistrales que, por bastarse a sí propios, han vivido amurallados como la antigua China, y mil veces nos han dado ejemplo de la dificultad con que salen de sus murallas. Es entre nosotros un secreto profesional que el europeo medio se equivoca frecuentemente en las referencias a nuestra geografía, a nuestra historia, a nuestra lengua. (p. 9)

Después de la Guerra Mundial, América y Europa se percatan de la realidad de los valores occidentales, esto supuso una valoración de lo propio más justa por parte del “Resto del Mundo”, mientras que Europa debió abrir sus horizontes, dejando así su provincianismo históricamente desarrollado. Zea (2001) argumenta

Sin embargo, la última guerra mundial y la filosofía a que dio origen realizaron una inversión de valores. Inversión frente a la cual nuestras formas de conducta resultan no ser tan negativas. Es más, pueden resultar positivas si son ajustadas conscientemente a las exigencias de nuestra realidad en relación con nuestra personalidad. La misma Cultura Occidental busca en pueblos, como el nuestro, formas de conducta que sean capaces de vitalizar y dar elasticidad a las suyas. Formas de conducta frescas, inéditas, capaces de desanquilarla. De ahí su gran interés por pueblos o grupos sociales considerados en “situación marginal”. Esto es, pueblos o grupos sociales que se encuentran al margen de las ya gastadas formas de conducta occidentales; “Más allá” o “al filo” de sus ya mecanizados cuadros de acción moral y social. Esta inversión de valores que ha permitido a Europa la mejor comprensión de otras culturas y a nosotros la revalorización de lo que nos es propio, es también expresión de una actitud para la cual nos encontramos igualmente aptos. (p. 68-69)

Debido a este interés por *otros pueblos* y por motivos de exilio, muchos intelectuales europeos llegan a México, entre ellos artistas pertenecientes al surrealismo que, no obstante, la vanguardia y el contexto social, redefinieron sus ideales, entrando el grupo surrealista en su segunda fase. La escisión por causas políticas y estéticas fue la característica del desarrollo del surrealismo que vio en México y Estados Unidos sus principales sedes.

Como se mencionó con anterioridad, el grupo surrealista se dividió en dos: el grupo surrealista ortodoxo cuya figura principal era André Breton, y el grupo surrealista disidente encabezado por Georges Bataille y en México, la figura prominente de Wolfgang Paalen. La crítica que hacía Bataille hacia el surrealismo de Breton, era que este último seguía viendo a los pueblos con la mirada europeizante, veía en él

un gesto intencional de evangelizador, utilizando el arte precolombino como folclórico y *no original*. La lucha ideológica se extendió hasta las revistas; Breton, publicó la revista *La Révolution Surréaliste* en 1927 y hacía claro su interés en culturas como la peruana y la mexicana

Imperiosamente, México nos convida a esta meditación sobre los fines de la actividad del hombre, con sus pirámides hechas de varias capas de piedras correspondientes a culturas muy distantes, que se han recubierto y oscuramente penetrado unas a otras. Llevo tiempo queriendo visitar este país. Poner a prueba la idea que ya había yo formulado sobre el tipo de arte que nuestra sociedad y tiempo necesita. Un arte que deliberadamente sacrifique el modelo externo al modelo interno. (Breton en Ferrero Cándenas, 2013, p. 118)

Como respuesta a *La Révolution Surréaliste* Georges Bataille publica, en 1929, la revista *Documents* donde también hace un catálogo de arte no-occidental, pero desde una perspectiva menos occidentalizada. Como él, Wolfgang Paalen publica la revista DYN en 1942, estando en México. Se basa en objetos precolombinos y arte prehispánico para ilustrar la revista, así como textos de etnógrafos y surrealistas. De forma simultánea, Breton, junto con Marcel Duchamp, publica la revista VVV.

La lucha ideológica continuó y ayudó en gran manera a mantener con vida al surrealismo. Sin embargo, el punto más representativo de la inversión de valores fue la publicación de un *Mapa surrealista del mundo* en 1929.

El “Mapa surrealista del mundo” (1929) puede tomarse como símbolo de la nueva relación que para principios de los años 30 el surrealismo estaba desarrollando con los sistemas de pensamiento occidentales y no occidentales. De autor desconocido, apareció por primera vez en una revista belga llamada *Varietés* ¿La intención? Presentar una visión alternativa del mundo que rompiera con las expectativas de la burguesía europea. Después de Alaska, cuyo tamaño es totalmente desproporcionado, México y Perú dominan el resto de América, en la que Estados Unidos apenas sí es un punto

insignificante. Rusia prácticamente como toda Europa, en la que sólo resalta París. (Ferrero Cándenas, 2013, p. 117)

El sometimiento a prueba constante de los valores occidentales cambió la perspectiva sobre las nuevas y desconocidas formas culturales. Por el lado de México, esto convergió con un nacionalismo extremo y que culminó con la puesta en escena de una nueva estética, esto es, una nueva forma de buscar y expresar la cultura. Los artistas seguían en el camino de dirimir la dualidad que el mestizaje provoca, aquella que Rufino Tamayo y Francisco Toledo habían representado en sus obras y que Leopoldo Zea denominó *situación límite*; un lugar donde se halla el mexicano, entre lo posible y lo imposible, un limbo donde se puede avanzar hacia cualquier lado, muy parecido a lo que Breton planteó en el *Segundo Manifiesto surrealista*: unir los polos opuestos. Dice Zea (2001)

El mexicano es un hombre inserto en una situación a la cual me voy a permitir llamar *situación límite*. Situación límite porque está dentro de esa línea que separa formas contradictorias de lo humano, línea en la que todo puede ser posible. Agudo y difícil filo en el cual es imposible un largo equilibrio y sí la permanente caída hacia un lado o hacia el otro. Línea que separa lo que llamamos culto de lo bárbaro. Línea en uno de cuyos extremos se puede presentar lo humano como lo anquilosado a fuerza de organización y prevención de todas las actitudes; y, en el otro, como la libertad de movimientos y acciones sin sujeción racional alguna, como fuerza natural sin trabas. (p. 57-58)

El incesante interés por encontrar respuestas sobre la realidad mexicana no provocó que los artistas cayeran en un nacionalismo “propagandístico” como el realizado por *Los tres grandes* (Rivera, Orozco, Siqueiros) –de corte estalinista y que denominaban a los nuevos pintores como *agitadores trotskistas*– todo lo contrario, encontraron un camino donde se uniera el saber europeo con una realidad determinada. Fue esta apertura estética y cultural la que permitió la entrada de artistas europeos como Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Remedios Varo o Leonora

Carrington; los mexicanos con alta influencia europea también se vieron beneficiados en la ruptura estética, como el caso de Alberto Gironella.

Gironella nació en 1929, hijo de madre mexicana y padre catalán. Tenía raíces diferentes, un punto a favor para elegir sus motivos pictóricos duales, no creando una dualidad, sino una dialéctica estética; eligió técnicas europeas, pero con temáticas mexicanas. Heredó una visión de la realidad de Emiliano Zapata, arraigado en la Revolución, pero eligió métodos expresivos vanguardistas.

Prefirió el collage sobre el predominio del pincel, una técnica futurista y llevada al extremo por los dadaístas; con el collage, la renovación técnica: la serigrafía. El personaje principal, para él, de México, seguía presente en sus obras, *Zapata*, creada entre 1989 y 1992 es la prueba de ello.

El surrealismo, para la década de los sesenta iba perdiendo vigencia. Los cambios técnicos y culturales trajeron consigo nuevas perspectivas estéticas. La abstracción, el Art Brut y el Neodadaísmo estaban apareciendo, junto con la técnica serigráfica que marcaría un hito histórico en el arte con Andy Warhol como protagonista y, con él, el *Pop art*.

En 1961 Alberto Gironella expuso en París y esta muestra fue un aliento para los últimos surrealistas. Breton (como se citó en *El País*, 1999) expresó “¡Es magnífico! ¡Es la demostración de que el surrealismo no ha muerto!”. Gironella tenía a Breton y a Octavio Paz como admiradores. Su arte fantástico fue considerado surrealista, porque había en él delirio, sueño, deseo y muerte, como lo ejemplifica “*La vuelta del indiano*, una muestra donde interpretaba el sueño del caballero de Antonio de Pereda en una visión superpuesta del amor y la muerte, encarnada en la figura de la india Malinche, ángel-mujer y amante de Hernán Cortés” (*El País*, 1999).

Fue en esta década cuando aparecieron nuevas formas contraculturales que promovieron, de distinta manera, la libertad. Los *hippies* y su ideología del *amor y paz*, el rock como una forma de manifestación subversiva por parte de los jóvenes y las constantes protestas en contra del capitalismo y sus consecuencias: desigualdad socioeconómica, la Guerra Fría y la Guerra de Vietnam. México no es

ajeno al contexto internacional, los jóvenes universitarios comienzan a adquirir una conciencia social y de clase, se politizan las casas de estudio: existe ya un deseo de armonía universal.

La Guerra Fría representa una lucha tecnológica y científica, preferentemente entre Estados Unidos y la ya disuelta U.R.S.S. El conflicto no armado fue la prolongación de intereses sociopolíticos de la Segunda Guerra Mundial. Con estos cambios tecnocientíficos hubo nuevas reacciones, cambios culturales que provocaron nuevas formas artísticas. El auge del capitalismo provocó un aprisionamiento de la creatividad, sustituyéndola por la técnica; los objetos y los motivos de representación cambiaron drásticamente, ya no era el sentimiento de lo humano, sino el sentimiento que provoca la máquina, el progreso y el capitalismo. Fueron las mismas reacciones que, un siglo antes, con la Revolución Industrial, provocaron a los artistas en sus representaciones H. Feist (2006) expresa

El carácter visionario e irreal de esos cuadros [...] iba de la mano con otros cuadros cuyos títulos descriptivos les otorgaban la calidad de <<reportajes>> sobre un determinado acontecimiento –como por ejemplo un barco en la tormenta– o delataban una despierta sensibilidad ante los elementos más modernos de la época [...]. Desde 1830, el ferrocarril revolucionaba el transporte de bienes y personas en Inglaterra y muy pronto en otros países, y con ello la comunicación entre los seres humanos y los lugares los trenes que atravesaban la campiña a una velocidad antes desconocida, inmersos en la nubes de humo y de vapor producidas por las locomotoras, los rieles y viaductos que surcaban paisajes hasta entonces plácidos y silenciosos, hicieron surgir nuevas emociones y generaron nuevas experiencias, a menudo perturbadoras. Esos inéditos motivos fascinaron a numerosos artistas. (p. 22)

Algo similar sucedió con las nuevas corrientes artísticas de mediados del siglo XX. La técnica en el arte comenzó a ser fundamental; el *Pop art*, encabezado por Andy Warhol y Roy Lichtenstein, expresaba las formas populares de la cultura. El mercado y la mercancía, como Campbell's, Coca Cola o incluso Marilyn Monroe

como producto de consumo fueron los temas principales de esta corriente artística. Por el lado de Lichtenstein, la caricatura y, sobre todo, el cómic a gran escala fueron sus temas predilectos. El arte salía en serie, serigrafías enmarcadas en *producto artístico*.

