



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Surrealismo transnacional y redes intelectuales a
través de tres revistas latinoamericanas de la década de
1940

Tesis que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica
presenta

Mario Mendicuti Abarca

Asesor:

Dr. Sergio Ugalde Quintana

Ciudad de México, noviembre 2022

*A mi familia,
que me acompañó,
a mis amigos,
que me ayudaron a resistir.*

Agradecimientos

No tengo palabras suficientes para agradecerle a mis padres lo mucho que me han sostenido, a veces sin que lo sepan; a mi hermana, que ha estado conmigo cerca o a distancia; a Víctor, que se ha mantenido a mí lado y yo al suyo.

Agradezco infinitamente a mi asesor, Sergio Ugalde Quintana, sin cuyo apoyo no hubiera logrado llegar a buen puerto; de igual forma, a mis lectoras, que me han hecho observaciones y comentarios valiosos para que amplíe mi mirada, mi análisis y mi relación con la literatura, el arte y la cultura.

De forma especial le agradezco a Martha Rivera, cuya ayuda como psicóloga y calidez humana me permitieron ver, saber y sentir de forma consciente.

Por último, agradezco a mis amigos y compañeros de generación, pues haber realizado este viaje solo no hubiera sido lo mismo que compartirlo con ellos y ellas.

Índice

Índice.....	3
Introducción.....	5
Capítulo I. Tres proyectos de revistas vinculadas al surrealismo.....	29
I.1. <i>Dyn</i> , las posibilidades de un proyecto.....	32
I.2. <i>Las Moradas</i> , un proyecto colaborativo.....	54
I.3. El proyecto dialógico de <i>Ciclo</i>	77
I.4. Lista de figuras.....	98
Capítulo II. El triángulo de las revistas.....	205
II.1. Libertad.....	210
II.2. Tradición.....	245
II.3. Imaginación.....	284
II.4. Lista de figuras.....	334
Conclusiones.....	395
Referencias.....	401
1. Corpus primario.....	401
2. Corpus secundario.....	406
3. Bibliohemerografía.....	407

Introducción

Cuando se piensa en el surrealismo, vienen a la mente pinturas y textos alucinantes en los que lo ‘maravilloso’ cobra centralidad y elimina toda distinción entre lo posible y lo que no lo es. Otra idea muy común sobre el surrealismo es que fue un movimiento monolítico (una contradicción en sí misma) liderado en todo momento por su fundador, André Breton, cuya muerte marcaría el momento de disolución del movimiento. Si bien es imposible negar la importancia de Breton o de la pintura surrealista, en el caso de los dos ejemplos mencionados, es también innegable que existió más de un movimiento surrealista y que éstos se dieron a conocer en una diversidad de medios, lo que significa que hubo distintos objetivos, planteamientos teóricos y publicaciones, además de aquellas vinculadas con el primer círculo surrealista de París¹.

Los distintos surrealismos que podemos encontrar a lo largo del siglo XX eran definidos, en primera instancia, por su realización geográfica; es decir, existía un surrealismo checo, otro japonés, otro argentino y algunos más norteamericanos, entre otros². La caracterización espacial del movimiento, si bien da pistas sobre sus posibles colaboradores, no termina de dejar claras las posturas éticas y estéticas de los grupos que se reunían en cada localidad. En un inicio esto no fue un grave problema, puesto que en su mayoría los que se reconocían como surrealistas se adscribían a las propuestas teóricas del círculo liderado por Breton.

¹ Cfr. G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *El surrealismo*, traducción de Josep Elias, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.

² Para un buen ejemplo de la diversidad y actualidad de los distintos grupos surrealistas, *vid.* Eugenio Castro, “El surrealismo en su presente”, en Eduardo Becerra (compilador), *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid: Abada Editores, 2013.

Después de la publicación del “Manifiesto surrealista” en 1924, más artistas se unieron al movimiento, pero las exigencias personales y la centralidad del carácter de Breton ocasionaron que muchos se distanciaran del grupo identificado con éste. No obstante, a pesar de haber roto relaciones con los surrealistas, las ideas del movimiento se mantuvieron presentes en las reflexiones de los disgregados, con lo que comenzaron a surgir publicaciones y grupos de intelectuales y creadores que reconocían su filiación al surrealismo, aunque no su vínculo con el círculo parisino. De este modo, se crearon también disidencias prácticas y teóricas que, a pesar de ser criticadas por Breton, siguieron su camino de exploración y producción. Ejemplos hay muchos, desde el surrealismo sádico de Georges Bataille, hasta el de la poesía negra de Antonin Artaud, sin olvidar el de Wolfgang Paalen, más cercano a la abstracción. Es, de hecho, este último el que más me interesa en este estudio.

Las contribuciones al surrealismo realizadas por Paalen, autor nacido en Austria que terminaría exiliándose en México debido a la Segunda Guerra Mundial, están marcadas por su anterior participación en el grupo Abstracción Creación y por su interés por las culturas que en el momento llamaban ‘primitivas’. Desde América, una vez iniciada la guerra, Paalen haría sus más importantes propuestas teóricas mediante la revista *Dyn*, fundada por él mismo en 1942 en nuestro país³. Distanciado de Breton a causa de su desacuerdo en cuanto a la utilización de la dialéctica hegeliana, Paalen recurrió al pensamiento surrealista para imaginar una forma distinta de analizar, entender y transformar lo que en ese momento era una realidad en crisis.

Partiendo de sus contribuciones e ideas, surgió en nuestro continente una red colaborativa de artistas cuyas reflexiones se hicieron en la línea propuesta por Paalen. Ésta

³ Christian Kloyber, “Wolfgang Paalen. La aventura de una biografía”, en *Wolfgang Paalen. Retrospectiva*, Ciudad de México: Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1994, pp. 166-175.

propugnaba por la libertad y refuncionalización del arte, así como por la no centralidad del figurativismo y por la revitalización de las obras producidas por los pueblos indígenas, tanto antiguos como modernos. Debido a relaciones establecidas con anterioridad y a vínculos que, mientras se publicaba *Dyn*, aún estaban por estrecharse, se inició un intercambio de ideas y visiones artísticas que se materializaría, en Perú en 1947, en *Las Moradas* y en *Ciclo*, en 1948 en Argentina. Tanto las revistas sudamericanas como la editada en México compartían, así, un espacio y una lengua común: el surrealismo. Conceptos, ideas, posturas artísticas y políticas del movimiento, todo este cúmulo teórico y práctico fue utilizado para reflexionar de forma conjunta, para enfrentar, criticar y proponer soluciones a situaciones particulares de cada contexto en el que se editaban las revistas mencionadas. Éstas, sus contenidos, participantes y contextos son los objetos de estudio del presente trabajo.

El interés radica en que dichas publicaciones transformaron las propuestas del surrealismo, con el fin de trasladarlas a sus realidades específicas. No obstante, debe reconocerse que había un ambiente común en toda América Latina, no sólo enrarecido por el conflicto bélico mundial, sino también por los problemas internos de cada país. Esto es aún más visible en términos artísticos, pues las propuestas nacionales para solucionar las crisis que se vivían, por lo común, rechazaban todo lo que tuviera aires extranjeros.

Así, después de terminada la Segunda Guerra Mundial, el mundo intentaba reencontrar el sentido de las artes, las letras y la cultura en general, así como de hallar sentido o explicación a la realidad. Posterior a este conflicto, que también se podría considerar como uno al interior del arte, muchas propuestas combatían por revelar, si ello fuera posible, el camino “correcto” a tomar, aquel que pudiera mostrar cuál era la finalidad del arte, cuál debía ser su postura ante los problemas del mundo y cómo debían los artistas enfrentarse a éstos.

Latinoamérica, en específico, llevaba décadas discutiendo sobre si el arte debía responder o no a la realidad nacional y a la sensibilidad local. En Europa, hubo un punto de quiebre cuando se pidió el compromiso social de los artistas soviéticos y se proclamó la validez única del realismo socialista⁴. Por otra parte, hablar de un arte no comprometido significaba tomar una postura que atendiera única y exclusivamente los designios del arte — sea lo que eso signifique para cada quién—, dejando sin importancia la política o el contexto social⁵. No es sorprendente que el primero fuera considerado un arte social, atravesado por un compromiso ético (aunque también se le describiera como acartonado y hecho en serie o bajo consigna), mientras que el segundo fue visto como un arte aburguesado, lo que implicaba vacuidad, egoísmo y onanismo estético (el cual fue frecuentemente abanderado por las élites culturales, académicas e intelectuales).

Estos dos modelos de categorizar el arte funcionaron durante buena parte del siglo pasado, aunque hubo momento de auge en cada país según polémicas y crisis específicas. Un punto en común fue, en todos los casos latinoamericanos, la búsqueda de identidad nacional o de una esencia que los unificara, relacionada siempre con el pasado indígena o con los actores rurales de cada país⁶. Sin embargo, en muchos casos, éstos eran recuperados

⁴ Para una revisión amplia del desarrollo del arte y el diseño en Rusia durante la primera parte del siglo XX, *vid. Vanguardia rusa. El vértigo del futuro*, Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes – Fundación Mary Street Jenkins, 2015.

⁵ Sobre una postura crítica a este dualismo que cuestiona la idea de que no había interés social en el arte de vanguardia, siempre visto como no comprometido, puede revisarse el catálogo *Picasso y Rivera: conversaciones a través del tiempo*, Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes – Fundación Mary Street Jenkins, 2017. En él, se trata cómo Picasso utilizaba el *collage* para sus pinturas, en las que insertaba recortes de periódico con noticias sobre la situación social y política en España. Este gesto, aunque pueda parecer pequeño, era parte de las constantes denuncias públicas que el autor hacía sobre la crisis en su país. Estos problemas, sin ser el tema principal de sus obras, las atravesaba de una u otra forma. La figura de Picasso como actor social desde el arte, de hecho, será trabajada en el segundo capítulo.

⁶ Para una síntesis de las varias crisis que hubo en las naciones americanas durante la primera mitad del siglo XX, en relación con el estudio de la historia intelectual, *vid. Mariano Plotkin y Ricardo González Leandri, “Introducción”, en Localismo y globalización. Aportes para una historia de los intelectuales en Iberoamérica*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto de Historia, 2000, pp. 15-29.

solamente como figura, como representación que permitía emitir un discurso de legitimación y que contara un mito de origen; no fue parte de ningún proyecto general el darle la voz y el espacio público a esos que buscaban recuperar.

Ejemplos de lo anterior hay muchos. En México, el triunfo de la Revolución Mexicana y la instauración de un Estado que dirigía la visión que se debía tener del arte y la cultura permitieron que la producción artística nacionalista se impusiera como el deber ser, así como la bandera con la que el país se presentaba ante el mundo. Tanto en la plástica como en la literatura, se marcó una línea que debía de exaltar la nueva realidad nacional, la cual estaba acompañada por una propuesta educativa y de alfabetización general que transmitía desde diversos frentes los ideales de la Revolución. En este sentido, pedagogía y arte se vincularon estrechamente y, como se mencionó antes, se exaltó el pasado indígena y el presente revolucionario como las bases de la identidad mexicana. Sin embargo, la política de alfabetización de los pueblos indígenas pretendía, en gran medida, homogeneizar a las poblaciones a partir de la enseñanza del español, con la esperanza de que abandonaran las lenguas originarias, que eran vistas como elemento fragmentador entre las comunidades que iban del norte al sur del país⁷.

Esta manera oficialista de crear estuvo antagonizada por distintos artistas que, de una forma u otra, escapaban a estos imperativos, con lo que su arte era denominado ‘cosmopolita’ (en una acepción negativa), pues en vez de voltear a ver a México —tan “necesitado” de sus artistas para la reconfiguración identitaria⁸— volteaban a Europa, con sus estilos y temas

⁷ Vid. Karen Cordero, “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México: 1920-1930”, en *Modernidad y modernización. Arte mexicano 1920-1960*, Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 1991, pp. 53-65; y Rick López, *Crafting Mexico: intellectuals, artisans, and the State after the Revolution*, Durham: Duke University Press, 2010.

⁸ Dicha reconfiguración identitaria tenía aspectos culturales, económicos, políticos y sociales. Debido a ello, los objetivos y medios de la reforma educativa en México, por ejemplo, no puede separarse de la reforma agraria proyectada en los años posteriores a la Revolución. Así, estas reformas “eran resultado de la valoración cada

alejados de nuestra realidad nacional. En las artes plásticas, el muralismo fue el movimiento artístico promovido desde el Estado para sus fines políticos y educativos⁹; en la literatura, la narrativa de la Revolución fue aplaudida como el mejor ejemplo de compromiso nacional, respetando siempre los parámetros del realismo y estimulando la crítica social¹⁰. El que estas dos vertientes artísticas fueran celebradas en los medios oficiales no hizo desaparecer otras formas de expresión “no comprometidas”, aunque sí las categorizó como literatura burguesa o de evasión.

Si bien en el resto de América no hubo una revolución como la mexicana, la discusión por la identidad nacional y por el compromiso que los artistas debían tener con su configuración también se impuso. En Argentina, por ejemplo, al otro extremo del continente,

vez más alta de lo propio, un baluarte del orgullo nacional al que se refería todo discurso nacionalista de la época, sin importar su tenor, que quedó completado mediante investigación en favor de la unidad cultural e incluso ‘racial’ de Latinoamérica”. Stefan Rinke, *Historia de Latinoamérica. Desde las primeras culturas hasta el presente*, traducción de Enrique García de la Garza, Ciudad de México: El Colegio de México, 2016, p. 127.

⁹ En México, el muralismo fue una corriente artística creada y promovida por el Estado para mostrar al pueblo los logros de la Revolución Mexicana y la idea de nación que querían configurar. En ese sentido, el muralismo fue el mayor representante del arte comprometido en México, pues no sólo se ubicaba en espacios públicos para democratizar las obras, sino que también tenía una función de adoctrinamiento y formación de ciudadanía. Vid. Claudia Mandel, “Muralismo mexicano: arte público / identidad / memoria colectiva”, *Escena. Revista de las Artes*, vol. 61, núm. 2, 2007, pp. 37-54; Javier Ocampo López, “José Vasconcelos y la educación mexicana”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, núm. 7, 2003, pp. 139-159; y Karlo Joseph Ruelas Reyes, “Muralismo mexicano: arte, revolución y ¿educación?”, *Aguaardiente*, año 2, núm. 7 (julio), 2017, disponible en: <https://aguaardiente.uaa.mx/07/anf03.html>, consultado el 30 de agosto de 2022.

¹⁰ A partir de 1924, en varias publicaciones periódicas de la capital del país, inició una polémica en la que se cuestionaba cómo es que la Revolución Mexicana había afectado a la literatura nacional. En un inicio, en *El Universal Ilustrado*, José Corral Rigán (pseudónimo de Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela) menciona a José Juan Tablada, Kyn Taniya, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Manuel Maples Arce y Mariano Azuela como aquellos que habían integrado esta nueva sensibilidad revolucionaria a su escritura. Sin embargo, posteriormente, en *El Universal*, Julio Jiménez Rueda habla del tema, en su artículo “El afeminamiento en la literatura mexicana”, más como un problema de oposición entre las dos estéticas que hemos venido comentando, por lo que esta polémica fue conocida por celebrar la virilidad en la literatura (relación con el movimiento revolucionario), a la vez que señalaba el afeminamiento de otras vertientes artísticas (extranjero). Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México: FCE, 1975, pp. 160-161. Años después, regresaría esta discusión a los medios impresos con la columna “Escapate” del día 7 de mayo de 1932, de Héctor Pérez Martínez, en *El Nacional*, donde se cuestionaría incluso el compromiso de Alfonso Reyes con la literatura mexicana. El regiomontano, por su parte, publicaría *A vuelta de correo*, un folleto en el que respondería las críticas de Pérez Martínez y expondría su idea de literatura. Cfr. Alfonso Reyes y Héctor Pérez Martínez, *A vuelta de correo. Una polémica sobre literatura nacional*, edición de Silvia Molina, México: UNAM-Universidad de Colima, 1988.

lo nacional se concibió de una manera distinta, en la que el compromiso estaba con lo auténtica o esencialmente argentino, como el gaucho o la bullente cultura urbana que tenía algunas décadas formándose. A pesar de que en Argentina es difícil hablar de pueblos originarios que hayan dejado un sustrato cultural que se mezclara con la de los posteriores asentamientos españoles, sus artistas comprometidos vieron en el gaucho y en la pampa una materialización nacional y, en el tango, el box, el lunfardo y otros, una representación regional urbana de su ciudad principal. Del otro lado, estaban aquellos que mantenían a Europa como modelo¹¹.

En este caso particular, cada “bando” se identificó por la calle en la que se editaba la revista más representativa de cada uno, como *Martín Fierro* (1924-1927, 45 núms.), o en la que se encontraba la editorial donde colaboraban, como Claridad. Así, unos fueron conocidos como los de “Florida” y otros como los de “Boedo”¹². La descripción de cada facción, sin sorpresa alguna, era bastante maniquea, como se ha podido ver ya en el caso mexicano. Según estas oposiciones, el grupo Florida estaría marcado por un claro elitismo y europeísmo, mientras que Boedo se encontraría del lado de los obreros y de la transformación social. En realidad, la distancia entre los integrantes de ambos grupos era poca, pues el ámbito cultural en el que se movían daba poco margen para no relacionarse con algún del otro grupo.

¹¹ Desde principios del siglo pasado éste ha sido un cuestionamiento realizado tanto desde el arte como desde la academia, por lo que hay una gran cantidad de artículos relacionados. De la época en la que más se discutía el problema, *vid.* Arturo Torres Rioseco, “Los dramas de Florencio Sánchez”, *Hispania*, vol. 8, núm. 6 (diciembre 1925), pp. 365-368. Para un estudio sobre algunos textos escritos en los mismos años que el anterior, *vid.* Diego F. Pró, “Americanismo y europeísmo en Alberdi y Groussac”, *Cuyo*, vol. 14 (primera época), 1981, pp. 7-34. Por último, para un artículo centrado en la literatura argentina, *vid.* Domingo Ighina, “Literatura nacionalista argentina: creación y desarrollo de proyectos político-culturales del nacionalismo argentino (1930-1975)”, *Diálogos*, vol. 10, núm. 1, 2006, pp. 189-195.

¹² En la antología de Jorge Schwartz, se presentan varios textos sobre esta polémica, así como otros que también tratan sobre la polémica entre nacionalismo y cosmopolitismo y sobre la oposición entre la estética vanguardista y revolución. *Cfr.* Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: FCE, 2002.

A pesar de lo anterior, sí había diferencias en los intereses de cada círculo. Por ejemplo, artistas como Adolfo Bellocq y Guillermo Facio Hebequer, vinculados a Boedo, trataban temáticas sociales y buscaban representar en su arte a obreros y campesinos. En la literatura, Roberto Arlt centraba su atención, en gran medida, en personajes marginales en lo social y económico. Por otra parte, en las páginas de *Martín Fierro* es posible observar reproducciones de Emilio Pettoruti, quien en el momento apostaba por un estilo cubista, o textos de Oliverio Girondo, que tendía a la experimentación vanguardista. A pesar de esta distinción, es necesario apuntar que la pregunta por el arte argentino y latinoamericano estaba en el centro de las reflexiones de ambas agrupaciones¹³.

Por último, Perú, que sí cuenta con una robusta comunidad indígena, tuvo una situación muy parecida a la de nuestro país. Para una parte de los impulsores del indigenismo, el indio era visto como el origen —de él había que recuperar ciertos valores milenarios—, pero no por ello se concebía a las comunidades originarias como seres humanos dignos de ser escuchados. Al contrario de lo que sucedía en México, donde se quería eliminar sus diferencias presentes para integrarlos a la totalidad de la nación mexicana, en Perú se llegó a mantener a las poblaciones indígenas en un estado de petrificación cultural, como si el tiempo no hubiera transcurrido por ellos nunca, lo que permitía que tanto su arte, como sus

¹³ Entre la infinidad de artículos escritos sobre la oposición de ambos grupos, me parece importante rescatar aquellos que apunten más bien hacia las preocupaciones e intereses que compartían: Florencia Ferreira Cassone, “Boedo y Florida en las páginas de *Los Pensadores*”, *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, vol. 25, 2008, pp. 11-74; Eduardo Romano, “Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 411 (septiembre), 1984, pp. 177-200; Beatriz Sarlo, “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”, *Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*, año 8, núm. 15 (‘Las vanguardias en América Latina’), 1982, pp. 39-69; Pedro Mendiola Oñate, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Alicante: Universidad de Alicante, 2001; Ana Lía Rey, *Periodismo y cultura anarquista en la Argentina de comienzos del siglo XX. Alberto Ghirardo en La Protesta y Martín Fierro*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2002; y Gabriela García Cedro, *Boedo y Florida. Las vanguardias argentinas en los años del radicalismo clásico*, tesis, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2012.

tradiciones y cultura pudieran ser desmantelados y saqueados a voluntad, frente a los que criticaban estas políticas públicas¹⁴.

Una excepción a lo anterior fue la revista *Amauta*, que marcó un camino posteriormente seguido por muchos. En cierto sentido, esta publicación proponía una salida menos radical que la de México, pues no renunciaba a todo lo que catalogara como extranjero para crear una nueva idea de nacionalidad ni condenaba su integración identitaria —aunque sí lo veía con una mirada crítica—. De igual modo, ponía sobre la mesa la necesidad de redignificar la historia de los pueblos indígenas y el presente de aquellos que los conformaban, escuchando en primera instancia a los involucrados¹⁵.

Es en estos muy específicos contextos en los que se insertaron las tres revistas que nos ocupan. La situación de cada país demandaba de ellas una reflexión y una producción particulares, dictadas en gran medida por las mencionadas políticas de Estado, las cuales, no

¹⁴ Si bien una parte del indigenismo en el arte tenía esta visión de los pueblos indígenas como modelos a retratar nada más, el gobierno peruano se esforzó desde 1920 por abrirles un espacio importante en su nación, reconociendo jurídicamente a las comunidades y creando legislaciones que les protegieran. Ya en 1940 se realizó un censo que reveló cifras importantes, como que la población indígena ascendía a unos 7 millones de personas, que más de la mitad era analfabeta y que dos tercios del total vivía en el campo. Algunos años después de ese censo, en 1946, se crea el Instituto Indigenista Peruano y la Facultad de Etnología en la Universidad de San Marcos. No obstante, como en México, este reconocimiento y protección venía acompañado de un plan de integración del indígena a la sociedad urbana, lo que resultaba paradójico debido a sus pretensiones: “Para buena parte de la clase gobernante y los profesionales de la costa, se trataba de una población que constituía un ‘problema’ por resolver. Ya no existía, como medio siglo atrás, la esperanza de que un aluvión de inmigrantes blancos lavarían la mancha india. Debía redimírsela mediante el trabajo, la educación y la higiene, lo que, en cierta forma, implicaba amestizarlos y transformarlos en buenos obreros de una sociedad capitalista”. Carlos Contreras y Martina Zuloaga, *Historia mínima de Perú*, Ciudad de México: El Colegio de México, 2014, pp. 235-237.

¹⁵ Para más información sobre la forma en la que vanguardia e indigenismo convivieron en el Perú a inicios del siglo pasado, así como la manera en la que, a pesar de los años, los pueblos indígenas contemporáneos fueron mantenidos al margen de la producción literaria y del interés educativo, *vid.* José María Arguedas, *El indigenismo en el Perú*, Ciudad de México: UNAM, 1979; Eugenio Chang-Rodríguez, “José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo”, *América Sin Nombre*, núm. 13-14, 2009, pp. 103-112; Anthony D. Smith, “Nacionalismo e indigenismo: la búsqueda de un pasado auténtico”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 1, núm. 2 (julio-diciembre), 1990, disponible en https://www.tau.ac.il/eial/I_2/smith.htm, consultado el 30 de agosto de 2022; Gloria Videla de Rivero, “Capítulo VII. La convergencia de indigenismo y vanguardia poética”, en *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2011, pp. 141-155; y Luis Rebaza-Soraluz, “El mundo andino y el Perú de los sesenta: una identidad nacional para quienes han tenido acceso prioritario a formas occidentales de cultura”, *Guaraguo*, año 2, núm. 4, 1997, pp. 4-29.

está de más decirlo, nunca aceptaron. Por el contrario, la vinculación que establecieron entre sí les permitió crear un frente crítico que pudiera combatir las imposiciones estéticas e ideológicas de cada localidad. Esos nexos, posibilitados gracias al surrealismo como espacio y lengua común¹⁶, como sustrato, materializados en tres publicaciones periódicas, son, asimismo, intereses de estudio para este trabajo.

De lo anterior se desprende la hipótesis aquí propuesta, ya que se reconoce —gracias a los documentos analizados a lo largo de este texto— que, tanto el contenido político y artístico de los países latinoamericanos, como el éxodo de artistas europeos a nuestro continente, determinaron el establecimiento de relaciones entre algunos participantes del movimiento surrealista y ciertos intelectuales americanos, lo que creó el ambiente necesario para la formación de grupos y revistas con enfoques nacionales que reconocían su relación con el movimiento surrealista. De este modo, se supone el desarrollo de una red surrealista que iba desde Nueva York hasta Argentina, la cual puede ser mejor estudiada a partir de las revistas editadas en esos años y que se vinculaban al movimiento, ya sea por las ideas que planteaban o por sus integrantes. Los distintos centros en los que se crearon grupos surrealistas utilizaron órganos de difusión específicos que se relacionaban con otras latitudes por medio de colaboraciones, reimpresión de textos y discusión de ideas.

Así, este trabajo plantea analizar las propuestas teóricas, artísticas y poéticas de las tres revistas mencionadas, con la finalidad de encontrar las convergencias que hubiera entre ellas y de rastrear el posible trayecto que haya permitido que una idea migrara entre la Ciudad de México, Lima y Buenos Aires. Para ello, se estudiarán y relacionarán los textos e imágenes

¹⁶ Como veremos más adelante, Claudio Maíz subraya la importancia del código compartido: “El código de comunicación común y compartido es el requisito obligatorio que posibilita el funcionamiento de la red, animando la conexión entre los miembros”, Claudio Maíz, “La eficacia de las redes en la transferencia de bienes simbólicos: el ejemplo del modernismo hispanoamericano”, *Alpha*, núm. 33 (diciembre), 2011, p. 39.

de las publicaciones y, posteriormente, se indagará sobre el trayecto intelectual realizado por medio de éstos y otros documentos. Un factor importante para comprender el intercambio de ideas y materiales aquí propuesto es que ya había habido un primer acercamiento entre varios artistas tratados en este estudio, debido a que coincidían y simpatizaban con los presupuestos básicos del surrealismo, lo que, al menos, les permitía saber quiénes se adscribían al movimiento en los demás países de América Latina y el mundo. Por otra parte, muchos de ellos se habían ya conocido previamente gracias a los viajes o al envío de obras y cartas entre ellos. Esto facilitó la comunicación y la conformación de la red surrealista proyectada.

Ahora bien, las revistas *Dyn*, *Las Moradas* y *Ciclo* tienen diferentes relaciones con los movimientos surrealistas. Como veremos a lo largo de este trabajo, esa vinculación es el punto de partida de las propuestas creativas de estas publicaciones periódicas. No obstante, debe mencionarse que éstas se encontraban siempre en tensión con lo que podríamos llamar el surrealismo hegemónico o bretoniano, cuyo centro de actividades había migrado de París a Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial. Los posicionamientos artísticos cercanos entre sí de estas tres revistas se particularizarán aún más al congeniar y discutir con las ideas de Paalen, a la vez que aquello a lo que cada una se contraponía de manera local tenía una característica común: la imposición de restricciones temáticas o estilísticas al arte, aunque en cada lugar esta oposición se dio de forma distinta.

En México, *Dyn* se oponía a la dialéctica hegeliana del surrealismo bretoniano, pues la consideraba un dogma que impedía la comprensión total de la realidad y, por ende, no permitía que el ser humano y el artista vieran el mundo de forma más compleja. En Perú, *Las Moradas* se confronta recurrentemente con cierto indigenismo, al cual tilda de corriente burguesa que sólo busca cristalizar a la población indígena en la visión que los blancos tenían desde hace siglos de los indios, homogeneizándolos y despojándolos de sus características

vitales y actuales. Por último, en Argentina, *Ciclo* se posiciona en contra de las posturas figurativas que en ese momento querían difundir la idea de que el arte, para que fuera funcional, debía representar al pueblo, cuando —desde la mancuerna entre arte concreto y surrealismo que se realizó en esta revista— se pensaba que la función del arte no estaba en la representación, sino en la democratización del arte, sin que esto significara simplificarlo o diluirlo para las masas.

De igual forma, cada una de estas revistas se interesó más por un tema u otro relacionado con lo anterior, con lo que surgen las particularidades de cada publicación y de cada proyecto artístico y social que las definen. Así, *Dyn* se opone en el fondo al materialismo dialéctico, no al surrealismo en sí mismo; si rechaza al movimiento es por el uso que éste hace de las teorías hegelianas. *Dyn* defiende la idea de una tradición amplia y de la posibilidad de que otros hechos, reales e irreales, sean incluidos en el padrón de lo artístico y de lo estético. *Las Moradas*, al enfrentarse al llamado indigenismo en la parte más frontal, en realidad lucha contra las imposiciones temáticas y formales basadas en un cuestionable compromiso social manifestado en una escuela que ni siquiera se preocupa por el bienestar de la población marginada de su país. La crítica es, en este caso, a la hipocresía y a la falta de libertad. *Ciclo* no externa una oposición clara a movimientos artísticos o sociales, aunque sus propuestas sí se contraponen a las ideas del realismo socialista y a las exigencias del arte socialmente comprometido. Su apuesta es por la imaginación, por la facultad de presentar nuevos modos del arte.

En concordancia con lo anterior, el *corpus* de este estudio estará conformado por las siguientes publicaciones: *Dyn*¹⁷ (6 núms., 1942-1944, Ciudad de México, México), *Las*

¹⁷ Para este análisis utilicé los originales albergados en tres instituciones de la UNAM: la Biblioteca Nacional, la Hemeroteca Nacional y el Instituto de Investigaciones Estéticas. Los ejemplares de cada recinto se

*Moradas*¹⁸ (8 núms., 1947-1949, Lima, Perú) y *Ciclo*¹⁹ (2 núms., 1948-1949, Buenos Aires, Argentina). Los textos serán el centro de las reflexiones y se buscará entender cómo se relacionaban entre sí, aunque no concordaran por completo en todos los puntos. Esto no cambia la propuesta de que las revistas relacionadas con el surrealismo en la década de 1940 en Latinoamérica —en específico, *Dyn*, *Las Moradas* y *Ciclo*²⁰— establecieron un diálogo que fructificó en una reflexión estética compartida, aunque con distinciones dependiendo del país en el que se editara la publicación. Por esta razón, a lo largo del análisis, habrá momentos en los que la atención se centre en la sintonía que existe entre dos de las tres revistas, sea entre *Dyn* y *Las Moradas* debido a sus integrantes, entre *Las Moradas* y *Ciclo* a causa del sustrato latinoamericano, o entre *Ciclo* y *Dyn* en cuanto a las reflexiones del arte abstracto.

Para realizar lo anterior, como marco conceptual, se utilizarán algunas categorías de la historia intelectual y, en específico, del análisis de redes intelectuales. Esto permitirá estudiar y comprender por qué es importante que los colaboradores de las revistas discutieran

encontraban en distintas situaciones físicas, lo que me permitió notar, por ejemplo, la calidad del pegamento que se utilizaba en las fotografías e imágenes a color en los primeros números, así como la gran resistencia del papel a la humedad. De igual modo, se utilizó la reimpresión facsimilar realizada por Christian Kloyber (editor), *Wolfgang Paalen's Dyn. The complete reprint*, Viena: Springer-Verlag, 2000. Al referirme a los artículos de la revista, en adelante utilizaré los datos del autor, el título, el número, la fecha y la paginación de los originales.

¹⁸ Los ejemplares originales de *Las Moradas* consultados se encuentran en la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México. En adelante citaré los artículos por autor, título, revista, número, fecha y páginas.

¹⁹ *Ciclo* puede ser revisada en su totalidad en el sitio *América Lee* (<http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/ciclo/>, consultado el 22 de mayo de 2022), perteneciente al Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDiInCI). En adelante, cuando cite la revista, lo haré según la paginación del original, indicando autor, título, número y fecha. Por otra parte, quiero dejar constancia de que *Ciclo* fue la única revista de las tres centrales para este trabajo que no pude consultar físicamente, por lo que el estudio de sus características materiales se ciñe a aquello observable en la digitalización y a los datos obtenidos a través de otras investigaciones.

²⁰ En un primer momento, este estudio se propuso incluir también las revistas *Leitmotiv* (3 núms., 1942-1943, Santiago de Chile), *VVV* (4 núms., 1942-1944, Nueva York, Estados Unidos) y *Tropiques* (14 núms., 1941-1945, Fort de France, Martinica). Sin embargo, la imposibilidad de viajar y de consultar el material me ha obligado a la reformulación de este trabajo. De tal modo, sólo se estudiará la red México-Perú-Argentina, dejando para otro momento la propuesta de una segunda red, paralela a la aquí tratada, que se relacionaba más bien con el surrealismo bretoniano. Asimismo, este impedimento para trasladarme evitó también que revisara los archivos personales de algunos de los escritores aquí trabajados, como los de Emilio Adolfo Westphalen y César Moro, que se encuentran en el Getty Research Institute, o el de Gordon Onslow-Ford, que se halla en la Lucid Art Foundation.

desde antes ideas y mantuvieran posturas semejantes, para entender por qué en esos lugares específicamente se gestaron tales proyectos editoriales. Así, también se visualizarán las relaciones entre las diversas revistas a través no sólo de sus textos, sino también de la información extraída de cartas y documentos de los personajes de cada espacio.

Se parte de la definición que hace Eduardo Devés-Valdés de red intelectual: “Se entiende por tal a un conjunto de personas *ocupadas en la producción y difusión del conocimiento*, que se comunican en razón de su actividad profesional, a lo largo de los años”²¹. En este trabajo, más que señalar al “conjunto de personas”, me interesa estudiar esa ocupación que tenían en producir y difundir conocimiento. Aunado a ello, una característica primordial es la de que estas comunicaciones, producciones y reproducciones de textos, imágenes e ideas “establecen articulaciones en el mundo intelectual”²². El que esas articulaciones queden documentadas permite rastrear, a la distancia, cómo es que establecieron tales relaciones y cuál era su dinámica, sin mencionar que ayuda a detectar coincidencias y colaboraciones, no tanto conflictos y competencias con otros grupos o redes²³.

Resulta necesario subrayar que no se trata de un estudio centrado en los intelectuales, en aquellos individuos que formaron parte de la red, sino que se analiza la red en sí misma, lo que significa que se integran al análisis las ideas, las publicaciones, los personajes, sus acciones y el contexto en el que se desarrollaban. Dentro de lo posible, esto se realizará sin separar el análisis literario del social, sino imbricando todos los elementos, pues la “historia intelectual pretende dar cuenta de las obras, de los recorridos, de los itinerarios, más allá de

²¹ Eduardo Devés-Valdés, *Redes intelectuales en América Latina. Hacia la construcción de una comunidad intelectual*, Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2007, p. 30. Las cursivas son mías.