En la misma década surge el Neodadaísmo, Fluxus, el Neo expresionismo, el Art Brut y la abstracción. El Neodadaísmo tenía fuertes arraigos con los preceptos surrealistas y dadaístas, sin embargo, la tecnologización del arte cambió la forma de ver y hacer las obras. El Art Brut de Jean Dubuffet también coincide en aspectos fundamentales con el surrealismo, sus representaciones son preferentemente los locos, los marginados del mundo, a los que Zygmunt Bauman denominó *residuos humanos*. Por su parte, Fluxus ilustró el pasar del tiempo, lo efímero del presente, yendo caóticamente hacia el futuro. Entre lo grotesco dadaísta y la belleza ideal de la realidad romántica, esta corriente mostró el desorden cotidiano que, antaño, el dadaísmo representó con escándalo y provocación. Ante el ascenso del capitalismo el desastre y la basura, los deshechos, el pasar inmediato del tiempo.

El arte *fluxus* no genera otros sentimientos que los que despierta la vida misma vista de cerca, y aquí reside su reto y su misterio: acercarse al transcurrir del tiempo en su cotidianeidad y tomar conciencia de que está traspasado por la entropía [...]. Lo que estas instalaciones nos muestran suele ser precisamente destrucción, desorden, los restos de una comida, el final, el *futuro* de una situación. Y como ya se ha dicho que el proceso va del orden al desorden, que al *principio* es el orden y *al final* es el desorden, lo que este arte suele reflejar para mostrar la temporalidad en el seno mismo de la vida es la situación como final de un proceso espontáneo [...].

Pero también es un arte romántico. Es el captar la belleza que puede tener el final de una fiesta [...]. Es como si el artista, en su pretensión de plasmar la temporalidad real se centrara Enel futuro, en lo que viene después, en el final del proceso y se hubiese ido a hurgar en la basura, a escarbar entre los escombros. (Mataix Loma, 2010, p. 269)

En México, Gironella estaba más cerca de Fluxus o del Neodadaísmo que del surrealismo, sin embargo, Breton veía en su arte esperanzas de una prolongación fuerte de lo surreal. El ensamblado y el collage, características del pintor mexicano, se fusionaron con la pintura, rompiendo las barreras artísticas. El contexto artístico cambiaba e influía en los artistas de la época del sesenta. Rodríguez Prampolini (1968) expresa

La obra pictórica de Gironella, realista en un principio, fue inclinándose hacia un neodadaísmo simbólico que, al contacto con los grupos pos-surrealistas de París, entre los que pasó algún tiempo, ha cuajado en un estilo propio. Gironella ha transformado la obra ensambladora del iniciador del neo-DADA, Robert Rauschenberg, en un mundo de obsesionantes formaciones, a base de restos de estatuas, objetos desechados y pedazos de otras obras de arte, con los cuales construye retablos modernos. El universo español de las reinas de Velázquez, es desintegrado y reajustado por medio de la estética basada en el ensamblado del desperdicio de antigüedades. Los límites entre pintura y escultura ya no existen, han sido violados desde hace varias décadas y es valiéndose de esta nueva modalidad del lenguaje artístico como Gironella conforma las imágenes. Conserva, sin embargo, el dibujo y la pincelada suelta y libre de la tradición goyesca, por lo que en su pintura propiamente no hay *surrealismo*, el acto que lo crea es la superposición de los elementos escultóricos en la pintura.

Gironella logra la descomposición no por medio de la burla irónica de Friedeberg, sino a través de un júbilo morboso y agresivo. Hay un goce extraño en la putrefacción, en la descomposición de la carne, donde no cabe la sonrisa. La obra de Gironella contiene un negro humor, una amarga mueca que lo liga más a la fantasía expresionista donde las heridas no cicatrizan jamás. (p. 108)

Un año después de la exposición de Gironella en París sale a la luz la revista *S.nob* en 1962 y con siete números publicados.

La revista se anunció recogiendo la frase de Breton “La belleza será convulsiva o no será” que 21 años se antes había puesto sobre la primera página del catálogo de la exposición de la Galería de Arte Mexicano. es un impreso separado se prometía que con esta revista se abrirían a los lectores las puertas de lo “insólito”. Los más destacados escritores y artistas darán libre curso a sus obsesiones, manías persecutorias, complejos de inferioridad y de otras clases, frustraciones, inhibiciones, megalomanías, micromanías, afanes libertinos, sueños ocultos, vicios secretos, premoniciones sorprendentes, fantasías “eróticas”, y revelarán a través de ellas la verdadera imagen de nuestro mundo.

S.nob, “hebdomadario”, demostrará que la frivolidad también es un camino hacia lo verdadero. Partiendo del principio que las modas y los “cómicos” tienen el mismo valor significativo que la pintura metafísica o la poesía esotérica, que Max Ernst e Yves St. Laurent marchan por sendas paralelas, que el conde (llamado marqués por algunos) de “Sade y San Francisco de Asís” son extremos que se tocan, que los computadores electrónicos y las técnicas adivinatorias nos rebelan, en última instancia, la misma verdad, *S.nob*, “hebdomadario” prescindirá de toda actitud superficialmente profunda.

Por otra parte *S.nob*, se siente ligado a la tradición y resucitará el folletín por entregas que semana a semana establecerá la continuidad espiritual del pensamiento de los más grandes novelistas: “Monk Lewis”, Restif de la Bretonne, Eugéne Sue, Fyodor Mijailovich Dostoievski y otro escritor siciliano de apellido impublicable.

A la “destrucción” sistemática de los conceptos tradicionales de la “cultura” corresponderá, como es natural, una destrucción similar de las ideas conservadoras sobre tipografía y formato; la labor de un equipo de los más inconformes pintores de “vanguardia” unida a la revalorización de las posibilidades expresivas de la fotografía darán, en *S.nob*, “hebdomadario”, una imagen sugestiva de las posibilidades de los más modernos métodos de composición e impresión.

Colaboraron en esta revista una serie de intelectuales entre los cuales anoto unos cuantos; los pintores Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Alberto Gironella; la fotógrafa Kati Horna; los escritores Luis Guillermo Piazza, Juan Vicente Melo, Antonio Souza y Tomás Segovia. (Rodríguez Prampolini, 1968, p. 104)

La realidad global cambiaba: la cultura tomaba caminos estéticos distintos, debates filosóficos diferentes y enfocados, sobre todo, el la modernidad y la producción de mercancías efímeras, provocadas por el progreso y el capitalismo. Los artistas de México beben de otras fuentes, *ad hoc* a su tiempo. El surrealismo dejó huella, sin duda, en la historia del arte, sin embargo, había perdido su fuerza contestataria, prueba de ello fue la desaparición de la revista *S.nob* y el camino que tomarían artistas como Alexandro Jodorowsky, con una visión más tecnologizada del arte, aunque no alejada de la inspiración de las vanguardias que antaño abrieron el camino a nuevas formas de percibir el mundo.

S.nob, que se propuso la destrucción sistemática de los conceptos tradicionales de la cultura, se apegó más que ninguna otra revista que se haya publicado en México, al programa de los surrealistas europeos. Tuvo sin embargo el desatino de aparecer 20 años demasiado tarde y de caer en el vacío. La situación, los problemas y la mentalidad, habían cambiado y en vez de ser –como presumían los autores– una revista de “vanguardia” resultó un canto de cisne del *surrealismo* de ayer.

Uno de los colaboradores de la revista, quizá el más inquieto de todos, el director de teatro, bailarín y escritor Alexandro Jodorowsky [...] empezó a introducir en México inquietudes más novedosas, como la *Science Fiction*, y un nuevo tipo de teatro, a los cuales ha dedicado varias revistas. (*Teatro Pánico*, 1964; *Crononauta*, 1965, *Aníbal 5*, 1966). Al dinamismo y personalidad de Alexandro se deben en México también algunas manifestaciones artísticas del tipo de los *happenings*, del teatro de la nueva ola y de los cómics. (Rodríguez Prampolini, 1968, p. 104)

Para la década de los sesenta el dadaísmo y el surrealismo habían perdido vigencia como vanguardias revolucionarias. Las muertes de los principales promotores de

dichas corrientes artísticas debilitarían aún más la extensión del escándalo dadaísta y surrealista. Para la década de los 80 quedaba solamente el coautor del libro *Los campos magnéticos*, Philippe Soupault. Para ese entonces ambas vanguardias serían estudiadas como bases para el arte actual y que, aunque pase el tiempo, siempre habrá algo que asombre al historiador del arte. Ruy Sánchez (como se citó en *Artes de México*, 2003) expresa

Algunas obras de arte, más allá del tiempo de sus creadores, siguen afectando a quienes las miren con frescura muchas veces renovada. Esas obras, más allá incluso de los movimientos estéticos que la historia del arte les asigne, llegan hasta nosotros despertando desde curiosidad hasta escalofríos, desde una clara felicidad hasta cierto desconcierto. El surrealismo y su contacto con México produjeron obras que no abandonan el espacio del asombro [...]. Artaud y Breton, y de sus encuentros con lo que sería uno de sus espacios míticos de privilegio: la efervescencia estética y ritual de este país tan alejado del ámbito de la racionalidad gala. Y de manera similar también de la racionalidad protestante inglesa. “Un país enteramente surrealista”, decía una de sus estrellas refiriéndose a México. país mitificado por los surrealistas en todos los sentidos, incluyendo el más profundo de vincular relativamente un arte al impulso de manifestaciones rituales populares o antiguas: extrañas y fascinantes y terriblemente vivas [...]. Cuando vemos esas obras asistimos al nacimiento de una religión estética, a la constatación de su vitalidad extraña, de su misterio entre nosotros. Y fueron los fundadores de esa religión, los artistas que en el aire mexicano se intoxicaron de delirio, y en ese mismo aire continuaron silbando, algunos incluso hasta su muerte, las tonadas que aquí les nacieron. Fértil en todos los sentidos, el surrealismo en México no ha terminado su labor, su ritual, su hazaña. Es arte que pide ser visto de nuevo y que nos confirma en la felicidad del asombro. (p. 7)

3.3 El surrealismo como forma cultural. Encarnar el arte, más allá de la vida.

La forma artística del surrealismo no se limitó sólo al campo estético, sino que incluso, fue un tema político lo que muchas veces lo impulsó. Es fundamental conocer las dinámicas estéticas que pretendieron los surrealistas, ya que sus obras abarcaban temas sociales, políticos y estéticos. La experimentación con nuevos materiales y nuevas técnicas fue, sobre todo, para expresar de mejor manera la inmensidad humana, sus dinámicas tanto individuales como sociales.

Lo que caracteriza al surrealismo –junto con el dadaísmo– es su irreverencia y sus formas artísticas como medio de protesta contra la sociedad burguesa, sin embargo, la característica fundamental fue la de intentar llevar el arte como un modo de vida; entonces el surrealismo fue un estilo de pensar y vivir, “une dictée de la pensée en dehors de tout contrôle exercé par la raison et en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale” (Breton, 1960, 0:55).

Explicado lo anterior se puede desglosar el término *surrealismo* y su relación con la cotidianidad. El ser humano siempre ha tenido un lado oscuro o inconsciente –como lo estudió Freud y Brauer–, pero este no había tenido tanta importancia, mejor dicho, no la tenía. Sin embargo, el término surrealista se ha definido de diferentes maneras, aunque ya Breton en el *Primer manifiesto surrealista* (1924) lo definió. Algo destacable es la definición que da el diccionario americano Merriam-Webster que enuncia al surrealismo como “the principles, ideals, or practice of producing fantastic or incongruous imagery or effects in art, literature, film, or theater by means of unnatural or irrational juxtapositions and combinations”. Esta definición de Merriam-Webster se aleja de las pretensiones que André Breton y el grupo surrealista tenían.

No obstante, a pesar de las definiciones diversas, el surrealismo no está alejado de un cambio sociocultural, puesto que la finalidad del movimiento siempre fue cambiar la vida. Y esta transformación se ve ligada al marxismo antropológico, el cual, según Walter Benjamin, fue la base ideológica del grupo parisino.

Las bases teóricas freudianas son también de gran importancia para comprender la actitud surrealista, puesto que el pensamiento es una clara forma de crear culturas, es decir, perpetuar las ideas más aptas para el ambiente en el que se desenvuelve

determinada sociedad. La actitud catalizadora de Breton fungió un papel de suma importancia no sólo para el pensamiento francés, sino para un conjunto de territorios que se encontraban afanosos de libertad. Así lo fueron Bélgica –no olvidemos la conferencia que dio Breton en Bruselas el 1° de junio de 1934, organizada por el grupo surrealista belga (Breton, 2013). En este grupo se encontraban los artistas René Magritte, André Souris, Paul Nougé, Irène Hamoir, Georgette Magritte, entre otros– Alemania y España; en América Latina países como Argentina, Brasil y México. Este último país fue al que los intelectuales surrealistas le dedicaron especial interés (junto con Perú), debido a que ahí se hallan muchos grupos étnicos “místicos”, sus costumbres y creencias se relacionan con todos los estudios antropológicos a los cuales Breton y su grupo se interesaron, así como –después de la escisión de 1930– el grupo de Bataille y el de Paalen en México; aunado a eso la situación política ayudó demasiado en este aspecto. El contexto político era el de la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940) que abrió las puertas a los exiliados de diferentes países, como León Trotsky, Remedios Varo y algunos cineastas tanto españoles como de otros países europeos.

El surrealismo es un movimiento artístico que relacionó a la vida con el ser humano, lo analiza y reestructura para que así el sujeto pueda entenderse a sí mismo y poder relacionarse mejor con su entorno. La guerra fue el acontecimiento que impulsó a muchos jóvenes intelectuales a replantearse la realidad y sus componentes. Como Rodríguez Prampolini (1969) menciona al respecto:

Los surrealistas crearon un modelo y trataron de vivirlo, justificaron una actitud y se lanzaron a verificarla. Partieron de una intelectualización de los hechos de la sin-razón y pretendieron abolir a la razón, que de hecho los dominaba, y vivir sin ella, o, mejor dicho, contra ella. (p. 10)

Lo que permitió que gran cantidad de jóvenes –y en general la sociedad– se expresaran de una manera más libre fue el período de la posguerra, es decir, la década de los veinte. Se vivía una gran emancipación ideológica y, como consecuencia, actitudinal, por parte de las personas de todos los países de Europa; la Primera Guerra Mundial había terminado hace dos años. Los bares, cafés y calles

de Alemania, Francia, Italia y otros países europeos se llenaban de gente, los gritos y las risas imperaban: la libertad iba tomando fuerza y encontraba su camino.

París era la capital de la diversión y de la intelectualidad. Cafés como *Le Select*, *La Closerie des Lilas*, *De Flore* y *La Rotonde* eran puntos de reunión para los artistas, escritores y académicos. Como dice Scherer (2014, julio 2) en una entrevista a Philippe Soupault:

Los martes hacia las seis de la tarde Apollinaire reúne en el café de Flore, situado al lado de su “palomar”, a literatos y pintores. Soupault, al que ahora también se le ha pedido acudir, recuerda a un Apollinaire bastante solemne, en medio de un Max Jacob que no paraba de chacharear, un sonriente Blaise Cendrars, un ensimismado Pierre Benoît, un sarcástico Francis Carco, un silencioso Pierre Reverdy y un distanciado Raoul Dufy. Un grupo que insufla miedo, pero que a Soupault lo decepciona. Hasta un martes en el que aparece allí sentado, entre ellos, un André Bretón que viste el uniforme azul celeste de soldado, al que Apollinaire presenta con una frase adicional que sería profética: “¡Ustedes dos tienen que ser amigos!”.

Un grupo de intelectuales que esparcían sus ideas por la sociedad a través de libros, poemas, y otros tantos con su forma de vivir. Apollinaire había convivido con todo tipo de artistas, escritores, pintores, escultores e influía en ellos con gran fuerza. Un ejemplo de esto es la adquisición de la palabra *surrealismo* por André Breton. Guillaume Apollinaire había utilizado esta palabra en su obra teatral “*Les mamelles de Tirésias*” escrita en 1917, Breton la utilizó debido a que el término era más adecuado para referirse a lo que él buscaba. Aunque “Paul Nerval avait proposé le mot “Surnaturalisme”, mais cette mot a été évité par Guillaume Apollinaire parce que le surnaturel est étranger a l’interieur de l’être humain, alors il a choisi pour le mot “Surréalisme”. (Breton, 1960, 23:35)

Otro de los lugares de reunión intelectual era el café “La Rotonde”, espacio donde se hablaban de temas diversos: pintura, literatura, temas políticos y otros temas de la cotidianidad. Recuerda Ehrenburg (como se citó en Coronel, 1986) que:

La Rotonde era como centenares de cafés análogos. [...] En el fondo había una sala impregnada de humo de tabaco. [...] Por la noche la sala se llenaba;

se discutía a voz en grito, se hablaba de pintura. [...] Sorprendía en primer lugar el abigarramiento de tipos y de lenguas, al modo de sala de una exposición internacional. [...]

He aquí una relación que dista mucho de ser completa: los poetas franceses Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars, André Salmon; los pintores Léger, Vlaminck, André Lhote, Metzinger, Gleizes, Carnot, Ramey Chantal; el crítico Elie Faure; los españoles Picasso, Juan Gris, María Blanchard; el periodista Cropues Barga; los italianos Modigliani y Severini; los mexicanos Diego Rivera y Ángel Zárraga; los pintores rusos Chagall, Sutin, Lariónov, Goncharova, Sternberg, Kremeñ, Féder [...] los escultores Dunikovski, Lipschitz; el pintor noruego Per Krog; el búlgaro Pascin. (p. 7)

Era un sitio donde se hablaba con libertad del arte y la revolución, las tendencias políticas de la mayoría de ellos eran de izquierda. La estancia de Diego Rivera y Zárraga en París sirvió de mucho para el arte mexicano y su concepción. Rivera tuvo un paso breve pero fructífero en el cubismo, aprendió el realismo social de muchos artistas rusos, la ideología marxista que asumió Rivera fue gracias a su estancia en París y su amistad con Máximo Gorki y Anatoli Lunacharski.

Sin embargo, no todo se desarrollaba en París. A la par, en Nueva York, se encontraban Francis Picabia y Marcel Duchamp. El primero ya había tenido una participación, un tanto efímera, en la abstracción y el orfismo, el segundo tenía para entonces una gama de obras importantes, tales como "*Desnudo bajando una escalera*" (1912); sus ready-made "*Roue de bicyclette*" (1913), y "*Bottle rack*" (1914). Todas estas influirán en la concepción del arte y la cultura a lo largo del siglo XX. Duchamp encarnó el arte y vivió como sus obras mandaban. Los *ready-made* eran la ironía en su forma plástica, el autor realizó en su persona la mayor obra de esta clase: el disfraz –mejor dicho, *alter ego*– de mujer judía de nombre Rose Sélavy.

Aunque Marcel Duchamp no se mantuvo ni se declaró surrealista, sus aportes, tanto en el dadaísmo como en el surrealismo, fueron fundamentales para el arte del siglo XX. Como menciona Paz (2008) al respecto:

Al repasar la obra de Marcel Duchamp sorprende, ante todo, su estricta unidad. En verdad, todo lo que hizo gira en torno a un solo objeto, elusivo como la vida misma. De la Mujer desnuda que desciende una escalera a la muchacha desnuda del ensamblaje de Filadelfia, pasando por La novia desnudada por sus solteros, aún..., su obra puede verse como los distintos momentos –las distintas apariencias– de la misma realidad. Una amorfosis, en el sentido literal de esta palabra; ver esta obra en sus formas sucesivas es remontar hacia la forma original, la verdadera, la fuente de las apariencias. (p.10)

Y las actitudes surrealistas se dispersaban cada vez más rápido entre algunos intelectuales. Breton, en 1924, explica en el *Primer manifiesto del surrealismo* una anécdota que lo marcó para toda su vida y que comprobó sus ideas del automatismo y el inconsciente.

Ocurrió una noche que, al empezar a dormirme, percibí claramente articulada, de modo tal que resultaba imposible cambiar una palabra, pero carente del sonido peculiar a cualquier voz, una frase asaz singular, que me llegaba sin tener relación con los acontecimientos que, por confesión de mi conciencia, me ocupaban en ese momento. Era una frase insistente, una frase que me atrevería a decir: *llamaba* a la ventana. Yo la capté inmediatamente, y me disponía a pasar a otra cosa, cuando su carácter orgánico me retuvo. Realmente esa frase me desconcertaba; desgraciadamente no la he conservado con precisión hasta hoy; era algo así como: “Hay un hombre cortado en dos por la ventana”. Y no podía haber confusión, ya que iba acompañada de la débil representación visual de un hombre que caminaba, cortado en la mitad de su altura por una ventana perpendicular al eje de su cuerpo. Se trataba sin duda del simple efecto de enderezamiento en el espacio de la figura de un hombre asomado a una ventana. (p. 38-39)

Esta anécdota impulsó a Breton a descubrir más sobre el inconsciente, la contó a su amigo Philippe Soupault y comenzaron una “sesión” de escritura sin escrúpulos, el razonamiento no debería intervenir. Como resultado de este experimento nació

el libro *Les champs magnétiques* obra que recabó todas las anotaciones hechas por ambos escritores de manera impulsiva.