²² *Idem*.

²³ *Ibid.*, p. 35.

las fronteras disciplinares”²⁴. Este enfoque que privilegia la interconexión y el dinamismo evita regresar a la idea de que son los directores de revistas, los autores de libros o los editores en alguna imprenta los que dictan el movimiento de la red y la dirección en la que se dan las relaciones. Esa visión personalista es sustituida por una que ve en el vínculo y en el medio su interés, pues “las ideas —cualquiera sea su contenido y alcance— no están entretrejidas a través de sujetos individuales que las piensan y luego las difunden sin que medien componentes de naturaleza contextual, social, tecnológica, etc. Las redes son el lenguaje de los vínculos, es fundamental un concepto vincular”²⁵. En esta misma línea, habría que agregar, siguiendo a Alexandra Pita, que el dinamismo de las redes ocasiona que éstas no sean homogéneas; es decir, no hay una jerarquía estable ni una dirección única de comunicación, sino que hay cambios constantes en las relaciones de poder y de diálogo²⁶. Por esta razón, en una misma red, aunque en distintos momentos, diferentes objetos adquieren un mayor o menor peso en la formulación de ideas o en la difusión de conceptos.

Gracias a lo anterior, las revistas cobran preeminencia en el estudio de las redes, puesto que en ellas se materializan los vínculos mencionados, hacen visibles las relaciones que se tejieron y el modo en el que esto se llevó a cabo. Por ello, “a las revistas se las entiende como nudos-espacio que permiten la formación de redes, a través de una de sus funciones

²⁴ François Dosse, *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*, traducción de Rafael F. Tomás, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2006, p. 14. Esta postura también es tomada en Diego Alejandro Zuluaga Quintero y Luis Fernando Quiroz Jiménez, “Hacia la construcción del objeto de estudio”, en *Ensayos de historia intelectual. Incursiones metodológicas*, Medellín: Universidad de Antioquia, 2021, pp. 7-13. Ante la importancia que me gustaría darle a estas dinámicas recíprocas entre sujetos, objetos y acciones, me parece más apta para este estudio la definición de red intelectual ya citada, no tanto aquella que el mismo Devés-Valdés da hacia la última parte de su libro, pues ésta se centra aún más en los vínculos entre personas: “Un conjunto de personas ocupadas en los quehaceres del intelecto que se contactan, se conocen, intercambian trabajos, se escriben, elaboran en ocasiones proyectos comunes, mejoran los canales de comunicación y, sobre todo, establecen lazos de confianza”, E. Devés-Valdés, *op. cit.*, p. 218.

²⁵ C. Maíz, art. cit., p. 28.

²⁶ Alexandra Pita, “Fronteras simbólicas y redes intelectuales. Una propuesta”, *Historia y Espacio*, vol. 13, núm. 49, 2017, p. 44.

académicas más sustanciales: la difusión de ideas-texto”²⁷. Así, comienza a surgir con más notoriedad el carácter colaborativo de las publicaciones periódicas, en las que la producción necesita de un trabajo conjunto, a la vez que el producto mismo refleja una variedad de textos, en algunos casos disímiles²⁸. No obstante, la importancia de las revistas en cuanto a la formación de redes no recae únicamente en la parte del contenido, sino que la dimensión material también permite el establecimiento de redes con otros intelectuales, grupos, imprentas y publicaciones²⁹. Finalmente, las revistas dejan ver, a manera de reflejo, la composición del ámbito cultural en el que buscaban insertarse, ya que, para obtener un espacio definido en él, tienen que mediar entre lo que quieren/pueden ofrecerle y lo que le hace falta: “las revistas permiten visualizar las principales tensiones del campo cultural de un periodo, puesto que al ubicarse en la intersección de los proyectos individuales y grupales muestran su capacidad de mostrarse como signo de preocupaciones estéticas, políticas y de identidad de la modernidad”³⁰.

²⁷ Aimer Granados, “Introducción”, en *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*, Ciudad de México: UAM-Cuajimalpa – Juan Pablos Editor, 2012, p. 9.

²⁸ Beatriz Sarlo, en su ya clásico artículo “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, habla de la ‘sintaxis’ de las revistas; es decir, de la forma en la que éstas se ordenan, circulan y se presentan ante los lectores con un fin específico. De igual modo, Annick Louis ha trabajado sobre la forma en la que leemos una revista y sobre cómo su misma disposición y materialidad condicionan ciertos tipos de lectura. Ambas académicas, entre otras como Antonia Viu y Patricia M. Artundo, han permitido una mejor comprensión y estudio del fenómeno sociocultural que representan las publicaciones periódicas. Vid. B. Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 9-10, 1992, pp. 9-16; A. Louis, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, en *Revistas Culturales 2.0*, 12 de marzo de 2014, disponible en <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>, consultado el 8 de noviembre de 2022; P.M. Artundo, “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”, *IX Congreso Argentino de Hispanistas*, La Plata: Asociación Argentina de Hispanistas, 2010, disponible en http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/artundo-patricia-m.pdf/at_download/file, consultado el 8 de noviembre de 2022; A. Viu, “Introducción. Las revistas latinoamericanas como impresos: entre la cultura material y los nuevos materialismos”, en *Materialidades de lo impreso: revistas latinoamericanas 1910-1950*, Santiago: Metales Pesados, 2019, pp. 9-16.

²⁹ Geraldine Rogers, “Presentación. Publicaciones periódicas del siglo XX: aspectos emergentes, miradas latinoamericanas”, *Catedral Tomada*, vol. 6, núm. 11 (2018), p. 6.

³⁰ A. Pita González, “Introducción”, en *La Unión Latino Americana y el Boletín Renovación*, Ciudad de México: El Colegio de México, 2009, p. 23.

Tomando en cuenta lo anterior, el análisis en los siguientes capítulos tendrá como base material tres revistas latinoamericanas, consideradas como puntos neurálgicos de una red surrealista en la que distintos personajes escriben, editan e interactúan. Para ser más específico, debo subrayar que estas publicaciones permiten observar las relaciones establecidas entre sus colaboradores, tanto al interior del impreso (ubicado en un país y tiempo particulares) como con el exterior (en otras naciones, con otras revistas o libros, años después o años antes)³¹. No obstante, las tres revistas estudiadas mostrarán sólo una parte de las conexiones de la red, pues muchas otras tienen que ser rastreadas por medio de cartas, testimonios o información documental. Por ello, he querido subrayar el interés en las acciones (publicar, dialogar, visitar, fundar, exponer), más que en aquellos que las realizaron, pues es gracias a estos actos que se generan los nexos entre las personas, los cuales, además, se materializan en objetos culturales (exposiciones, libros, editoriales, revistas). Así, finalmente, el objeto de análisis es una red surrealista latinoamericana de los años cuarenta, que tuvo como medio de difusión e intercambio principalmente a tres revistas; esta red, pues, es entendida como el conjunto de vínculos dialógicos entre objetos culturales producidos por grupos de intelectuales y artistas no necesariamente integrados al movimiento surrealista, aunque sí con ideas afines a éste³².

³¹ Es en ese sentido que Jacqueline Pluet-Despatin dice: “una revista no se reduce a su índice, sino que éste es el producto de una intensa actividad interna, entre bastidores”, ya que ésta es un “punto de encuentro de itinerarios individuales en torno a un ‘credo’ común, según los términos de Auguste Anglès, y en la conformación de un deseo de expresión colectiva”. J. Pluet-Despatin, “Contribuciones a la historia de los intelectuales. Las revistas”, traducción de Horacio Tarcus y revisión técnica de Margarita Merbilhaá, en *AméricaLee*, disponible en https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2017/11/Pluet-Despatin_Contribucion-a-la-historia.pdf, consultado el 22 de mayo de 2022.

³² Habría que recordar también la crítica que Roger Chartier hace a algunas ideas anteriores de la historia intelectual. Éstas postulaban un sistema de “influencias” que, no obstante, centraba su atención en un individuo generador, gracias a su genialidad y libertad, de obras de arte irrepetibles e inigualables. En oposición, Chartier señala las formulaciones teóricas de Erwin Panofsky y de Lucien Febvre, quienes, por separado, proponen conceptos que apuntan hacia esquemas o herramientas compartidos por los individuos de una época que permiten la creación y comprensión de distintos productos culturales relacionados entre sí, aunque no haya una relación directa entre sus creadores. De la misma manera, me parece que el surrealismo funcionó como un

Por otra parte, este trabajo tiene como objetivos específicos el hacer una revisión historiográfica, editorial y literaria de las revistas que conforman la red propuesta, para así comprender los textos y sus contextos (capítulo I); de igual forma, se busca analizar las principales propuestas y colaboradores de las revistas que conforman el *corpus* de esta investigación y rastrear el intercambio y transformación de ideas que hubo entre ellas (Capítulo II). Logrado lo anterior, también se quiere estudiar y trazar la red de intelectuales que fundó y colaboró en las revistas del surrealismo hispanoamericano de la década de 1940, en específico lo relacionado con *Dyn*, *Las Moradas* y *Ciclo*, para también develar los puntos en los que estos intelectuales compartían una opinión referente al surrealismo y aquellos en los que diferían.

Un análisis que considere varias revistas relacionadas con el surrealismo en Latinoamérica como una red no se ha realizado aún. Hasta hoy, se han hecho estudios individuales de algunas de estas publicaciones en relación con los grupos surrealistas a los que pertenecían o a sus editores y colaboradores principales. En lo que respecta a *Ciclo*, Graciela de Sola ha hecho un recorrido por las distintas manifestaciones literarias del surrealismo en Argentina, pero no se detiene a analizar a profundidad las revistas por medio de las cuales se difundió el movimiento, pues su finalidad es estudiar el desarrollo del movimiento en el país sudamericano. De *Ciclo* sólo hace una rápida mención de los artículos publicados y de los temas que trataban³³. Por otra parte, Kira Poblete-Araya sí trata la revista antes mencionada, pero se centra principalmente en dos artículos críticos que aparecieron en

referente común que permitió el establecimiento de algunos lazos y de ciertas correspondencias entre personajes y obras que pudieron no haber interactuado nunca, lo que, sin embargo, no los excluye de la red analizada. Cfr. R. Chartier, "Historia intelectual e historia de las mentalidades. Trayectorias y preguntas", en *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, traducción de Claudia Ferrari, Barcelona: Gedisa, 1992, p. 18.

³³ Graciela de Sola, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.

ella, uno de Elías Piterberg y otro de Aldo Pellegrini, por lo que la lectura que hace de esta publicación periódica se ciñe a lo analizado en dichos ensayos³⁴. Algo semejante sucede con Raúl Antelo, quien propone una lectura de *Ciclo* a partir de las posturas críticas que había planteado Georges Bataille sobre Henry Miller, lo que revela muchas ideas y discusiones implícitas en la revista, a pesar de no enfocarse en ella en su totalidad³⁵. Armando Minguzzi realiza un estudio monográfico acotado y de gran utilidad: toca brevemente los temas principales de la revista a partir de los textos que en ella se publicaron y propone una lectura de *Ciclo* en comparación con otras revistas publicadas antes y después por el grupo surrealista de Argentina³⁶. Por último, Verónica Stédile Luna ha trabajado *Ciclo* desde diversas perspectivas, aunque destaca su análisis de ésta y otras revistas de vanguardia como artefactos que permiten comprender algunos movimientos artísticos como un diálogo a varios tiempos tanto con su presente como con el de las historias de la literatura que las recuperan³⁷.

Las Moradas, por su parte, ha sido objeto de algunos estudios. En su ensayo sobre la revista, William Keeth analiza las traducciones y el rol del traductor en ella, por lo que hace un planteamiento interesante que permite entender un aspecto de esta publicación³⁸. Françoise Aubès hace un estudio muy completo de la revista peruana, ya que analiza a profundidad tanto sus contenidos como los vínculos de sus colaboradores con otros intelectuales, revistas e instituciones, como El Colegio de México, André Breton y *Dyn*. Si

³⁴ Kira Poblete Araya, “Las revistas literarias del surrealismo argentino”, *Revista de Literaturas Modernas*, vol. 46, núm. 2 (julio-diciembre), 2016, pp. 209-235.

³⁵ Raúl Antelo, “Lectura poslógica de *Ciclo*”, en E. Becerra (compilador), *op. cit.*, pp. 177-197.

³⁶ Armando Minguzzi, “Los diálogos estéticos del segundo momento del surrealismo argentino: la revista *Ciclo* (1948-1949)”, disponible en http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2017/12/CICLO_PRESENTACION.pdf, consultado el 22 de mayo de 2020.

³⁷ Verónica Stédile Luna, “Revistas y movimientos de vanguardia en las Historias de la Literatura: formas de un tiempo desfasado”, *Estudios de Teoría Literaria*, vol. 8, núm. 15 (marzo), 2019, pp. 189-203.

³⁸ William Keeth, “El rol de la traducción en *Las Moradas*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 38, núm. 75, 2012, pp. 301-316.

bien este artículo toca algunos de los temas propuestos en este trabajo, enfoca el problema de los contenidos y de las redes intelectuales de distinta forma; asimismo, los vínculos con otras revistas son tratados de forma breve³⁹.

En cuanto a *Dyn*, la crítica norteamericana es la que más se ha ocupado de esta revista, puesto que tuvo un fuerte impacto en Estados Unidos. Por un lado, se percibía un enfrentamiento entre las propuestas de *Dyn* y las de *VVV*, publicación que editaba André Breton desde Nueva York. De tal modo, se han estudiado estas dos revistas como armas dentro de una lucha intelectual entre dos personajes relacionados con el surrealismo (un ejemplo es la tesis doctoral de Joanna Pawlik⁴⁰, de la Universidad de Sussex). Por otro lado, una de las vertientes críticas más interesantes es aquella que establece una sucesión de ideas entre el surrealismo bretoniano, *Dyn* y el expresionismo abstracto de Estados Unidos, como lo hacen Martica Sawin⁴¹ o Serge Guilbaut⁴². Otros estudios, los de Gavin Parkinson⁴³ por ejemplo, se han centrado en la forma en la que Paalen plasmó su interés por la ciencia en diversos artículos de la revista o en el arte amerindio, el cual dio lugar a un número doble abocado a este tema. Ahora bien, los estudios dedicados a analizar *Dyn* de modo integral son pocos. Es posible mencionar el artículo por Maricela González para la *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, en el que hace un recuento de los colaboradores, temas e idiomas de esta publicación⁴⁴. Asimismo, Annette Leddy y Donna Conwell, en *The Dyn Circle in*

³⁹ Françoise Aubès, “Las Moradas ou la frontière magique. La revue du poète péruvien Emilio Adolfo Westphalen (1947-1949)”, *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 9-10, 1992, pp. 247-258.

⁴⁰ Joanna Pawlik, *Negotiating surrealism: postwar American avant-gardes after Breton*, tesis, Brighton: Universidad de Sussex, 2008.

⁴¹ Martica Sawin, *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, Cambridge, MA: MIT University Press, 1997.

⁴² Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art*, Chicago – Londres: Chicago University Press, 1983.

⁴³ Gavin Parkinson, *Surrealism, art, and modern science*, New Haven: Yale University Press, 2008.

⁴⁴ Maricela González, “*Dyn*: una publicación en favor del universalismo”, *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, vol. 3, núm. 13-14 (invierno), 1991-1992, pp. 53-60.

*Mexico*⁴⁵, catálogo de la exposición curada por ambas, publicaron dos estudios, respectivamente: uno sobre la pintura y otro sobre la fotografía en esta revista. Por último, Daniel Garza Usabiaga curó una exposición y presentó un libro-catálogo de ésta, en los que trata diferentes aspectos de la relación de Wolfgang Paalen con las culturas amerindias de Norteamérica, con el surrealismo bretoniano y con el medio cultural mexicano durante su exilio⁴⁶.

De tal modo, como se ha explicado en los párrafos anteriores, ninguno de los estudios mencionados analiza los vínculos establecidos entre las revistas y los que en ellas participaban de la forma en la que aquí se plantea⁴⁷. La pertinencia del presente enfoque descansa en la posibilidad de observar cómo es que el surrealismo se adaptó a tierras americanas y cómo es que sus ideas circularon y fueron discutidas, para que, posteriormente, los mismos americanos hicieran propuestas propias desde sus espacios de acción.

Finalmente, es necesario adelantar algunas generalidades sobre los dos capítulos que se presentarán a continuación, cada uno con una perspectiva distinta, aunque centrados en *Dyn*, *Las Moradas* y *Ciclo*. El capítulo uno está abocado a la descripción de estas tres revistas por separado, cada una en relación con su entorno, para tener una mejor comprensión de las publicaciones y de la diversidad de elementos que las integran. El capítulo dos traza las líneas conceptuales que vinculan entre sí a las revistas, con lo que se establecen los posibles caminos que siguió una idea al trasladarse de una a otra publicación, así como los cambios

⁴⁵ Annette Leddy y Donna Conwell, *Farewell to surrealism: the Dyn circle in Mexico*, Londres: Tate Publishing, 2012.

⁴⁶ Daniel Garza Usabiaga, *El gran malentendido*, Ciudad de México: INBA – Museo de Arte Carrillo Gil, 2018.

⁴⁷ En un artículo, A. Leddy apunta las redes establecidas por *Dyn* tanto en México como en el extranjero. Su trabajo mapea los vínculos entre la publicación editada en nuestro país y Westphalen en Lima, los pintores abstractos en Nueva York y varios académicos y antropólogos en México. Sin embargo, a diferencia del presente trabajo, no ahonda en cuáles eran las relaciones teóricas y creativas entre los distintos actores de esta red. Cfr. A. Leddy, “Red: el círculo de *Dyn* en México y más allá”, en María Clara Bernal, *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*, Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015, pp. 61-73.

que sufrió en ese trayecto. Gracias a la articulación de estos dos enfoques, es posible observar las particularidades de las revistas, sus relaciones y la conformación y puesta en marcha de una red de publicaciones asociada al surrealismo.

Más específicamente, en el primer capítulo hago una descripción de las revistas en términos materiales, históricos y literarios. Es decir, presento estas tres publicaciones periódicas en cuanto a sus dimensiones, impresión, edición y temporalidad. En tales apartados, doy una idea de qué fue lo que los lectores tuvieron entre manos y cómo es que las publicaciones se desplegaban ante ellos; por lo que, en la medida de lo posible, registro la calidad del papel utilizado, dónde y a cuántas tintas se imprimían las revistas, dónde se vendían, a qué precio y quién las distribuía. Posteriormente, me refiero a quiénes eran los principales personajes involucrados en las publicaciones (como los directores, el comité editorial, los traductores y colaboradores en general). En estas secciones, analizo también cuál fue la trayectoria de esos individuos y cuáles serían los pasos siguientes de algunos de ellos, una vez aparecido el último número de cada publicación. De igual modo, en este capítulo contextualizo las revistas en el momento en el que fueron producidas y al lugar que tomaron en la serie de proyectos artísticos y editoriales impulsados por sus principales colaboradores, como otras revistas, libros, manifiestos y exposiciones. Así, se puede tener una visión panorámica de *Dyn*, *Las Moradas* y *Ciclo*, con la que se comprenderá mejor cómo se relacionaron en su momento.

En el segundo capítulo, me dedico a analizar tres conceptos presentes en todas las revistas: libertad, tradición e imaginación; éstos, además de discutirse con amplitud, estaban en la base de sus propuestas teóricas, artísticas y políticas. A partir de lo anterior, rastree cómo es que algunos planteamientos migraron entre las publicaciones, así como la forma en la que fueron recibidos, comentados e integrados a las reflexiones propias de cada contexto

geográfico en el que las publicaciones se insertaban. El objetivo es reconstruir y mostrar el posible diálogo que se estableció en cuanto a temas como lo nacional, lo canónico, la creación, el compromiso social y la función del arte. Como se puede ver, me interesa estudiar las ideas que proponía cada revista, las cuales se movían entre una y otra publicación gracias a los vínculos y redes presentados en el primer capítulo.

Capítulo I. Tres proyectos de revistas vinculadas al surrealismo

Para comprender cabalmente la manera en la que se relacionaron las tres revistas que se analizarán en este estudio, primero es necesario conocerlas y comprenderlas. Esto no significa sólo haber leído sus contenidos, sino también entender en qué contexto se insertaron, quiénes fueron los que en ellas colaboraron y qué otras publicaciones semejantes se habían editado antes o durante sus vidas. La importancia de contar con los datos suficientes sobre estas publicaciones evitará los análisis superficiales o sesgados a causa de la falta de información. La dimensión histórica y material que se planea presentar en este capítulo busca dar profundidad al estudio, con lo que se logrará visualizar la forma en la que llegaron a ser publicados algunos textos en una u otra revista, cuáles eran las ideas que en ese momento se discutían en el ámbito cultural y qué relaciones habían establecido los colaboradores de las publicaciones previamente con otros intelectuales de la región, fueran positivas o negativas.

La descripción que se hará a continuación de *Dyn*, *Las Moradas* y *Ciclo* tomará en cuenta tanto sus aspectos materiales y editoriales —como el medio en el que circulaban y quiénes las promovían, dirigían y editaban—. Así, en cada de uno de los apartados de este capítulo, se presenta un estudio monográfico de cada publicación y del proyecto que integraba, en el que se hallan también sus radiografías, para mirar a través de la parte física de cada revista; sus mapas, para ubicarlas en un tiempo y espacio definidos; sus álbumes, para poderlas observar durante su desarrollo y publicación, así como lo sucedido antes y después de su duración; y, finalmente, sus nóminas de identidad, para conocer quiénes estaban involucrados en su producción¹.

¹ Sobre esto, Alexandra Pita González distingue entre dos métodos distintos, aunque complementarios, para el estudio de revistas: la prosopografía y el análisis de redes: “la prosopografía busca encontrar las características

El análisis de estos aspectos abrirá la puerta para, luego, revisar cómo es que las revistas se relacionaron entre ellas, identificando qué elementos compartieron y cómo es que éstos cambiaron cuando pasaron de una a otra, pues, como menciona Alexandra Pita González, esto “implica entender que las revistas son el soporte material de una estructura en sí misma, que se genera a través de la estructuración implícita en las prácticas culturales, y que es factible de analizar el espacio de una red intelectual como el aspecto estructurante que nace de esa interacción”².

La finalidad no es hablar únicamente de las publicaciones en sí mismas, sino también de los proyectos de los que éstas formaban parte. Esta manera de estudiar las revistas permite observarlas como un impulso diacrónico, diatópico y dialógico, que no obedece a la voluntad de un director o editor específico, con lo que se les interpreta como una necesidad de reflexión común y compartida determinada por un contexto histórico, geográfico y social. Así, en proyectos como *Las Moradas* será posible estudiar también otras publicaciones anteriores que compartieron presupuestos, ideas e integrantes; mientras que con *Dyn* será relevante el futuro del proyecto, que se transforma en un libro, exposiciones y una nueva revista. *Ciclo*, por su parte, tiene un carácter especial, pues es parte de un proyecto compartido, en el que dos movimientos artísticos coincidían en varios postulados, aunque con objetivos particulares bien definidos.

del grupo a partir del análisis de las trayectorias de cada individuo, con el fin de hipotetizar de qué manera los rasgos compartidos influyeron en las características del grupo; mientras que el de redes se concentra en reconstruir los vínculos que existieron al interior de un grupo o entre un conjunto de individuos, instituciones u organizaciones, para explicar cómo se conformaron y de qué forma, al agruparse, influyeron en un momento histórico. No existe, empero, un antagonismo entre el método prosopográfico y el análisis de redes, sino más bien una complementariedad, por lo que puede pensarse que comparten ciertos límites como métodos de análisis”. A: Pita González, “Introducción”, en *Redes intelectuales transnacionales en América Latina durante la entreguerra*, Colima – Ciudad de México: Universidad de Colima – Miguel Ángel Porrúa, 2016, p. 9.

² *Ibid.*, p. 6.

De este modo, la idea de proyecto, además de enfocar el objeto-revista en sí mismo, presta atención a su desarrollo y conformación. Esta perspectiva también es pertinente ya que, a diferencia de un libro, una revista siempre está en movimiento, pues de su dinamismo depende la publicación de un siguiente número³. Por ello, no es común que quienes publican una revista sepan que el siguiente será el último; en la mayor parte de los casos hay insinuaciones o declaraciones explícitas sobre qué es lo que se publicará después, aunque esto nunca llegue a suceder. Así, las revistas están en desarrollo constante, el cambio es lo que les permite mantenerse con vida al seguir siendo funcionales para el medio en el que se quieren insertar, pues “una revista es un instrumento de intervención pública de su propio presente”⁴. Esto al menos es así en casos como los de las revistas aquí trabajadas, ya que les interesaba tener una amplia recepción al ser parte de discusiones culturales presentes que era pertinentes para la publicación.

De igual forma, esto nos permite entender e interpretar las condiciones materiales en las que se producía cada revista⁵. La publicación a varias tintas, la inserción de un mejor papel, la impresión de imágenes, entre otros elementos, dejan ver también qué era lo que querían presentarle al público y cómo lo hacían. Por otra parte, el éxito o fracaso monetario del proyecto se podría medir con el mantenimiento de estas condiciones materiales. Por esta razón, una parte del presente capítulo se dedicará a la descripción e interpretación de esas características de las publicaciones.

³ Jacqueline Pluet-Despatin, “Contribuciones a la historia de los intelectuales. Las revistas”, traducción de Horacio Tarcus y revisión técnica de Margarita Merbilhaá, en *AméricaLee*, disponible en https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2017/11/Pluet-Despatin_Contribucion-a-la-historia.pdf, consultado el 22 de mayo de 2022.

⁴ Patricia Artundo, “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”, *IX Congreso Argentino de Hispanistas*, La Plata: Asociación Argentina de Hispanistas, 2010, p. 8; disponible en http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/artundo-patricia-m.pdf#at_download/file, consultado el 22 de mayo de 2022.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

Asimismo, relacionado con lo anterior, se revisará quiénes son los principales colaboradores de estas revistas, para entender cómo es que ellos y sus propuestas se integraban a los proyectos de revistas estudiados. La participación de ciertos personajes es lo que permite, posteriormente, estrechar lazos con otras publicaciones o explicar la procedencia de algunos textos que, de otro modo, tal vez no hubieran podido haber sido conocidos y publicados. Aunado a lo anterior, cuyo sentido es más bien individual de cada revista, estas particularidades ayudan a detectar o comenzar a ver la red tejida entre estas tres publicaciones y los intereses en común.

A continuación, se presentan los estudios de *Dyn*, *Las Moradas* y *Ciclo*, atendiendo al orden cronológico en el que se publicó su primer número.

II. 1. La revista *Dyn*

Con seis números, la revista *Dyn* se publicó en la Ciudad de México de 1942 a 1944. Ésta se dirigía al público anglo y francoparlante (todos los textos estaban en uno de estos dos idiomas) y se distribuía en Nueva York, en Londres y en la ciudad donde se editaba. Si bien su creador, impulsor y principal colaborador y teórico fue Wolfgang Paalen —austriaco de nacimiento pero exiliado y nacionalizado mexicano en tiempos de la Segunda Guerra Mundial—, me parece que estudiar esta publicación como obra de un solo hombre, como se ha llegado a hacer, puede ser contraproducente para la misma revista⁶. Esta perspectiva individualista explicaría cómo *Dyn* le permitió a Paalen insertarse en una discusión internacional sobre el lugar del arte y su finalidad en el mundo —discusión que se tuvo

⁶ Lourdes Andrade, “*Dyn*, a lonely adventure in an ‘exotic’ country. Wolfgang Paalen, editor in Mexico” y Gordon Onslow-Ford, “Paalen and *Dyn*”, en Christian Kloyber (editor), *Wolfgang Paalen’s Dyn. The complete reprint*, Viena: Springer-Verlag, 2000, pp. III-IV y pp. XI-XVI.

durante buena parte del siglo XIX y XX—, pero, debido a la preponderancia de su ‘creador’, no se aprecian con claridad las dinámicas internas y externas de la publicación como objeto textual, visual y material que se ocupaba de presentar y transmitir nuevas ideas.

Como ya se mencionó en la Introducción, propongo hacer un análisis del desarrollo de la revista durante el tiempo que se imprimió, del contexto previo a su aparición y de aquel en el que se insertó; así como de sus principales colaboradores, sin menospreciar el importante papel de Paalen en todo este desarrollo. A continuación, presentaré algunos datos biográficos, artísticos y bibliográficos de aquellos que participaron en *Dyn*, tanto en la producción de textos e imágenes, como en su maquetación e ideación.

*

Dyn fue una revista publicada de 1942 a 1944 durante seis números (el 4-5 fue doble). Se pretendía que apareciera seis veces al año de manera bimestral, pero esto no se pudo lograr del todo ni se mantuvo la homogeneidad periódica. Las fechas consignadas en los cuadernillos son: núm. 1, abril-mayo de 1942; núm. 2, julio-agosto de 1942; núm. 3, otoño de 1942; núm. 4-5, diciembre de 1943; y núm. 6, noviembre de 1944 (figuras 1-5).

El principal representante de la revista no se encontraba en la Ciudad de México, sino en Nueva York, y era Gotham Book Mart, por lo que en *Dyn* también se publicaron algunos textos provenientes del catálogo de esta librería. A partir del tercer número, Ediciones Quetzal aparece como el representante en América Latina y A. Zwemmer, en Inglaterra; a partir del cuarto, Wittenborn & Co. Books on the Fine Arts, también con sede en Nueva York, es anunciado como representante secundario⁷ (figura 6). Después del último número, la

⁷ La importancia de la distribución de esta revista en México y en el extranjero se constata con una anécdota contada por Lee Mullican, artista muy vinculado a Paalen en los años posteriores a *Dyn*, quien relata cómo, mientras trabajaba en Hawaii para el ejército estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial, halló un número de la revista que lo dejó impresionado. Acto seguido, este artista conseguiría más fascículos de la

revista fue vendida en 1945 a Wittenborn and Company, la cual, en vez de continuar con *Dyn*, inició un proyecto editorial denominado *Problems of Contemporary Art*, cuyo primer título fue *Form and Sense*, en el que se hallaban siete textos de Paalen, todos publicados antes por primera vez en *Dyn*⁸. Años después, Robert Motherwell trataría de iniciar una nueva revista que siguiera, en parte, los pasos de *Dyn*, pero su proyecto, llamado *Possibilities. Occasional Review*, sólo tuvo un primer y único número⁹.

Tanto la edición como la impresión de esta revista se llevaba a cabo en México. Para éste y otros proyectos, se creó Ediciones Dyn, donde se publicaron también algunas obras de artistas amigos. Ejemplo de lo anterior fue *Lettre d'Amour*, de César Moro, poema precedido por un grabado de Alice Rahon¹⁰; *The Bottomless Pit*, de Gustav Regler, con dibujos de

publicación e información sobre su director. Años después, ese encuentro fortuito con *Dyn* lo llevaría a conocer a Paalen y a exponer con él a inicios de la década de 1950, como se comentará un poco más adelante. *Vid.* Silvia Fink, “El Dynaton, tres artistas afines (Mullican, Ford, Paalen)”, *La Semana de Bellas Artes*, núm. 85, 18 de julio de 1979, p. 9.

⁸ Este libro fue reeditado en 2013, más de setenta años después de su primera aparición. Cuenta con una introducción por Martica Sawin, la introducción realizada por Paalen para el volumen original y los siete textos impresos por primera vez en *Dyn*. La publicación de 1945 es muy probable que haya salido a la luz gracias a las gestiones de Robert Motherwell, artista norteamericano que trabajaba en ese momento para Wittenborn & Co. y quien había años antes, en 1941, conocido a Paalen a través de las gestiones de un amigo en común, Kurt Seligmann. Motherwell pasó un año en México como aprendiz de Paalen, a quien le retribuía presentándole las teorías y reflexiones de un intelectual como John Dewey, adscrito al llamado pragmatismo americano. La oposición de Dewey al materialismo histórico y a la dialéctica hegeliana concuerdan en gran medida con las propuestas plasmadas después en *Dyn*. De igual modo, es muy probable que Motherwell haya ayudado con la traducción del francés al inglés en la revista, aunque en ésta sólo el texto “The new image”, del primer número, lo refiera a él como traductor. *Vid.* Martica Sawin, “Introduction to the Arcade Edition”, en Wolfgang Paalen, *Form and sense*, Nueva York: Arcade Publishing, 2013, p. 8.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰ Según la información en el número 4-5 de la revista, se tiraron 50 ejemplares en papel Fiesta, firmados por Moro y por Rahon, numerados del 1 al 50. El costo de esta edición original era de \$40 pesos mexicanos o de \$10 dólares americanos para el extranjero. En comparación con los precios de las otras dos obras publicadas en este número de *Dyn*, el de ésta es casi diez veces mayor, por lo que se entiende que la edición, además de reducida, era de bastante lujo. Asimismo, se da la información de que hay un ejemplar fuera de comercio con el manuscrito y la primera prueba del grabado.

Marie-Louise Vogeler Regler¹¹; y *The Hour 13*, también de Regler, con dibujos de Rahon¹² (figura 7). Estas tres ediciones, al igual que los números 4-5 y 6 de *Dyn*, fueron impresos en los Talleres Gráficos de la Nación¹³, que para el momento ya era una cooperativa de participación estatal, por lo que ahí se mandaba a imprimir una diversidad de títulos al cuidado del tipógrafo elegido por el autor¹⁴. En el caso de la revista, quien realizó este trabajo fue Francisco Díaz de León, referido como responsable del diseño tipográfico de las últimas dos apariciones de *Dyn*. En los números anteriores (1, 2 y 3), no se especifica quién estuvo a cargo de esta tarea, pero sí se deja asentado que las impresiones se realizaron en la Imprenta Aldina (vinculada con la hoy muy reconocida Editorial Aldus¹⁵).

Ahora bien, es importante anotar algunas cosas sobre el lugar en el que esta revista era distribuida en México: la Librería Quetzal. El establecimiento se encontraba en Pasaje Iturbide 18, en el centro de la Ciudad de México, y era el espacio en el que se vendían los

¹¹ Esta edición estaba conformada por poemas en inglés y en alemán, presentados en secciones como “Return to the mothers”, “Trip to the moon”, “the partisan talks”, “Marian Anderson” y “Song of the Jewish children”. Se tiraron 50 ejemplares firmados por ambos artistas (\$3 dólares) y 400 sin firma en papel Malinche (\$1.50 dólares).

¹² De este libro se tiraron 40 copias en papel Scotia Deckl firmados tanto por el escritor como por la dibujante (\$3.50 dólares) y 200 copias sin firma en papel Malinche (\$1.50 dólares).