Este automatismo tiene importancia debido a que el inconsciente no es ajeno a nadie, la imaginación y los sueños todos los poseen. Los surrealistas fueron los promotores de esta forma de conocimiento humano, experimentaron con todo tipo de sustancias y actividades: la creación de formas y las represiones que expulsa el inconsciente humano tuvieron importancia en la cultura a partir del surrealismo.

Otro tipo de pensamiento y actitud surrealista es el suicidio, el que representó y encarnó el escritor René Crevel. En un texto publicado en la revista "*La Révolution Surrealiste*" Crevel (1925) expresa su idea con respecto a la vida y al suicidio.

Se dice que uno se suicida por amor, por miedo, por enfermedad. No es cierto. Todo el mundo ama, cree amar, todo el mundo tiene miedo, todos estamos más o menos sifilíticos. El suicidio es una forma de selección. Se suicidan los que no tienen la casi universal cobardía de luchar contra una cierta sensación del alma, tan intensa que hay que tomarla, hasta nueva orden, por una sensación de verdad... (p.13)

El suicidio no escapa a nadie, está presente en esas personas que se sienten desgraciadas, la injusticia y la miseria los rodea. Una sensación de encadenamiento se apodera de las personas y deciden darse muerte, pues el suicidio es una manera de elegir qué hacer con la vida propia; algunos surrealistas estaban de acuerdo con esto (Antonin Artaud, René Crevel). El miedo a darse muerte ha sido parte de una ideología conservadora, cristiana, y sabemos que el surrealismo estaba principalmente movido por las causas antimorales y antirreligiosas.

La admiración de los surrealistas hacia personajes que se suicidaron no es menos importante. Jacques Rigaud y Jacques Vaché fueron vías para entrar a ese camino de irreverencia y contradictorio. Breton había conocido a Vaché en un hospital psiquiátrico durante la guerra. Su amistad fue duradera y fructífera. Este último fue el que adentró al creador del surrealismo a la obra de Alfred Jarry, este dramaturgo es clave en la obra surrealista y en la de Duchamp.

Así como René Crevel encarnó su ideología suicida –murió de igual manera en 1935– narrada en su libro "*Détours*": "una tetera sobre el hornillo de gas, la ventana

bien cerrada, abro el gas; olvido encender la llama. La reputación a salvo y tiempo para rezar el Confiteor...” (Crevel en Yáñez, 1979, p. 26-27) Jaques Vaché lo hizo, aunque de una manera más radical: mató a su amigo con una sobredosis, la misma con la que se suicidó.

Los surrealistas vieron en el suicidio una manera de salvar su espíritu y evitar la condena. No aceptaron la idea de vivir en un mundo insoportable y lleno de desgracia; la poesía pesimista fue la adecuada para representar esta variante de la ideología surrealista, una visión de la vida y la muerte análoga a la cosmovisión del grupo indígena apache. Como menciona García de León (2017).

Y es que para los apaches los peligros del alma eran otros, pues desde el momento en que eran sometidos y hechos prisioneros, su condición estaba en suspenso. Andarían como muertos en vida, como esclavos y almas en pena, y no habría castigo posible en el más allá que fuera peor a eso, ni aun el temible infierno de los cristianos; nada peor que el cautiverio en esas condiciones de ruptura en relación con sus cuerpos. [...] La muerte sería una forma de abandonar una realidad cargada de injusticia. (p. 26)

El suicidio no es, entonces, ajeno al surrealismo, y mucho menos a la vida cotidiana, pues existen diferentes factores que impulsan al ser humano a cruzar el umbral de la vida. Las condiciones sociales como la pobreza, la eterna resignación a vivir de una manera desgastante y no encontrar jamás una solución a la vida; la locura como incitador a la muerte; la búsqueda del amor como una solución al mundo y la bohemia para estar más próximo al ascetismo y a la vida efímera. Todo esto provoca el suicidio y el surrealismo lo explica, lo vive y lo une a la cotidianidad.

Otro aspecto importante fue el humor negro, medio utilizado por los surrealistas para liberar las represiones del ser humano, una forma de divertirse de todo lo que sucedía en el mundo y con la humanidad. Sin embargo, todos esos comportamientos irrespetuosos por los que se escandalizaban hipócritamente los burgueses se exhibían de manera más burda y cínica en la realidad: el humor fue una forma de libertad en medio de un mundo donde sólo esta existía para unos pocos.

Como una muestra evidente está lo dicho por Breton (como se citó en Quezada-Figueroa, 2015) sobre José Guadalupe Posada, importante ilustrador mexicano:

en unos admirables grabados sobre madera de carácter popular, nos sensibiliza hacia las agitaciones de la revolución de 1910 (las sombras de Villa y Fierro deberían ser interrogadas, concurrentemente a estas composiciones, sobre lo que pueda ser el humor de especulación al de acción; México, con sus espléndidos juguetes fúnebre, afirmándose, además, como la tierra elegida del humor negro. (p. 89)

El anunciamiento de todas estas actividades y experimentos surrealistas dan cuenta de la relación que tiene una vanguardia con la cultura, ya que un movimiento, de cualquier índole, es la representación de su contexto social; una voz “sutil” disfrazada de arte, pero que se propone hacer una manifestación radical y viva de su realidad.

Para un entendimiento mejor entre la posibilidad del surrealismo dentro de una forma cultural –o contracultural– se debe tener presente que el arte es una representación de la cultura, asimismo la cultura es una imagen de la sociedad. Burke (2014) menciona que “Antal –historiador del arte húngaro, quien tuvo gran influencia del crítico Georg Lukács– abordaba la cultura como una expresión o incluso un <<reflejo>> de la sociedad. Concebía el arte de la Florencia renacentista como el reflejo de la cosmovisión burguesa [...]” (p. 30).

A los ojos de André Breton, el surrealismo tiene importancia política e histórica, ergo, tiene conciencia de las transformaciones sociales [culturales] desde una perspectiva marxista, en donde la política es fundamental para transformar el modo de vida del ser humano.

El desarrollo del surrealismo es evidentemente reflejo de las realidades históricas que se van dando –en nuestro caso, desde los días de alivio que siguieron a los tratados de paz al actual recrudecimiento bélico. Y también es reflejo del proceso por el cual los que nos reclamamos surrealistas vamos asimilando lo hechos nuevos y, con ello, confirmando o cambiando nuestras premisas. (Breton, 2013, p. 18-19)

Pero esta forma de vida llevada a cabo por los surrealistas no se remitía sólo al grupo, sino que daban la libertad a todo aquel que tuviera las intenciones de un revolucionario, tanto políticas como sociales; como referente a esta apertura social, Breton utilizó la frase dicha por Isidore Ducasse <<La poesía debe ser hecha por todos>> (1869). Este dicho debe tener una exégesis metafórica, debido a que la frase es utilizada para deslindar la actividad imaginativa –en este caso poética– del medio intelectual y llevarla a las masas, ya que todos tienen el don de la imaginación. Incluso los surrealistas adaptaron espacios para realizar diversas actividades; crearon carteles publicitarios e invitaban a todo aquel de pensamientos y actitudes contrarias a lo normal. Louis Aragon (como se citó en Naudeau, 1975) dice al respecto: “en el número 15 de la rue de Grenelle ofrecíamos un albergue de fábula para las ideas inclasificables y las revueltas perseguidas [...]. Se trata de llegar a una nueva declaración de los derechos de hombre” (p. 80).

Y Maurice Naudeau (1975) agrega:

[...] en pleno siglo XX, existe un laboratorio de un nuevo género en el que todos pueden contribuir a la invención de una vida nueva. Un llamamiento publicado en los diarios precisa que la <<central surrealista>> se alimenta de la vida misma, que recibe a todos los portadores de secretos: inventores, locos, revolucionarios, inadaptados o soñadores. (p. 80)

Cabe destacar que, dentro del análisis cultural del surrealismo en México, es notoria –e indispensable– la dialéctica marxista a la que se recurre. Puesto que la revolución, tanto política como cultural, se encuentra en medio de las disidencias; en la lucha constante entre *el amo y el esclavo* –frase tomada de la *Dialéctica del amo y el esclavo* de G.F.W. Hegel, utilizada por los surrealistas. En general este aporte hegeliano es una de las bases de todo el marxismo y del surrealismo– o, en términos marxistas: entre la burguesía y el proletariado.

El surrealismo terminó, en 1969, de ser una corriente artística histórica, dando paso al surrealismo eterno, según un artículo de Jean Schuster titulado **Le quatrième chant**.

En los años sesenta, Jean Schuster era ya el “segundo de abordo”. Breton, quien fallecería en 1966, lo designó su albacea testamentario en lo tocante a los archivos del surrealismo, lo que en los hechos lo situaba como heredero a la cabeza del movimiento. Con esa investidura, tres años después del deceso de Breton, y en compañía de otros miembros del grupo, Schuster declaró públicamente la disolución del surrealismo. En un artículo que vio la luz en *Le Monde* el 4 de octubre de 1969, estableció el fin del “surrealismo histórico”, al tiempo que reivindicaba la supervivencia del “surrealismo eterno” como “elemento ontológico del espíritu humano”. (Moreno Villarreal, 2017)

Esta lucha artística y política del surrealismo quedó perennizada en las palabras de Schuster, haciendo de esta vanguardia una forma de ser y, por ende, de vivir. De la historia a lo eterno, el surrealismo abrió paso a nuevas vanguardias, pero en México a una en específico, el *infrarrealismo*. A causa de los cambios sociopolíticos en el mundo, el arte exigía nuevas cosas, porque resurgía el espíritu revolucionario, pero en otro contexto, el de la modernización.

Los surrealistas deciden emprender una actividad colectiva por la que todos sienten, internamente, la necesidad: criterio bastante suficiente para quienes no tienen por costumbre decidir su paso según la solidez del suelo. Pero, precisamente, el terreno no tarda en volverse propicio. El mundo está entrando, como sabemos, en una fase de descongelación de las energías revolucionarias, de levantamiento de nuevas fuerzas contra todas las instituciones represivas. La esperanza surrealista de una transformación radical de la sociedad, indisolublemente ligada a la reorganización de las estructuras de la mente humana, esta esperanza siempre rota, finalmente relegada a la abstracción por lo que parece ser un consenso general, está reviviendo. El surrealismo se enfrenta así a una coyuntura histórica particular que puede decirse que está determinada a su respecto por condiciones desfavorables (las consecuencias de la desaparición de Breton) y por

condiciones objetivas favorables (la renovación del pensamiento y la acción revolucionarios). (Schuster en *Le Monde*, 1969)

CONCLUSIONES

El surrealismo, una vanguardia artística que surgió como una bifurcación de los principios dadaístas y de inspiración romántica, tomó como base dos principios, uno artístico y el otro sociopolítico. El primero, “cambiar la vida” dijo Rimbaud; “transformar el mundo”, dijo Marx. A partir de estas máximas, el surrealismo se propuso una revolución en el arte, no como estética, sino como vanguardia, de acuerdo con el concepto de Peter Bürger, esto implica la vida en su totalidad.

Con sus intereses no-occidentales, André Breton, Antonin Artaud y otros surrealistas, vieron en culturas como la mexicana o la peruana campos de acción, donde poner a prueba lo que habían teorizado años antes. Dentro de la imaginería popular y las culturas prehispánicas de México se hallaban puntos en común con muchos de los preceptos surrealistas: el sueño, la imaginación, la desigualdad socioeconómica y, sobre todo, un estado de conciliación entre *polos opuestos*.

La vida y la muerte se mezclan en la cultura mexicana, José Guadalupe Posada fue el máximo exponente de esta tendencia; Breton, con su avidez de conocer el arte no europeo, vio en Posada un reflejo vívido de la mezcla de los polos contrarios, pero, sobre todo, el humor negro y la sátira que ya habían admirado años antes en El Conde de Lautréamont en su libro *Les chants de Maldoror*. El humor es motor del espíritu para escapar, de forma agradable, a una realidad inconveniente. En México es una actitud constante, por su historia desigual y llena de obstáculos. Breton llegó a México por una razón que ya había interesado a artistas como Paul Gauguin, sin embargo, hubo también intereses políticos personales. Hablamos, en primer lugar, de la lectura de El Indio costal, una obra narrada en la época de la Independencia; en segundo, el exilio de León Trotsky a tierras mexicanas fue lo que llenó de ímpetu a Breton por visitar dicho país.

Sin embargo, la llegada de Breton está llena de precedentes no muy gratos para el arte extranjero. En el primer capítulo se abordaron los prolegómenos artísticos para la llegada del surrealismo a México. El muralismo, una vanguardia altamente

nacionalista, tenía como objetivo unificar y, por tanto, dotar de identidad a un territorio que salía de una revolución larga. En principio, el muralismo abrió las puertas a un arte popular, fuera de los salones y academias, al estilo impresionista; pero con el tiempo se fueron adueñando del campo artístico y cultural, negando el acceso a influencias extranjeras y nuevas generaciones de artistas.

Los debates se hacían más cruentos entre los muralistas y los jóvenes pintores. Había disconformes no sólo por conceptos estéticos, sino también políticos; para mediados de los años treinta había una tendencia artística que Ida Rodríguez Prampolini denominó *La escuela fantástica mexicana*, mostraba ya los cambios y necesidades artísticas que provocaba el cambio de tiempo. Pinturas con una tendencia onírica y metafísica sin perder de vista un punto: la identidad y los pesares de una cultura mestiza, sin embargo, el campo estaba invadido por el muralismo y aquellos pintores quedaban relegados.

A fines de la década del treinta, habían venido, como exiliados varios intelectuales a raíz de la Guerra civil española y, a principios de los cuarenta se sumaron los que venían de refugiados por la Segunda Guerra Mundial. El primer proceso migratorio fue favorecido por la política del presidente Lázaro Cárdenas. Entre estos artistas vinieron Kati Horna, José Horna, Leonora Carrington, Remedios Varo, Wolfgang Paalen y Alice Rahon, todos ellos fundamentales para el advenimiento y, posteriormente, el asentamiento del surrealismo.

Carrington y Remedios Varo bebieron de la cultura mexicana, de sus creencias y conocimientos del *más allá*, la alquimia fue el tema principal de sus obras y hallaron en México un lugar especial para su desarrollo. A esto se une las facilidades que Varo ofreció para la llegada de Benjamin Péret, su esposo, quien tendría una relación epistolar con Breton después de su visita a México.

Las nuevas técnicas, motivos y formas que traían los artistas exiliados fueron bien recibidos por la nueva generación de artistas, llamados *Generación de la Ruptura*. Ellos facilitaron el albergue de nuevas formas estéticas en donde los surrealistas encontraron un ambiente propicio para desarrollar el espíritu fantástico surrealista que México ofrecía. Paalen, uno de los más representativos del grupo, fue

fundamental para el desenvolvimiento y concepción de un nuevo arte; su lucha artística con Breton favoreció tanto al desarrollo artístico de México como a las nuevas formas artísticas que iban surgiendo.

Gunther Gerzso fue uno de sus discípulos, llevando a cabo un surrealismo abstracto y que derivaría en abstracción más que en arte onírico. El contacto con escritores fue fundamental, ya que el auge del Realismo Mágico coincidía, en gran medida, con lo que Alejo Carpentier denominaría lo *real maravilloso*. Las estructuras artísticas coincidían con esa búsqueda filosófica de emancipación de Occidente; en Iberoamérica se percataba ya una identidad propia, aunque con dilemas que provoca el mestizaje; dualidad expresada por Samuel Ramos en sus estudios filosóficos y psicológicos y por Rufino Tamayo y Francisco Toledo en sus obras.

La cotidianidad, la imaginación y la filosofía coincidían en un punto: la búsqueda de una identidad, ya no nacional, sino humana ¿Qué es el mexicano? Se preguntaba Samuel Ramos y el Grupo Filosófico Hiperión. Los pintores respondían con dudas existenciales, como José Luis Cuevas; escritores recurrían a lo fantástico, pero real, como Juan Rulfo o Xavier Villaurrutia. Entre todo, los recursos del surrealismo brindaban una respuesta efímera, pero a veces exitosa. El realismo mágico expresó la realidad a través de maravillas que el surrealismo abría; la pintura metafísica comenzaba con su integración en el campo del arte y, en el caso de Cuevas, tomaba a los mismos inspiradores que el surrealismo, Sade, Rimbaud, Baudelaire. El afán de universalidad que Leopoldo Zea proponía lo consiguió Cuevas en el arte. Las influencias mexicanas y surrealistas logran mezclarse por sus simpatías recíprocas.

Sin la anécdota obvia, sin el mensaje directo, sin la conciencia de la tradición, sin historia que contar, Cuevas ha universalizado lo mexicano y de ahí una de las tantas razones de su éxito internacional. No es tampoco casual el interés de Cuevas por ciertos personajes desgarrados y desgarradores como Hugo, Sade, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Kafka, con los cuales, en extraña simbiosis, diluye su propia figura. (Rodríguez Prampolini, 1969, p. 111)

Este pintor sólo es un ejemplo de lo que permitió *La Ruptura*, el surrealismo se iba desplegando, primero con la llegada de Artaud y su estancia con Los tarahumara, después con la llegada de Breton y la exposición surrealista llevada a cabo en 1940; el realismo mágico aportó otro tanto y la nueva estética mexicana que exigía un lugar. El surrealismo terminó de hallar ventajas con Luis Buñuel. Sus filmes mezclaron preceptos surrealistas con la cotidianidad mexicana, a su modo, se hizo un lugar en la industria del cine mexicano, huyendo de la censura a través de simbolismos culturales, de la religión y la pobreza.

El surrealismo tomó importancia en México, por sus innovaciones técnicas y estéticas, pero también por las facilidades que los cambios culturales le brindaron a esta vanguardia. Hubo muchas influencias directas por parte de la vanguardia parisina sobre el arte mexicano, Gunther Gerzo, Gabriel Figueroa y Octavio Paz son ejemplos directos. Sin embargo, el surrealismo fue perdiendo fuerza en la medida en que la tecnologización del arte hizo más importante la técnica. Aparecieron nuevas corrientes artísticas que plasmaban, de mejor manera la realidad, entre ellas el neodadaísmo, el expresionismo abstracto, el pop art y el art brut.

Como vanguardia, el surrealismo cumplió su cometido yendo más allá de lo que los dadaístas se habían planteado: el escándalo. Los surrealistas cambiaron la vida a partir de la imaginación y una introspección, a veces metafísica como De Chirico o Yves Tanguy, otras veces mostraban realidades ocultas, evidenciadas a través de un imaginario expreso, como los casos de René Magritte o Manuel Álvarez Bravo. La vanguardia parisina inspiró generaciones futuras de artistas y preceptos nuevos, sin embargo, el tiempo exigía otras cosas. La Guerra Fría traía consigo un análisis social diferente, sobre la misma época y el ascenso imparable del capitalismo. Aunque Dadá y el surrealismo dejaron de ser el mismo escándalo que, en los años veinte, provocaron, sigue siendo aún el vasto campo de estudio que sigue asombrando a artistas, filósofos, psicólogos, sociólogos y estudiosos del tema. Dentro de un análisis cultural, la importancia del arte en el desarrollo de una identidad fue de suma importancia para México, logrando con el surrealismo una conexión oportuna para descifrar su historia y, con ello, su cultura.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Archivos y hemeroteca

GAYA, R. (15 de febrero de 1940). Divagación en torno al surrealismo. ARTE. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/759151#?c=&m=&s=&cv=&xywh=693%2C-101%2C2338%2C1308>

HELIODORO VALLE, R. (1 de junio de 1938). Diálogo con André Breton. *Universidad de México*. Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a33ec7d1ed64f169d6cff?resultado=3&tipo=pagina&intPagina=7&palabras=Andr%C3%A9+Breton%3BM%C3%A9xico>

Hemeroteca Nacional Digital. (1 de noviembre de 1937). IMÁGENES. *Universidad de México*. Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33ea7d1ed64f169d4559?intPagina=58&tipo=pagina&palabras=Andr%C3%A9+Breton%3BM%C3%A9xico&anio=1937&mes=11&dia=01>

Entrevistas

AGUILAR FERNÁNDEZ, Sandra Luz. (2008). *Invocación surrealista. Leonora Carrington* [YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6adkfilT83o>

CHAPDELAINÉ, Gérard (Dir.). (1960). *Entretien avec André Breton (1960)* [YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zeTcx0adoM8>

Bibliografía

ANG, G. (Dir.) (1991). *Grandes acontecimientos del siglo XX*. México D.F: Reader's Digest México.