¹³ Desde 1939 los Talleres Gráficos de la Nación funcionaron como una cooperativa con participación y adscripción estatal en la que se editaron y publicaron una infinidad de libros, folletos y revistas; sus instalaciones se encontraban a unos metros de la Plaza de la Ciudadela. En 1969, cambian su ubicación a Av. Canal del Norte #80 y, en 1994, pasan a llamarse Talleres Gráficos de México y a constituirse como órgano desconcentrado de la Secretaría de Gobernación. Este cambio administrativo, por desgracia, ocasionó que el archivo histórico de los Talleres Gráficos de la Nación entrara en un limbo jurídico, ya que la actual dependencia está inhabilitada para gestionar y dar acceso a dicho archivo hasta que se determine si éste debe permanecer como parte de su patrimonio o si debe pasar a ser resguardado por el Archivo General de la Nación. Hasta el momento de acabar este trabajo de investigación, era imposible consultar documentos administrativos y comerciales relacionados con la impresión y publicación de *Dyn*. Jesús Orozco Castellanos, “Los Talleres Gráficos de la Nación”, en *La función editorial del sector público*, Ciudad de México: UNAM - Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2016, p. 111; Secretaría de Gobernación, “Talleres Gráficos de México. Historia”, *Talleres Gráficos de México*, 01 de diciembre de 2021; disponible en <https://www.gob.mx/tgm/documentos/historia-180398>; consultado el 30 de agosto de 2022.

¹⁴ Daniel de Lira Luna, *La producción editorial de Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Miguel N. Lira y Josefina Velázquez de León. Su organización bibliográfica y su valor patrimonial*, tesis, Ciudad de México: UNAM, 2013, p. 33.

¹⁵ Vid. Marcial Fernández, “José Sordo Gutiérrez, impresor”, *El Economista*, 3 de noviembre de 2013 (edición electrónica); y Armando Pereira, *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX, s.v. ‘Librería Robredo’*, Ciudad de México: UNAM – Instituto de Investigaciones Filológicas, 2018.

libros hechos por Bartomeu Costa-Amic, Julián Gorkín y Michel Berveiller¹⁶. César Moro trabajaría como vendedor en esta librería a partir de 1942, lo que ayudó a que el establecimiento se afianzara como un lugar de encuentro para algunos amigos del peruano, mientras que ya lo era para varios exiliados republicanos y del surrealismo y para artistas que simpatizaran también con la lucha antifascista que enarbolaban los propietarios de la editorial y de la librería¹⁷. El puesto de Moro en Quetzal le permitiría establecer un puente a través del cual se gestionaría la distribución de *Dyn* en la Ciudad de México¹⁸, así como la inserción de publicidad relacionada con las novedades editoriales de Quetzal en la revista dirigida por Paalen.

Acerca de los anuncios que aparecen en *Dyn*, debe anotarse que sólo se trataba de publicidad relacionada con sus distribuidores en Nueva York y con algunas editoriales amigas. Así, Gotham Book Mart es la empresa distribuidora con más menciones: en todos los números de la revista se encuentra la relación de libros disponibles, así como recuadros

¹⁶ Fabienne Bradu, “Bartomeu Costa-Amic”, *Vuelta*, núm. 253, diciembre de 1997, p. 43. La historia de la edición catalana y española en México posterior al exilio republicano ha sido estudiada desde la perspectiva peninsular y desde el campo editorial mexicano. En especial sobre Costa-Amic, hay diversos trabajos que repasan su larga carrera en distintas casas editoriales, tanto fundadas por él mismo como por otras personas, aunque hay poca información sobre sus primeros años en México y el tiempo de la editorial y librería Quetzal. En un inicio, Ediciones Quetzal fue fundada en 1939 por Ramón J. Sender, escritor aragonés exiliado en México, ante la necesidad de publicar algunos de sus más recientes libros y de obtener un medio de sustento, mientras se materializaban sus planes de migrar a Estados Unidos, lo que sucedería en 1941. Una vez asegurado su traslado, Sender vende la empresa a una sociedad anónima conformada por Costa-Amic, Gorkín y Berveiller, quienes la mantendrían funcionando por un par de años más. Algunos libros y artículos que tratan esta parte de la historia editorial vinculada al exilio español en nuestro país son: Teresa Férriz Roure, *La edición catalana en México*, Guadalajara: El Colegio de Jalisco, 1998; Fernando Larraz, “La labor editorial del exilio republicano de 1939”, *1939. Exilio republicano español*, Madrid: Ministerio de Justicia – Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2019, pp. 520-524; Lizbeth Zavala Mondragón, “Las casas editoriales del exilio español en México”, *Enciclopedia de la Literatura en México*, 1 mayo de 2019, disponible en <http://www.elem.mx/estGrp/datos/1351>, consultado el 30 de agosto de 2022; Josep Mengual Català, “Libros en francés en México. La segunda etapa de Quetzal”, *Negritas y Cursivas*, 21 de noviembre de 2014, disponible en <https://negritasy cursivas.wordpress.com/2014/11/21/libros-en-frances-en-mexico-la-segunda-etapa-de-quetzal/>, consultado el 30 de agosto de 2022.

¹⁷ T. Férriz Roure, *op. cit.*, p. 43.

¹⁸ Además de ser una editorial y una librería, al parecer Quetzal también funcionaba como distribuidora de libros de otros sellos editoriales, como apunta Lizbeth Zavala Mondragón en “Las casas editoriales del exilio español en México”.

con información específica sobre alguna otra publicación que también distribuyeran, como *Horizon* y *Life and Letters To-Day*. De igual modo, libros como *Winter of Artifice*, de Anaïs Nin, asequible en Gotham Book Mart, o *Mythology of Being*, de André Masson, que podía pedirse a Witterborn and Company, fueron anunciados en los números 2 y 3 de *Dyn*. Especial mención merecen los ya comentados libros *The Hour 13*, *The Bottomless Pit*, *Lettre d'Amour* y *Le Chateau de Grisou*, editados por *Dyn* los primeros tres y por Quetzal el último.

La revista tenía un formato en octavo o tamaño carta, con medidas de 28 cm de alto y 22 cm de ancho¹⁹. Las cubiertas fueron, en los primeros tres números, amarillas, con un diseño y letras en rojo y negro; mientras que en los números 4-5 y 6 estaban compuestas por un fondo blanco, con una imagen centrada y las letras en colores rojo y negro nuevamente. *Dyn* toma su nombre, según explica Paalen en una entrevista al interior de la revista, del griego *to dynaton*, que significa ‘lo posible’, y se refiere a una corriente de pensamiento y comprensión de mundo ideada por él mismo en la que se unen los conocimientos adquiridos por medio del arte y de la ciencia para vislumbrar nuevas posibilidades de la realidad²⁰.

Las primeras veinte copias de la revista venían numeradas y sesenta estaban acompañadas por un grabado en madera. Algunas de las páginas con ilustraciones se imprimían a color y otras en blanco y negro. La disposición de texto e imagen entretejía el discurso de ambas disciplinas en algunos casos, aunque en otros las fotografías y pinturas eran presentadas de manera independiente (figura 8). La mayor parte de las páginas se encontraba a doble columna, aunque en el caso de algunos textos narrativos se imprimía a una columna. En casi todos los números, los artículos de Paalen eran presentados primero en

¹⁹ Para más información material y tablas de contenido, *vid.* Maricela González, “*Dyn*: una publicación en favor del universalismo”, *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, vol. 3, núm. 13-14 (invierno), 1991-1992, p. 54.

²⁰ Carter Stone y Wolfgang Paalen, “During the eclipse”, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944, p. 20.

su traducción al inglés (con algunas modificaciones) y, hacia el final de la revista, en francés (lengua en la que habían sido escritos); estos últimos siempre se encontraban en una fuente tipográfica menor a la del resto de la revista.

La transición entre lenguas que realiza Paalen es, en cierto modo, muy parecida a la que hace César Moro —que será tratada más adelante—, con la excepción de que Paalen priorizaba el inglés sobre el francés con el fin de dar una mayor proyección a su revista. El austriaco sabía que gran parte de las discusiones se estaban dando, al mismo tiempo que ahí, en los Estados Unidos, en Nueva York particularmente, donde se estaban publicando muchas de las revistas con las que él dialogaba y competía. Un dato curioso, que deja ver la necesidad que Paalen tenía de mostrar su revista en otras latitudes como una en la que había varios colaboradores, es el que se haya creado por lo menos tres pseudónimos con los que firmaba distintos documentos: Charles Givors sería aquel que escribía y reflexionaba; John Dawson, el pintor que mostraba las ideas hechas trazos; y Carter Stone, su entrevistador y espejo, que le permitiría explicar y explicarse ante los demás²¹.

Así, es peculiar que un artista, cuya lengua materna es el alemán y que escribe en francés, decida que sus textos se traduzcan al inglés y se presenten al inicio de la revista. Este gesto, pues, respondería no a una intención creativa o reflexiva, como sí pasa con Moro, sino a una de distribución, recepción y establecimiento de redes de discusión²². Sin embargo, surge la pregunta de por qué los originales en francés se siguen imprimiendo en la revista. En primer lugar, podríamos aventurar como respuesta que siempre hay lectores que prefieren

²¹ Martica Sawin, “Introduction to the Arcade Edition”, ed. cit., p. 8. De igual modo, Sawin deja anotada la teoría, aceptada por muchos investigadores, de que la biografía de Paalen que fuera escrita por Gustav Regler y que aparecería 1946 era, en realidad, una autobiografía a la que Regler había sólo prestado su nombre.

²² *Ibid.*, p. 7. Si bien los pseudónimos también podrían responder a la conformación de distintas identidades creativas, me parece que este cambio de voz es más apreciable en sus tránsitos entre lenguas. Éstas, a diferencia de una u otra firma, le permitían transformar sus herramientas expresivas, que a su vez se decantaban por diversos géneros literarios (figuras 9-15).

leer en esta lengua y, en segundo lugar, que pudiera deberse al todavía no acabado prestigio del francés como lengua franca de la cultura, que posteriormente sería sustituida por el inglés. Al mismo tiempo, en varias ocasiones, se advierte que la traducción al inglés puede tener algunas variaciones en el contenido (aunque éstas en realidad son mínimas, si no es que inexistentes), por lo que se mantiene el original también como una manera de darle acceso al receptor de forma directa a las ideas del autor, sin un traductor como intermediario.

Durante todos los números, con excepción del 4-5, en el sumario las contribuciones se dividieron no en orden de aparición, sino como textos e ilustraciones; a su vez, los primeros estaban subdivididos en aquellos que se publicaban en inglés y los que se hallaban en francés. En el número doble sí se respetó el orden de aparición. Sólo el número 6 no contó con una sección de reseñas de libros. En los seis números, Paalen es presentado como el que edita y publica la revista; del 1 al 4-5, Edward Renouf es el editor asistente; y en el sexto, este puesto se transforma en el de editor literario y lo toma Jacqueline Johnson. Si bien sólo se hace explícito en los números 4-5 y 6, en éstos el diseño editorial y tipográfico estuvo a cargo de Francisco Díaz de León. A partir del tercer número, se añade el subtítulo: *The Review of Modern Art*.

El costo²³ de la revista comenzó con \$1 dólar por copia o \$5 dólares la suscripción anual, que constaba, en teoría, de seis números. Este precio se mantuvo hasta el número 4-5,

²³ Si bien ha sido imposible confirmar la siguiente información por medio de cartas u otro material de archivo, en diversos estudios se menciona que Eva Sulzer pagaba la mayor parte de los costos relacionados con la revista *Dyn*. Asimismo, tal como lo hiciera Edward James, Sulzer compraba obras de sus amigos surrealistas para ayudarles en momentos de debilidad económica, como lo demuestran algunas cartas de César Moro y de Paalen. Éstas últimas, alojadas en el Archivo Paalen del Museo Franz Mayer, dan cuenta del apoyo que daba Sulzer al austriaco al momento de hacer pagos para renta en Francia y Estados Unidos. Annette Leddy, “Red: el círculo de *Dyn* en México y más allá”, en María Clara Bernal, *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*, Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015, p. 63; C. Moro, “19 de febrero de 1940”, en *Cartas a Emilio Adolfo Westphalen (1935-1955)*, traducción y compilación de Claudia Itzkowich Schñadower, Ciudad de México: Vainilla Planifolia, 2015, p. 119.

que podía ser adquirido por \$2 dólares debido a que se trataba de una aparición doble. En ese mismo fascículo, se especificó que las suscripciones eran válidas sólo para Estados Unidos y México, mientras que en otros países se deberían pagar \$6 dólares. Ya en su última aparición, se actualizaron los precios para los dos países mencionados, quedando en \$2 dólares el número sencillo, en \$4 el doble, y en \$4.50 para otras naciones.

Es necesario hacer notar que, si bien no hubo un aumento de precio durante el periodo de vida de la revista, la calidad material de ésta sí cambió mucho de uno a otro número. Por ejemplo, en su primera edición, se utilizó el mismo tipo de papel para todas las páginas de la revista, aunque las imágenes a color y fotografías fueron pegadas, una por una en todo el tiraje, en un papel de mejor calidad (figura 16). En el segundo número, una gran cantidad de fotografías fueron impresas en papel de mejor calidad e intercaladas en la paginación original de la revista, aunque otras muchas obras a color y en blanco y negro fueron pegadas a las hojas como en el primer número (figuras 17-18). A partir de su tercera aparición, todas las fotografías e imágenes a color se encontraban en un papel diferente al de aquel en el que sólo se imprimía texto, pero no se integraron en la numeración (figuras 19-21). Ya en el cuarto número, se decidió excluir de la paginación las separatas con ilustraciones en mejor papel, con lo que se identificaron como láminas numeradas, aunque muchas imágenes aún se imprimieron en páginas numeradas (figuras 22-25). El sexto y último fascículo regresó a la misma disposición del tercer número (figuras 26-28).

*

En cuanto al contenido de la revista, puede notarse que el concepto de ‘revolución’ se encuentra presente en gran parte de las reflexiones. En *Dyn* se propone que, para lograr revolucionar el arte de ese momento, es necesario tener la mayor libertad asequible. Con ello, la imaginación podrá actuar en el mundo y, así, crear obras en las que se unan lo posible y lo

real. En un artículo, Paalen establece la diferencia entre la imagen representativa (convencional, conformista, reaccionaria) y la imagen prefigurativa o anticipatoria (potencial, novedosa, revolucionaria)²⁴. La diferencia entre ambas es que una sólo copia la realidad y la otra permite que la imaginación se inserte en el mundo y detone un sinfín de posibilidades. Un poco más adelante, Paalen sentencia: “Todo lo que abra el camino para nuevas experiencias posibles es revolucionario”²⁵. De ello, se derivan tres puntos que atraviesan la mayor parte de los textos publicados en la revista y a *Dyn* como conjunto: la libertad, la posibilidad y la imaginación.

Aún en el ámbito textual, en la revista aparecerían poemas muy diversos, entre cuyos autores es posible mencionar a Alice Rahon²⁶, César Moro, Marian Castleman y Valentine Penrose. Muchos de estos, debe anotarse, eran acompañados por fotografías o pinturas que permitían una lectura compleja que se basara tanto en lo escrito como en lo visual. Aunque en menor medida, también se imprimieron algunos textos narrativos, como los de Henry Miller y Anaïs Nin, o la crónica de viaje de Paalen, “Paysage totémique”, analizada a profundidad en el siguiente capítulo. Finalmente, algunos escritores publicaron en *Dyn* ensayos de gran calidad estilística, como el mismo Miller, Robert Motherwell y Jacqueline Johnson.

En cuanto a la gráfica, la fotografía y la pintura son las dos disciplinas que más se reproducen en la revista, mientras que el dibujo y la instalación (en fotografía) también tienen un lugar de considerable peso. Algunos de los artistas incluidos son Eva Sulzer, Manuel

²⁴ Wolfgang Paalen, “The new image”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 10.

²⁵ *Ibid.*, p. 12. Todas las traducciones son mías.

²⁶ En la revista se le refiere como Alice Paalen, pues no es sino hasta después de 1947, año en el que se divorcia de Wolfgang Paalen, que firma como Alice Rahon, nombre con el que se le reconoce hoy en día y que será usado a lo largo de este estudio.

Álvarez Bravo, Carlos Mérida, Alice Rahon, Marc Chagall, Doris Heydn, Robert Motherwell, Miguel Covarrubias, Jorge Enciso, Rosa Rolanda²⁷, Georges Braque, Roberto Matta, Gordon Onslow-Ford, Pablo Picasso y Jackson Pollock. En el caso de las artes gráficas manuales, las técnicas van desde el óleo hasta el grabado, pasando por el dibujo a tinta, la acuarela y el gouache (figuras 29-32).

La fotografía en *Dyn* es el espacio privilegiado para el paisaje, en el que se muestra la inmensidad de un mundo constreñido por los límites del papel. Sin embargo, también se pueden encontrar en la revista ejemplos de escenas y retratos urbanos y rurales que pretenden mostrar la interacción de los sujetos con el mundo y entre ellos. Ejemplo de esto son las imágenes tomadas por Manuel Álvarez Bravo, Rosa Rolanda y Doris Heydn (figuras 33-34). A la vez, también hay algunas fotos que pueden ser consideradas plenamente surrealistas, como la de I. Russell Sorigi, *Snapshot of a suicide*, en *Dyn* 3 (figura 35).

Por otro lado, la fotografía también funciona como documento o archivo, cuya finalidad es mostrar algo de lo que se está hablando o discutiendo, ya sea en un artículo o en la revista en su totalidad, como sucede con el número 4-5. Fotos de Eva Sulzer, Brassai y Covarrubias muestran figuras precolombinas, columnas dóricas y construcciones de la Columbia Británica (figuras 36-37). Otras recuperan retratos de jefes indígenas del siglo XIX y de tótems norteamericanos en su espacio original. Comúnmente, éstas van acompañadas de reproducciones de ilustraciones antiguas provenientes de libros y relaciones sobre la exploración del continente americano. Algunas otras, sin autor, sirven para mostrar instalaciones y esculturas como las de Henry Moore, David Smith y Xenia Cage.

²⁷ En la revista se le refiere como Rosa Rolando.

La pintura presentada en *Dyn* está ligada en la mayor parte de los casos a las tendencias abstractas. Incluso, en esta revista se logran ver los inicios de lo que después sería denominado expresionismo abstracto (figuras 38-41). En este sentido, la impresión de obras de Pollock, como en el número 6, y de Jean Caroux revela genealogías y redes de discusión que posicionan a *Dyn* como una de las principales fuentes de reflexión y debate.

Los dibujos y viñetas, a pesar de que muchas veces son pasados por alto, permiten que la revista engrane discursos visuales y textuales al disponer de la hoja a manera de lienzo. Sólo algunas de estas obras carecen de autor, pero siempre sirven para equilibrar y focalizar la atención en la página como un todo y no como sólo texto acompañado de imágenes. Si bien no se trata de un dibujo, la página 35 del primer número de *Dyn* es un gran ejemplo de esto último, pues Alice Rahon presenta un poema-pintura, en el que ambas partes se retroalimentan para crear un mensaje conjunto. Otro experimento destacable es el de las páginas 11 a 13 de *Dyn 2*, en el que Renouf presenta cuatro dibujos y tres textos que conviven en el mismo espacio sin ser uno representación o descripción del otro —ambos ejemplos serán analizados en el siguiente capítulo—.

*

A diferencia de las otras dos revistas aquí trabajadas, *Dyn* no cuenta con un antecedente concreto en el que sea posible ubicar a varios de sus colaboradores o en el que se hayan gestado las ideas o el diseño de la misma. Al contrario, sus referentes parecieran no estar en su pasado sino en su presente, pues se puede identificar un diálogo, tanto en su sentido de retroalimentación como de oposición, con *View* y *VVV*, dos publicaciones americanas impresas en los mismos años²⁸. La primera era dirigida por Charles Henri Ford y tuvo un

²⁸ Vid. Richard Spiteri, "Autour de *Dyn*: le dialogue entre Péret et Paalen", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, año 101, núm. 5 (septiembre-octubre), 2002, pp. 843-850. En este mismo sentido, en cartas de la época,

total de 37 números, de 1940 a 1947. La segunda fue dirigida por David Hare, sus editores fueron André Breton y Max Ernst y contó con 4 números, uno de ellos doble, durante el periodo de 1942-1944. *View*, en su momento, era identificada como la revista del surrealismo neoyorkino; mientras que *VVV* era considerada como la renovación de los surrealistas franceses en el exilio. En esta revista no sólo se presentarían los “Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no...”, sino que también habría una apertura a corrientes e ideas que no estaban estrictamente dentro de los límites del movimiento²⁹.

En este contexto, Karla Segura Pantoja documenta por medio de la correspondencia entre Breton, Pèret y Paalen cómo cada uno percibía estos proyectos de revista, especialmente *VVV* y *Dyn*³⁰. La manera en la que estas publicaciones competían entre sí por presentarse como más innovadoras o como más surrealistas, aunque esto no fuera abiertamente, deja ver que la intención de los artistas que las impulsaban era la de posicionarse ante el público y ante el ámbito artístico e intelectual como los líderes en cuanto a la reflexión y a la creación durante la parte más crítica del ya de por sí delicado periodo en el que se desarrollaba la Segunda Guerra Mundial. Por ello, es posible pensar *Dyn* como una revista que rompía con las ideas surrealistas previas a su primera aparición y que se diferenciaba de manera tajante de sus contemporáneas (*View* y *VVV*) debido a sus propuestas sobre la relación del arte y la ciencia y sobre el lugar de los creadores en el mundo contemporáneo, como veremos en el siguiente capítulo.

Moro le comenta a Westphalen sobre la indiferencia de Breton después de haberle enviado su más reciente libro, y añade: “Ha de estar enojado porque colaboré en *Dyn* y me negué a colaborar en *VVV*. Es decir, que no respondí a su invitación un poco tardía de colaborar en *VVV*”. Estas palabras, aunque breves, dejan ver la rivalidad percibida entre dichas publicaciones. C. Moro, “17 de septiembre de 1943”, en *Cartas a Emilio Adolfo Westphalen (1935-1955)*, ed. cit., p. 291.

²⁹ G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *El surrealismo*, Madrid: Guadarrama, 1974, p. 65.

³⁰ Karla Angélica Segura Pantoja, *Le surréalisme déplacé*, tesis, París: Universidad de Cergy-Pontoise, 2018, pp. 186-188.

No obstante, lo anterior no quiere decir que los principales colaboradores de *Dyn* no contaran una carrera previa que se proyecte en la publicación de distintas maneras. A continuación, se hará un breve recuento de las actividades más destacadas de algunos de los participantes de la revista. El círculo principal que estaba detrás de *Dyn* y junto a Paalen se conformaba por cuatro personas: César Moro, Edward Renouf, Alice Rahon y Eva Sulzer. Entre todos ellos, se generó un espacio de discusión, creación y exploración que le permitiría a *Dyn* tratar diversos temas. No obstante, también se revisarán las relaciones de estos personajes con otros, como Gustav Regler, Robert Motherwell y Onslow Gordon-Ford.

En primera instancia, están los variados caminos que Paalen recorrió antes de encontrarse publicando *Dyn*. Nacido en Austria, pasó su infancia de forma cómoda en el castillo que su familia compró en Rochsburg, a pesar de que, previo al exilio en México, haya residido en ciudades tan variadas como Roma, Berlín, Viena y París. En la década de 1930 participa en el grupo Abstracción-Creación, con quienes comenzaría a dar forma a algunas de sus ideas sobre la importancia de la abstracción en el arte contemporáneo y sobre las distintas vertientes de la abstracción. En este tiempo conocería a otros artistas que se mantendrían cerca durante buena parte de su vida, como Kurt Seligmann y Alexander Calder, con quienes compartiría las páginas del tercer número de la publicación *abstraction création*³¹. Este periodo no sólo le permite a Paalen explorar las posibilidades no figurativas de las artes visuales, sino que también lo integra a una serie de reflexiones en torno a la

³¹ En esta revista editada en francés y publicada en París durante cinco números (1932-1936), aparecerían algunos de los mayores exponentes de la pintura abstracta en sus distintas vertientes. Aquí se imprimió obra de Wassily Kandinsky, Jean Arp, Robert y Sonia Delaunay y Naum Gabo; así como de otros artistas que aparecerán recurrentemente en las páginas de este trabajo, principalmente en los apartados dedicados al arte concreto argentino, como László Moholy-Nagy, Max Bill, Georges Vantongerloo y Juan Del Prète.

función del arte en el mundo y a la manera en la que las exploraciones artísticas son también, en cierto modo, exploraciones de las posibilidades de la realidad³².

En esa misma década, Paalen se une al grupo surrealista, con quienes expone en varias ocasiones y con quienes, también, desarrolla su labor como teórico de las ideas del surrealismo³³. En 1931 se casa con Alice Rahon, poeta y pintora francesa, de cuya mano visitaría la Columbia Británica en 1939, acompañados por Eva Sulzer, fotógrafa suiza y amiga del matrimonio. Durante su viaje, estalla la Segunda Guerra Mundial y, gracias a la invitación que les hicieran Diego Rivera y Frida Kahlo, se instalan en San Ángel, Ciudad de México, estos tres artistas europeos (figura 42).

Ahora bien, a causa de este viaje por Alaska y Canadá que Paalen tiene contacto *in situ* con el llamado arte amerindio, el cual ya conocía bien gracias a su inclinación personal y a las publicaciones sobre el tema al interior de las revistas del surrealismo. A la parte norte del continente americano llegó como representante del Musée de l'Homme, con lo que obtuvo facilidades para visitar pueblos, entrevistarse con personas de cada lugar y recolectar distintos objetos para su colección personal³⁴. Las impresiones de este trayecto se publicarían

³² En su introducción a *Form and sense*, Paalen escribe: “Mi intención, pues, es mostrar que no sólo las formas dadas por el mundo exterior, sino también aquellas creadas libremente por el arte, generan sentido. En otras palabras, que las formas tienen un significado sin cuyo entendimiento no puede haber una comprensión completa de nuestro mundo en términos de valores humanos” (p. 18). Esto se verá con más claridad en los apartados del siguiente capítulo dedicados a la teoría que *Dyn* plantea en torno a lo que Paalen llama pintura representativa y pintura prefigurativa. // “My intention thus is to show that not only the forms given to us by the external world but likewise the forms freely created by art generate sense. In other words, that forms have a meaningfulness without the understanding of which there can be no full understanding of our world in terms of human values”.

³³ C. Kloyber, “Wolfgang Paalen. La aventura de una biografía”, en *Wolfgang Paalen. Retrospectiva*, Ciudad de México: Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1994, pp. 166-175.

³⁴ Marie Mauzé, “Odes à l'art de la côte Nord-Ouest. Surréalisme et ethnographie”, *Gradhiva*, núm. 26, 2017, p. 191. Esta apropiación de objetos por parte de viajeros e intelectuales era muy común en la época, al punto de que estas colecciones particulares luego eran reconocidas incluso por distintos gobiernos, como sucedió con las piezas arqueológicas mexicanas en manos de Diego Rivera. El caso de Paalen, no obstante, es diferente, ya que no sólo compraba objetos, sino que también se tiene registro de que se hizo de objetos robados, como por ejemplo una máscara encontrada durante su recorrido por la Columbia Británica en la tumba de un chamán. De igual modo, muchas de las piezas de los indios norteamericanos reproducidas en el número 4-5 de *Dyn* fueron obtenidas en este viaje (figura 43). Estos hechos hoy ya se reconocen como robo y saqueo a culturas autóctonas,

en *Dyn* bajo el nombre de “Paysage totémique”, relato de viaje que pretendía ser reunido posteriormente en un libro y que será analizado en el capítulo siguiente. La importancia de esta publicación no está sólo en la palabra escrita, sino también en las fotografías de Eva Sulzer que acompañan los textos y que permiten tener una experiencia tanto textual como visual.

Una vez acabado su recorrido, después de pasar por Nueva York, los tres artistas europeos viajan a San Francisco y de ahí a la Ciudad de México. Más allá de su lugar como esposa de Wolfgang, Alice Rahon se desarrolló como poeta y pintora. A lo largo de *Dyn* se encuentran diversos ejemplos de su obra lírica y gráfica, en los que explora los caminos por los que tanto arte como naturaleza se han visto unidos —estas imágenes y poemas, de hecho, auguraban ya sus proyectos venideros. Eva Sulzer, por su parte, tendría una fuerte participación en la revista con fotografías que retratan paisajes ruinosos, muchos de los cuales son de gran importancia para las reflexiones de Paalen sobre el arte totémico y para la conformación de *Dyn* como una revista que recupera el pasado para actualizarlo y generar experiencias estéticas en el presente. Sus fotografías presentan espacios habitados por pirámides, tótems, cabañas abandonadas y volcanes.

Muy cercano a estos tres personajes era César Moro, de quien hablaremos a profundidad un poco más adelante. Moro, poeta peruano que renegó toda su vida de su país natal, había sido parte del círculo surrealista de París y organizó junto con Paalen la

y es imposible obviar las implicaciones éticas de las acciones de artistas como Paalen, quien, a la vez que apreciaba estas culturas, extraía de ellas objetos rituales que posteriormente despojaría de todas sus funciones y fetichizaría como parte de exposiciones —como la de 1951 en San Francisco, *Dynaton*, en la que se expuso una sala completa de esta clase de objetos llamada “The Ancestors Room”—. Ahora bien, aunque no hay claridad sobre el hecho, Martica Sawin relaciona el suicidio de Paalen con el contrabando de piezas arqueológicas fuera de México, ya que las autoridades al parecer estaban cada vez más cerca de tener elementos suficientes para denunciarlo; ante esta situación, Paalen decidió terminar con su vida antes de perder “el poco honor que aún tenía”, frase escrita en una carta a Gordon Onslow-Ford. *Vid.* Martica Sawin, “Introduction to the Arcade Edition”, ed. cit., p. 9.

Exposición Internacional del Surrealismo en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor (figuras 44-48). La vida del peruano estuvo marcada por el exilio, tanto exterior como interior, pues de Lima emigró a París, de donde tuvo que regresar por unos años a su ciudad natal para luego salir huyendo por un problema político hacia México, donde residió durante diez años, hasta que volvió nuevamente a Lima, donde murió a finales de la década de 1950.

La vinculación de Moro con el surrealismo se da a un nivel mucho más profundo que el de aquel de pertenecer o no a una agrupación o movimiento artístico. Desde su llegada a París en 1925, época en la que cambia su idioma de escritura al francés, desarticula buena parte de la lógica común y de la norma sintáctica para adentrarse en nuevos modos de comprender y transmitir su experiencia de la realidad. No obstante, en 1945 se distancia de aquel que fuera visto como el padre del surrealismo, André Breton, debido a sus ideas sobre el amor, estrictamente heterosexual, plasmadas en *Arcane 17*³⁵.

Esta separación se da en un ambiente ya de por sí delicado al interior del surrealismo, pues algunos años antes Paalen habría publicado su famoso “Farewell au surréalisme”, de 1942, en el que también marcaba grandes diferencias con lo que fuera el surrealismo bretoniano y con lo que se estaba haciendo en Estados Unidos en ese momento. La conformación de un grupo escindido en México materializó una tensión presente desde algún tiempo antes, ya que, por ejemplo, un poeta como Benjamin Péret, que también se encontraba en nuestro país en ese momento, era concebido como la representación de Breton en estas latitudes³⁶. A pesar de ello, era imposible cortar por completo ciertas relaciones; por ejemplo,

³⁵ César Moro, “Arcane 17, de André Breton”, *El Hijo Pródigo*, vol. IX, núm. 30, septiembre de 1945, pp. 181-182.

³⁶ K.A. Segura Pantoja, *op. cit.*, pp. 112 y ss.

Remedios Varo³⁷, en ese entonces casada con Péret, y Leonora Carrington eran muy amigas de Moro, de Rahon y de Sulzer. Estas rupturas son importantes pues, si bien podía mantenerse el afecto personal, dieron pie a la conformación de redes de reflexión más afines que, sin desconocer del todo al movimiento surrealista, añadían nuevas ideas y transformaban preceptos básicos que hasta ese momento no habían sido abiertamente cuestionados desde dentro del movimiento.

Aunque no sean muchas las contribuciones de Moro en la revista, su amistad y su diálogo constante con quienes participaban en *Dyn* lo colocan como uno de los principales impulsores del proyecto y como un gestor y transmisor de ideas. La participación del peruano en la revista se relacionaría más con los vínculos que establecía con otros círculos de artistas dentro y fuera del país, pues en Sudamérica se encargaría también de dar a conocer y discutir los aportes de esta publicación en *Las Moradas*, principalmente.

Durante ese mismo periodo, en México también se encontraban Gordon Onslow-Ford y Jacqueline Johnson, matrimonio que había establecido su residencia en Erongarícuaro, Michoacán, en 1941, mismo año en el que se habían casado. Ambos tendrían una gran influencia en *Dyn*, pues Johnson, aunque sólo durante el último número, fungiría como editora literaria, y Onslow-Ford participaría con obra gráfica. Sin embargo, el diálogo que mantendrían con Paalen se vería más claro algunos años después de haber desaparecido la revista. Para 1947, la pareja cambiaría nuevamente de residencia y se mudaría a San Francisco, donde coincidirían nuevamente con Paalen y con Lee Mullican, joven artista que se había visto fuertemente influido por la obra del editor de *Dyn*, tanto teórica como

³⁷ Varo incluso colaboró con una viñeta para la portada de la novela *Clochemerle*, de Gabriel Chevallier, publicada por Costa-Amic en Ediciones Quetzal en 1944. Este libro fue el mayor éxito de la editorial al acabarse la primera impresión, lo que hizo necesario que se tiraran más ejemplares durante un buen tiempo. T. Ferriz Roure, *op. cit.*, pp. 42-43; y L. Zavala Mondragón, “Las casas editoriales del exilio español en México”.

visualmente. Onslow Ford, Paalen y Mullican expondrían en 1950 en la Universidad de Stanford y acompañarían la exhibición con conferencias de Sybil Moholy-Nagy, de Paalen y de Onslow Ford. En 1951 presentan los tres de nuevo una exposición, pero ahora en el Museo de Arte de San Francisco, la cual se llamó *Dynaton*, en la que exhibirían sus obras y presentarían un catálogo editado en la Ciudad de México, con un ensayo de Paalen y otro de Johnson (figuras 49-51).

Antes de Johnson, Edward Renouf era quien se desenvolvía como editor asistente de la revista, a la vez que publicaba en ella con cierta recurrencia. Sus ensayos serían un gran aporte también para las reflexiones teóricas y artísticas en *Dyn*, con lo que se posiciona como el segundo gran pensador impreso en la publicación. Renouf llegó a México en 1941 para trabajar con Paalen y, posteriormente, llevaría a cabo su trabajo como editor durante los cinco primeros números de la revista; después, este artista americano mantendría su residencia en México hasta 1959.

Por último, habría que mencionar a Francisco Díaz de León, tipógrafo y diagramador de *Dyn*, quien fuera el más importante impulsor y primer director de la Escuela Nacional de Artes Gráficas en México. Su trabajo como diseñador, creador y estudioso del libro se ve reflejado en la manera en la que la revista que nos ocupa presenta no sólo sus contenidos textuales, sino también la disposición de imágenes y algunos juegos visuales entre una y otra página. Díaz de León también colaboró con un ensayo y era el grabador encargado de imprimir las litografías que se incluían en las primeras veinte impresiones de la revista.