- AMADOR TELLO, Judith. (19 de julio de 2016). Agustín Lazo: entre el desdén y el reconocimiento. *Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/447808/agustin-lazo-desden-reconocimiento>
- AVENDAÑO, Reyna. (5 de agosto de 2018). Se despidió con lágrimas, sin voz y ni dinero. *El Universal*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/musica/chava-flores-se-despidio-con-lagrimas-sin-voz-y-sin-dinero>
- BAMBULA DÍAZ, Juliane. (2016). Angelus novus. Paul Klee y Walter Benjamin. Del arte a la filosofía. *Nexus*, pp. 196-241.
- BENASSINI, Oscar. (16 de mayo de 2013). Susana Pliego, Diego Rivera y Rockefeller. *Excelsior*. Recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/opinion/oscar-benassini/2013/05/16/899397>
- BENJAMIN, Walter. (2013). *El surrealismo*. Madrid, España: Casimiro.
- BIEMEL, Walter. (1962). *La estética de Hegel*. Universidad de Colonia, pp. 149-162.
- BLANCO, Alberto. (2012). Rufino Tamayo. Más allá de la dualidad. *Revista de la Universidad de México*. Recuperado de <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/77734be7-af50-46b3-8e6e-be8701e44f67?filename=rufino-tamayo-mas-alla-de-la-dualidad>
- BORGES, Jorge Luis. (2019). *El Aleph*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- BRADU, Fabienne. (2012). *André Breton en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BRETON, André. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Argonauta.
- BRETON, André. (2013). *¿Qué es el surrealismo?* Madrid, España: Casimiro.
- BURKE, Peter. (2010). *Hibridismo cultural*. Madrid, España: Akal.
- BURKE, Peter. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, España: PAIDÓS.
- BÜRGER, Peter. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, España: Península.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. (1974). *Pintura contemporánea de México*. D.F., México: ERA
- CHERON, Philippe. (2018). Péret y Breton: una amistad de toda la vida. *CRÍTICA*.

CORONEL, Rafael. (1986). *Diego Rivera dibujante: colección de Rafael Coronel*. México D.F: SEP, Subsecretaría de Cultura, Programa cultural de las fronteras.

CORTÉS, Laura. (2 de agosto de 2019). Los milagros de “Nazarín”. Recuperado de <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/los-milagros-de-nazarin>

CREVEL, René. (1925). Le suicide est-il une solution? *La Révolution surréaliste*, No. 2, pp. 8-15. Recuperado de https://ubutext.memoryoftheworld.org/surrealism/La-Revolution-Surrealiste_02_janvier-1925.pdf

CRUZ PORCHINI, D. (12 de julio de 2013). La exposición internacional del surrealismo en México (1940). *Símbolo de un cambio de paradigmas* [Audio en podcast]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/exposicion-internacional-surrealismo-mexico-1940-simbolo-cambio-paradigmas>

CRUZ PORCHINI, D., ORTEGA OROZCO, A. (2017). The 1940 International Exhibition of Surrealism: A Cosmopolitan Art Dialogue in Mexico City. *Dada/Surrealism*, (21). DOI:10.17077/0084-9537.1329. Recuperado de <https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1329&context=dadasur>

DE MICHELI, Mario. (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, España: Alianza Forma.

DUCASSE, Isidore. (2011). *Cantos de Maldoror*. Madrid, España: Visor.

El País. (3 de agosto de 1999). Muere el pintor Alberto Gironella, una de las grandes figuras del arte mexicano. Recuperado de https://elpais.com/diario/1999/08/04/cultura/933717603_850215.html

FEIST, Peter H. (2006). *El Impresionismo*. Köln, Alemania: Taschen.

FELGUÉREZ, Manuel. (13 de octubre de 2017). La Ruptura: 1935-1955. *Imágenes [online]*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Recuperado de http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/la_ruptura

FERIA, Ma. Fernanda y LINCE CAMPILLO, Rosa Ma. (2010) Arte y grupos de poder: el Muralismo y La Ruptura. *Estud. Polít. (Méx.)* [online]. No. 21, pp. 83-100. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162010000300005

FERRERO CÁNDENAS, Inés. (2013). México y el surrealismo: la dimensión etnográfica. *Valenciana [online]*, vol. 6 No. 12, pp. 113-126. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382013000200006)

[25382013000200006](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382013000200006)

GARCÍA DE LEÓN, Antonio. (2017). *Misericordia. El destino trágico de una collera de apaches en la Nueva España*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

GARCÍA JOLLY, Victoria. (13 de diciembre de 2017). Generación de Ruptura. *Algarabía*. Recuperado de <https://algarabia.com/algarabia-127/generacion-de-ruptura/>

GREMELS, Andrea. (2016). *Yo veo, yo imagino: André Breton y México. Les ateliers du SAL* 8, pp. 133-151. Recuperado de <https://lesateliersdusal.com/numeros-anteriores/segunda-epoca-2/numero-8/articulos-numero-8/yo-veo-yo-imagino-andre-breton-y-mexico/>

GRIMES, William. (15 de julio de 2017). José Luis Cuevas el “maestro de lo tenebroso” del arte mexicano. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/es/2017/07/15/espanol/america-latina/jose-luis-cuevas-el-maestro-de-lo-tenebroso-del-arte-mexicano.html>

HEIDEGGER, Martin. (2018). *Arte y poesía*. Ciudad de México: México, Fondo de Cultura Económica.

JILEK, Wolfgang George. (2008). Factores culturales en Psiquiatría. *Investigación en salud*. Vol. X, No. 1, pp. 34-42. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/142/14219995008.pdf>

KALENIC RAMSAK, Branka. (1991). El realismo mágico, lo real-maravilloso y el surrealismo una estética parecida. *Verba hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, No. 1, pp. 27-34. Recuperado de <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-RV701Q9Z>

LAMBERT, J.,C. (31 de marzo de 1989). André Breton en México. *Vuelta*, (148). Recuperado de <https://www.letraslibres.com/vuelta/andre-breton-en-mexico>

LÓPEZ, Alberto. (17 de julio de 2017). Francisco Toledo, el artista inquieto más influyente de México. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/mexico/2021-07-17/francisco-toledo-el-artista-inquieto-mas-influyente-de-mexico.html>

LÖWY, Michael. (2007). Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario. *Acta poét* [online], vol. 28, No.1-2, pp.73-92. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822007000100004

MALLO, Clara. (20 de enero de 2018). Trotsky sobre arte y revolución: Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente. *Izquierda Diario*. Recuperado de <http://www.izquierdadiario.es/Trotsky-sobre-arte-y-revolucion-Manifiesto-por-un-Arte-Revolucionario-Independiente>

MANDEL, Claudia. (2007). Muralismo Mexicano: arte público/ identidad/ memoria colectiva. *ESCENA*, vol. 30, No. 61, pp. 37-54.

MARISTAIN, Mónica. (2 de noviembre de 2013). La muerte, como nos enseñó José Guadalupe Posada, es el arte de pasar a mejor vida: Juan Villoro. *sinembargo.mx*. Recuperado de <https://www.sinembargo.mx/02-11-2013/802219>

MATAIX LOMA, Carmen. (2010). "Fluxus": un arte del desorden, arte del futuro. *Universidad de Extremadura, servicio de publicaciones* (30), 261-169. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10662/5610>

MATUTE VILLASEÑOR, Pedro. (2006). El surrealismo en el cine, una visión a la obra de Luis Buñuel. *Revista Digital Universitaria*, 7 (8), 1-16. Recuperado de http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art73/sep_art73.pdf

MEYER, Jean. (2010). *La Revolución Mexicana*. D.F., México: MAXI TUSQUETS

MEYER-MINEMANN, Klaus. (2016). Octavio Paz y el surrealismo. *Literatura mexicana*, 27 (2), 73-95. Recuperado de <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/922/901>

MOLINA GOLA, Martín. (28 de agosto de 2018). Wolfgang Paalen y el arte de lo posible. *Nexos*. Recuperado de https://cultura.nexos.com.mx/?p=16609#_ftnref4

MONSIVÁIS, Carlos. (1 de octubre de 2010). No es que esté feo, sino que estoy mal envuelto je-je (Notas sobre la estética de la naquiza). *Nexos*. Recuperado de <https://www.nexos.com.mx/?p=13947>

MONSIVÁIS, Carlos. (2010). *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX*. Ciudad de México, México: El Colegio de México (Historias mínimas).

MONTAÑO GARFIAS, Erika. (13 de mayo de 2016). Al fin reúnen todas las disertaciones que André Breton dictó en el país. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2016/05/13/cultura/a06n1cul>

MORA MÁS, Paloma. (2018). *Movimientos de contracultura: el movimiento hippie* (tesis de final de grado). Universitat Jaume I, España. Recuperado de http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/177791/TFG_2018_MoraMas_Paloma.pdf?sequence=1&isAllowed=y

MORENO VILLARREAL, Jaime. (2013, 7 de junio). Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo. *Letras Libres*. Recuperado de <https://letraslibres.com/revista-mexico/del-surrealismo-al-infrarrealismo-un-atajo/#footnote-28532-7-backlink>

MOULAIN, Stéphane. (30 de octubre de 2016). Les surréalistes, le Mexique et David Alfaro Siqueiros : « A l'assassin ! ». *La Prensa Francesa Mexique*. Recuperado de <https://laprensafrancesa.com.mx/surrealistes-mexique-david-alfaro-siqueiros-a-l-assassin/?fbclid=IwAR3SUKjVeow7BLwPkuA0iXmjkup3ulz046YhA7jtOTilgLh4szd95awW6-Y>

NAUDEAU, Maurice. (1975). *Historia del surrealismo*. Barcelona, España: Ariel.

PAZ, Octavio. (2008). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México D.F: El Colegio de México/Ediciones ERA.

PALENCIA, Julio. México, de cerca, de lejos... de Luis Cardoza y Aragón para André Breton [Narrativa y Ensayo]. Recuperado de <https://www.narrativayensayoguatemaltecos.com/mexico-de-cerca-de-lejos-de-luis-cardoza-y-aragon-para-andre-breton/>

PASCUAL GAY, Juan y ROLLAND, Philippe. La revista DYN (1942-1944): Sus principales contenidos. *An. Inst. Investig. Estét* [online]. 2004, vol. 26, No. 84, pp.

53-91. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018512762004000100002

PAZ, Octavio. (1993). *El laberinto de la soledad*. D.F, México: Fondo de Cultura Económica.

QUEZADA-FIGUEROA, Alan. (2015). Antología estética del humor negro: la risa como toma de conciencia, medio de reflexión y *praxis* colectiva. *Pensamiento. Papeles de filosofía* (No. 2), 87-115. Recuperado de <https://revistapensamiento.uaemex.mx/article/view/3966/2650>

RAMOS, Samuel. (1993). *El perfil del hombre y la cultura en México*. Ciudad de México, México: Planeta Mexicana.

REVERTE BERNAL, Concepción. (1986). Los "Contemporáneos": vanguardia poética mexicana. *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, vol. 2 No. 2, pp. 259-276. Recuperado de <https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/issue/view/902>

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. (1969). *El surrealismo y el arte fantástico de México*. México D.F: UNAM.

ROJAS GARCIDUEÑAS, J. (30 de julio de 2012). Catálogo de la Exposición Internacional del Surrealismo. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2, (5), pp. 116-117. DOI: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1940.5.202>

RUÍZ MANTILLA, Jesús. (30 de octubre de 2011). El cine frustrado de Gabo y Buñuel. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2011/10/30/cultura/1319925601_850215.html

RUÍZ MANTILLA, Jesús. (31 de octubre de 2011). Don Luis Buñuel, padrino del "boom". *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2011/10/31/cultura/1320015601_850215.html

RUÍZ MANTILLA, Jesús. (26 de enero de 2018). Cuando Carlos Fuentes confesaba a Buñuel. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/01/24/actualidad/1516813840_721500.html

RUÍZ MANTILLA, Jesús. (2 de julio de 2019). Cuando Luis Buñuel enloqueció con "La ciudad y los perros". *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2019/07/01/actualidad/1561966168_553137.html

- RULFO, Juan. (2005). *Pedro Páramo*. México D.F: Editorial RM.
- SÁNCHEZ, Alberto. (2003). Las cosas rituales del asombro. *México en el surrealismo: los visitantes fugaces* (63). 7.
- SÁNCHEZ, Héctor (2017, abril). Marcel Duchamp: la cripta del arte moderno. *Casa del tiempo*. Recuperado de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/39_abr_2017/index.html
- SCHERER, Marie-Luise. (2014, 2 de julio). El último surrealista. *Nexos*. Recuperado de <https://cultura.nexos.com.mx/?p=6678>
- SCHUSTER, Jean (4 de octubre de 1969). Le quatrième chant. *Le Monde*. Recuperado de https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/10/04/le-quatrieme-chant_2416345_1819218.html
- SURREALISM, (n.d). In *Merriam-Webster's online dictionary*. Recuperado de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/surrealism>
- SILVA ESCOBAR, Juan Pablo. (2017). Buñuel en México: notas acerca de la representación de la pobreza en las cintas *El gran calavera*, *Los olvidados*, *El Bruto* y *Nazarín*. *Aisthesis*, (61), 63-78. <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.61.4>
- TORRES VELÁZQUEZ, Juan. (2 de agosto de 2019). Wolfgang Paalen y el surrealismo en México. *Círculo Rojo de México*. Recuperado de <http://revistacirculo rojo.com/wolfgang-paalen-y-el-surrealismo-en-mexico/>
- TZARA, Tristan. (2013). *Siete manifiestos DADÁ*. México D.F: Tusquets editores.
- VIGIL, Alma. (11 de mayo del 2021). Salvador Dalí dijo que no quería regresar nunca a México; entérate porqué, *El Heraldo de México*. recuperado de <https://heraldodemexico.com.mx/tendencias/2021/5/11/salvador-dali-dijo-que-no-queria-regresar-nunca-mexico-enterate-por-que-294894.html>
- VIÑAMATA VIÑAMATA, Pablo. (2018). La obra mexicana de *Luis Buñuel*. *Análisis de Los olvidados (1950): su influencia en el arte cinematográfico y su Recepción crítica*. (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona, España. Recuperado de <https://www.tdx.cat/handle/10803/599792#page=1>
- YÁÑEZ, Adriana. (1979). *El movimiento surrealista*. México D.F: Joaquín Mortiz.

ZEA, Leopoldo. (2001). *Conciencia y posibilidad del mexicano. El occidente y la conciencia de México. Dos ensayos sobre México y lo mexicano*. México D.F: Editorial Porrúa.

ANEXOS I



Aurora Reyes. *Primer encuentro*, 1978. Sala de Cabildos de la delegación de Coyoacán.



Diego Rivera. *Epopéya del pueblo mexicano: México Antiguo*, 1929-1935. Palacio Nacional.



Aurora Reyes. *Trayectoria de la cultura en México*, 1962. Auditorio 15 de mayo SNTE.



Diego Rivera. *Epopéya del pueblo mexicano: México de hoy y mañana*, 1929-1935. Palacio Nacional.



David Alfaro Siqueiros. *Retrato de la burguesía*, 1939-1940. Sindicato Mexicano de Electricistas.



José Clemente Orozco. *El banquete de los ricos*, 1923-1924. Colegio de San Ildefonso, México.



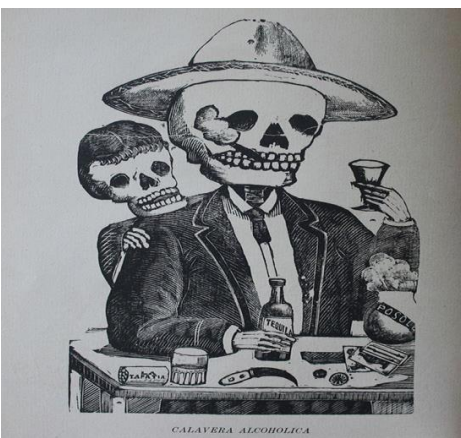
José Clemente Orozco.
Los aristócratas, 1923.
Colegio de San
Ildefonso, México.



José Guadalupe Posada. *Aprendiz de todo, oficial de nada*, 1930. Colección Blaisten.



José Guadalupe Posada. *Calavera tortillera*, 1910. Colección Blaisten.



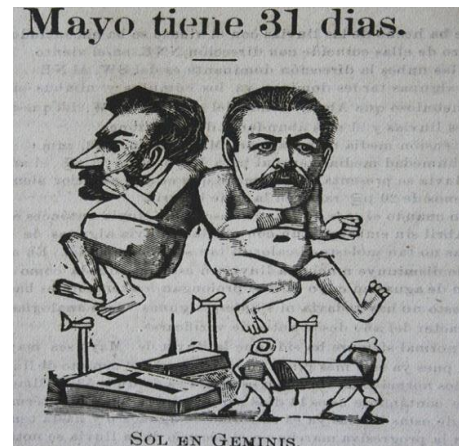
José Guadalupe Posada. *Calavera alcohólica*, 1930. Colección Blaisten.



José Guadalupe Posada. *Marzo tiene 31 días*, 1893. Colección Blaisten.



José Guadalupe Posada. *Abril tiene 30 días*, 1893. Colección Blaisten.



José Guadalupe Posada. *Mayo tiene 31 días*, 1893. Colección Blaisten.



Saturnino Herrán. *Joven con calabaza*, 1917. Colección Blaisten.



Saturnino Herrán. *La ofrenda*, 1913. Museo Arocena.



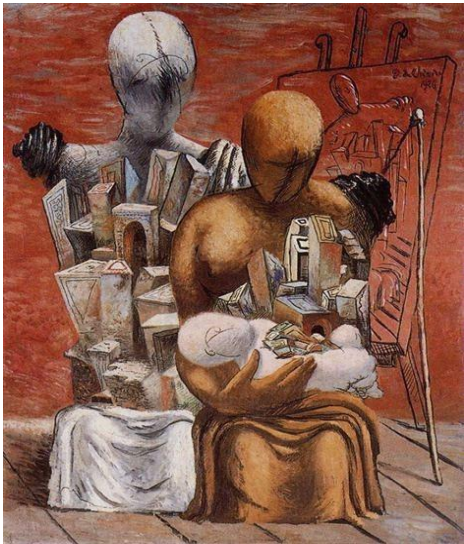
Diego Rivera. *El hombre en la encrucijada del universo*, Rockefeller Center (inexistente).



Agustín Lazo. *Dama azul 2*, 1930.
Colección Blaisten.



Agustín Lazo. *La novia*, 1930.
Colección Blaisten.



Giorgio De Chirico. *The painter's family*, 1926.



Giorgio De Chirico. *Ettore e Andromaca*, 1955.



Manuel Álvarez Bravo. *Parábola óptica*, 1931. MUSA (Museo de las artes de la Universidad de Guadalajara).



Manuel Álvarez Bravo. *El trapo negro*, 1986. Colección Manuel Álvarez Bravo.



Wolfgang Paalen. *Orfeo* (técnica de *fumage*), 1938.

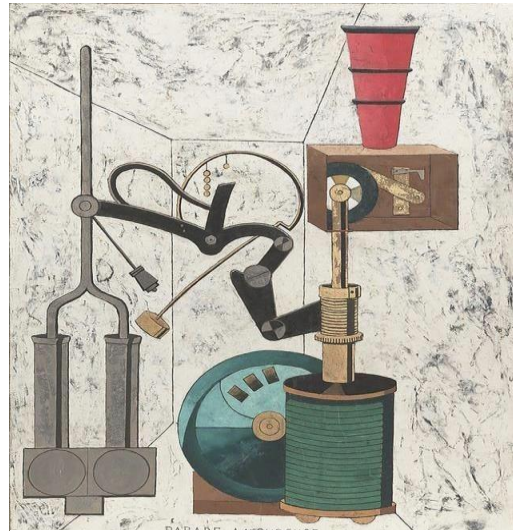


León Trotsky, Diego Rivera y André Breton, 1938.

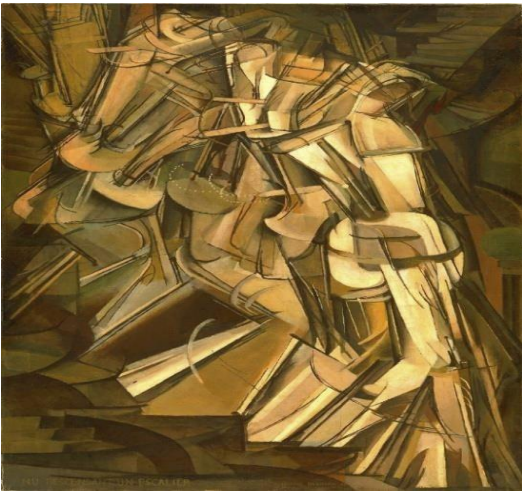
ANEXOS II



Marcel Duchamp. *Roue de bicyclette*, 1913.
Colección Sidney y Harriet Janis.



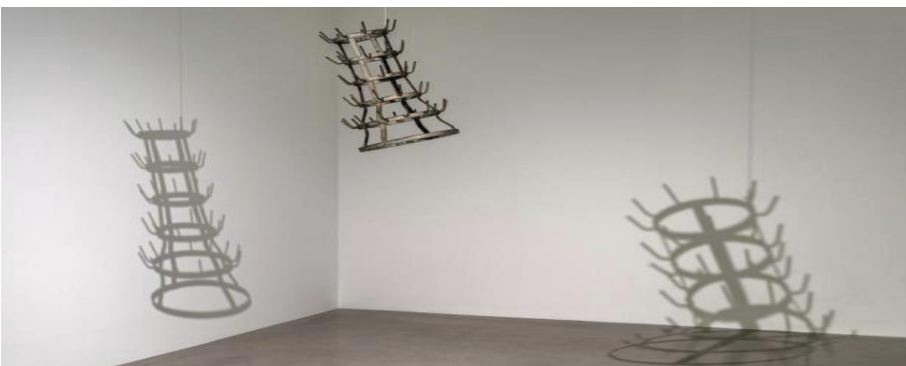
Francis Picabia. *Parade amoureuse*, 1917.