*

Para finalizar, me gustaría resaltar la importancia de algunos preceptos surrealistas en *Dyn* y la crítica a ciertas obras y figuras de este movimiento de vanguardia. A pesar de que en el primer número hay un artículo firmado por Paalen que se titula “Farewell au Surréalisme”

en el que se distancia del movimiento iniciado por André Breton, es posible notar que varias técnicas e ideas se mantienen vigentes en su concepción del arte y del mundo. Anteriormente se consideraba este texto como la confirmación de un rompimiento definitivo, pero hoy en día se le ve más bien como el inicio de un surrealismo disidente, pero surrealismo a fin de cuentas³⁸.

Lo que más salta a la vista es que se mantiene la preponderancia de la imaginación como método de unificación, a la vez que se le cataloga como una facultad humana que fue primordial en un tiempo pasado y que ahora debe ser recuperada. Otro de los puntos en común es el del lugar del hombre en el mundo y de cómo el arte puede afectar esta relación. Según Paalen, ya que el arte no tiene una función social clara en la actualidad, el artista no puede centrarse más únicamente en cómo se pinta, en la técnica, sino que se ve obligado a preguntarse también qué es lo que pintará y si esto debiera ser sólo una copia de aquello que le rodea³⁹. Paalen lo dice de forma muy clara en una reseña: “todo esfuerzo por transformar al mundo está indisolublemente ligado a la interpretación del mundo”⁴⁰.

En esa misma reseña, el autor sugiere otro vínculo con el surrealismo “ortodoxo”, ya que critica que los avances de la ciencia sean vistos como obra de genios individuales, sin que se repare en la colectividad de científicos que permitieron llegar a tales avances. Esta postura será desarrollada en un artículo llamado “Art and science” (del cual nos ocuparemos en el siguiente capítulo) y va muy de la mano con aquella declaración enarbolada por Breton a partir de la frase del Conde de Lautréamont: “La poesía debe ser hecha por todos”. Por último, la trascendencia del arte originario de distintas regiones del mundo es el punto en el

³⁸ Daniel Garza Usabiaga, *El gran malentendido. Wolfgang Paalen en México y el surrealismo disidente de la revista Dyn*, Ciudad de México: INBA-MACG, 2018, p. 18.

³⁹ W. Paalen, “Introduction”, en *Form and sense*, Nueva York: Arcade Editions, 2013, p. 17.

⁴⁰ W. P., “Hans Reichenbach, *From Copernicus to Einstein*”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 44.

que se interceptan varias de estas ideas, ya que, según las reflexiones del surrealismo, en él se revela un momento en el que el sujeto, el objeto y el mundo se encontraban en completa armonía gracias a la libertad de pensamiento que permitía la imaginación no restringida por parámetros morales tan rígidos como los modernos.

Por otra parte, en más de un texto se critica la figura de Salvador Dalí, quien para ese momento ya era rechazado por los principales círculos surrealistas. El punto principal era desvincularlo del surrealismo y desmarcar sus contribuciones del movimiento. En *Dyn*, por ejemplo, se le caracteriza únicamente como un academicista, a cuyas obras sus defensores pretendían atribuir un origen automático, hecho negado por Paalen⁴¹. Incluso éste llega a decir, al reseñar de manera negativa un libro de Nicolas Calas, que dicho “teórico académico, podría contribuir al descrédito del surrealismo, como lo hizo Dalí, pintor académico”⁴².

Muy cercano al anterior es el juicio que tiene Paalen sobre el automatismo desde la perspectiva bretoniana, debido a que, al tratar de llegar a la más espontánea expresión, termina cayendo en una reducción al absurdo. Para él, el proceso automático es sólo el inicio de la creación, el material en bruto que, posteriormente, debe ser trabajado para llegar a una obra de arte. Como ejemplo fallido de este automatismo habla del poema “Dernier malheur, dernière chance”, de Benjamin Péret, y de las pinturas de Roberto Matta⁴³.

Una de las críticas más contundentes que Paalen hace al surrealismo es la intención de poetizar la ciencia. Esto se debe a que el surrealismo bretoniano proponía que la ciencia y sus descubrimientos fueran comprendidos desde el arte y lo irracional, para así incorporar

⁴¹ Wolfgang Paalen, “The new image”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 9.

⁴² W. P., “Nicolas Calas, *Confound the Wise*”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 45.

⁴³ Charles Givors, “*Exil. Fata Morgana. VVV*”, *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, p. 81. Tanto el poema de Péret como algunas obras de Matta fueron reproducidos por la revista chilena *Leitmotiv*, la cual seguía en mayor medida la línea de André Breton. Ediciones Quetzal, donde se distribuía *Dyn*, publicó en México el texto de Péret.

dos visiones encontradas en una sola. Para Paalen esto era un sinsentido, pues desde su perspectiva, tanto arte como ciencia debían aceptar que ninguna de las dos poseía una verdad absoluta, pero debían respetar y aprender de los métodos de aproximación al mundo que las diferenciaban⁴⁴. Paalen, bajo el pseudónimo de Charles Givors, incluso critica tales posturas de Breton en una reseña de la revista *VVV*⁴⁵.

El balance final que el austriaco hace del surrealismo bretoniano se encuentra, asimismo, en la reseña previamente mencionada, la cual concluye de esta forma:

Es, para gloria del surrealismo, el que hayan afirmado y hecho visible lo irracional en un periodo sofocado por los prejuicios utilitarios, así como el haber integrado a la expresión artística las fuerzas liberadoras de los descubrimientos de Freud. No obstante, para emerger del caos del presente no es suficiente sublimar lo irracional en un nuevo mito ni tampoco regresar al estrecho naturalismo; lo que se necesita es un intento de integración que le haga justicia tanto a lo irracional como a lo racional: éste es el gran reto intelectual de nuestro tiempo⁴⁶.

De tal modo, *Dyn* se presenta como una revista en la que la teoría y la práctica también se unifican. Al tiempo que se discute un concepto, es posible verlo materializado en una pintura o en una fotografía. La meta de esta publicación era instaurar una revolución permanente en la vida del ser humano, para que constantemente se estuviera reconsiderando la realidad, con lo que se evitarían dogmatismos contraproducentes. Para lograrlo, según sus colaboradores, sería necesario que el arte se liberara de toda carga ajena a él y que pudiera ensayar modos posibles de existencia gracias al poder de la imaginación.

⁴⁴ Wolfgang Paalen, "Art and science", *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 8.

⁴⁵ Charles Givors, "Exil. Fata Morgana. VVV", *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, p. 81.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 82.

I. 2. *Las Moradas*, un proyecto colaborativo

El proyecto de *Las Moradas* (8 núms., 1947-1949, Lima, Perú) no es uno que nazca y muera en el lapso que va de la primera cubierta a la última contracubierta, como tampoco sucede con muchas otras revistas que, a veces, no llegan siquiera a ver su número inicial. Su director, su comité de redacción y sus colaboradores habían ya publicado otros documentos e idearían en el futuro algunos más, que se materializarían ya fuera de manera efímera y coyuntural o como impresos sólidos y de una duración considerable⁴⁷. Esto fue así antes, durante y después de la aparición de *Las Moradas*, por lo que es imposible pensarla como un objeto cerrado. Incluso debe hacerse notar que el contexto de la publicación permite ver algunas de sus aristas que antes pudieron haber pasado inadvertidas, a la vez que los distintos contextos en los que se hallaban sus colaboradores, sus obras y sus páginas en general revelan líneas que corren hacia adelante y hacia atrás en el tiempo y que los conectan con otros espacios, personas y proyectos.

Ante una publicación como *Las Moradas* es necesario un análisis que enfoque y desenfoque repetidas veces, que observe las particularidades de los que participaban en ella. De este modo, se comprenderá en parte cómo la revista es resultado de una suma de voluntades que amplió el rango de acción y de aportaciones en lo geográfico, en lo temporal y en lo temático. Así, a continuación haré una revisión de los datos generales más importantes

⁴⁷ Entre las publicaciones que dirigió Emilio Adolfo Westphalen, están *El Uso de la Palabra* (1 núm., 1939), *Las Moradas* y *Amaru* (Lima, 14 núms., 1967-1971). Por otro lado, los colaboradores de la revista que nos ocupa también dirigieron publicaciones como *El Correo de Ultramar* (Lima, 4 núms., 1947), *Tiger's Eye* (Nueva York, 9 núms., 1947-1949) y *Prometeus* (Ciudad de México, 2 épocas, 1949-1952). En este apartado, me interesa destacar la relación entre *Las Moradas*, *El Uso de la Palabra*, la antología *La poesía contemporánea del Perú* (Lima, 1946) y *Vicente Huidobro o El obispo embotellado* (Lima, 1935). Aunque no son desdeñables los vínculos entre las publicaciones peruanas —principalmente en las que participaban Westphalen y César Moro— y aquellas del exterior del país, me parece que el trayecto de *Las Moradas* se caracteriza por ser uno que inicia más de diez años antes de su primer número, periodo en el que muchos de los conceptos e ideas que son presentados en la publicación de 1947 se transforman a fuerza de una constante reflexión que afecta tanto lo técnico como lo teórico de las propuestas de *Las Moradas*.

de *Las Moradas*, para posteriormente trazar algunas relaciones que ésta y sus colaboradores establecieron con otros proyectos y con otros espacios, al tiempo que se analizan algunas ideas que se reiteran en la publicación.

*

Las Moradas. Revista de Artes y Letras fue una revista publicada en Lima, Perú, durante ocho números, que van desde mayo de 1947 hasta julio de 1949. En su primer número, aspira a ser una revista bimestral, aunque por distintos problemas, principalmente monetarios (como la misma publicación lo expone)⁴⁸, aparecería de manera irregular. El director en todo momento fue Emilio Adolfo Westphalen, poeta y crítico reconocido en el Perú y en Latinoamérica en general. El comité de redacción y los corresponsales en el exterior variaron significativamente en los dos años que sobrevivió la revista. En la redacción participaron personajes como Carlos Cueto Fernandini, Tomás Acosta Mejía, André Coyné y Fernando de Szyszlo⁴⁹; mientras que en el exterior estaban César Moro, en México, y Ruth Stephan, en Estados Unidos. Durante el segundo año de la revista, los corresponsales cambiarían, pues Moro regresaría al Perú y su lugar en México lo tomaría Javier Sologuren, quien iniciaría en 1948 estudios de posgrado en El Colegio de México; por otro lado, en Argentina se asienta Sebastián Salazar Bondy desde 1947 hasta 1951⁵⁰.

⁴⁸ “Aviso a los lectores de *Las Moradas*”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 325.

⁴⁹ En un breve artículo, De Szyszlo comenta sobre su experiencia como parte del comité de redacción de *Las Moradas*. El pintor dice que, en realidad, éste funcionaba más bien como apoyo editorial, pero que todas las decisiones de publicación eran tomadas, confirmadas o rechazadas por Westphalen. Como ya se mencionó en el apartado anterior, si bien no es raro que un individuo lleve las riendas de una revista en solitario, obviar la labor colaborativa resulta contraproducente. En este sentido, en el presente trabajo mantendré las referencias al comité y a los colaboradores de *Las Moradas*, para subrayar esta participación plural en la materialización de la revista. No obstante, en los apartados en los que claramente haya una decisión individual, será señalado y reconocido. *Vid.* Fernando de Szyszlo, “*Las Moradas* de Emilio Westphalen”, en *Miradas furtivas*, Lima: FCE, 2012, pp. 189-191.

⁵⁰ Inmaculada Lergo Martín, “La poesía contemporánea del Perú: en defensa de la poesía”, en Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren, *La poesía contemporánea del Perú*, Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013, p. XXXIV.

La revista tenía un formato tipo cuaderno, en octavo o medio oficio (16.5 x 23 cm), y cada número contaba con alrededor de 100 páginas o 17 pliegos, incluida la publicidad. Esta extensión fue constante durante toda la vida de *Las Moradas*, sin embargo, su última edición fue un número doble (7-8) en el que se reunían los materiales de lo que hubieran sido dos apariciones distintas.

Las tapas de cada número se mantuvieron homogéneas (figuras 52-58). En ellas, se presentaba el nombre de la revista en una banda que ocupaba una cuarta parte del espacio tipográfico, con una letra bastante estilizada; debajo, en orden alfabético, se enlistaban los nombres de algunos de los colaboradores de ese número de la revista; por último, en el último cuarto de la tapa, centrado, se observa el número de la revista. En ninguna de las tapas aparecen imágenes, a diferencia del interior de la publicación, en la que convivían imagen y texto. Todas las páginas, excepto aquellas en las que inicia un artículo, están numeradas en la parte inferior externa; el encabezado de las páginas pares es el nombre de la revista y el de las nones es el título abreviado del artículo que aparece en página (figura 59).

La mayoría de los textos de la sección literaria terminan con una viñeta diferente (figuras 60-61). Todo el contenido visual (sean reproducciones de obra plástica, viñetas, ilustraciones para los textos, etc.) contaba con su respectivo crédito en el sumario, en el que se indicaba de qué página a qué página se podían encontrar las obras del artista en cuestión. Sólo la sección de reseñas de libros y de notas breves se imprime a doble columna y con una tipografía notoriamente más pequeña.

El diseño tipográfico de la revista era más bien sencillo, presentaba el texto de forma convencional lineal, aunque cuando se publicaba poesía tendían a jugar un poco más con los interlineados y con el tamaño de la letra (figura 62). Al insertar imágenes que cohabitaban la página con algún texto, se trataba de mantener cierto equilibrio en el espacio que cada uno

ocupaba. En los artículos en los que no hay imágenes que interrumpan la lectura, se pueden encontrar diez o quince páginas seguidas de texto.

El papel en la que se imprimía y la impresión misma eran de buena calidad, al punto de que casi 75 años después el papel de la revista está muy poco amarillento, con excepción del último volumen, que contiene únicamente el número doble final, el cual ya se encuentra desgastado en la edición que se pudo consultar. Todos los números contaban con un pliego extra de papel de mejor calidad, no numerado, en el que se hallaban varias reproducciones de obra a manera de separata (figuras 63-65). Indudablemente, *Las Moradas* se presentaba como una revista que pedía ser leída con cuidado y con tiempo para apreciar todas las características que la conforman.

Sobre esto último, viene a cuento hablar sobre el nombre de la revista. Al final del primer número, aparece una breve nota que trata de explicar esta elección:

Cuando salimos a la aventura, a la caza de las presas espirituales, pensamos siempre que habremos de volver a unas MORADAS, donde habrá amparo para lo atesorado, que no habremos de llevar siempre a cuestas. Punto de reunión, para el contacto, para el cambio, para la confrontación de hallazgos, pero lugar donde toda conquista del espíritu, donde todo descubrimiento del arte y de la poesía, de la ciencia y del pensamiento, no habrá de considerarse nunca como un punto final, como un acabamiento, sino como un acicate hacia nuevas conquistas, como un despliegue de posibilidades futuras⁵¹.

Así, se puede ver que su intención era la de crear un espacio, una morada, en la que pudieran verse distintas opiniones, puntos de vista, textos y obras que giran en torno a las artes y a la cultura y su relación con la política en crisis de los años en los que se publicaba la revista. Esta intención de convertirse en un lugar de encuentro que sirviera, a la vez, para el descanso

⁵¹ “Las Moradas. Revista de las artes y las letras”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 107.

y para el debate la hace paradójica, pues se mezclan las ideas de reflexión apacible y de crítica aguerrida.

A diferencia de muchas publicaciones de la época, *Las Moradas* sólo llevaba como subtítulo *Revista de las Artes y las Letras*, sin imponer una restricción espacial o temporal. Las palabras *moderno*, *actual*, *contemporáneo* o *nuevo* no acompañan ni caracterizan a los objetos alrededor de los cuales gira esta revista. En un momento como el que se vivía en 1947, la renovación era un imperativo ante la gran destrucción material y moral resultado de la Segunda Guerra Mundial. Desde su primer número, esta revista deja clara la postura de análisis del pasado y prospección del futuro, atendiendo especialmente al estado político y cultural del mundo. Un ejemplo de ello son los dos textos de Karl Jaspers sobre la forma en la que desde Alemania se veía esta nueva posibilidad de construir desde sus cimientos una sociedad y de reconstruir “su país sobre la base de la libertad y el respeto de la persona humana”⁵². La finalidad con la que imprimían tales escritos es explícita: “ir dando, sucesivamente, en nuestra revista algunos documentos que consideramos significativos de las actuales condiciones de crisis espiritual, social y moral en que se debate el mundo”⁵³.

Como ya se ha mencionado, esta revista fue editada en Lima, Perú, pero con corresponsales en al menos tres países del continente. La impresión de todos los números se llevó a cabo en los Talleres Gráficos de Editora Médica Peruana, en Azángaro 906, en el centro de la ciudad de Lima⁵⁴. Los números aparecidos tienen la siguiente datación: núm. 1,

⁵² “Los intelectuales alemanes después de la derrota nazi”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 86.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ El Ministerio de Educación de Perú, en 2014, lanzó la versión digital de su *Mapa literario del Centro de Lima*, en el que se pueden ubicar diversos espacios aparecidos en libros y relacionados con ellos (como librerías, editoriales e imprentas). Con este proyecto visual se convocaron también recorridos por la ciudad en los que pudiera visitarse, por ejemplo, la Lima de Salazar Bondy o de César Vallejo. El documento puede descargarse de forma gratuita y pueden consultarse también registros sobre los trayectos propuestos. *Mapa literario del Centro de Lima*, Lima: Ministerio de Educación, 2014; disponible en

mayo 1947; núm. 2, julio-agosto 1947; núm. 3, diciembre 1947-enero 1948 (edición especial para los amigos de la revista); núm. 4, abril 1948; núm. 5, julio 1948; núm. 6, octubre 1948; núm. 7-8, enero-julio 1949. Esta revista no contó con distintos periodos o series, sino que toda se mantuvo bajo la misma dirección y en la misma tónica.

El precio de la revista varió poco durante los dos años de publicación. Inicialmente, costaba \$3 soles el ejemplar en el Perú o \$0.6 dólares en el extranjero. La suscripción por seis revistas costaba \$18 soles o \$3 dólares (en el extranjero se percibía el descuento de un número si se adquiría la suscripción). A partir del segundo número, se incluye también la “suscripción de protección por seis números” o de “Los amigos de la revista”, la cual tenía un costo de \$120 soles. A partir del tercer número el precio en Perú sube a \$4.50 soles por edición y la suscripción estaba en \$25 soles; mientras que en el extranjero se mantiene el precio por unidad, pero la suscripción sube a \$3.50 dólares, con lo que se disminuye el ahorro a sólo 10 centavos de dólar. Estos precios se mantendrían estables hasta el final de la revista, cuyo último número, por ser doble, costaría \$9 soles. En general, era un precio estándar para una revista de estas características; si se le compara con otras publicaciones que se anunciaban en *Las Moradas*, las suscripciones anuales o a seis números (en caso de ser bimestrales) oscilaba entre \$2.50 y \$3.50 dólares.

Los ingresos monetarios debidos a las ventas eran, en su mayor parte, la forma en la que la revista se mantenía a flote. En el tercer número, como ya se ha mencionado, sube el precio de \$3.0 a \$4.50 soles de oro, por lo que se ven en la necesidad de incluir un breve aviso al final del número. El texto referido se titula “Aviso a los lectores de *Las Moradas*”, y se encuentra, de hecho, después del índice del primer volumen; es decir, no sólo cierra este

<https://www.casadelaliteratura.gob.pe/descarga-en-pdf-el-mapa-literario-del-centro-de-lima-y-una-guia-para-su-uso/>; consultado el 30 de agosto de 2022.

tercer número, sino también el primero de tres volúmenes que saldrían de la revista. Con una actitud asertiva, pero sin llegar a la soberbia o al patetismo, el “nosotros” que habla en este aviso da cuenta del aumento del precio del papel y de los costos de impresión, los cuales ocasionaron que *Las Moradas* apareciera sin la regularidad con la que pretendieron hacerlo desde el primer número. Sin embargo, también son conscientes del lugar que tiene la revista en el ámbito cultural peruano, por lo que se niegan a dejar ese espacio vacío. La solución que ven a futuro y que ha ayudado ya a la aparición de ese tercer número es la contribución de los llamados Amigos de la revista, al punto de que está dedicada a ellos la tercera entrega (el ejemplar consultado es el número 61) y se promete mencionar en el siguiente número a aquellos que colaboraron monetariamente. Así, al final de la cuarta edición de *Las Moradas*, se pueden leer nombres como los de José María Arguedas, Robert Bazin, Ricardo Grau, Alejandro Miró Quesada, Manuel Moreno Jimeno, Oficina del Agregado Cultural Francés, Enrique Peña, Carlos Quíñez Asín, Federico Schwab, Enrique Solari S., Manuel Solari Swayne, Jean Supervielle, Juana M. de Szyszlo y Blanca Varela. La mayor parte de estas personas fueron también colaboradores en algún momento de la revista, tanto con textos como en puestos administrativos, lo que nos habla de una labor que se retroalimentaba monetariamente, ya que los mismos que algo podían ganar de la publicación, donaban a ella para que pudiera mantenerse a flote.

Esta revista peruana mantenía contacto, colaboración y canje con muchas otras revistas americanas. Por ejemplo, tanto *The Tiger's Eye* como *Orígenes* (La Habana, 40 núms., 1944-1956) son anunciadas en casi todos los números de *Las Moradas*, a las que también se unen *Letras de México* (Ciudad de México, 132 núms., 1937-1947), *El Correo de Ultramar*, *Ciclo* (Buenos Aires, 2 núms., 1948-1949), *Prometeus*, entre otras (figuras 66-70). Si bien no había colaboradores exclusivos de la revista, muchos textos se escribían *ex profeso* para *Las*

Moradas, además de que el comité lograba imprimir a la publicación un estilo propio que, aunque reprodujera escritos aparecidos en otros lados o traducciones, creaba un conjunto homogéneo que tenía un sentido unitario número a número. En un breve texto que funciona a manera de editorial del cuarto número de *Las Moradas*, se presenta este mismo cuestionamiento:

¿Cómo se da una fisonomía particular a una revista, de manera que quien la lee haya reconocimiento que se trata de una determinada y que, si tal vez los textos han podido aparecer en otras, el conjunto que forman no es exclusivo sino de ésta? ¿Y será posible llegar a un control en tal grado que, de número a número, una misma voluntad mantenga sus normas sin vacilaciones, que la revista continúe, con variantes no muy notables, un rumbo prefijado?⁵⁵.

Esto también es visible en las revistas antes mencionadas con las que tenían alguna relación, pues se insertaban en una línea muy parecida a la que perseguía *Las Moradas*. Los corresponsales en el extranjero, de igual forma, permitían que dentro de la unidad de cada número hubiera cierta diversidad. Por ejemplo, en México, tanto César Moro como Javier Sologuren lograron establecer lazos con grupos de artistas e intelectuales que mantenían posturas estéticas semejantes a las que sostenía la revista peruana. De este modo, en *Las Moradas* aparecieron varios textos de Wolfgang Paalen que habían sido publicados años antes en *Dyn*, así como fotografías de Eva Sulzer o reseñas sobre Gordon Onslow-Ford, los cuales proponían una sensibilidad distinta a la del figurativismo y a la de las corrientes puramente occidentales del arte⁵⁶. Por su parte, durante la estancia de Sologuren en El Colegio de México, se imprimieron los textos de Alfonso Reyes y una traducción de Juan

⁵⁵ “Los números especiales”, *Las Moradas*, núm. 4, abril 1948, p. 97.

⁵⁶ Durante su estancia en México, Moro envió una gran cantidad de materiales a Westphalen para las diversas publicaciones que planeaban fundar o en las que colaboraban. Así, no es raro que Moro comentara sobre el envío de textos de Paalen, Villaurrutia y Lazo o sobre fotografías de las obras de Carrington, Rahon, Varo y Sulzer. Cfr. C. Moro, *Cartas a Emilio Adolfo Westphalen (1935-1955)*, ed. cit.

José Arreola. De igual forma, en Argentina se encontraba Sebastián Salazar Bondy, quien estuvo en contacto cercano con los editores de la revista *Ciclo*, en la que publica un texto sobre el pintor peruano Fernando de Szyszlo, quien formara parte del comité de redacción de *Las Moradas*.

Por lo común, la revista se dividía en una primera sección literaria, en la que se encontraban poemas, dramas, ensayos y narraciones. En el caso de las traducciones, el crédito de quien la había realizado siempre se encontraba al final del artículo o al final de la revista, en el listado que mencionaba algunos datos de los colaboradores. Era recurrente que los mismos implicados en la factura de la revista fueran los traductores de diversos textos: Carlos Cueto Ferdinandi traducía del alemán, Westphalen del inglés y del francés y Moro y Salazar Bondy del francés. En traducciones como la de T.S. Eliot, por ejemplo, hecha por Raúl Deustua, se aclara que se publica con la autorización especial del autor; lo mismo sucede con un texto de Christopher Isherwood traducido por Westphalen, cuya versión en español fue “indicada por el autor”. Un último caso que debe ser resaltado es el de la traducción de Paul Claudel en el número 5 de la revista, la cual fue realizada por Juan José Arreola, de quien anuncian que próximamente recibirán cuentos y que prepara una edición bilingüe de Villon. Este dato es importante ya que, como se acaba de comentar, en esos años Sologuren ya se encontraba estudiando en El Colegio de México, frecuentado por el mismo Arreola, por lo que es altamente probable que esta traducción y la promesa de textos hayan llegado gracias a él.

Por otro lado, cuando la revista comenzó a girar alrededor de ciertos temas específicos, éstos muchas veces se relacionaban con la reflexión filosófica, con el peso de algún autor para el canon contemporáneo, como Proust o Reverdy, o con el ambiente cultural y político europeo posterior al final de la guerra. De hecho, en los primeros dos cuadernillos apareció

el apartado “Documentos”, en el que se reproducían uno o varios textos de un autor escogido, acompañados de una breve introducción. Con lo anterior, se distinguía bien entre el interés temático de ese número de *Las Moradas* y las colaboraciones libres que se reproducían previo a la sección. Sin embargo, a partir del tercer número, se trató de mantener una línea temática no restrictiva por número.

El apartado visual de la revista era importante para la forma en la que ésta se configuraba ante sus lectores. No sólo se cerraban la mayor parte de los textos con pequeñas viñetas de distintos autores, sino que también se llegaban a intercalar entre los escritos algunas imágenes, además de las reproducciones de óleos, fotografías (tanto artísticas como de registro), dibujos y grabados a manera de separata. La información sobre los ilustradores o artistas que aparecen en las páginas de la revista es siempre consignada en el índice —con referencias específicas a las páginas en las que colabora uno u otro autor o a quien haya realizado los grabados de ese número, como J.F. Bardelli en algunos casos, por ejemplo— y al final —a manera de breves biografías sobre los colaboradores—. Lo más común era que aquellas obras que se encontraban en la separata fueran comentadas en textos explícitamente referidos al artista en cuestión, sea la pieza reproducida o alguna otra obra. Ejemplos de esto último son Wolfgang Paalen, Remedios Varo, Leonora Carrington, Eugene Berman y Leonor Fini (figuras 71-73). Asimismo, algunas imágenes hacían referencia al tema general que trataba la revista, como el caso de Marcel Proust en el número dedicado a este autor francés.

Aunado a ello, las viñetas —que originalmente adornaban los espacios en blanco al final de un texto— adquieren una gran relevancia al analizar la revista como un conjunto visual. Su factura y calidad permite que estas pequeñas ilustraciones vayan revelando intuiciones e intenciones poéticas y pictóricas de algunos de los artistas reproducidos, como César Moro, Jean Arp y Picasso. A la vez, también se consigna ese espacio a la libre

creatividad de dibujantes, grabadores y pintores como Judith Westphalen, Miguel Réynel, Fernando de Szyszlo, Carlos Quíspez Asín y Ricardo Grau (figuras 74-75).

Las artes plásticas, en este sentido, sirvieron como lugar heterogéneo de propuestas visuales, conceptuales, materiales y genéricas. La variedad de obras comentadas y reproducidas en *Las Moradas* revela que no estaban casados con una corriente o con un estilo, sino que abrían sus páginas a las creaciones que partieran de un posicionamiento crítico ante el arte y el mundo. No obstante, sí es claro su rechazo a un tipo de obra muy específico, como lo es el indigenismo o el muralismo mexicano⁵⁷.

De igual modo, había una agrupación de textos denominada “Notas”, en la que se hallaban algunos ensayos críticos, reseñas largas y comentarios de temas diversos. En seguida, por lo común, se presentaban reseñas cortas de libros y listas y comentarios de revistas interesantes. Ambos apartados se imprimían al final de la revista, en una tipografía menor y a doble columna. Las opiniones que aparecían en estas secciones eran mucho más libres, menos diplomáticas y un poco más polémicas en algunos casos. Así, se publicaban reseñas sobre libros de alguno de los colaboradores de la revista que después eran contestadas en un tono de desaprobación, como sucedió, por ejemplo, con la antología *La poesía contemporánea del Perú*. También ahí se imprimían reflexiones y digresiones sobre algún tema que, por su carácter ajeno al interés de ese número de la revista o por su estilo reflexivo más libre, no aparecían en la primera sección de ensayos, narrativa y poesía.

Por último, se incluía una pequeña lista con información biográfica sobre los colaboradores del número en cuestión. Las páginas finales estaban siempre dedicadas a anuncios publicitarios, en su mayoría de editoriales o revistas con las que los redactores

⁵⁷ Esta animadversión, dirigida principalmente hacia el indigenismo, será tratada a profundidad en el siguiente capítulo.

tenían alguna relación, aunque también de empresas locales de diversos giros comerciales. Algunas librerías y negocios editoriales anunciados eran la Librería “La Universidad”, Editorial Cultura Antártica, Ediciones Huascarán, Poesie 47 (París), la Alianza Francesa, Asociación Cultural Peruano-Británica y Ugaz S.A. Impresores (figuras 76-77). Por otro lado, se publicitaban también negocios de importación y exportación, de construcción, despachos de ingenieros, bancos y aseguradoras, como Banco Wiese Ltda., Compañía Italo Peruana de Seguros Generales, Pinturas Duco Dulux, A.N.B.A. Fábrica de Cajas y Estuches, Banco Internacional del Perú, Sociedad Mercantil Internacional, Compañía Nacional de Tranvías y Compañía Importadora Exportadora Nacional (figuras 78-80). Especial mención merecen los anuncios de ESSO, de la International Petroleum Co., ya que adjuntaron, en la contracubierta de los números 4 y 5, extractos de un folleto sobre los problemas petroleros del Perú en los que exponían información sobre la “realidad” de la extracción de crudo de la nación y en los que también exhortaban a los peruanos a interesarse por el desarrollo tecnológico en el campo de esta industria (figuras 81-83).

Ahora bien, la red de colaboradores de *Las Moradas* pareciera haberse condensado después de alrededor de una década de diversas publicaciones. Los que participan en la revista de finales de 1940 habían aparecido juntos ya en otras páginas, como las del libelo *Vicente Huidobro o El obispo embotellado* (febrero de 1936, Lima, Perú), la revista *El Uso de la Palabra* (1939, 1 núm., Lima, Perú) y la antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946). Los dos impresos de 1936 y 1939 muestran los vínculos internacionales entre artistas de más o menos la misma edad, así como algunas posturas frente al arte y la poesía que posteriormente serían reafirmadas en revistas como *Dyn* y *Las Moradas*. Por otro lado, en la antología hecha por Jorge Eduardo Eielson, Salazar Bondy y Sologuren, se puede ver también un posicionamiento claro ante la poesía y el arte, pero con un ordenamiento temporal; esta

sensación de progresión lineal de poetas peruanos se disolverá en *Las Moradas* y se instaurará en cambio un entramado intergeneracional de cooperación en al menos tres países del continente. Así, la revista dirigida por Westphalen revela una red coordinada de poetas, ensayistas, pintores, críticos y fotógrafos que ha dejado de atender a barreras tanto etarias como nacionales, con el fin de alentar la reflexión y difusión de distintos estilos, trabajos artísticos y teorías estéticas.

Lo anterior no quiere decir que las publicaciones grupales previas a *Las Moradas* no tuvieran un sentido cooperativo y crítico, sino que su contexto y su finalidad era otra. La revista de 1939 y el folleto de 1936 tienen en común, además de sus participantes, las intenciones de discusión y de generación de polémica, en gran parte a través del humor negro y la burla agresiva. Así, *Vicente Huidobro o El obispo embotellado* es la tercera estancia de una pelea entre los artistas peruanos y el poeta chileno cuyo nombre lleva el libelo; mientras que *El Uso de la Palabra* es el único número de una publicación periódica que se enfrentaba, también desde la burla en varios momentos, a las opiniones de críticos de arte y de estilos artísticos de la época. Como podrá notarse más adelante, en estos dos impresos se presenta la duda y el descrédito de quienes eran considerados genios, visionarios e intelectuales por otros.

Es en este sentido que Ruth Stephan, en un breve ensayo publicado en *Las Moradas*, identifica la actitud de los jóvenes escritores posterior a la Primera Guerra Mundial como de euforia, rebeldía y liberación; al contrario de la actitud de los nuevos jóvenes artistas algunos años antes y después de la Segunda Guerra Mundial, cuando se encontraban en vilo entre una libertad acotada y una realidad personal que debían resignarse a aceptar. Esta situación causó que las figuras de líder, vocero, inventor, cabeza, etc. de un movimiento perdieran parte de

su funcionalidad: el genio que pretende guiar una masa de gente ya no convocaba tanto como lo hacía algunas décadas atrás.

En muchos casos, esos que en un tiempo fueron ídolos o modelos a seguir comenzaron a ser desafiados en más de un ámbito. Aquellos otros de reciente surgimiento se integraban rápidamente a un mar informe de líderes y animadores de ismos y movimientos artísticos que se reemplazaban unos a otros, haciendo crecer únicamente la marea confusa de nombres. Entre apelativos, pseudónimos y apellidos, los que descollaban no siempre lo hacían por ser los mejores, sino porque lograban poner en movimiento su megalomanía, con lo que su voz se escuchaba más fuerte que la del romper de las olas vanguardistas y neovanguardistas. Sin menospreciar su importancia estética o literaria, entre los ejemplos de esto último, para finales de 1930, estaban André Breton, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Salvador Dalí como figuras públicas que, a pesar de su maestría técnica, poética o intelectual, eran aplaudidos o repudiados en gran medida por la forma en la que se desenvolvían en el mundo.

La consecuencia de las constantes expulsiones del movimiento surrealista por órdenes de Breton lo llevaron a ser conocido como “el papa negro del surrealismo”; Dalí, por su parte, fue renombrado como Ávida Dollars por el mismo Breton; y, en el caso americano, a Huidobro se le llegó a referir como “el obispo embotellado”. El chileno, antes de eso, era bien conocido por su egocentrismo y por identificarse a sí mismo como el iniciador del creacionismo y como el reformador de la poesía latinoamericana, posturas polémicas que le permitían mantenerse en el ojo público, sin importar si eso le traía también críticas y señalamientos de haber cambiado las fechas originales de sus publicaciones o añadido alguna que en el momento no hubiera aparecido aún⁵⁸.

⁵⁸ Sobre la polémica del “quién fue primero” entre Huidobro y Pierre Reverdy, *vid.* María Eugenia Silva, *Vicente Huidobro y Pierre Reverdy frente al creacionismo*, Santiago de Chile: MAGO Editores, 2018.

Entre los que expresaron su rechazo frente a estas actitudes estuvo César Moro, quien rompe con Breton cuando éste deja ver su homofobia al realizar ciertas reflexiones sobre el amor en *Arcano 17* (1944)⁵⁹, como ya se mencionó en la sección anterior. Poco menos de una década antes, Moro acusaba de plagio a Huidobro y lo tildaba de “arrivista”, “fantoche literario” e imitador de Reverdy en un breve apartado final del que fuera el catálogo de la Exposición Surrealista de Perú en la Academia Alcedo en 1935, bajo el título de “Aviso”⁶⁰. La pluma del creacionista no esperó mucho para responder, con lo que comenzó una polémica que bien puede ayudarnos a ejemplificar la resistencia de algunos artistas hacia aquellos que buscaban imponer sus puntos de vista o mantenerse visibles de forma poco ética.

La respuesta del chileno llegó en las páginas del tercer número de la revista *Vital*⁶¹, donde Huidobro haría una larga exposición para desmentir lo dicho por Moro, mientras le llamaba “piojo homosexual”, “Morito”, “plagiador de Max Ernst y Dalí” y le decía que era “el sirviente, el lacayo, el esclavo del surrealismo”⁶². Casi por completo, Huidobro dedicó este fascículo de su revista para contestar y mostrar el apoyo que le ofrecían muchos otros artistas. Después de eso, Moro, también acompañado por su grupo, revira con el panfleto

⁵⁹ Cfr. David Sobrevilla, “Surrealismo, homosexualidad y poesía. El caso de César Moro”, en Joseph Alonso, Daniel Lefort y José Rodríguez Garrido, *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, Lima: Institut Français d’Études Andines, 1992, pp. 167-188.

⁶⁰ César Moro, “Aviso”, en *Amour à Moro. Homenaje a César Moro*, editores Carlos Estela y José Ignacio Padilla, Lima: Ediciones del Signo Lotófago, 2003, p. 172.

⁶¹ No hay que olvidar que ésta es la segunda vez que Huidobro utiliza esta publicación para una polémica literaria. El segundo número de *Vital* consistía en una fuerte crítica a Pablo Neruda, a quien acusaba de haber plagiado al poeta bengalí Rabindranath Tagore. Tal disputa entre ambos poetas chilenos se prolongaría durante varios años e incluso sería heredada a otro grupo de artistas ligados al surrealismo. En ese caso, el grupo Mandrágora, de Santiago de Chile, mantendría las críticas, denuncias e insultos hacia Neruda en muchos de sus actos públicos y publicaciones periódicas. En *Mandrágora*, revista homónima del grupo surrealista chileno, llamarían a Neruda bacalao y lo acusarían de robar el dinero donado para los niños españoles de la Guerra Civil. El involucramiento de Huidobro en este caso se debe a que él apadrinaba intelectualmente al grupo Mandrágora, además de que tenía una mala relación con Neruda. Vid. Luis G. de Mussy, *Mandrágora o la raíz de la protesta*, Santiago de Chile: Universidad de Finis Terrae, 2001.

⁶² Vicente Huidobro, “Un poco de pelea. Don César Quíspez, morito de calcomanía”, en *Amour à Moro. Homenaje a César Moro*, ed. cit., p. 97.

llamado *Vicente Huidobro o El obispo embotellado*, en el que Westphalen, Moro, Rafo Méndez⁶³ y Dolores R. de Velázquez continúan la polémica en términos más personales que literarios⁶⁴.

Esta breve publicación se reconoce como una respuesta, aunque un poco tardía (febrero de 1936), al “pasquín” *Vital* de Huidobro, de junio de 1935. Fue impresa en Lima, Perú, y tuvo un costo de 20 centavos. Se trata de un libelo en tamaño oficio, con medidas aproximadas de 33cm de alto y 22cm de ancho, con tan sólo cuatro páginas de texto. En ellas, sin embargo, los participantes logran dar vuelo a sus habilidades de crítica y denostación. Los textos están escritos en español, excepto el de Moro, que se encuentra en francés. Como parte del ejercicio crítico, se incluye una carta muy diplomática firmada por Eduardo Lira Espejo que enseguida es tildada de pueril y confundida al no tomar una postura clara y al buscar, en apariencia, quedar bien con todas las partes. Por último, sin mayor comentario, aparecen tres poemas de Huidobro publicados originalmente en 1913, en el *Libro de modernas trovas*.

Años después, ni Huidobro ni el episodio volverán a ser mencionados, aunque la actitud ante las figuras de este tipo se mantendría. Este momento polémico y de disputa es relevante ya que funciona como una puesta en escena en la que el antagonista es recibido con rebeldía,

⁶³ Rafael Méndez Dorich fue un poeta y activista político peruano, aunque nacido en Mendoza, Argentina, en 1903. Su vida estuvo guiada por la variabilidad, pues transitó de la Iglesia, al ingenio azucarero, y de ahí al ejército. Se decidió por la militancia de izquierda y, debido a sus actividades políticas, fue encarcelado en 1930 por un tiempo. Fue un cercano amigo de César Moro, aunque esto no se materializó en colaboraciones en otros proyectos surrealistas. Muere en Perú en 1973. Cfr. Stefan Baciu, “Rafo Méndez’ evoca el surrealismo peruano y a César Moro”, *sol negro. poesía & poéticas*, 21 de mayo de 2020, disponible en <http://sol-negro.blogspot.com/2020/05/rafo-mendez-evoca-el-surrealismo.html>, consultado el 30 de agosto de 2022; y “Rafael Méndez Dorich”, *Antonio Miranda*, junio de 2017, disponible en http://www.antonimiranda.com.br/iberoamerica/peru/rafael_mendez_dorich.html, consultado el 30 de agosto de 2022.

⁶⁴ Para una revisión del tema, puede consultarse el artículo de Chrystian Zegarra, “Emilio Adolfo Westphalen y la ansiedad ante el creacionismo a partir de una polémica literaria de los años treinta”, *Wayra*, núm. 5, 2007, pp. 77-88.

a la vez que se descalifican tanto sus argumentos como su persona, pues representaba a un artista falto de ética, que se aprovechaba de su posición de poder. En este sentido, para los peruanos, no hay una separación entre lo poético y lo político, pues la contradicción en una parte de la vida estaría revelando otras en otros ámbitos. Por ejemplo, al recordar la manera en la que Huidobro aplaudía a la Rusia comunista de Stalin, Westphalen le dice:

¡Actitud perfectamente revolucionaria, no han de negarlo nuestros maravillosos marxistas criollos! Actitud que no puede sorprendernos en un confusionista de vieja estirpe [...], actitud nada más que de servilismo y compromiso ésta, y que no puede merecer sino el desprecio y la mofa. Bien puede Huidobro abrazar a Hitler y a Stalin, ponerle una vela al diablo y otra al papa⁶⁵.

Así, es posible apreciar cómo la burla permite también desenmascarar lo que ellos veían como hipocresía y mostraba las verdaderas intenciones de quienes consideraban como artistas falsarios.

A pesar de que sea parecida en algunos elementos, la situación textual y contextual de *El Uso de la Palabra* tiene sus particularidades definitorias. En esta publicación, abunda la discusión sobre las ideas detrás del arte y de la crítica de arte. Buena parte de la revista está dedicada a Pablo Picasso, un referente artístico tanto en lo ético y en lo político como en lo estético, al tiempo que se critica duramente la actitud hipócrita y poco solidaria de otros intelectuales. En este punto comparten muchas similitudes las dos publicaciones comentadas, ya que el ejercicio crítico que se lleva a cabo en ellas va muy de la mano del humor y de la burla.

El Uso de la Palabra data de diciembre de 1939, apenas algunos meses después de que comenzara la Segunda Guerra Mundial. En ella se puede apreciar cómo se conjuntan el

⁶⁵ Westphalen, s/t, en *Vicente Huidobro o El obispo embotellado*, Lima: Sur, 2003, p. 1.

posicionamiento crítico y la versatilidad como principales características creativas de los artistas. El único número de *El Uso de la Palabra* fue editado por Moro y Westphalen, quienes se encontraban en México y Perú respectivamente, fue impreso en Lima, tuvo un costo de 40 centavos y cuenta sólo con ocho páginas en formato oficio⁶⁶. Muchas de las colaboraciones venían de la capital mexicana —como las de Moro, Paalen, Rahon, Agustín Lazo, Juan Luis Velásquez⁶⁷ y Xavier Villaurrutia—, aunque el punto de partida de la publicación fuera la discusión de un texto aparecido en otra revista del país sudamericano. De igual modo, las fotografías —de Lola y Manuel Álvarez Bravo y de Eva Sulzer— que cohabitan con los textos son mexicanas, pero éstas más bien dialogan con algunas de las ideas

⁶⁶ Parte de la historia de esta revista puede reconstruirse a partir de las cartas que Moro envía a Westphalen durante esos años. En primera instancia, la publicación tomó más tiempo del pensado debido a la tardanza del correo en llegar de Lima a México (aproximadamente 15 días), además de que Westphalen espaciaba mucho las respuestas a las misivas de Moro, según éste le reclama en diferentes momentos. En segundo lugar, también en 1939 apareció en Francia un suplemento de *Cahiers d'Art* titulado *L'Usage de la Parole*, el cual tuvo sólo tres números entre diciembre de 1939 y abril de 1940. Este inserto a *Cahiers d'Art*, ambos dirigidos por el escritor y crítico Christian Zervos, obligó a los peruanos a replantearse su publicación, ya que no querían que se pensara que estaban copiando las ideas de los franceses, además de lo siguiente que explica Moro: “será necesario cambiar el nombre, pues todos los disidentes del grupo quienes están de alguna manera en malos términos con Breton tienen como órgano *L'Usage de la Parole*. Dvor aprovechará la situación para decir que somos una filial de su revista en América”. Así, nuevamente y en un contexto distinto al tratado en este trabajo, es posible ver cómo el enfrentamiento o distanciamiento con respecto a Breton generaba nuevos círculos de colaboración surrealistas. C. Moro, “17 de mayo de 1940”, *Cartas a Emilio Adolfo Westphalen (1935-1955)*, ed. cit., p. 133.

⁶⁷ Juan Luis Velásquez fue un poeta y político peruano ligado muy de cerca al trotskismo. Velásquez nació en 1903 en Ayabaca, Perú, y publica en 1924 *Perfil de frente*, que fuera comentado por José Carlos Mariátegui en la revista *Mundial*. Juan Luis Velásquez viajó a Europa desde 1927, donde promovió el Frente Popular entre obreros de Francia y España. En 1930, es expulsado del Partido Comunista Francés y se traslada a España, de donde es expulsado nuevamente, por lo que regresa en 1935 a su natal Perú. Posterior a un encierro en prisión por haber denunciado la anulación de elecciones de 1936 por parte de Óscar R. Benavides, se exilió en México. Ahí, su intención era viajar nuevamente a España o, en caso de que fuera más conveniente, a Chile, pero ante la llegada de León Trotski a México decide quedarse en el país. Aquí, funge como secretario del líder ruso, después de cuyo asesinato permaneció en la capital mexicana hasta su muerte, en 1970. Cfr. Ricardo Melgar Bao, “Trotskistas y apristas: afinidades y rupturas”, *Pacarina del Sur*, año 3, núm. 10 (enero-marzo), 2012, disponible en <http://www.pacarinadelsur.com/home/mallas/382-trotskistas-y-apristas-afinidades-y-rupturas>, consultado el 30 de agosto de 2022; Armando Arteaga, “El ‘Perfil de frente’ del poeta Juan Luis Velásquez Guerrero”, *Terra Ignea*, 29 de noviembre de 2005, disponible en <http://terraignea.blogspot.com/2005/11/el-perfil-de-frente-del-poeta-juan.html?fbclid=IwAR2AXdKOfN0qXYiqhrwKB2nKKYdexgWFTSKkt1AwJFWegvRGMUFgqWiMLhM>, consultado el 30 de agosto de 2022; y Juan Luis Velásquez, “El hombre Trotsky”, *Boletín del Centro de Estudios, Investigaciones y Publicaciones León Trotsky*, núm. 10 (agosto-septiembre), 2008, disponible en <https://ceip.org.ar/El-hombre-Trotsky>, consultado el 30 de agosto de 2022.

expuestas en la revista, en especial con aquellas que se posicionan en contra del indigenismo. Esta presencia en el límite entre dos espacios geográficos y varias naciones comienza a revelar las redes que desde ese tiempo, cuando Paalen, Rahon y Sulzer se encontraban ya en nuestro país, se establecían en un sustrato marcado por el surrealismo y por el exilio.

Uno de los detonantes principales de esta publicación es lo escrito por Gregorio Marañón —intelectual español exiliado en Sudamérica después de la Guerra Civil Española— en la revista limeña *Para Todos*, pues criticaba a Pablo Picasso de modo injustificado desde la perspectiva de los editores y colaboradores de *El Uso de la Palabra*. Esta primera faceta de la revista deja ver lo mucho que a estos artistas vinculados al surrealismo les importaba el posicionamiento ético, puesto que ellos argumentaban no sólo que lo dicho sobre Picasso fuera mentira, sino que quien emitía esas opiniones no tenía calidad ética ni moral para hacerlo. Del mismo modo, para ellos, una figura del tamaño de la de Picasso no necesitaba defensa, en cambio, la intención era darle su justo lugar al artista: “Los textos dedicados a Picasso que publicamos, no aparecen tanto como desagravio, cuánto con el propósito de reconocer y valorizar en su debida trascendencia la labor del gran innovador del arte contemporáneo”⁶⁸.

Además de dicha polémica, la publicación recoge un artículo firmado por Moro que discute con las ideas del indigenismo y que lleva por título “A propósito de la pintura en el Perú”. Así, el autor hace una reflexión en la que cuestiona la validez de este movimiento, que en Perú y en México tenía un gran reconocimiento, al llevar al absurdo algunas de sus premisas, al revelar lo racista de sus razonamientos y al burlarse de quienes enarbolaban estas ideas y de cómo lo hacían: “La Escuela de Bellas Artes en el Perú es el baluarte más fuerte

⁶⁸ W., s/t, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 4.

de esta anodina tendencia; de ella salen, año tras año, hasta la náusea, los innumerables mantenedores del arte cretinizante, los que creen cumplir con la misión profundamente transformadora del Arte, devorando diariamente su ración de indio al óleo”⁶⁹. Tales críticas no se quedarían en esta publicación, sino que se seguirían emitiendo por parte de Moro, Westphalen y gran parte de sus colaboradores a través de los años y de otras publicaciones.

Ejemplo de lo anterior es la antología *La poesía contemporánea del Perú*, hecha por Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren e ilustrada por Fernando de Szyszlo. En especial, el prólogo, escrito por Sebastián Salazar Bondy y titulado “La poesía nueva del Perú”, toca el tema del indigenismo y de la tradición poética de esta nación sudamericana. La antología se publicaría en 1946, antes de que saliera el primer número de *Las Moradas*, y ubicaría a Westphalen, director de esta revista, como uno de los poetas principales de Perú.

Si bien esta publicación se discutirá ampliamente en el siguiente capítulo, es pertinente apuntar que la antología causó gran polémica por haber omitido parte del canon de poetas peruanos aceptado por el ámbito académico y cultural. La propuesta de los antologadores era la de no dejarse llevar por la adscripción sencilla a corrientes políticamente avaladas, como aquella del indigenismo, pues esto sólo ocasionaba que tanto escritores como artistas se apegaran a un programa que, independientemente de la calidad, llenaría de aplausos sus obras, a pesar de llenarlas también de lugares comunes. Salazar Bondy explica en el prólogo que para seleccionar a los poetas de su antología, él y sus compañeros valoraron la actitud crítica que los escritores tuvieron, tanto ante el mundo como ante la literatura, pues éstos habían renovado la forma de ver la realidad y de escribir sobre ella. El primero y mejor

⁶⁹ César Moro, “A propósito de la pintura en el Perú”, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 7.

ejemplo de cómo configuran su razonamiento es José María Eguren, quien según su punto de vista da pie a una primera renovación: “Rompía éste con toda la hondamente soterrada tradición de sentimentalismo vulgar que ceñía el pasado y vertía con musicalidad aprendida de Verlaine y los simbolistas una materia subjetiva escogida en minucioso menester de un trasmundo de rica y avisada sensibilidad”⁷⁰. Esta nueva sensibilidad es, pues, lo que esta antología buscaba recuperar al traducirla en una genealogía de poetas nuevos, en los que ellos y escritores como Westphalen y Martín Adán —todos colaboradores posteriormente de *Las Moradas*— estaban incluidos.

De tal modo, el periodo de años que va del inicio de la Guerra Civil Española al final de la Segunda Guerra Mundial enmarca estas primeras tres publicaciones previas a la revista principal que nos ocupa en este apartado. Es por dicho ambiente bélico que los posicionamientos políticos y poéticos resultan tan importantes para los impresos peruanos aquí comentados. Una vez que aparece *Las Moradas*, la intención es también la renovación espiritual, que llegaría gracias a una búsqueda humana y artística que los colaboradores de la revista realizaban tanto en el ámbito creativo, como en el de la historia, la filosofía y la ciencia. Esto es observable en la importancia que daban al análisis de la situación en otras partes del mundo y a la manera en la que en éstas lidiaban con los estragos de la guerra.

Saber cómo en otras latitudes se daba la reedificación espiritual permitía proponer desde nuestro continente —que tal vez no tuvo una destrucción material, pero sí moral, como el resto del mundo— otros modos de ser y de pensar al ser humano después de varios años de guerra. En el último número de la revista, en una nota sobre la pintora argentina Leonor Fini, Eduardo Solá Franco dice:

⁷⁰ Sebastián Salazar Bondy, “La poesía nueva del Perú”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Editorial Cvltvra Antártica, pp. 9-10.

Pero la imaginación responde a la época en que vivimos. Después de los años de guerra, con las dificultades de vivir entre ruinas, muebles y casas derruidas, se ha descubierto una vez más la poesía de los lugares abandonados al tiempo, las lluvias y, también, la metralla. (Vemos, así, en el teatro y en el cine, en los decorados del ballet, en las fotografías de los modelos, siempre un fondo de paredes con sus jeroglíficos de raspaduras, manchas de humedad, y patios tristes de maleza y olvido)⁷¹.

Si la humanidad como conjunto había sufrido esta debacle mundial, sus consecuencias se verían reflejadas por varios años en sus expresiones culturales y artísticas, así como en las figuras que se asumirían como modelos de cambio y versatilidad. De tal modo, el eclecticismo de *Las Moradas* se puede entender como un enfoque que facilita la comprensión de lo social y cultural, a la vez que se pone en práctica en lo que respecta a las colaboraciones de la revista. Si bien esto dificulta hacer una categorización y comentario de lo publicado en la revista peruana, es posible trazar algunas líneas generales de sus intereses.

En primera instancia, habría que mencionar la dupla creación-crítica (que será analizada a profundidad en el primer apartado del segundo capítulo). En *Las Moradas*, a manera de museo, se exponen pinturas, edificios, poemas y música acompañados de textos críticos que, al tiempo que funcionan como contrapunto, se presentan también como ensayos creativos en sus perspectivas de estudio y análisis. En la misma sintonía, pero desde otra óptica, se encuentra la etnografía, a la que se le dedica una gran cantidad de páginas entre recolecciones de cuentos traducidos por Arguedas y recogidos por el padre Jorge A. Lira en el distrito de Maranganí, los estudios de corte historiográfico sobre crónicas del tiempo de la conquista, e imágenes de máscaras peruanas y textos sobre mercados y ferias de los Andes. Asimismo, hay una variedad de textos que trabajan sobre temas de cultura en general, como lo son aquellos que versan sobre la angustia en el presente de la revista, la interpretación

⁷¹ Eduardo Solá Franco, "Visita a Leonor Fini", *Las Moradas*, núm. 7-8, enero-julio 1949, p. 165.

simbólica del destino y el genio como objeto de estudio. Por último, abundan también los artículos científicos de diversa índole, que buscan explorar de la mano del lector temas como la amnesia infantil, la filosofía de Leibnitz o Heidegger, la relación entre psicología y física, o las ideas desprendidas de los escritos de Baltasar Gracián.

Aunque la heterogeneidad temática gafa parecer que no hay una relación tan estrecha con el surrealismo, es necesario anotar que gran parte de los intereses ubicados entre arte y ciencia provienen de propuestas surrealistas relacionadas con Wolfgang Paalen y *Dyn*. Por esta razón, el análisis y publicación de textos que se refieren y contraponen al indigenismo institucional peruano permiten observar la veta de pensamiento surgida del surrealismo al dirigir su mirada al arte no occidental. Aunado a ello, se encuentran el arte, la crítica y la ciencia en igualdad de condiciones en la puesta en página, pues se opta por una lectura que no cree compartimentos estancos, sino que posiciona estos elementos como distintas maneras de producción y comprensión de mundo.

La búsqueda de nuevos modos y medios en la creación puede verse como una necesidad de cambio, un reinicio que aún no se sabe bien a bien cómo comenzar. Los experimentos artísticos, como sucedió después de 1919, fueron varios, pero se diferencian de las propuestas surgidas del término de la Primera Guerra Mundial en que la libertad no es vista como un elixir que lo solucionaría todo. Se apuesta más, en este momento, por la versatilidad, por la posibilidad de cambio basada en un plan previo de renovación que, aunque no pueda seguirse a la perfección, sí guía el camino de la revista. En la ya citada editorial de *Las Moradas* 4, apuntan:

Aunque en una revista hay mucho más que factores de voluntad, que propósitos individuales; una revista dice bien de circunstancias diversas del medio ambiente, de la situación cultural de un país, de las preocupaciones de determinados grupos y de la mayor o menor

resonancia que estos han podido despertar a su alrededor. Por otro lado, la apelación a expresiones muy diversas dentro de un campo amplio de intereses (cuando no se trata de una revista especializada, si no el método, la limitación del tema crea una uniformidad aparente), produce una inestabilidad continua entre afinidades y discrepancias personales. Empero, a base de esa inestabilidad, en la alternancia, ha de perseguirse un significado que la trascienda y que sea el de equivalencias más generales o más profundas⁷².

Las inestabilidades mencionadas hacen, asimismo, que sea necesario que los colaboradores del proyecto estén dispuestos a afrontar no “un” inicio, sino distintos inicios, algunos exitosos y muchos otros fallidos. André Masson, al interior de la revista, hablando sobre la imaginación y el arte, lo pone en las siguientes palabras: “En efecto, una vez que se han juntado los materiales a que han contribuido el azar o la experiencia, lo conocido o lo desconocido, no queda sino... que comenzar”⁷³. *Las Moradas* propone, pues, este comienzo. En la revista se analizan y se trabajan los materiales artísticos para crear las circunstancias propicias para un nuevo inicio que se repetirá tantas veces como sea necesario.

I. 3. El proyecto dialógico de *Ciclo*

La revista *Ciclo. Arte, Literatura y Pensamiento Modernos* (Buenos Aires, 2 núms., 1948-1949) fue una publicación heterogénea en sus contenidos y sus participantes, al punto de que algunas posturas, a primera vista, podrían parecer encontradas. Estas particularidades, no obstante, no se han quedado sólo en el juicio de su tiempo, sino que perduran hasta la forma en la que ha sido estudiada y considerada hoy por diversos críticos literarios⁷⁴. Por un lado,

⁷² “Los números especiales”, *Las Moradas*, núm. 4, abril 1948, p. 97.

⁷³ André Masson, “Sobre una crisis de lo imaginario”, *Las Moradas*, núm. 2, julio-agosto 1947, p. 149.

⁷⁴ Cfr. Armando Minguzzi, “Los diálogos estéticos del segundo momento del surrealismo argentino: la revista *Ciclo* (1948-1949)”, p. 6; disponible en http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2017/12/CICLO_PRESENTACION.pdf, consultado el 22 de mayo de 2020; Graciela de Sola, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967, p. 107 y 116; Stefan Baciu, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1974, p. 77; y Héctor R. Lafleur, Sergio D. Provenzano

se le considera una revista cultural, de ensayo y crítica, de ideas, de discusión y, hasta cierto punto, de polémica. Por otro lado, se debate su vínculo con el surrealismo y con el arte concreto, puesto que no participa completamente de ninguna de las dos corrientes artísticas, pero logra hacerlas convivir a partir de algunas fuentes y conceptos que tienen en común. Relacionado con lo anterior, se habla de una tensión entre lo nacional y lo internacional, como si la revista tuviera que tomar una postura definida en este sentido, cuando esta dicotomía no funcionaba del todo al interior de la publicación. Si bien es claro que en el presente trabajo mi intención es explorar la filiación surrealista, en las siguientes páginas presentaré algunos detalles de la revista y de sus colaboradores, analizaré algunas de las presuntas contradicciones entre las propuestas de los dos grupos ya mencionados y sintetizaré algunas de las posturas creativas que pueden leerse en esta revista.

*

Ciclo cuenta únicamente con dos números: el primero corresponde a noviembre-diciembre de 1948 y el segundo, a marzo-abril de 1949. La revista se pensaba como una publicación bimestral, con un costo de \$4 pesos moneda nacional por ejemplar, o \$24 la suscripción anual (\$0.80 dólares el ejemplar o \$4.80 la suscripción) (figura 84). El comité directivo estaba conformado por Aldo Pellegrini, Enrique Pichon-Rivière⁷⁵ y Elías Piterberg; la administración la llevaba David Sussmann (figura 85); la diagramación y el diseño tipográfico era de Tomás Maldonado, en el primer número, y en el segundo de éste y de Alfredo Hlito (figura 86). De la impresión se encargaba Carlos Kordon (también colaborador

y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, prólogo de Marcela Croce, Buenos Aires: El 8vo loco, 2006, p. 193.

⁷⁵ A lo largo de la revista, hay variación en cuanto a la forma en la que se escribe este nombre. En el presente trabajo, utilizaré la forma compuesta, unidos los apellidos por un guión, y respetando la ortografía francesa, que es como se utiliza su nombre hoy en día: Pichon-Rivière.

de la revista), la cual se realizaba en los talleres de Boris Kordon e Hijos (en Bacacay 3800) (figura 87), aunque la dirección para enviar contribuciones se hallaba en Brasil 1766, la misma que la de la Editorial Argonauta, que en ese tiempo era dirigida por Pellegrini.

La revista tenía formato de libro en octavo. Contaba con 97 páginas en el primer número, el cual en la portada llevaba una fotografía de László Moholy-Nagy (figura 88); mientras que el segundo tenía 82 páginas y en la portada un retrato de Piet Mondrian (figura 89). El texto es preponderante en esta publicación, aunque se insertan algunas imágenes a manera de separata en papel ilustración en ambos cuadernillos (figura 90). Todos los ensayos se presentan a una columna, sólo la sección de reseñas se encuentra a doble columna. La publicidad en el número de 1948 es bastante sencilla, sin imágenes; se inserta al final del cuadernillo a manera de recuadros en casi todos los casos, excepto en el de Editorial Argonauta, en el que toma la forma de lista de precios de sus publicaciones (figura 91). Sin embargo, en el número de 1949 la publicidad abre el número, sólo después de la lista de fichas biográficas de los colaboradores. También en este caso se halla la lista de precios de Argonauta, pero cuenta con una diagramación más espaciosa, al igual que los recuadros en los que se presentan los demás anunciantes, que ahora ocupan hasta tres páginas, sin mencionar una más con una ilustración para Casa Muñoz, una tienda de trajes (figuras 92-94). Una distinción semejante se puede hacer en cuanto al diseño al interior de la revista, ya que se puede notar que en *Ciclo 2* disminuye un poco el tamaño de la tipografía y se ubica la numeración de las páginas en la parte inferior izquierda, mientras que en *Ciclo 1* aparece en los extremos exteriores de las páginas, también en la parte inferior. Ambos números adjuntan un sumario, una lista de colaboradores y lista de precios para Argentina y para el extranjero (figura 95).

A grandes rasgos, se puede decir que se trata de una revista en la que predomina el ensayo, aunque eso no deja de lado el factor creativo⁷⁶. La nómina de colaboradores y de escritores traducidos es amplia. A lo largo de la publicación se pueden encontrar posturas como las de André Breton, Georges Bataille y René Char, que discuten sobre el lugar del artista en la sociedad; textos biográficos o reflexivos de corte más bien histórico, como el de Enrique Pichon-Rivière sobre el Conde de Lautréamont o el de Ernesto N. Rogers sobre el arte concreto; escritos sobre plástica como los que tratan sobre Jacques Hérold, Wolfgang Paalen y Fernando de Szyszlo; o prosa de ideas que discurre sobre conceptos como lo maravilloso, la verdad, el conocimiento o la realidad. Las imágenes que se incluyen en la revista se vinculan con los textos ya mencionados, pues muestran algunas obras de artistas y arquitectos como Moholy-Nagy, E.N. Rogers, De Szyszlo o Robert Maillard (figuras 96-97).

A pesar de haber contado con sólo dos números, *Ciclo* demostró que era posible fundar una revista heterogénea, a la vez crítica y reflexiva, sin un protagonista organizador que dirigiera todo de manera individual. Así, su importancia radica en qué publicaron, cómo lo publicaron y desde qué perspectiva. No obstante, una revista como ésta tiene también una historia previa a su nacimiento; sus colaboradores, un camino recorrido; y su contexto, factores particulares que permitieron su aparición.

*

Existe una infinidad de formas de clasificar los tipos de revista que se producen y han producido, pero uno de los factores más recurridos es el de identificarla con aquel que la

⁷⁶ Me parece importante resaltar esto último ya que se llega a pensar que por tratarse de una publicación en la que predomina la discusión de ideas no hay espacio para su puesta en práctica si no es en forma literaria. Sin embargo, es todo lo contrario, como se podrá ver más adelante, ya que no sólo los ensayos tienen un fin tanto estilístico como argumentativo, sino que también el diseño de la revista responde a ideas planteadas por el grupo Arte Concreto-Invencción.

dirige o promueve. El caso más representativo de esa misma época y país fue el de *Sur* con Victoria Ocampo, cuya gestión le permitió a la revista vivir por casi cinco décadas y sobrevivir a su creadora poco más de otra década. Lo anterior, empero, no significa que no haya más personas detrás apoyando el proyecto y trabajando en él, o que todas las publicaciones mantengan la misma dinámica. Bien lo apunta Diana Quattrocchi-Woisson: “Toda revista responde a una estrategia de poder individual o grupal. Las redes que se tejen alrededor de una revista, entre directores y colaboradores, entre redactores y público, constituyen algo así como una esfera de influencia cuyos alcances no siempre es posible cuantificar, ni predecir”⁷⁷. Es por esta razón que es necesario revisar un poco la biografía y las funciones de algunos personajes que participaban en *Ciclo*, como Pellegrini, Pichon-Rivière, Piterbarg, Maldonado, Hlito y Sussmann, a quienes en las líneas anteriores ya he mencionado.

El comité directivo, como ya se dijo, estaba conformado por Pellegrini, Pichon-Rivière y Piterbarg. El primero y el tercero se conocían desde más de veinte años atrás y participaron juntos en la revista *Que*. Pichon-Rivière, psicoanalista de profesión, también vinculado con el grupo de Arte Concreto-Invención, hizo del Conde de Lautréamont su obsesión, de quien publicó de forma póstuma un estudio y a quien investigó durante buena parte de su vida. Asimismo, en 1940, funda la Sociedad Psicoanalítica Argentina⁷⁸. Piterbarg, por su parte, publicó diversos libros y participó en varias revistas, aunque debe destacarse la

⁷⁷ Diana Quattrocchi-Woisson, “Estudio preliminar”, en Noemí M. Girbal-Blacha y D. Quattrocchi-Woisson (directoras), *Cuando opinar es actuar: revistas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires: Academia Nacional de Historia, 1999, p. 47.

⁷⁸ A. Minguzzi, art. cit., p. 5.

colaboración que en 1944 hizo con Tomás Maldonado, diagramador de *Ciclo*, quien ilustró a tinta su libro de poemas llamado *Tratado del amor*⁷⁹.

Ahora bien, Pellegrini fue un escritor muy cercano al surrealismo; no sólo congeniaba con sus ideas y presupuestos, sino que también dedicó gran parte de su vida a exponer y fomentar el arte y a los artistas del movimiento por medio de textos, exposiciones y revistas. Según sus propias palabras⁸⁰, el diario *Crítica* dedicó un número entero en homenaje a Anatole France después de que éste falleciera en 1924. Ahí, Pellegrini conoció las acciones que el grupo surrealista de París había realizado en contra de la memoria del autor e, interesado por sus posturas, pidió a Gallimard libros y documentos sobre estos personajes. De tal modo, recibió, entre otras cosas, el primer número de *La Révolution Surréaliste* y una copia del *Manifiesto del surrealismo* de Breton.

Tiempo después, él y un grupo de amigos suyos, que había conocido durante sus estudios de Medicina, iniciaron en 1926 en Argentina el primer grupo surrealista de Latinoamérica. Dos años después, en 1928, fundarían su primera publicación: *Que. Revista de Interrogantes*. Sus colaboradores fueron Pellegrini, Sussmann⁸¹, Elías e Ismael Piterbarg, Marino Cassano y Adolfo Solari⁸². *Que* siguió algunas pautas de diseño de *La Révolution Surréaliste*, aunque es mucho más austera y sin ilustraciones, y sólo llegó a publicar dos números.

⁷⁹ Me ha sido imposible consultar un ejemplar de este libro, sea en físico o en digital, por lo que me ciño a lo comentado por Ricardo Blanco, “La abstracción en el Río de la Plata. Su incidencia en el diseño argentino”, *Anales del IAA*, vol. 2, núm. 43, 2013, p. 159; y por Daniela Lucena, “El arte concreto y su estética materialista en el campo artístico de Buenos Aires”, en *Contaminación artística*, Buenos Aires: Biblos, 2015.

⁸⁰ G. de Sola, *op. cit.*, p. 111.

⁸¹ Si bien no he logrado corroborar la siguiente información, me parece que Sussmann siguió con su carrera médica, a diferencia de Pellegrini y Piterbarg, y se convirtió en el fundador de la Sociedad Argentina de Acupuntura en 1955, mientras que en 1967 publica *Acupuntura. Teoría y práctica*, libro que aún hoy se utiliza para el estudio de esta disciplina.

⁸² De estos seis colaboradores, sólo de los primeros tres he podido obtener información posterior a su participación en *Que*. De Ismael Piterbarg, Marino Cassano y Adolfo Solari me fue imposible averiguar más datos sobre contribuciones en otros proyectos o sobre publicaciones de antes o después de *Que*.

Esta revista se identifica por la cantidad de textos que juegan y discuten con las propuestas teóricas del surrealismo francés en una época muy temprana. En ella se imprimieron ensayos, aforismos, manifiestos, diálogos, poemas y narraciones; todas las colaboraciones fueron firmadas bajo pseudónimo, criterio que utilizaron para segmentar la revista de forma numérica. El carácter de experimentación que puede encontrarse en *Que* no demerita en nada su postura también lúdica, irónica, reflexiva y crítica. Si bien a primera vista pareciera que los impulsores de la revista no querían discutir con su presente o con su contexto, en el segundo número, de 1930, hay un fuerte debate sobre el papel del receptor en la literatura, centrado en el problema de la circulación de ideas no hegemónicas y fuera de los círculos protagonistas del medio literario⁸³.