Marcel Duchamp. *Desnudo bajando una escalera #2*, 1912.



Marcel Duchamp. *Rose Sélavy* (alter ego), 1921.



Marcel Duchamp.
Bottle rack, 1914.

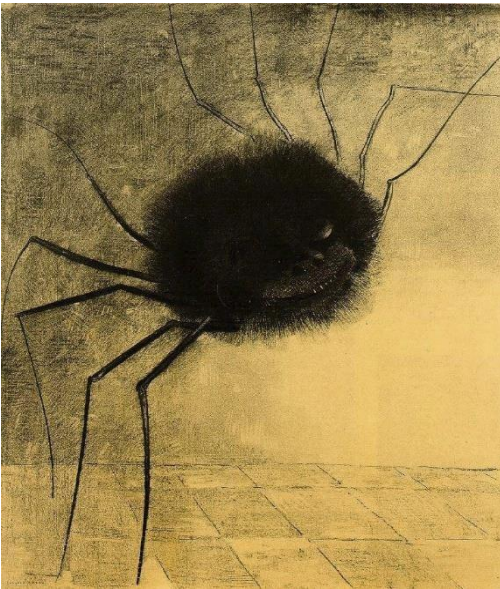
ANEXOS III



Julio Ruelas. *Mujer alacrán*, 1904.
Colección Blaisten.



Arnold Böcklin. *La plaga*, 1898.



Odilon Redon. *The smiling spider*, 1881.



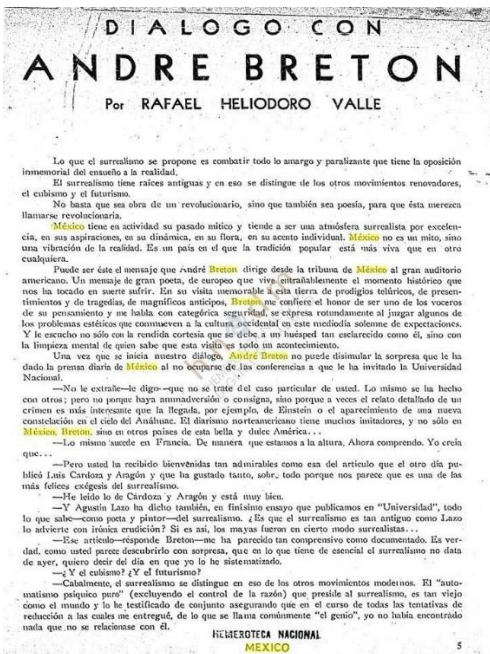
Alfred Kubin. *Entführung (secuestro)*,
1921. MoMA.



Yves Tanguy. *Palais promontoire (Palacio del promontorio)*, 1931. Museo Guggenheim.



Julio Ruelas. *Ilustración de la Revista Moderna*, 1903. No. 1



Entrevista con André Breton. Rafael Heliodoro Valle, 1938. Universidad de México.



Exposición surrealista. Galería de Arte Mexicano (GAM), 1940.



Antonio Ruíz. *El orador*, 1939. Latin American Art.



Frida Kahlo. *Lo que el agua me ha dado*, 1939.



Antonio Ruíz. *El sueño de la Malinche*, 1939.



Salvador Dalí. *Ilustraciones de Les chants de Maldoror*, 1934.



Luis Buñuel. *Los olvidados*, 1950.



Luis Buñuel. *Viridiana*, 1961.



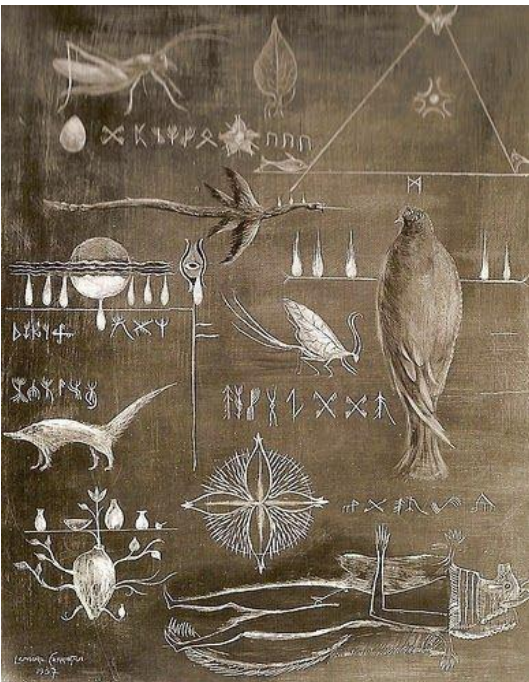
Kati Horna. *Vieja hacienda de Actopan*, 1960.



Kati Horna., 1944. Colección
Manuel Álvarez Bravo.



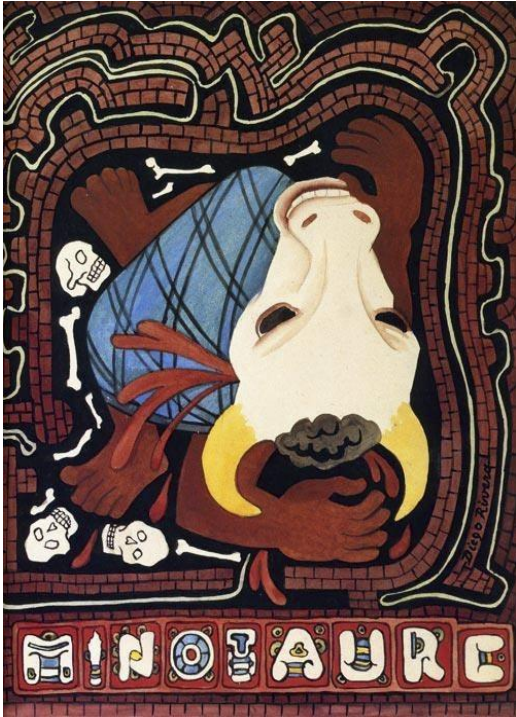
Kati Horna. *Remedios Varo con sombrero máscaras*, 1957. Colección abierta.



Leonora Carrington. *Carta a Dana*.



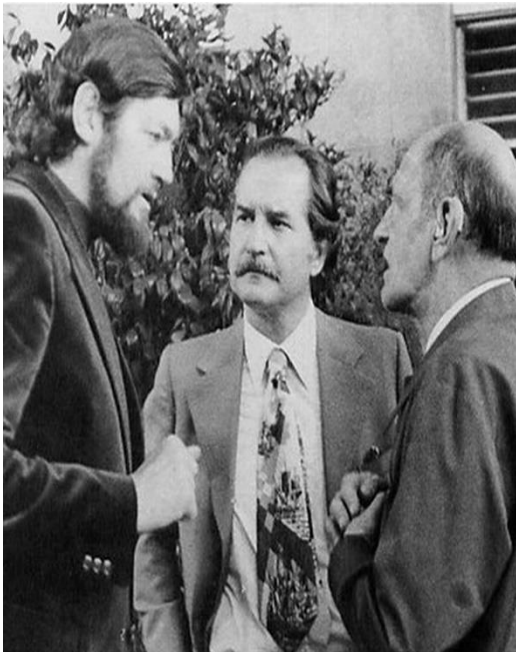
Leonora Carrington. *La crisopeya de María la judía*, 1964.



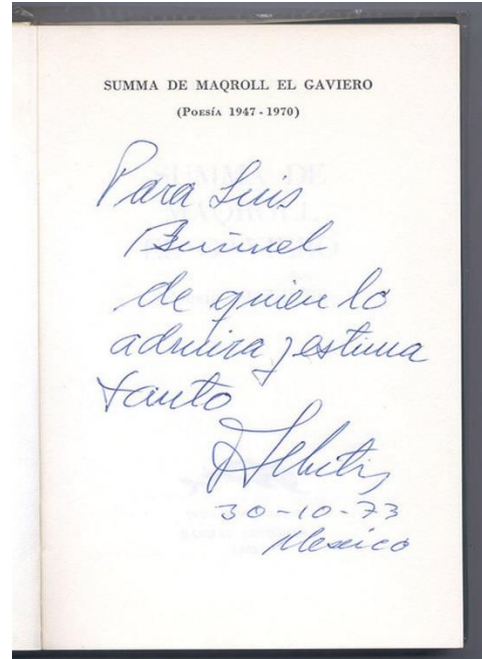
Diego Rivera. *Portada de la revista Minotauro (Minotauro)*, 1939. No. 13.



Paul Klee. *Angelus Novus*, 1920. Museo de Jerusalén.



Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Luis Buñuel, Ciudad de México. *El País*.



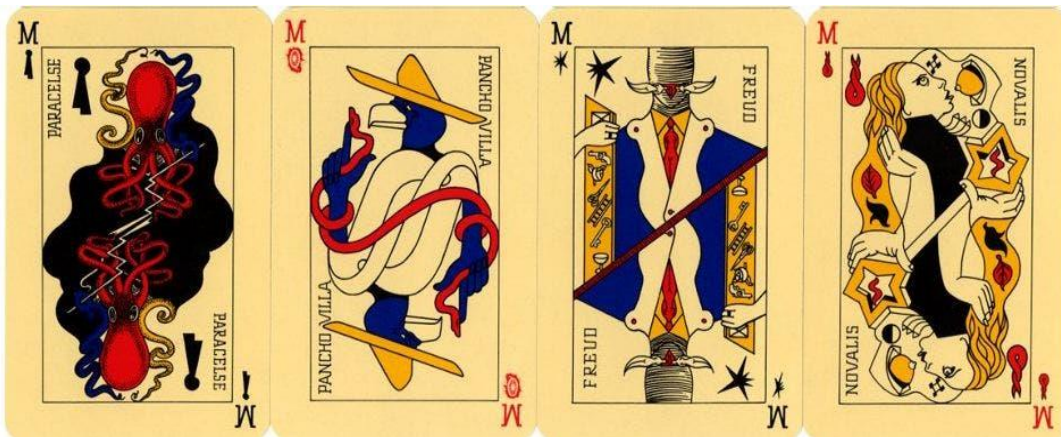
Dedicatoria de Álvaro Mutis a Luis Buñuel, 30 de octubre de 1973. *El País*.



Luis Buñuel y Gabriel García Márquez. Archivo de Luis Buñuel, *El País*.



5. José Luis Cuevas, *Caricature of David Alfaro Siqueiros (Caricatura de David Alfaro Siqueiros)*, 1958, pen and ink on paper. Location unknown. Photo: Museo José Luis Cuevas, Mexico City.



El Tarot surrealista o El juego de Marsella. 1940-1941