Como se podrá haber notado, la distancia entre el número 1 y el número 2 de *Que* fue de dos años, por lo que podría llegarse a pensar incluso en una revista distinta. Sin embargo, estos dos años parecen poco cuando se piensa que la siguiente manifestación colectiva cercana al surrealismo de Aldo Pellegrini sería la de *Ciclo*, en la que lo acompañan Sussmann y E. Piterbarg. Antes y después de este proyecto de 1948, Pellegrini dedicaría su vida a la escritura y a la difusión del surrealismo, así como a la teorización en este mismo ámbito de forma activa y creativa, aunque no siempre bajo los parámetros dictados por Breton. Dos ejemplos característicos de su labor teórica y de difusión son “La conquista de lo maravilloso”, aparecido en *Ciclo* 2, y “El movimiento surrealista”, en *Cursos y Conferencias* 222-223 (1950). Muy cercano a Pellegrini y a Piterbarg estaba el administrador de la revista, David José Sussmann, su contribución a la revista no fue predominantemente textual, pues apenas y publicó dos reseñas en las páginas de *Ciclo* (pero con las iniciales de su primer y

⁸³ Cfr. Armando Minguzzi, art. cit., p. 6; y Kira Poblete Araya, “Las revistas literarias del surrealismo argentino”, *Revista de Literaturas Modernas*, vol. 46, núm. 2 (julio-diciembre), 2016, p. 234.

segundo nombre invertidas); no obstante, su participación en *Que* veinte años antes permite suponer la amistad y confianza que había para 1948 entre estos tres hombres.

Ahora bien, Tomás Maldonado aparece en el primer número de *Ciclo* como el responsable de la diagramación y, en el segundo, junto con Hlito, de la disposición tipográfica. Ambos personajes están relacionados a la historia del arte concreto en Argentina, la cual tiene un momento inicial casi un lustro antes de la aparición de *Ciclo*, cuando surge un grupo que haría propuestas que luego alimentarían las reflexiones y posturas de esta publicación. Como era de esperarse, también sus integrantes fundaron una revista, aunque sólo lograron editar el número inicial, de 1944, de *Arturo*. Los colaboradores de esta publicación se agruparían como Arte Concreto Invención o bajo el nombre de movimiento invencionista⁸⁴. *Arturo* era promovida por artistas cuyo posterior renombre estaría ligado al arte concreto, como lo son Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y los hermanos Edgar Bayley y Tomás Maldonado, quien también diseñó la portada. Otros artistas internacionales ahí publicados fueron Murilo Mendes, Joaquín Torres García y Vicente Huidobro, cuya influencia sería muy notoria en los principios que el grupo defendía.

El manifiesto de este grupo se dio a conocer en marzo de 1946, dos años después de la publicación de *Arturo*, y fue firmado por Bayley, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Raúl Lozza, Maldonado, Lidy Praty, entre otros artistas visuales. Su publicación se dio con motivo de su primera exposición colectiva en el salón Pauser y fue apareció en la revista *Arte Concreto. Invención* en el mismo periodo, la cual era encabezada por Maldonado. Un año antes de eso, se realizaron las primeras exposiciones de los artistas que simpatizaban con este movimiento,

⁸⁴ Carmen Gloria Valdebenito G., “Arte Concreto Invención: La creación de una realidad”, *La Cabina Invisible*, 1ro de abril de 2010; disponible en <https://lacabinainvisible.wordpress.com/tag/carmen-gloria-valdebenito/>, consultado el 30 de agosto de 2022.

una en la casa de Enrique Pichon-Rivière y otra en la de Greta Stern, fotógrafa argentina nacida en Alemania y vinculada a la Bauhaus⁸⁵.

La centralidad de Maldonado puede explicarse en parte por su labor como artista plástico, diseñador y teórico de ambas disciplinas. Su vinculación con el arte concreto se trasladaría paulatinamente a través de los años hasta el diseño industrial, aunque en la década de 1940 aún habla de arte y no de diseño. Hacia 1948, por ejemplo, viaja a Europa, donde conoce al arquitecto de la Bauhaus, Max Bill, y al artista fundador de De Stijl, Georges Vantongerloo, gracias a lo cual, a su regreso a Argentina, trae consigo textos, fotografías de obras e ideas que se publicarían en *Ciclo*. Para 1951 funda y dirige la revista *nueva visión*, cuyos estilo y diseño son muy parecidos a los de *Ciclo*⁸⁶. Alfredo Hlito, por su parte, fue otro personaje relevante para el arte concreto y diagramador del segundo número de *Ciclo*. Hlito fue un artista que también se abocó a la escritura de textos que discutieran y propusieran soluciones a los problemas planteados por las distintas vertientes del arte abstracto, incluido el concreto. Colaboró también en *nueva visión*, donde se desempeñó como diagramador del primer número y posteriormente como parte del comité editorial de la revista⁸⁷.

Si bien tanto Maldonado como Hlito formaron parte del grupo Arte Concreto-Inventiva y a partir de ello produjeron una obra ensayística relacionada, el primero escribió sobre los distintos problemas del arte y del diseño en cada uno de los distintos momentos de su vida. En este sentido, no es posible aplicar las aseveraciones que hizo en la década de 1940

⁸⁵ Miguel Ángel Muñoz, “Trayectos de las artes plásticas en la Argentina del siglo XX”, *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, núm. 52-53 (otoño–primavera), 2000-2001, p. 520.

⁸⁶ “Tomas Maldonado”, *Centro Virtual de Arte Argentino*, Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Ciudad, disponible en <http://cvaa.com.ar/03biografias/maldonado.php>, consultado el 30 de agosto de 2022.

⁸⁷ “Alfredo Hlito”, *Centro Virtual de Arte Argentino*, Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Ciudad, disponible en <http://cvaa.com.ar/03biografias/hlito.php>, consultado el 30 de agosto de 2022.

a sus creaciones de 1960, puesto que fue transformando y reformulando sus ideas, acorde a las polémicas de cada periodo⁸⁸.

Mientras se editaba *Ciclo*, por ejemplo, Maldonado aún no renegaba del todo de la producción artística, aunque sí es sintomático que sólo una obra suya haya sido reproducida al interior de la revista. Desde ese momento, ya se encontraba explorando las posibilidades del diseño y de la arquitectura, lo cual es visible en el cambio de “estilo” al diagramar una revista como *Arturo*, en contraposición a *Ciclo*. Aunque la primera se vinculara directamente con el arte concreto, la segunda parece seguir más los preceptos formales de otras obras plásticas del mismo movimiento.

Otro ejemplo claro es el de la revista *nueva visión*, cuya diagramación a partir del segundo número fue llevada por Maldonado, quien mantiene un diseño casi igual al de *Ciclo*; en ambas “la concepción de las tapas ya participa de un criterio constructivo en términos formales y de corte funcional respecto de la comunicación, razón por la cual se pueden encuadrar estas producciones en el ámbito del diseño gráfico. La tapa es tratada como plano compositivo equilibrado, sin tensiones, en el que se reconocen con claridad el título, el sumario, los temas, la fecha, etcétera”⁸⁹. La injerencia de un diseñador/artista como Maldonado es visible en la manera en la que intercala las imágenes y en el ordenamiento que éstas tienen en cada una de las separatas de *Ciclo*, pues si bien estaba diagramando textos que hablaban tanto del surrealismo como del arte concreto, lo hacía desde una perspectiva funcional, como menciona Blanco, y le da preponderancia a la comunicación en detrimento de la expresión.

⁸⁸ Tomàs Llorens, “Prólogo a la edición castellana”, en Tomás Maldonado, *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, versión castellana de Francesc Serra i Cantarell, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977, p. 10.

⁸⁹ R. Blanco, art. cit., p. 159.

Una de las principales ideas del movimiento invencionista era que ni la expresión ni la representación debían ser la finalidad o el objetivo del hecho artístico. Por el contrario, se debía promover la *invención* como motor principal del arte, con lo que se referían a la creación pura, a través de la cual el artista imita a la naturaleza al actuar como ella, no al copiar las creaciones de ésta. Tales ideas llegarían a su extremo cuando, algunos años más tarde, Tomás Maldonado se alejara del arte para dedicarse de lleno al diseño, pues según sus principios era necesario que la creación saliera del ámbito artístico cerrado y se incorporara al ámbito del día a día y renovara la cultura, la vida cotidiana y la sociedad en general. Sin embargo, en la segunda mitad de la década de 1940, aún se contentaba con participar de una neovanguardia que, aunque no transformaba la realidad entera, al menos “modernizaba” “la vetusta institución llamada *arte*”⁹⁰.

Ahora bien, estos artistas estaban inmersos en una discusión nominal y conceptual muy importante para ellos. Para este grupo sus obras eran *concretas*, con lo que se deslindaban en parte de la pintura abstracta, pues “se ha marchado en un sentido opuesto al de la abstracción; el resultado, que ha constituido una exaltación de los valores concretos de la pintura, lo demuestra de una manera irrefutable. La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en el fondo, la batalla por la invención concreta”⁹¹. Así, la finalidad de eliminar la representación y la expresión se relaciona con la de eliminar la subjetividad. Con ello, se busca crear productos nuevos que, una vez traídos al mundo, atiendan a sus reglas físicas (por ejemplo, en la pintura: el plano, la línea y el punto), pero no a los moldes culturales o ideológicos en los que se enmarcaría una técnica, estilo o corriente específicos.

⁹⁰ Tomás Maldonado, “Introducción”, en *Vanguardia y racionalidad*, ed. cit., p. 25.

⁹¹ T. Maldonado, “Manifiesto invencionista (1946)”, en *Vanguardia y racionalidad*, ed. cit., p. 30.

De esta forma, el lugar del artista en el mundo es discutido de nueva cuenta, pues debe tener una injerencia en la población en general y no sólo en otros artistas. Partiendo de esa idea, se comienza a eliminar la distinción entre arte y diseño para que, ayudados por la ciencia y la tecnología, las reflexiones que evoca el arte puedan estar presentes en cualquier producto industrializado, como también lo proponía el arte soviético de vanguardia. En su momento, escribió Maldonado:

Por otra parte, el diseño industrial aparece hoy como la única posibilidad de resolver, en el terreno efectivo, uno de los problemas más dramáticos y agudos de nuestro tiempo, y que es el divorcio que existe entre el arte y la vida, entre los artistas y los demás hombres. Las causas de este divorcio son muy complejas, y éste no es el lugar más adecuado para analizarlas, pero no cabe duda de que muchas de las responsabilidades subjetivas de este conflicto se han de atribuir también al mito de lo 'artístico'. En efecto, lo 'artístico' aparece hoy como el germen más profundamente desocializador de la cultura contemporánea, como la forma más malsana del individualismo y del aristocratismo intelectual⁹².

Con esta línea de ideas, *Ciclo* cimbra la producción artística argentina de 1948-1949, ya que, si bien la revista no integra de forma abierta los postulados expuestos, el ámbito artístico e intelectual se encuentra ya cuestionado en dos de sus valores más arraigados: la representación y la expresión⁹³.

Además de la disputa por definir de una u otra manera el arte y el papel del artista, otros cuestionamientos recurrentes eran, por ejemplo, la necesidad de adscribirse ya fuera a

⁹² T. Maldonado, "Diseño industrial y sociedad", en *Vanguardia y racionalidad*, ed. cit., p. 38.

⁹³ Este problema no se ceñía sólo a las artes plásticas ligadas al realismo o a la figuración, el invencionismo incluso antagonizaba con movimientos como el surrealismo, al menos en sus aspectos más generales. En su manifiesto, se decía: "Por el júbilo inventivo. Contra la nefasta polilla existencialista o romántica. Contra los subpoetas de la pequeña llaga y del pequeño drama íntimo. Contra todo arte de élites. Por un arte colectivo. // 'Matar la óptica', han dicho los surrealistas, los últimos mohicanos de la representación. 'Exaltar la óptica', decimos nosotros. Lo fundamental: rodear al hombre de cosas reales y no de fantasmas" (T. Maldonado, "Manifiesto invencionista (1946)", en *Vanguardia y racionalidad*, ed. cit., p. 30). Esto resalta aún más la colaboración que posteriormente hubo en *Ciclo* y la convivencia de ambas posturas, aunque esto puede atribuirse a que hay una sintonía entre el invencionismo y las propuestas del surrealismo que en esa misma década hacía Wolfgang Paalen en *Dyn* desde México.

un pensamiento o impulso internacional surgido durante y después de la Segunda Guerra Mundial, o a un imaginario completamente nacional, relacionado con el peronismo en la Argentina. La dicotomía entre lo propio y lo ajeno, si bien no es discutida como tal en las revistas argentina que hemos mencionado, sí es un punto que marca de forma positiva o negativa cualquier proyecto artístico, pues se pierde apoyo institucional y de una buena parte de los receptores⁹⁴. Ante este escenario, las revistas en general se vieron en la necesidad de formar un nuevo público que pudiera comprender y recibir de buena gana las propuestas nacionales y extranjeras no hegemónicas, mientras se le ofrecían contenidos que le entretuvieran y temas que apelaran a su contexto específico⁹⁵.

Ahora bien, entre los colaboradores de la revista, se pueden hacer tres clasificaciones distintas. En primer lugar, están aquellos que son referentes artísticos para los que trazan el rumbo de la revista. Para los surrealistas, por ejemplo, está André Breton, Georges Bataille y Wolfgang Paalen; para el arte concreto, Max Bill y Ernesto N. Rogers.

De los artistas e intelectuales relacionados con el surrealismo, se ha hablado bastante ya sobre André Breton y Wolfgang Paalen. A este último, de hecho, Aldo Pellegrini le dedica un artículo, acompañado por algunas pinturas del austriaco, en el que hace una revisión de sus ideas, incluidas aquellas publicadas en *Dyn*, y de sus distintas épocas pictóricas. Es, de hecho, en este artículo en el que Pellegrini anota que mantiene comunicación epistolar con el austriaco, quien le comenta sobre sus propias obras e ideas. De Breton se integra en el primer número un breve texto sobre el pintor Jacques Hérold en el que discute algunas propuestas de éste y las contrapone a las del escritor Malcolm de Chazal —cuyo libro, *Sens*

⁹⁴ D. Quattrocchi-Woisson, art. cit., pp. 53-55.

⁹⁵ Pablo Rocca, *Revistas culturales del Río de la Plata: diálogos y tensiones (1945-1960)*, Montevideo: Universidad de la República, 2012, pp. 38-45.

plastique, sería reseñado en el número dos de la revista por Sussman. Si bien este escrito no es uno en el que se expongan los mayores preceptos del surrealismo, sí es uno en el que se puede notar el trabajo analítico y conceptual que caracterizaba tan bien a Breton. Finalmente, a Bataille se le describe en la misma revista como un escritor “francés orientado con preferencia hacia la crítica y el ensayo”⁹⁶ y se menciona su labor en revistas como *Acephale* y *Critique*. El texto de él publicado gira en torno a Henry Miller y a la moralidad en su obra. El que estas tres vertientes del surrealismo estén representadas en *Ciclo* habla también de una voluntad de diálogo, gracias a la cual es posible entender la actualidad del surrealismo, sin la necesidad de retrotraer la historia entera del movimiento.

Por otro lado, también están aquellos artistas vinculados al arte abstracto, al arte concreto y al diseño. Es interesante la forma en la que son presentados estos personajes en la revista, pues en ellos se enfatiza la inter y transdisciplinariedad. Por ejemplo, a László Moholy-Nagy, a quien trataremos un poco más adelante, se le describe como “Pintor constructivista, fotógrafo, tipógrafo, escenógrafo, escritor”⁹⁷, y a Max Bill como “pintor, escultor, arquitecto, gráfico y publicista”⁹⁸. A ellos dos y a Ernesto N. Rogers, de hecho, se les presenta en estas semblanzas de manera casi telegráfica, no por la extensión del texto, sino por las frases y oraciones concisas que buscan enumerar sus obras y trabajos sin explicaciones innecesarias, muchas veces omitiendo verbos y artículos.

De Ernesto N. Rogers se incluye un ensayo fundamental para *Ciclo* y para la reflexión sobre el arte concreto, pues están ahí sus principales ideas, sus problemas más señalados y la tradición artística con la que este movimiento se relaciona. Asimismo, de Max Bill se

⁹⁶ “Georges Bataille”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, p. 2.

⁹⁷ “László Moholy-Nagy”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, p. 2.

⁹⁸ “Max Bill”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949, s/p.

reproduce un artículo abocado a presentar y analizar la parte estética de la construcción, en particular, y del arte concreto, en general. Este texto, traducido y aparecido con la autorización del autor, proviene del libro *Robert Maillart*, del mismo año de 1949, esto nos deja ver lo actualizada que estaba *Ciclo* en cuanto a ideas y propuestas de los movimientos de su interés.

De los que son publicados en esta revista, la segunda clasificación posible es la de aquellos que tienen algún vínculo estético, ya sea teórico o práctico, con el surrealismo o con el arte concreto. En esta categoría se encontraría Piet Mondrian, Henry Miller, el Conde de Lautréamont y László Moholy-Nagy. *Ciclo*, de hecho, abre con algunos fragmentos de *Trópico de Capricornio*, seguidos por un análisis que Bataille hace de la moral en Miller⁹⁹. Los cuestionamientos de qué es moral y qué es presentable o no ('obsceno') en una publicación y el interés del surrealismo en estos temas se encuentran también en el Conde de Lautréamont, de quien no se publicaron escritos en *Ciclo*, aunque sí una biografía suya realizada por Enrique Pichon-Rivière. La presencia de Lautréamont al inicio del segundo número y de Miller al comienzo del primero muestra que, de entre las ideas surrealistas que más interesaban a los argentinos, tenía un lugar preeminente la crítica a las estructuras sociales y morales.

⁹⁹ El encuentro que el americano tuvo con el surrealismo, principalmente durante su estancia en París durante la década de 1930, ha sido estudiado desde diversos ángulos con la finalidad de tener una mejor comprensión de sus escritos, tanto de novelas como ensayos. Sin embargo, me parece que su aparición en la revista puede ser entendida gracias al texto de Bataille, en el que se pone al centro la crisis de la moralidad que Miller presenta por medio de escenas presuntamente inmorales u obscenas. Recordemos que las novelas de Henry Miller fueron censuradas en Estados Unidos por ser obscenas, calificativo que ocasionó que tuvieran que ser contrabandeadas al interior del país para que pudieran ser leídas por el público estadounidense. Esta prohibición no fue levantada sino hasta inicios de la década de 1960, más de veinte años después de publicada *Trópico de Cáncer*. Vid. Caroline Blinder, *A self-made surrealist. Ideology and aesthetics in the work of Henry Miller*, Nueva York: Cadmen House, 2000; Gilles Mayné, *Eroticism in Georges Bataille and Henry Miller*, Birmingham: Summa Publications, 1993; y Volker Strunk, *Surrealism and the early writings of Henry Miller*, tesis, Montreal: McGill University, 1975.

Por otra parte, del lado del arte concreto, es posible identificar a la figura de Piet Mondrian y de Moholy-Nagy. Del primero, se publican fragmentos del ensayo *El neoplasticismo*¹⁰⁰, de 1920, en el que el pintor neerlandés expone sus ideas sobre el neoplasticismo, tanto sus orígenes, como sus características, las cuales posteriormente se vincularían con la pintura abstracta y con el arte concreto. De Moholy-Nagy se publica una carta dirigida al arquitecto František Kalivoda¹⁰¹ en la que discute la relación entre fotografía y pintura, técnica y creatividad y arte y sociedad. Esta carta, asimismo, presenta uno de los lados más humanos del arte concreto, pues lo pone en contexto al hablar de sus ideales, propósitos y métodos —según el mismo Moholy-Nagy—, con lo que se logra ver también el compromiso histórico y social que tenían los artistas de este movimiento.

Previo al texto de Mondrian, en el segundo y último número de *Ciclo*, se inserta una pequeña nota en la que se presenta lo que la dirección de la revista hubiera querido que fuera una nueva sección estable, llamada “Documentos de arte contemporáneo”. En ella, aunque aún no denominada ni delimitada como tal, se incluiría también la publicación de la carta de Moholy-Nagy a Kalivoda del número anterior, así como los fragmentos de Mondrian. Como justificación para tal sección, dicen: “La dirección de esta revista ha juzgado necesario crear una sección estable para la difusión de los documentos que, de un modo u otro, directa o indirectamente, hayan contribuido a la fundamentación teórica de las grandes tendencias del

¹⁰⁰ Piet Mondrian, *Le neo-plasticisme*, París: Editions de l’Effort Moderne, 1920.

¹⁰¹ Si bien en *Ciclo* no se da más información sobre esta carta en particular, se trata de una de muchas intercambiadas por ellos entre 1933 y 1946. En éstas, al parecer, se discute mucho más que eventos personales y profesionales, pues en ellas se pueden encontrar también reflexiones y propuestas que posteriormente serían retomadas. Esto incluye también referencias a la revista *Telehor*, de 1936, la cual sólo tuvo un primer número doble, dirigida por Kalivoda. Vid. Markéta Svobodová, “František Kalivoda, László Moholy-Nagy and the left front in Prague and Brno”, *Umení Art*, vol. LXII, núm. 2, 2014, pp. 141-153; y Markéta Svobodová, “Mein Lieber Ka’. Letters from László Moholy-Nagy to František Kalivoda, 1933-1946”, *Umení Art*, vol. LXII, núm. 2, 2014, pp. 154-160.

arte de nuestros días”¹⁰². Así, estos dos autores son presentados como cimientos para la teoría del arte, aunque con una clara tendencia hacia la abstracción y al arte concreto.

Finalmente, una tercera clasificación para los colaboradores de *Ciclo* integraría a aquellos artistas contemporáneos que, aunque participan en la revista, se encuentran más vinculados a otras publicaciones o grupos. Ejemplo de ello son Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Édgar Bayley. Este último, hermano de Tomás Maldonado, fue un fuerte impulsor del arte concreto y estuvo junto a Maldonado en varias de las publicaciones periódicas y manifiestos que presidió. En *Ciclo*, Bayley publica únicamente una nota sobre la exposición “Nuevas realidades”, realizada en la Galería Van Riel, fundamental para la consolidación del arte concreto en la Argentina. De esta exposición, que será tratada en el siguiente capítulo, también se presentan varias obras en las páginas del primer número de la revista, así como la conferencia inaugural de Ernesto N. Rogers, “Ubicación del arte concreto”. Por otra parte, Salazar Bondy, colaborador cercano de *Las Moradas*, residía en Buenos Aires desde 1948, por lo que entró en contacto con *Ciclo*, donde publicó “Noticia de Szyszlo”. Este texto sobre Fernando de Szyszlo, otro colaborador y miembro del comité de redacción de *Las Moradas*, no sólo analiza algunas características del pintor limeño, sino que también realiza algunas reflexiones en cuanto al nacionalismo en el arte, algo muy discutido en Perú en el tiempo debido al arte indigenista, como también se verá en el siguiente capítulo. Este ensayo funciona, de igual modo, como una carta de presentación o invitación a *Las Moradas*, ya que toca temas que se relacionan con las principales líneas de *Ciclo*, aunque desde otra perspectiva.

¹⁰² “Documentos de arte contemporáneo”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949, p. 71.

Así pues, son éstos los personajes que se encontraban a la cabeza de *Ciclo* y quienes tuvieron una mayor capacidad de decisión en cuanto a lo que se publicaba y a los vínculos y relaciones que se establecían tanto con los colaboradores como con los lectores. El texto y el contexto de *Ciclo* es, como ya se expuso, una mezcla de factores, situaciones y personajes. Sin embargo, esto sólo refiere las generalidades de la revista y las ideas que deben tenerse en cuenta antes de entrar a las páginas de esta publicación. El contenido de la revista, ahora, puede dar luces no sólo de lo que le interesaba a los que marcaban sus pautas, sino también de con quiénes se comunicaban, desde dónde llegaban los textos y cómo es que éstos se conectaban con los de otras publicaciones.

*

El carácter conciliador de una publicación como *Ciclo* le permite presentar textos de diversa índole, de distintas corrientes y de diferentes y encontradas posturas. Su capacidad de poner en página tan variados matices y estilos habla tanto de la intención de comunicar un mensaje complejo, constituido por piezas de una y otra parte, como de la necesidad de construir un lector crítico que pueda ver esa misma complejidad en el escenario artístico de su actualidad. Es en este sentido que el subtítulo de la revista viene a cuento: arte, literatura y pensamiento *modernos*. *Ciclo*, así, hace una propuesta de lo que es la modernidad, de lo que la modernidad ofrece en sus múltiples variantes y de cómo todo ello puede convivir de forma orgánica gracias al principio rector de la dupla reflexión/creación.

Aunque en una primera lectura pareciera un tema secundario, la revista completa está marcada por la política. La ligazón que hay entre las posturas artísticas impresas y los movimientos y pronunciamientos políticos y sociales son, para ese momento, bastante claros, a pesar de que para el lector de hoy puedan no serlo. Esta “intersección entre política y

cultura”¹⁰³ que se materializa en un medio gráfico abre, también, la posibilidad de nuevas interpretaciones, gracias a las filiaciones y relaciones que de ella se desprenden. Es en este cruce de lo conciliador y lo combativo, de lo reflexivo y lo creativo, de lo político y lo cultural, que *Ciclo* entra en escena como factor cambiante y factor de cambio que tanto modela su tiempo como es modelada por él.

Por las razones anteriores, este estudio no presenta ni a Aldo Pellegrini como el genio detrás de la revista (como en algunos casos se ha querido hacer), ni tampoco al comité directivo como conjunto. *Ciclo*, a pesar de tener un grupo de personas de quienes depende la elección de los textos, también depende de aquellos que desean colaborar, de aquellos que aceptan ser traducidos o reproducidos y de aquellos que presentan, tanto en fondo y forma, una propuesta estética bien definida. Como ya ha sido mencionado en páginas anteriores, un ejemplo de esto es Tomás Maldonado, quien no publica escritos en la revista, quien apenas selecciona algunas imágenes suyas para ser reproducidas junto a las de sus compañeros, pero quien a partir de la diagramación le da un sentido y una presentación a la revista que pareciera poner a todos sus participantes en el mismo nivel, con la misma importancia. Como ya había dicho él mismo años antes en el “Manifiesto invencionista”, aboga “por un arte colectivo”¹⁰⁴; en este caso, por una revista hecha por todos. *Ciclo*, de este modo, “resulta una publicación no sectaria, abierta a diversos aspectos del arte actual, cuyas últimas manifestaciones en literatura y pintura también comenta. Los redactores de *Ciclo* muestran puntos de vista originales, una firme elección de la calidad del material que integra su publicación, y una madurez crítica poco común”¹⁰⁵.

¹⁰³ N. M. Girbal-Blacha, “Introducción”, en N.M. Girbal-Blacha y D. Quattrocchi-Woisson (directoras), *op. cit.*, pp. 25-26.

¹⁰⁴ T. Maldonado, “Manifiesto invencionista (1946)”, en *Vanguardia y racionalidad*, ed. cit., p. 30.

¹⁰⁵ G. de Sola, *op. cit.*, p. 117.

La cantidad de nombres, títulos, fechas y publicaciones mencionados en este capítulo, sin mencionar los viajes, discusiones, exposiciones y presentaciones sintetizados en las páginas anteriores, expresan la necesidad de hablar sobre proyectos de revistas y no sólo sobre las revistas en sí mismas. Este enfoque hace visibles las redes que tienden las publicaciones periódicas en sus propios tiempos, así como aquellas que se conformaron años antes y después gracias a diversas circunstancias. Las relaciones anotadas a lo largo de este capítulo, si bien acotadas a círculos intelectuales determinados y a corrientes artísticas particulares, muestran cómo textos e ideas transitan de uno a otro espacio a través del tiempo gracias a amistades duraderas, a cartas, a la recuperación de archivos y a publicaciones nuevas.

No se trata únicamente de la influencia que Wolfgang Paalen tuvo en una buena parte de las propuestas vinculadas al surrealismo durante la década de 1940, sino también a la manera en la que un personaje como César Moro estableció el terreno común que permitió la vinculación entre *Dyn* y *Las Moradas*. Asimismo, Aldo Pellegrini, por su parte, como asiduo estudioso de la teoría surrealista y como creador, se configura como un pensador crítico abierto a perspectivas disidentes, en el caso del surrealismo, y a movimientos distintos que pudieran contribuir con el desarrollo de nuevas formas de hacer y ver el arte en Latinoamérica. Debido a la colaboración realizada entre Tomás Maldonado y Pellegrini, fue posible producir una revista como *Ciclo*, en la que muy diversos intereses estaban reflejados, pero todos bajo la premisa de que el arte, para tener un lugar en el mundo, para ser funcional en una sociedad, tiene que tener libertad.

Como pudo notarse en los apartados anteriores, esta apertura y ánimo de generar propuestas no fue algo que surgiera con las tres revistas centrales de este análisis, sino que

se trataba de un impulso que se hallaba ya presente en anteriores agrupaciones, publicaciones y exhibiciones. Si quisiéramos poner el foco un momento sólo en los personajes, además de los directores o integrantes de los comités editoriales de las revistas, estarían también incluidos en este impulso creativo sus colaboradores y colaboradoras, que ayudaron gestionar espacios críticos (dentro y fuera de la página), tanto con las tendencias artísticas a las que se oponían como con aquellas a las que se adscribían. Es por esto que sus lectores se enfrentan a ensayos, narraciones y poemas que parten del cuestionamiento a lo ya hecho y a lo que está por hacerse, a las figuras tutelares del arte moderno y a sí mismos y, en síntesis, a las restricciones impuestas por elementos exteriores al arte y a las que son vistas como intrínsecas a él.

Por último, estos tres proyectos de revistas se lanzan a imaginar las posibilidades de sus propuestas. Éstas no buscaban establecer una nueva versión inamovible de lo que criticaban —juego de fuerzas que resultaría inútil, puesto que se mantendría el orden preestablecido, aunque con nuevas figuras— ni erigirse como única manera de creación y pensamiento. Su finalidad era la de proponer una manera en la que el arte se integrara al mundo, como en el caso del arte concreto y del surrealismo argentino, a la vez que se exploraba todo aquello que antes no era digno de atención para artistas e intelectuales. En suma, el objetivo era imaginar una vida en la que al centro estuviera no lo conocido como ya lo conocemos, sino lo conocido como antes no había podido ser concebido.

Así, *Dyn*, *Las Moradas* y *Ciclo* materializan su visión ética y estética del arte con el objetivo de derribar y reconfigurar los límites impuestos a la labor creativa. Esta intención, de hecho, concordaba con aquel texto de André Breton leído algunos años antes en el Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura, en 1935: “‘Transformar el mundo’, ha dicho Marx; ‘cambiar la vida’, ha dicho Rimbaud: esas dos consignas para nosotros son una

misma”¹⁰⁶. Con estas palabras en mente, son más claros los esfuerzos de estas tres revistas por lograr su cometido en lo que respecta a la liberación, transformación y proyección del arte. De tal modo, en el siguiente capítulo, se explorarán los numerosos textos e imágenes de estas publicaciones a la luz de ciertos conceptos clave, para analizar el modo en el que se relacionaban las ideas entre sí, atravesando de una a otra revista, y la forma en la que estos intercambios también las cambiaban a ellas.

I.4. Lista de figuras

1. *Dyn*, cubierta, núm. 1, abril-mayo 1942. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
2. *Dyn*, cubierta, núm. 2, julio-agosto 1942. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
3. *Dyn*, cubierta, núm. 3, otoño 1942. Hemeroteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
4. *Dyn*, cubierta, núm. 4-5, diciembre 1943. Biblioteca “Justino Fernández”, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
5. *Dyn*, cubierta, núm. 6, noviembre 1944. Biblioteca “Justino Fernández”, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
6. *Dyn*, portada, núm. 4-5, diciembre 1943. Biblioteca “Justino Fernández”, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
7. Gustav Regler, *The Hour 13*, con cinco dibujos de Alice Paalen, México: *Dyn*, 1943. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
8. Wolfgang Paalen, “Seeing and showing”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 27. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

¹⁰⁶ André Breton, “Discurso ante el congreso de escritores por la libertad de la cultura”, en A. Breton, *Antología (1913-1966)*, 13ª edición, selección y prólogo de Marguerite Bonnet, traducción de Tomás Segovia, Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2004, p. 126.

9. Wolfgang Paalen (Viena, Austria, 1905- Taxco, Guerrero, México, 1959), “Non plus le diamant chapeau”, tinta sobre papel, siglo XX. Fondo Wolfgang Paalen, FWP863-foja1, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
10. Wolfgang Paalen (Viena, Austria, 1905- Taxco, Guerrero, México, 1959), “Sunga”, tinta sobre papel, siglo XX. Fondo Wolfgang Paalen, FWP863-foja11, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
11. Wolfgang Paalen (Viena, Austria, 1905- Taxco, Guerrero, México, 1959), “Autobiographical Passage from Paysage Totemique”, tinta sobre papel, siglo XX. Fondo Wolfgang Paalen, FWP863-foja 12, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
12. Wolfgang Paalen (Viena, Austria, 1905- Taxco, Guerrero, México, 1959), “Jalapa”, tinta y grafito sobre papel, siglo XX. Fondo Wolfgang Paalen, FWP868-foja 8, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
13. Wolfgang Paalen (Viena, Austria, 1905- Taxco, Guerrero, México, 1959), “Totenwache in Janitzio”, tinta sobre papel, siglo XX. Fondo Wolfgang Paalen, FWP868-foja 9, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
14. Wolfgang Paalen (Viena, Austria, 1905- Taxco, Guerrero, México, 1959), “Paloma-Palomita”, tinta sobre papel, siglo XX. Fondo Wolfgang Paalen, FWP869-foja 65, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
15. Wolfgang Paalen (Viena, Austria, 1905- Taxco, Guerrero, México, 1959), “La crise dusujet dans la peinture moderne”, tinta sobre papel, siglo XX. Fondo Wolfgang Paalen, FWP918-foja 1, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
16. John Dawson, *What the sailor will say*, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 23.
17. Carlos Mérida, *Drawing*, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
18. Eva Sulzer, “et c’est enfin la forêt pour de bon”, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, p. 43. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
19. Henry Moore, *Reclining Figure y Ideas for Sculpture*, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
20. Alexander Calder, *Sketches for Mobiles*, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942. Hemeroteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

21. Robert Motherwell, *Étude d'espace* y Alexander Calder, *Drawing*, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942. Hemeroteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
22. *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, pl. III. Biblioteca "Justino Fernández", Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
23. *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, pl. IV. Biblioteca "Justino Fernández", Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
24. *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, p. 32. Biblioteca "Justino Fernández", Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
25. Martin Chambi, *Panoramic view of Machupicchu*, *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, p. 76. Biblioteca "Justino Fernández", Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
26. Alexander Calder, *Drawing* (1943), *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944. Biblioteca "Justino Fernández", Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
27. Jean Hélion, *Spectacle* (1943), *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944. Biblioteca "Justino Fernández", Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
28. Stanley William Hayter, *Drawing*, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944. Biblioteca "Justino Fernández", Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
29. Charles Givors, *Blueprints for vertebrates. Les nouveaux Sauriens*, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 20. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
30. Henry Moore, *Two Heads y Reclining Figure*, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, p. 28. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
31. Edward Renouf, *Quaternity*, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942. Hemeroteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
32. Alice Rahon, De la serie *Crystals of Space*, núm. 6, noviembre 1944. Biblioteca "Justino Fernández", Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

33. Manuel Álvarez Bravo, *Fable of the dog and the cloud*, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942. Hemeroteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
34. Doris Heydn, *Huejotzingo*, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944. Biblioteca “Justino Fernández”, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
35. I. Russell Sorigi, *Snapshot of a Suicide*, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942. Hemeroteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
36. Eva Sulzer, *Posts and beams of Community-houses*, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, p. 15. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
37. Brassai, Objetos de la colección de Wolfgang Paalen, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, p. 16.
38. Wolfgang Paalen, *Polarités majeurs* (1940), *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 11. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
39. Wolfgang Paalen, *Les premières Spatiales*, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944. Biblioteca “Justino Fernández”, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
40. Jackson Pollock, *The Moon Woman Cuts the Circle* y William Fet, *Drawing*, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944. Biblioteca “Justino Fernández”, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
41. Jean Caroux, *Paysage Errant*, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
42. “Eva Sulzer, Alice Rahon y Wolfgang Paalen en un jardín”, impresión plata gelatina sobre papel, siglo XX. Fondo Wolfgang Paalen, FWPF280, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
43. “Objetos prehispánicos de la colección de Wolfgang Paalen en su casa de San Ángel Inn, Ciudad de México”, impresión plata gelatina sobre papel, ca. 1945, Ciudad de México. Fondo Wolfgang Paalen, FWPF207, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
44. *Exposición Internacional del Surrealismo*, México: Galería de Arte Mexicano, 1940. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

45. “Sala de la Exposición Internacional del Surrealismo, Galería de Arte Mexicano de Inés Amor”, impresión plata gelatina sobre papel, 1940, Ciudad de México. Fondo Wolfgang Paalen, FWPF190, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
46. “Sala de la Exposición Internacional del Surrealismo, Galería de Arte Mexicano de Inés Amor”, impresión plata gelatina sobre papel, 1940, Ciudad de México. Fondo Wolfgang Paalen, FWPF196, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
47. “Cesar Moro en la Exposición Internacional del Surrealismo, Galería de Arte Mexicano de Inés Amor”, impresión plata gelatina sobre papel, 1940, Ciudad de México. Fondo Wolfgang Paalen, FWPF205, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
48. “Cesar Moro en la Exposición Internacional del Surrealismo, Galería de Arte Mexicano de Inés Amor”, impresión plata gelatina sobre papel, 1940, Ciudad de México. Fondo Wolfgang Paalen, FWPF209, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
49. “Lee Mullican, Wolfgang Paalen y Gordon Onslow en la exposición Dynaton, Museo de Arte, San Francisco”, impresión plata gelatina sobre papel, 1951, San Francisco, California, Estados Unidos de América. Fondo Wolfgang Paalen, FWPF121, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
50. “Wolfgang Paalen, Jacqueline Johnson y Gordon Onslow en el Museo de Arte, San Francisco”, recto, impresión plata gelatina sobre papel, 1951, San Francisco, California, Estados Unidos de América. Fondo Wolfgang Paalen, FWPF461, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
51. “Wolfgang Paalen, Jacqueline Johnson y Gordon Onslow en el Museo de Arte, San Francisco”, verso, impresión plata gelatina sobre papel, 1951, San Francisco, California, Estados Unidos de América. Fondo Wolfgang Paalen, FWPF461, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
52. *Las Moradas*, cubierta, núm. 1, mayo 1947. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
53. *Las Moradas*, cubierta, núm. 2, julio-agosto 1947. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.

54. *Las Moradas*, cubierta, núm. 3, diciembre 1947. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
55. *Las Moradas*, cubierta, núm. 4, abril 1948. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
56. *Las Moradas*, cubierta, núm. 5, julio 1948. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
57. *Las Moradas*, cubierta, núm. 6, octubre 1948. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
58. *Las Moradas*, cubierta, núm. 7-8, enero-julio 1949. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
59. Erwin Walter Palm, “El nacimiento de una estrella”, con un dibujo de Judith Westphalen, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947, pp. 252-253. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
60. César Moro, viñeta que cierra el texto “Abajo”, de Leonora Carrington, *Las Moradas*, núm. 6, octubre 1948, p. 291. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
61. César Moro, viñeta que cierra el texto “Los novios”, de Sebastián Salazar Bondy, *Las Moradas*, núm. 6, octubre 1948, p. 233. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
62. Ricardo Grau, dibujo que acompaña los poemas de Martín Adán, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 5. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
63. Gordon Onslow Ford, “La femme transparente”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, lámina 1. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
64. Juan Manuel de la Colina, “Flores” y “Cabeza”, *Las Moradas*, núm. 2, julio-agosto 1947, láminas VI y VII. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
65. Remedios Varo, ilustración para *Open Stone Door*, y Roberto Matta, “The Argumouth”, *Las Moradas*, núm. 4, abril-1948, láminas 4 y 5. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
66. *Las Moradas*, anuncios, núm. 1, mayo 1947, p. 110. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.

67. *Las Moradas*, anuncios, núm. 2, julio-agosto 1947, p. 227. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
68. *Las Moradas*, anuncios, núm. 4, abril 1948, p. 103. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
69. *Las Moradas*, anuncios, núm. 6, octubre 1948, p. 314. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
70. *Las Moradas*, anuncios, núm. 7-8, enero-julio 1949, p. 180. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
71. Eugene Berman, “San Cristóbal y los niños perdidos”, *Las Moradas*, núm. 4, abril 1948, lámina 6. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
72. Leonora Carrington, “Serapatutin se ensaya”, “La gigante”, “Consejo de vecina”, *Las Moradas*, núm. 6, octubre 1948, lámina VIII. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
73. Leonor Fini, óleos, *Las Moradas*, núm. 7-8, enero-julio 1949, lámina V. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
74. Ricardo Grau, dibujo que acompaña los poemas de Martín Adán, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 4. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
75. César Moro, viñeta que cierra el poema “Carta de amor”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, p. 120. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
76. *Las Moradas*, anuncios, núm. 3, diciembre 1947 - enero 1948, p. 327. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
77. *Las Moradas*, anuncios, núm. 1, mayo 1947, p. 109. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
78. *Las Moradas*, anuncios, núm. 2, julio-agosto 1947, p. 229. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
79. *Las Moradas*, anuncios, núm. 2, julio-agosto 1947, p. 230. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
80. *Las Moradas*, anuncios, núm. 5, julio 1948, p. 215. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
81. *Las Moradas*, anuncios, núm. 3, diciembre 1947 - enero 1948, p. 329. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.

82. “El problema del petróleo en el Perú”, *Las Moradas*, núm. 4, abril 1948. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
83. “¿Conoce Ud. la realidad? Perspectivas del petróleo en el Perú”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.
84. *Ciclo*, precio, núm. 2, marzo-abril 1949. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
85. *Ciclo*, página legal, núm. 2, marzo-abril 1949. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
86. *Ciclo*, disposición tipográfica, núm. 2, marzo-abril 1949. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
87. *Ciclo*, impresión, núm. 1, noviembre-diciembre 1948. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
88. *Ciclo*, cubierta, núm. 1, noviembre-diciembre 1948. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
89. *Ciclo*, cubierta, núm. 2, marzo-abril 1949. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
90. *Ciclo*, página con ilustraciones y primera página del artículo “Ubicación del arte moderno”, de Ernesto N. Rogers, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, p. 39. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
91. *Ciclo*, anuncios, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, pp. 94-95. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
92. *Ciclo*, anuncios, núm. 2, marzo-abril 1949. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
93. *Ciclo*, anuncios, núm. 2, marzo-abril 1949. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
94. *Ciclo*, anuncios, núm. 2, marzo-abril 1949. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
95. *Ciclo*, página legal y sumario, núm. 1, noviembre-diciembre 1948. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.

96. Fernando de Szyszlo, “Mujer peinándose”, “Figura” y “Naturaleza muerta”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
97. Piet Mondrian, “Composición”; Max Bill, “Continuidad”; Robert Maillard, esquema de la losa “hongo”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril, 1949. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.

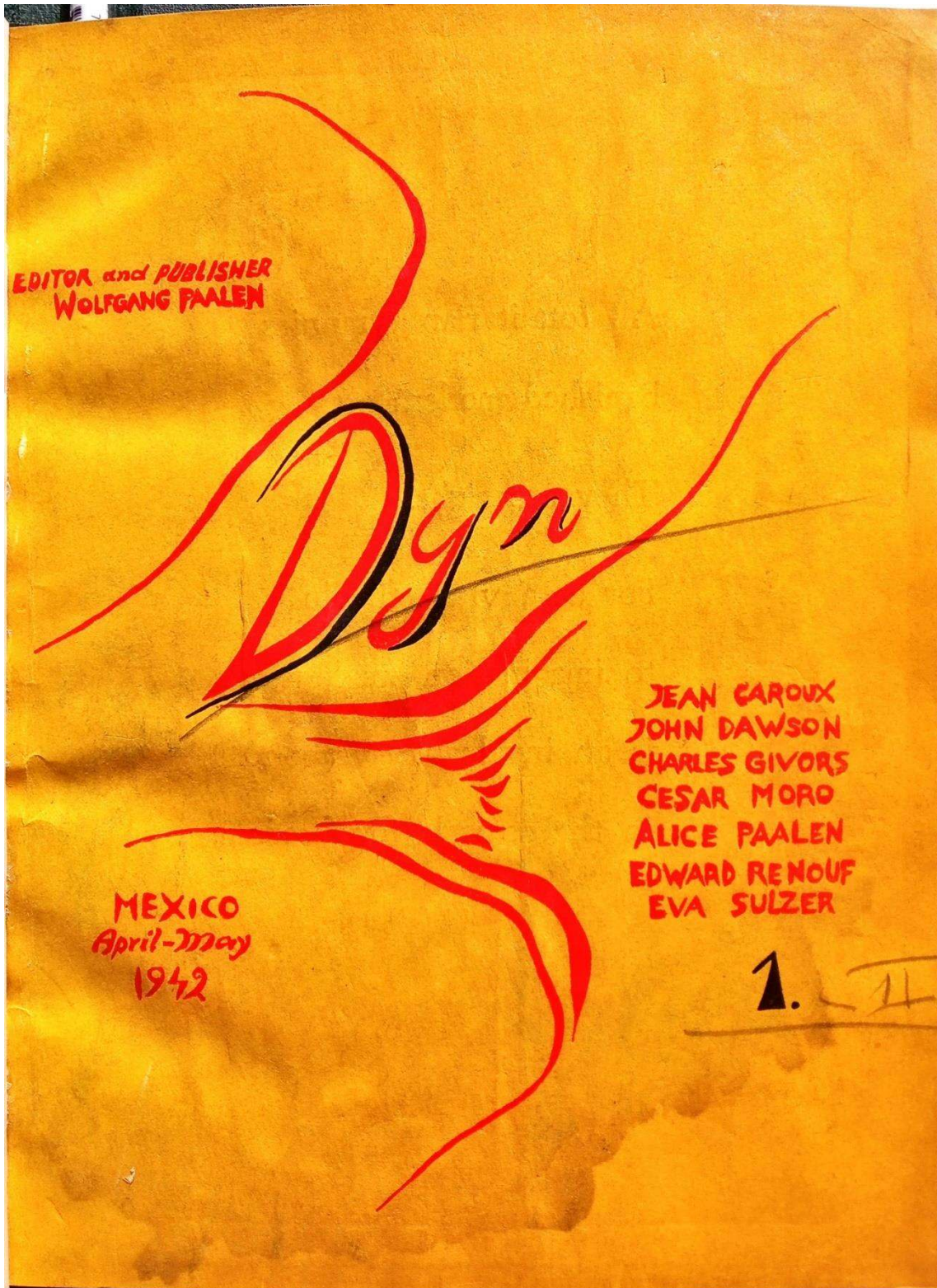


Figura 1. *Dyn*, cubierta, núm. 1, abril-mayo 1942.

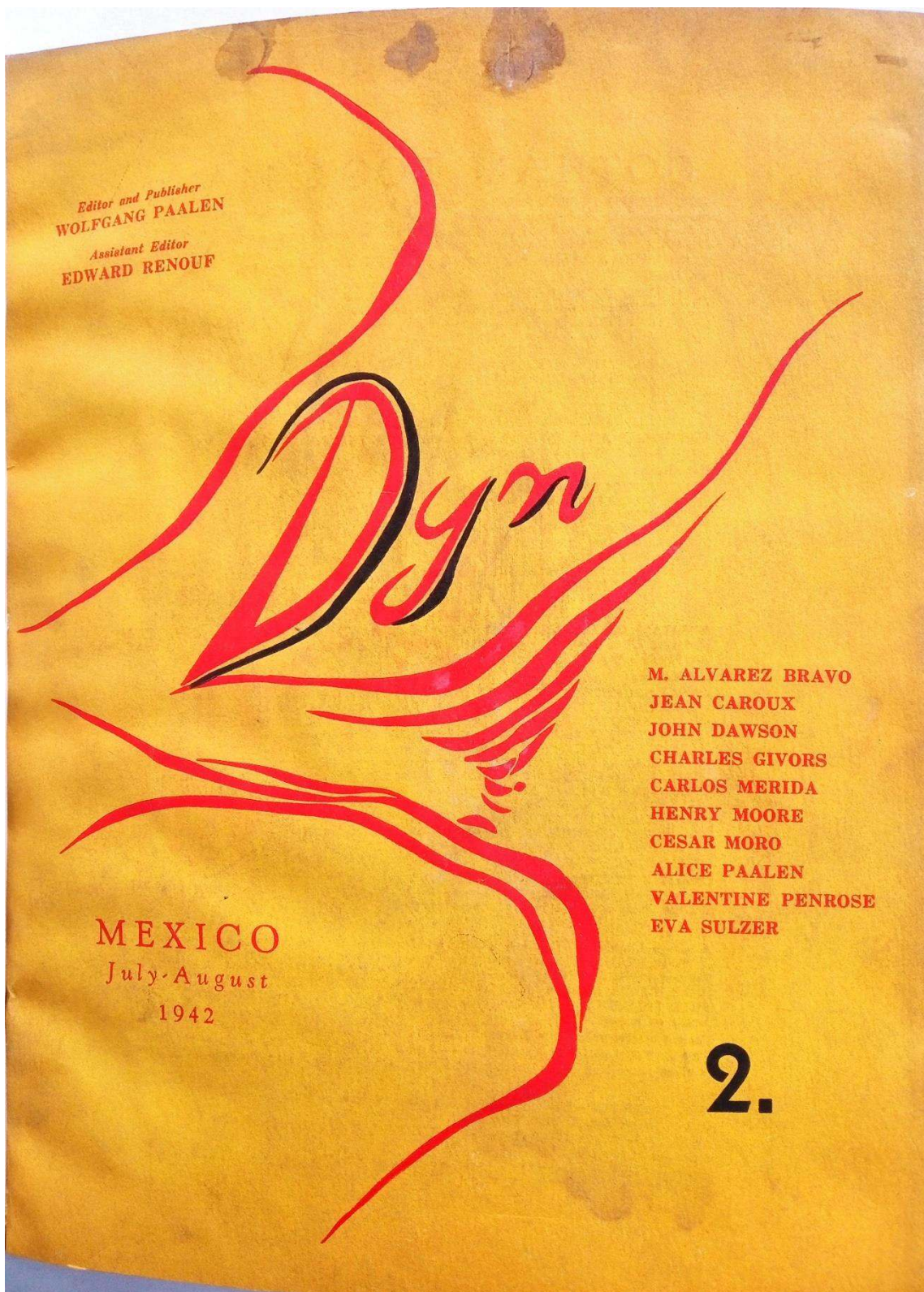


Figura 2. *Dyn*, cubierta, núm. 2, julio-agosto 1942.

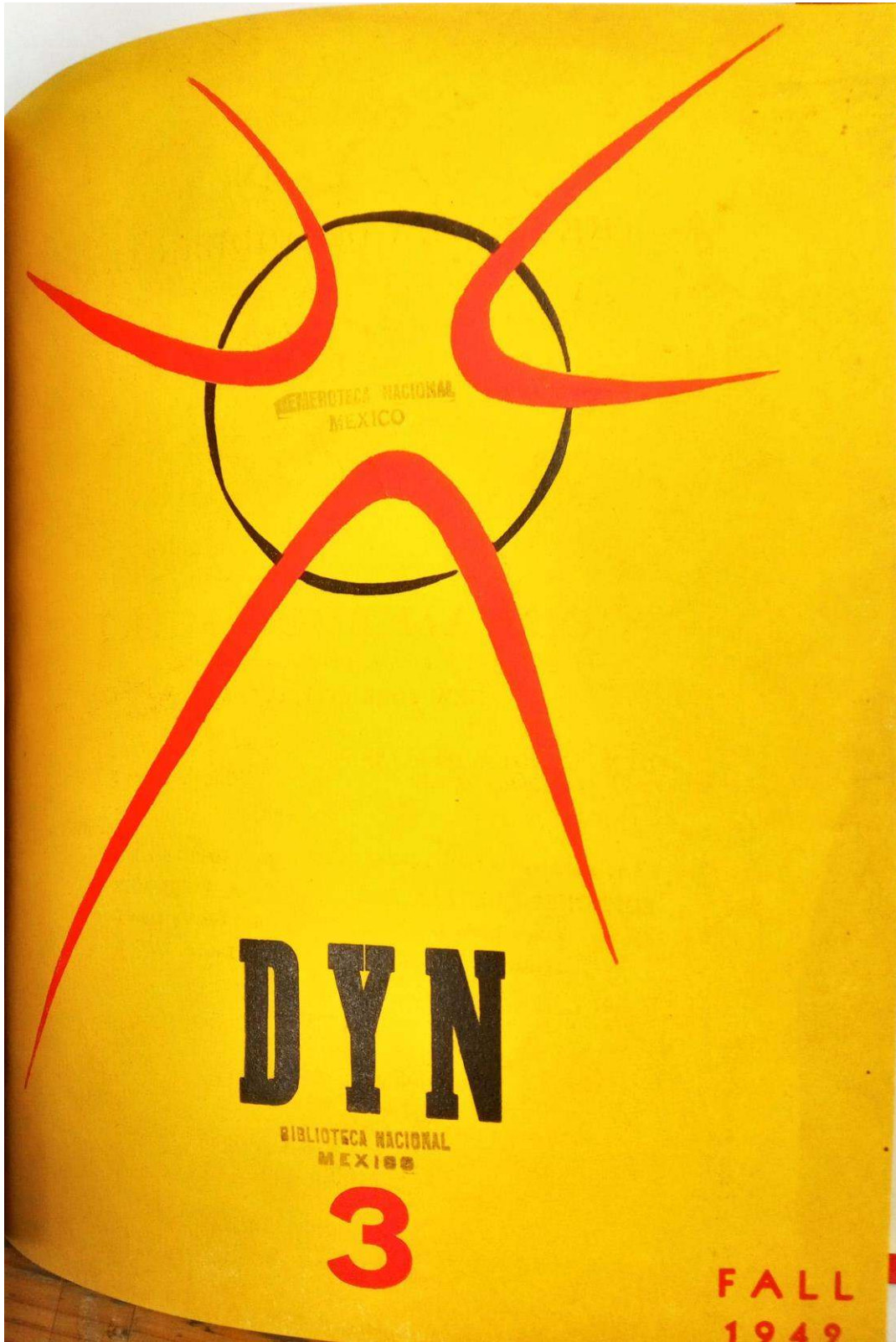


Figura 3. *Dyn*, cubierta, núm. 3, otoño 1942.

D Y N

4 - 5



**A M E R I N D I A N
N U M B E R**

Figura 4. *Dyn*, cubierta, núm. 4-5, diciembre 1943.

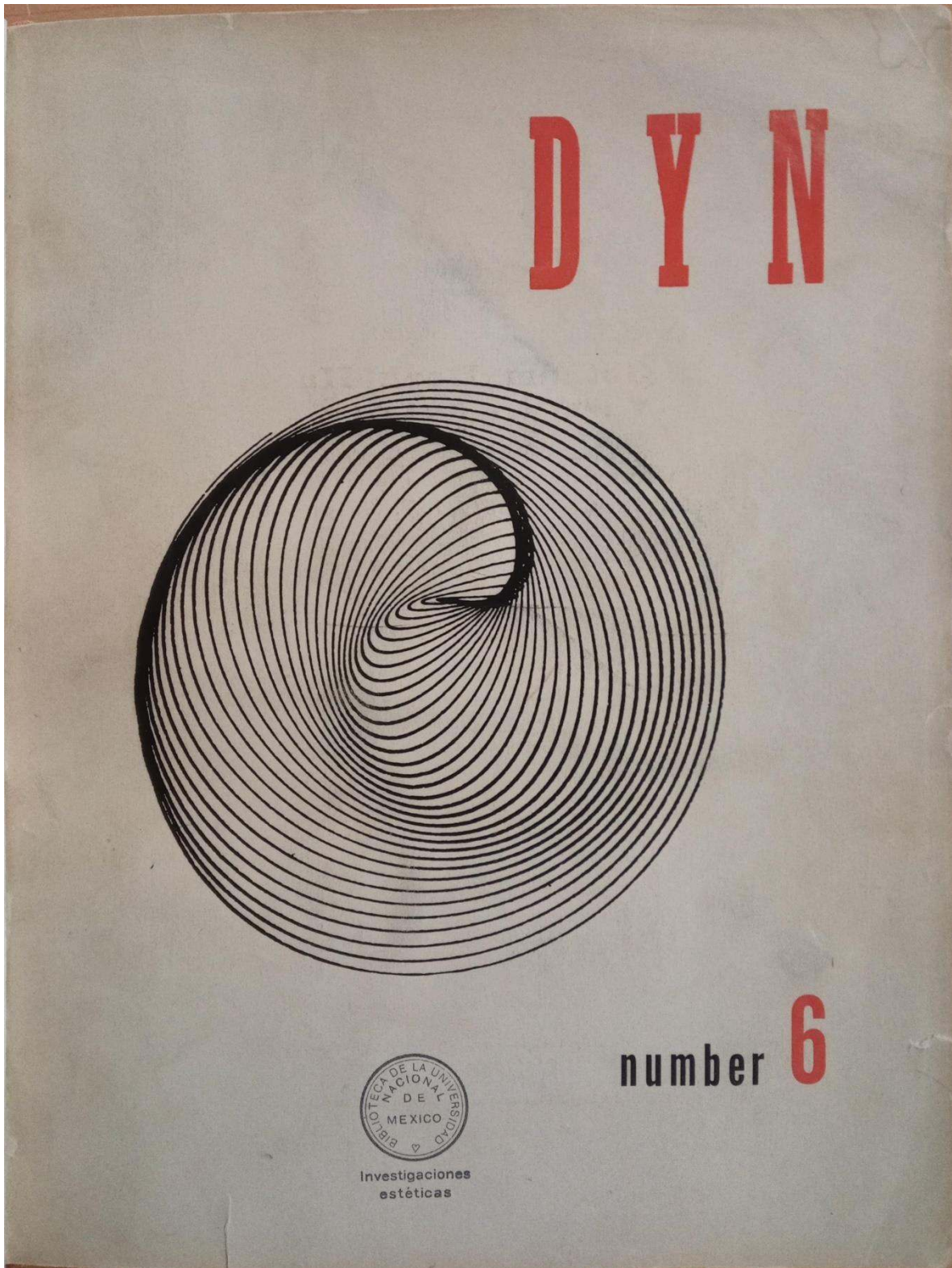


Figura 5. *Dyn*, cubierta, núm. 6, noviembre 1944.

D Y N
THE REVIEW OF MODERN ART

"There is a hunger of the eyes for light and color".
JOHN DEWEY



EXCLUSIVE REPRESENTATIVE
GOTHAM BOOK MART
51 West 47th Street.
NEW YORK CITY, U. S. A.

DYN Subscription for one year
(six issues) \$ 5.00

Single copy: \$ 1.00

Representative for Latin America:
EDICIONES QUETZAL, S. A.
Pasaje Iturbide.
México, D. F.

Representative for England:
A. ZWEMMER
76-80 Charing Cross Road.
London, W. C. 2

Editorial address:
Apartado Postal N° 3
COYOACÁN
Distrito Federal
MÉXICO

IMP. ALDINA, A.R.F. 123-86, MÉXICO, D. F.

Figura 6. *Dyn*, portada, núm. 4-5, diciembre 1943.

M. a.
78371
Compta.

GUSTAV REGLER

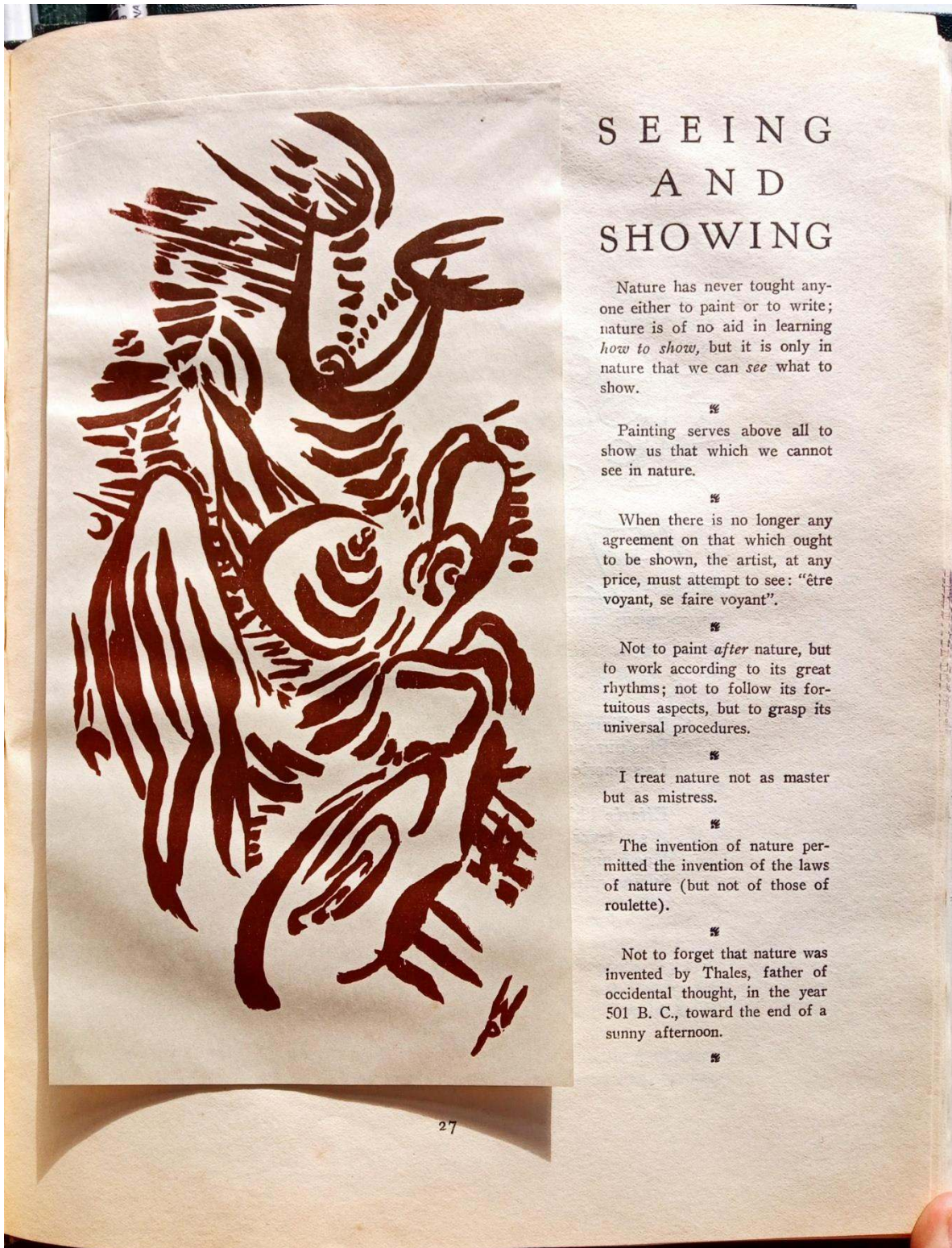
The Hour 13

WITH FIVE DRAWINGS
BY ALICE PAALLEN

22

MEXICO-1943

Figura 7. Gustav Regler, *The Hour 13*, con cinco dibujos de Alice Paalen, México: Dyn, 1943.



SEEING AND SHOWING

Nature has never taught anyone either to paint or to write; nature is of no aid in learning *how to show*, but it is only in nature that we can *see* what to show.

✻

Painting serves above all to show us that which we cannot see in nature.

✻

When there is no longer any agreement on that which ought to be shown, the artist, at any price, must attempt to see: "être voyant, se faire voyant".

✻

Not to paint *after* nature, but to work according to its great rhythms; not to follow its fortuitous aspects, but to grasp its universal procedures.

✻

I treat nature not as master but as mistress.

✻

The invention of nature permitted the invention of the laws of nature (but not of those of roulette).

✻

Not to forget that nature was invented by Thales, father of occidental thought, in the year 501 B. C., toward the end of a sunny afternoon.

✻

Figura 8. Wolfgang Paalen, "Seeing and showing", *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 27.

PAALEN

12 Boloni
a w p

WOLFGANG PAALEN

EDITORIAL GALLIMARD

Non plus le diamant au chapeau

← Non plus le diamant au chapeau qu'il suffit d'incliner plus ou moins dans L'Oiseau bleu, mais, au coeur d'une féerie incomparablement plus sombre, ce diamant qui ne fait qu'un avec la tête, qui s'identifie au crâne en cristal de roche des Aztèques (en série apparue à Rimbaud dans les "plants de pois") : une grille tourne, voici le domaine de Paalen. La grande allée mentale de peupliers s'engouffre dans l'enfance aux peurs visionnaires, épiée par les bornes triangulaires lumineuses qui, de kilomètre en kilomètre, font claquer leurs mâchoires. Les figures démesurées d'un théâtre d'ombres glissent le long de portants - qui sont des voiles de pêche aux couleurs idéalement déteintes et frottées de phosphore par la lune. L'héroïne, au corps de reine des Cyclades, de ses mains absentes tient, en guise d'éventail, le disque de Newton.

Durant plusieurs saisons, la peinture de Wolfgang Paalen ignore systématiquement tout ce qui reste extérieur au phénomène plastique proprement dit, rejeta comme abandon inexcusable à l'instinct toute particularisation de nature à faire bifurquer l'intérêt sur une autre voie. Il peut être, il s'est à notre époque avéré tentant pour l'oeil de se reporter à ce stade théorique - de la création où les papillons formaient un seul ruban encore à découper, où les oiseaux décrivaient tous ensemble une même spirale de musique, ou les poissons s'entraînaient non différenciés à l'intérieur d'une unique navette d'argent. En est résulté un art hautain, dont le grand tort est de s'être dit "non figuratif" un peu à la légère. Paalen a passé par là sans s'y tromper, comme en témoignent ses premières toiles chargées de sens poétique en même temps qu'involontairement centrées sur des problèmes philosophiques de l'ordre du devenir et de la récontre.

Des dessins étonnamment alertes et incisifs, conçus dans un esprit beaucoup plus conciliant, entretenaient d'ailleurs - avec ces oeuvres rigoureuses une constante dualité, une contradiction riche de mouvement. Ils décelaient un appétit étrange d'aventure, comme d'un Gulliver intérieur qui se fût servi comme tremplin de son séjour au pays des Houyhnhnms, - qui n'eût voulu attendre le jaillissement du nombre d'or que du sabot des chevaux d'Elberfeld.

Cette aventure s'est dénouée un jour. Le crâne en cristal de roche, la boule de voyante ouvragée à la ressemblance tactile de l'objet vide de pensée, impensable que soulève la main - d'Hamlet, s'est évanoui de transparence en lui-même pour faire place aux figures furtives de la divination, Fenêtres sourdes - comme des lampes de cambrioleur, l'enfant les voit s'incurver - sur une bulle de savon - malheureusement elles ne peuvent s'ouvrir que du dedans. Le secret de Paalen est d'être parvenu à voir, -

... #

Figura 9. Wolfgang Paalen, "Non plus le diamant chapeau", Fondo Wolfgang Paalen, Museo

Franz Mayer.

Wolfgang Paalen

SUNGA

10 Bordini
a 200

← "A table, a chair, a lamp," my brother says. "A table, a chair, just as the alchemist^s have." Heavily he settles himself in the chair by the table, takes the lamp-shade off, and presses the lamp itself against his forehead. "Otherwise I would go blind," he says. Then he gets up, rummages around looking for something like one obsessed. "What happened to the antler? Of course you don't know. You don't remember anything. Don't you remember that he gave it to you when you were little? Of course you don't. That was when we had whooping cough on the terrace of 'Frauenhof', grandfather's place. He gave us raisin bread and he presented you with the tip of an antler. These were lovely autumn days. They put our beds on the terrace, during the day. But we had to stay in bed all day in our long night-shirts. Marie Rotgänger said our condition was caused by peacock feathers; they mean bad luck. She burned most of them, but three we had hidden. Tutti, our youngest, was the first to climb out of bed. He stood up straight, reached behind his back to lift his night-shirt over his arm, like a tail-coat, proudly paraded up and down the terrace, and chirped: "Goethe (i) Italy, Goethe in Italy!" We climbed out of bed too, you pulled out the peacock feathers from under the mattress, we stuck them in our behinds and played at peacock. Tutti then played at peacock too. Then came Marie. At first she couldn't help laughing to see us parading up and down the terrace in long measured strides, the tallest first, the shortest last. But then we had to get back to bed, and ~~she~~ took the feathers away from us. You were especially upset, and so, in the evening, grandfather gave you that antler fragment he had found behind the pear-tree. Remember the tree? The one that was hit by lightning the autumn before? It was our tallest pear tree, split through the middle by lightning, with a black tear along ~~the~~ its entire length; it had been a terrible thunderstorm. The

050

050

Figura 10. Wolfgang Paalen, "Sunga", Fondo Wolfgang Paalen, Museo Franz Mayer.

Wolfgang Paalen

AUTOBIOGRAPHICAL PASSAGE FROM PAYSAGE TOTEMIQUE

translated from the section appearing in Dyn II, Mexico July-August 1942

"And here the boutique of aromatics of memory wide open-- and here the phial that I wasn't permitted to reach as a child standing on tip-toes, even its label then I couldn't read--now it is effaced forever--but if the elixir no longer has the power to make one bigger or small out of all measure, nevertheless isn't it sufficient to lift it toward the light to see the word tomorrow is still inside it, and that it too has become transparent--

"I think of the fairy-scene that happened over-night in my childhood. Between a single dawn and sunset of autumn a prodigious ascent of incalculable processions of 'nonnes' laid waste a whole forest. All the woods between the house of Sunga and the side of the hill where rose the neighboring chateau--that then suddenly and for the first time appeared through the skeletal wood in a matinal stupefaction. We rubbed our eyes it was really there like one of those castles that rise from the touch of djinns according to the caprice of a wicked prince. All of sylvan nature treacherously disarmed held its breath, soundless and as though transformed into opaque glass; under our steps only the vitrified pine-needles crackled. The first squall made us tremble, in the teeth of the North wind the whole forest rang like a crystal goblet.

"They seemed to me then without end, those old woods of Silesia, where there still burns an ember of an ancient pagan faith. There the best years of my anachronistic childhood unfolded. Much more attentive to the track of squirrels and wild boar than to the drab of sleepy schoolmasters in the academy in the little neighboring town. However it offered something to charm the torments of a young imagination, that old school. Lodged in the old residence of Wallenstein--it was there that Kepler came from Prague to trace the somber horoscope of the duke--these tiles still resounded with the echoes of men and horses armoured in iron and in secular hates.

Hace ya
mucho

Figura 11. Wolfgang Paalen, "Autobiographical passage from 'Paysage totemique'", Fondo Wolfgang Paalen, Museo Franz Mayer.

~~Morelia~~

Jalapa

Auf meinem Schmerzenslotterbett
mit abgeschnittenen Nebelohren quält mich
das Erwachen
die Stadt summt dicke Hummel
die Häuser exkrementieren verkehrt ins Blau
man meldet
dass mein apokalyptischer Kutscher
mit seinen apokalyptischen Rössern bereits -
Steisse
Püppchen auf der Gliederbahn
Unordnung muss sein
für irgendwelches Anstandsgefanzel
ist's heute schon zu spät
wenn sich mir die Natur mit der Sonne ins
Gesicht setzt
und diese blödsinnigen Mexikaner
mit ihren blödsinnigen Sombreros
ihr blödsinniges Kaktusgedöse -
Püppchen mit dem frischen Kokosnussgebiss
mit den Aprikosenschenkeln
Du kannst mir auch nicht helfen
es zieht mir in den Knochen
diese ewige Zugluft.

(Kokosnussgebiss)

Figura 12. Wolfgang Paalen, "Jalapa", Fondo Wolfgang Paalen, Museo Franz Mayer.

Totenwache in Janitzio
Nacht 1. November

Der graue Nasenarm des Elephanten
verherbstet Fenster einer kleinen Stadt
ortloser Augen Erdenraunen wandert
zur Krähenstunde aller Zwiegespinste

versternter Hänge Wurf
hoch über Rauchen Erden
und allen Spuren
denen die Wasser pfeifen

der See spiegelt im See
und hebt in Händen diese Insel
hoch über den Radfall der Herbstwagen
den Mehlgesang der Wege

im Wetterleuchten um basaltne Lippen
wölbt aus Irisflügeln Tore
verlorner Mondketten

älteste Nacht

das Totenbrot ist reif

Kleine Frauenpyramiden
blauverhangen um haselnussbügige Kinder
gelöst aus dem Schweigen der Lebenden

Figura 13. Wolfgang Paalen, "Totenwache in Janitzio", Fondo Wolfgang Paalen, Museo Franz Mayer.

für Eva Sulzer

PALOMA — PALOMITA

Der heisse Wind trieb mir so viel Staub in die Augen, dass ich in das erst beste Gebäude flüchtete bis der Sandsturm etwas ausser Atem käme.

Nach der harten Helle draussen mich an das Dämmerlicht gewöhnend, fand ich mich in einer endlosen Halle mit Käfigen an einer Seite, vor denen Leute aller Art in langen Schlangen standen. Das Affenhaus konnte dies nicht sein, ich befand mich ja nicht im zoologischen Garten es roch auch anders und waren es nicht menschliche Gestalten die da hinter den Gittern hockten? Dass ich in ein Gefängnis nicht so ohne weiteres hätte hereinspazieren können war mir sogar in meiner Zerstretheit bewusst.

Kurz, ich fange an, mir die Sache näher anzusehen, es bleibt mir aber zunächst völlig rätselhaft was die da treiben hinter ihren Stäben: der eine schläft, der andere räkelt sich, ein dritter leckt emsig an einem bunten Blatt, dass er dann sofort in eckige Stücke zerfetzt und nebenan haut einer ununterbrochen wie ein Maniak mit einem schwarzbeschmierten Kegelfragment auf Papier, sonst dumpfes Gemurmel hie und da und ein verdrossenes Rascheln, das steht vor den Gittern und wartet auf ich weiss nicht was, es

40

65

Figura 14. Wolfgang Paalen, "Paloma-Palomita", Fondo Wolfgang Paalen, Museo Franz Mayer.

Wolfgang Paalen

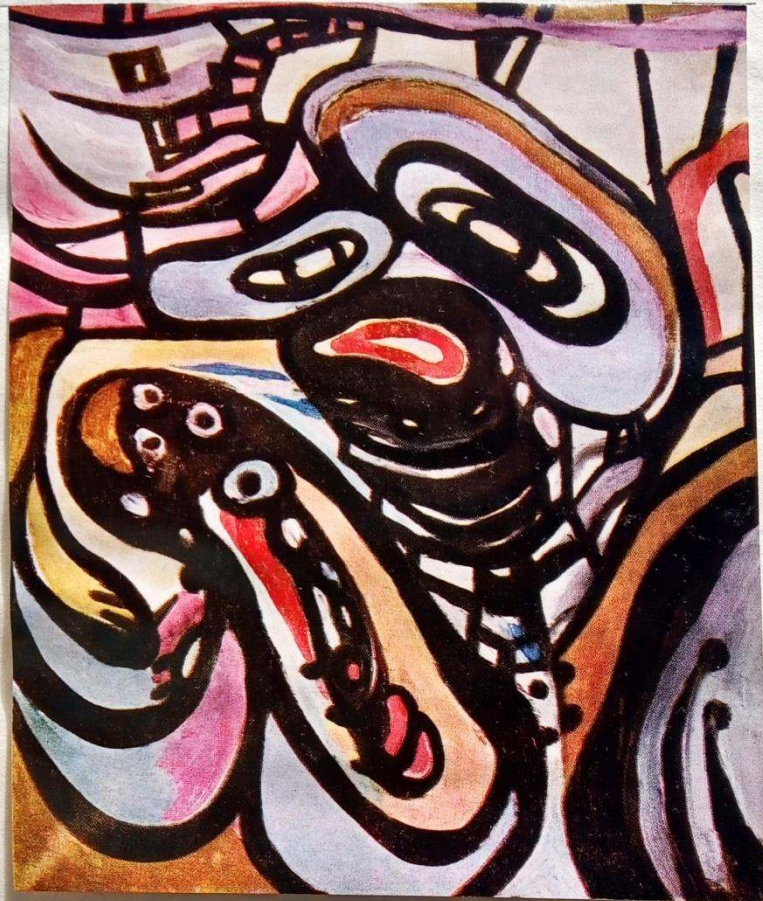
LA CRISE DU SUJET DANS LA PEINTURE MODERNE

*Copia corrigida
1967*

L'homme commence où commence l'art. L'art a créé les dieux et formé les prototypes humains, car dans la mesure - où il y a lieu de distinguer entre l'homme et la nature, il faut en convenir que non seulement le cheval et la rose - - tels que nous les connaissons, mais l'homme lui même a été formé autant par l'homme que par la nature - et les activités désignées comme artistiques ont joué un rôle prépondérant dans cette formation. Si l'on ne s'hypnotise pas sur un à priori économique, tout aussi arbitraire que l'ancien-à priori spiritualiste, il faut se rendre à l'évidence - -- présentée par l'anthropologie et la psychologie sur l'importance de ce rôle, il faut admettre que seulement une insignifiante partie de l'activité artistique peut être définie - - comme superstructure. Il est faux de dire qu'il fallait - - être vetu et logé avant de s'occuper d'art, de science et de religion, puisque, inséparables à leurs origines, les premières manifestations d'art, de science et de religion, faisaient partie intégrante des principaux moyens pour se procurer - - nourriture, vêtements et abris. Le premier outil, le premier silex qui fut taillé, le fut autant par la "science" que par - le muscle. Ainsi dans leur sens primordial d'interprétation du monde et de formation de la pensée, art, religion et science ne constituent pas moins que la véritable substruction de - - l'édifice de l'intelligence humaine, la fondation même qui a permis de développer les conditions économiques sur lesquelles et basé le progrès ultérieur. On n'aurait pas idée de traiter l'amour de superstructure, parce que, pour l'individu, il est

1

Figura 15. Wolfgang Paalen, "La crise du sujet dans la peinture moderne", Fondo Wolfgang Paalen, Museo Franz Mayer.



JOHN DAWSON

What the sailor will say, 1942
oil, 21½ x 19 inches

Figura 16. John Dawson, *What the sailor will say*, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 23.

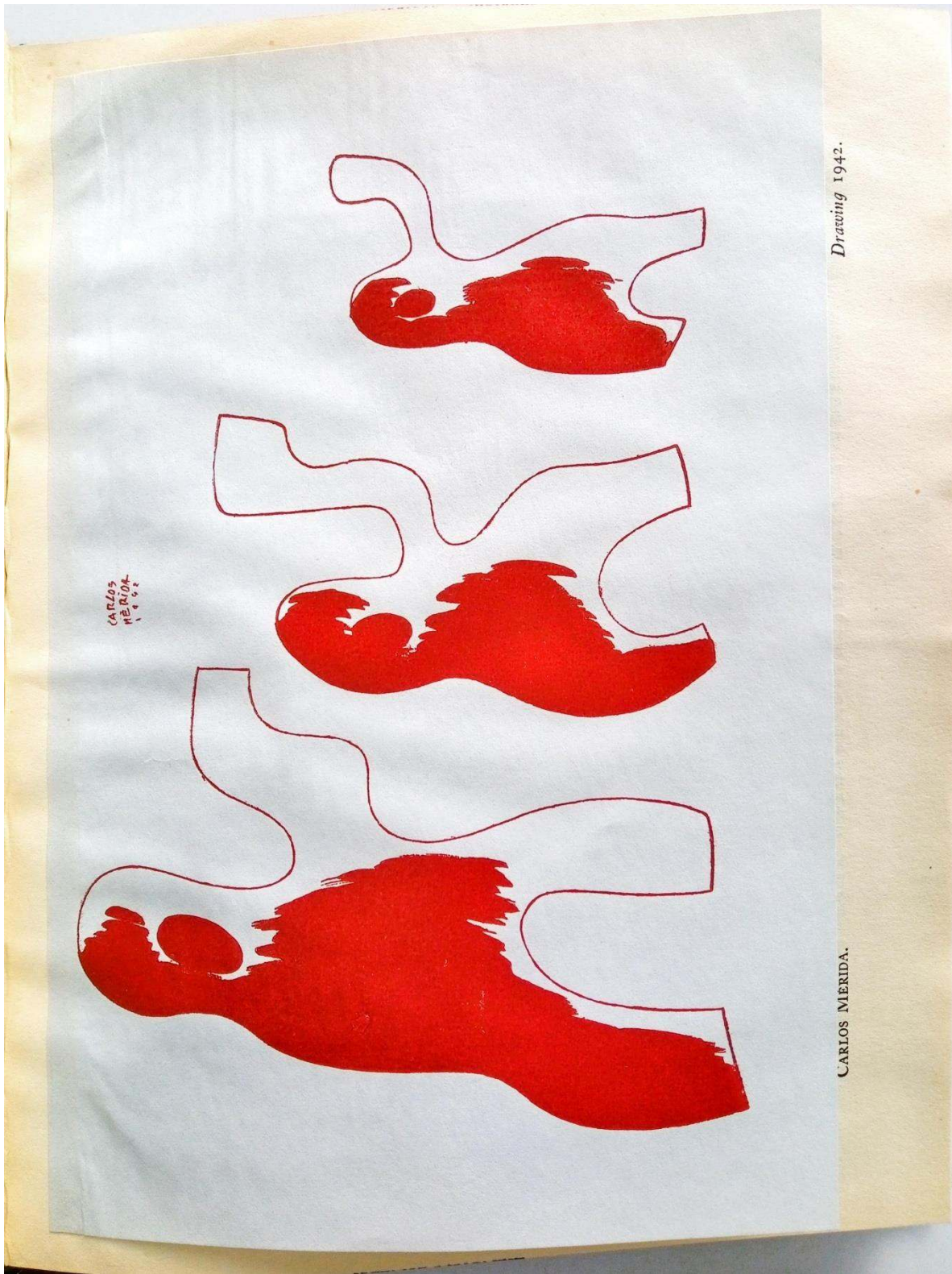
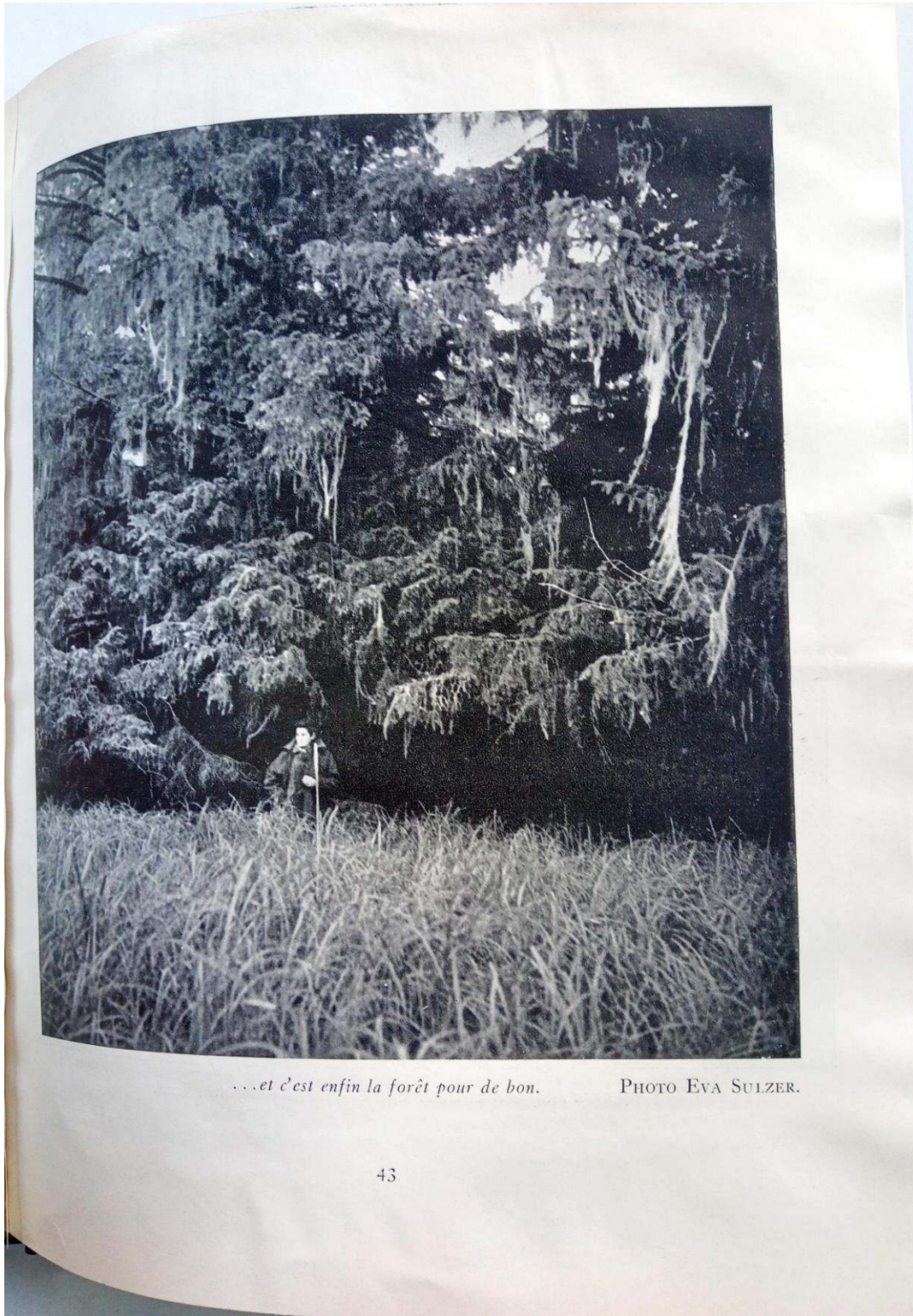


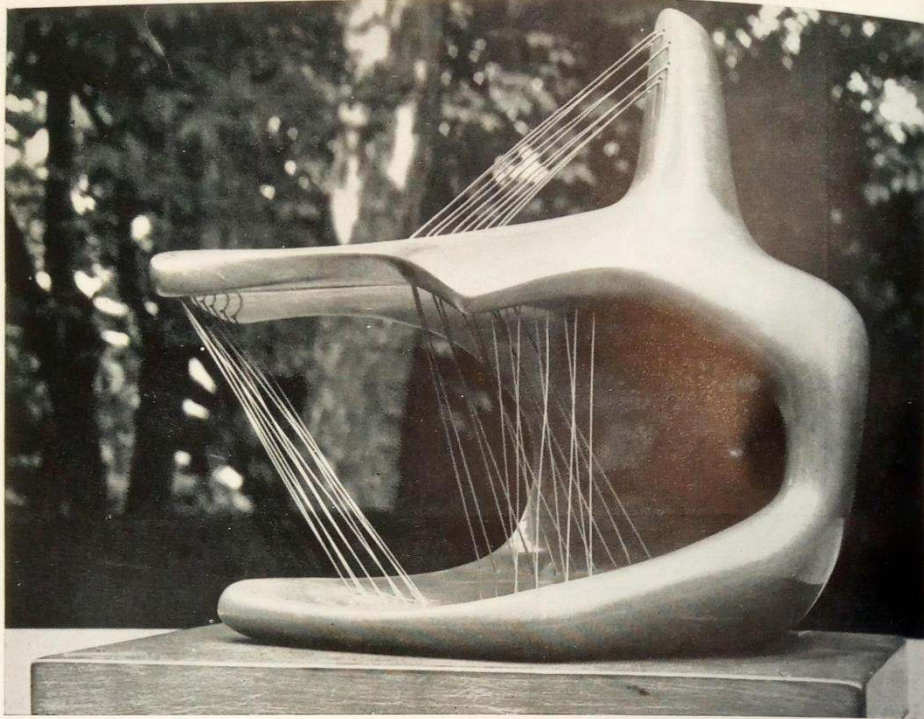
Figura 17. Carlos Mérida, *Drawing*, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942.



...et c'est enfin la forêt pour de bon.

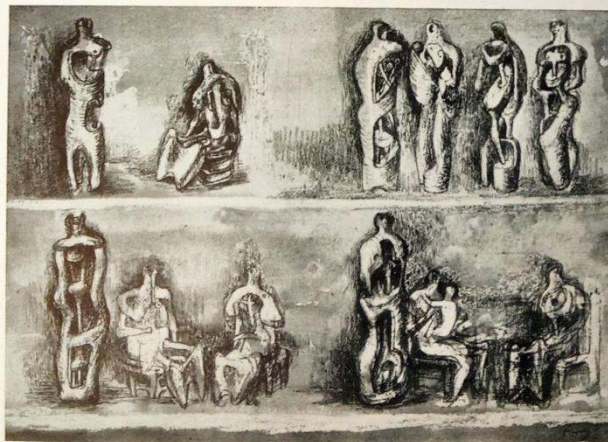
PHOTO EVA SULZER.

Figura 18. Eva Sulzer, “et c’est enfin la forêt pour de bon”, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, p. 43.



HENRY MOORE

Reclining Figure. (Lead & wire), 1939.



HENRY MOORE

*"Ideas for sculpture". Drawing. 1940.
(Private Collection).*

Figura 19. Henry Moore, *Reclining Figure* y *Ideas for Sculpture*, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942.

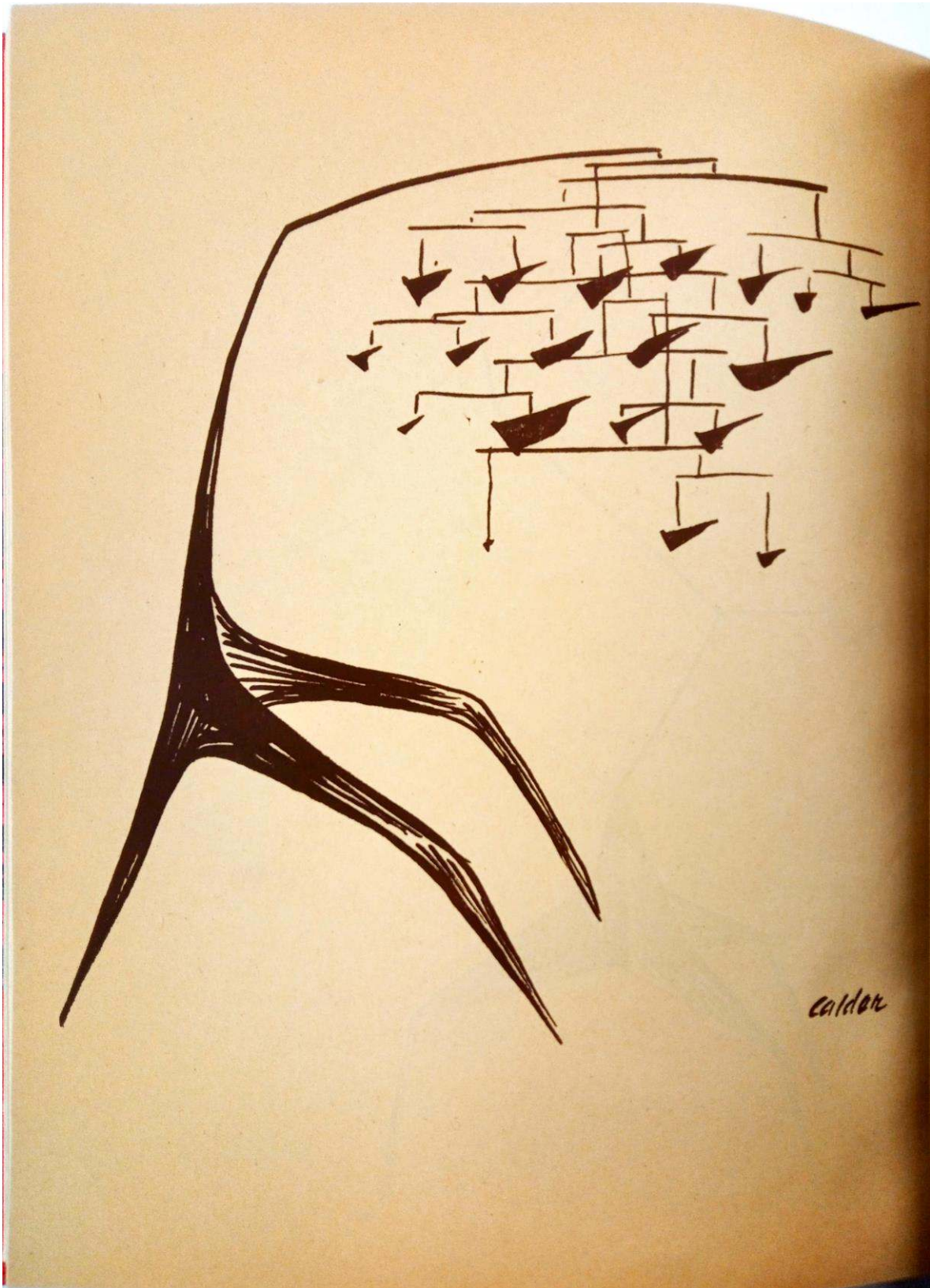
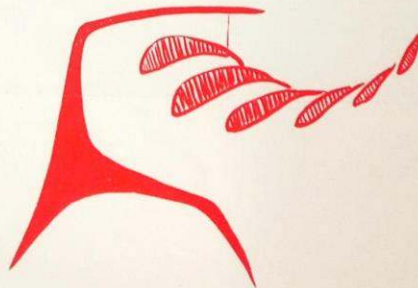


Figura 20. Alexander Calder, *Sketches for Mobiles*, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942.



ROBERT MOTHERWELL

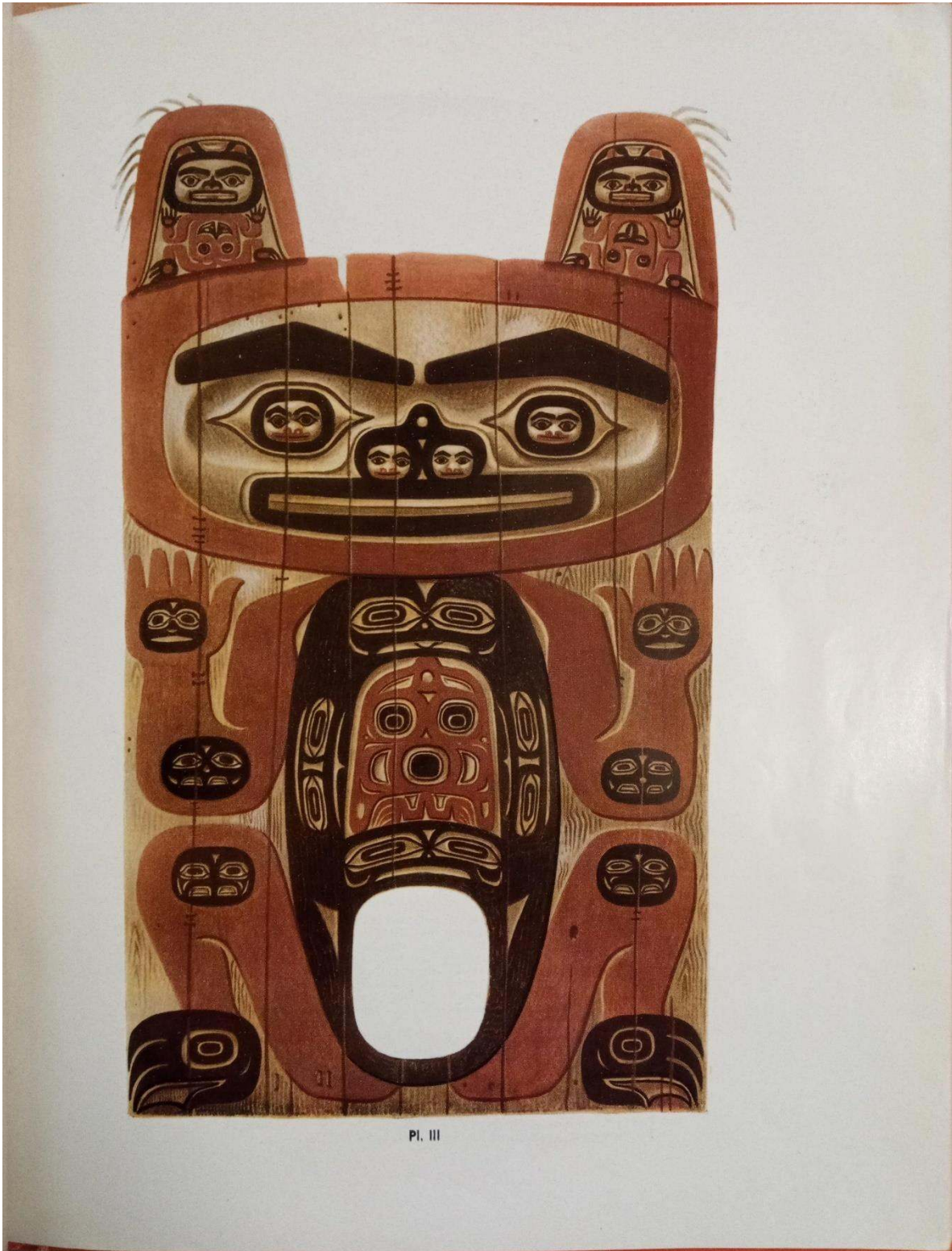
*étude d'espace. 1942.
gouache.*



Alexander Calder.

Drawing.

Figura 21. Robert Motherwell, *Étude d'espace* y Alexander Calder, *Drawing*, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942.



Pl. III

Figura 22. *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, pl. III.

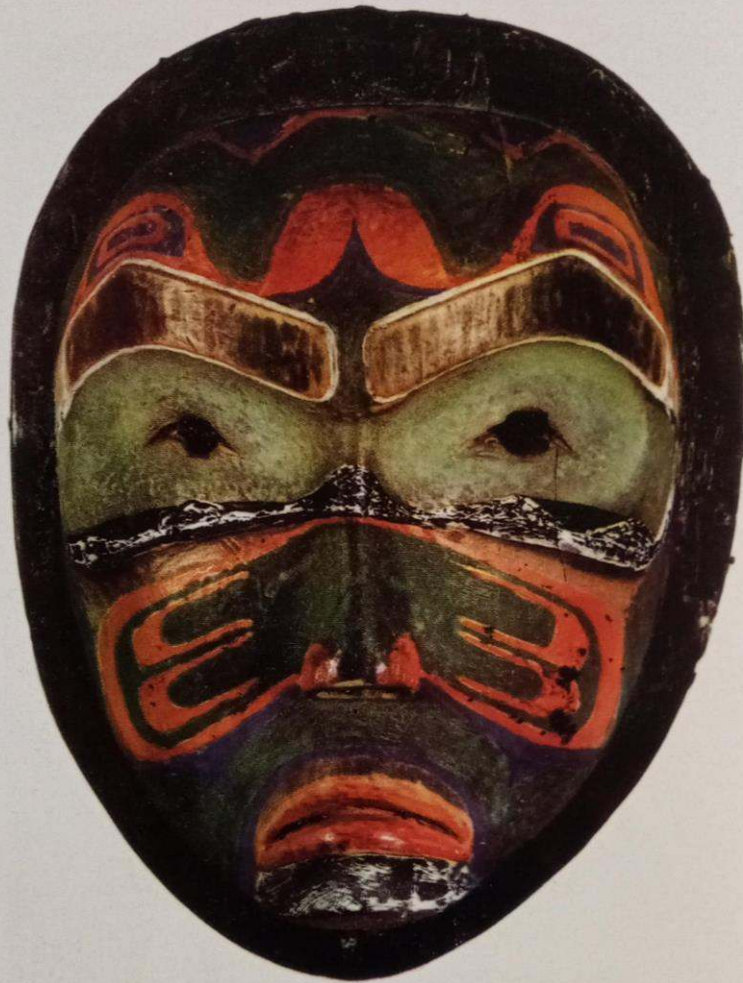


Plate IV • Wooden mask, Kwakiutl, collected by W. Paalen in 1939 in Vancouver Island • Represents Ne'ngase The Grizzly Bear Woman of Kwakiutl mythology. She was very lazy and would not gather food or work about the home. Blackbear Woman the other wife of Wren (the bird) was just the opposite. Grizzly Bear Woman eventually killed her, but later was killed in turn by Wren by cremation and her ashes were blown away by the sons of Blackbear to become mosquitos and horseflies. The design over the eyebrows possibly represents the ears of the bear, the design on the cheeks the mosquito. Reference, W. A. Newcombe.

Plate V • Above: Double Raven-mask. Kwakiutl • When open measures 131 cm. Center left: Wooden mask, Cowichan, Vancouver Island : Represents a mythical being living in the waters of lakes. These masks originally were to be encircled by swan feathers and sea lion whiskers. Very characteristic of Salish-Indian carving. Collected by W. Paalen at Duncan, Vancouver Island, B. C. Center right: Chiseled and painted copper-plate. Haida : Collected by W. Paalen in Queen Charlotte Islands. Below: Wooden rattle. Haida. The Raven-mask is reproduced from water-colors by Miguel Covarrubias.

Figura 23. *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, pl. IV.

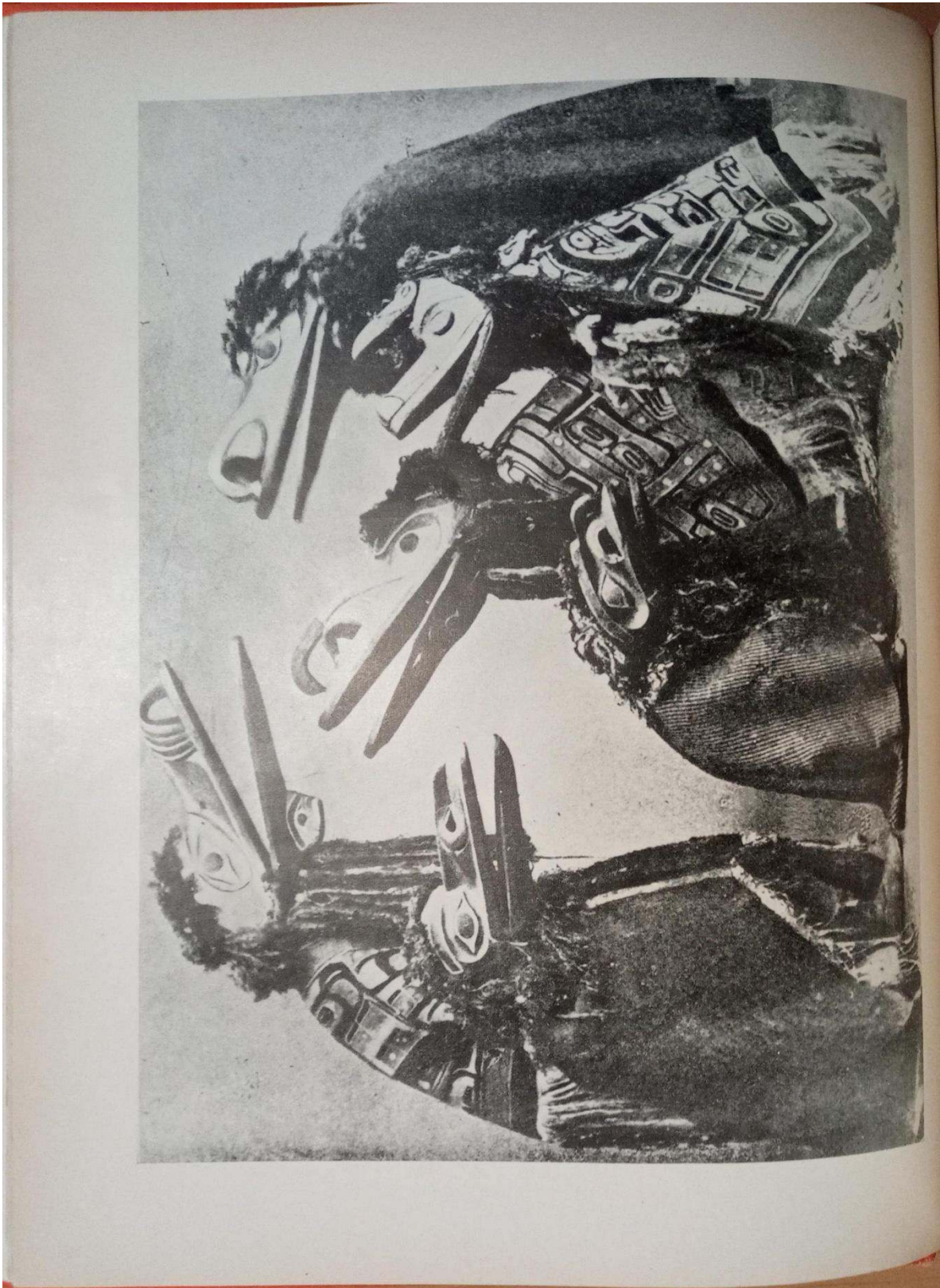


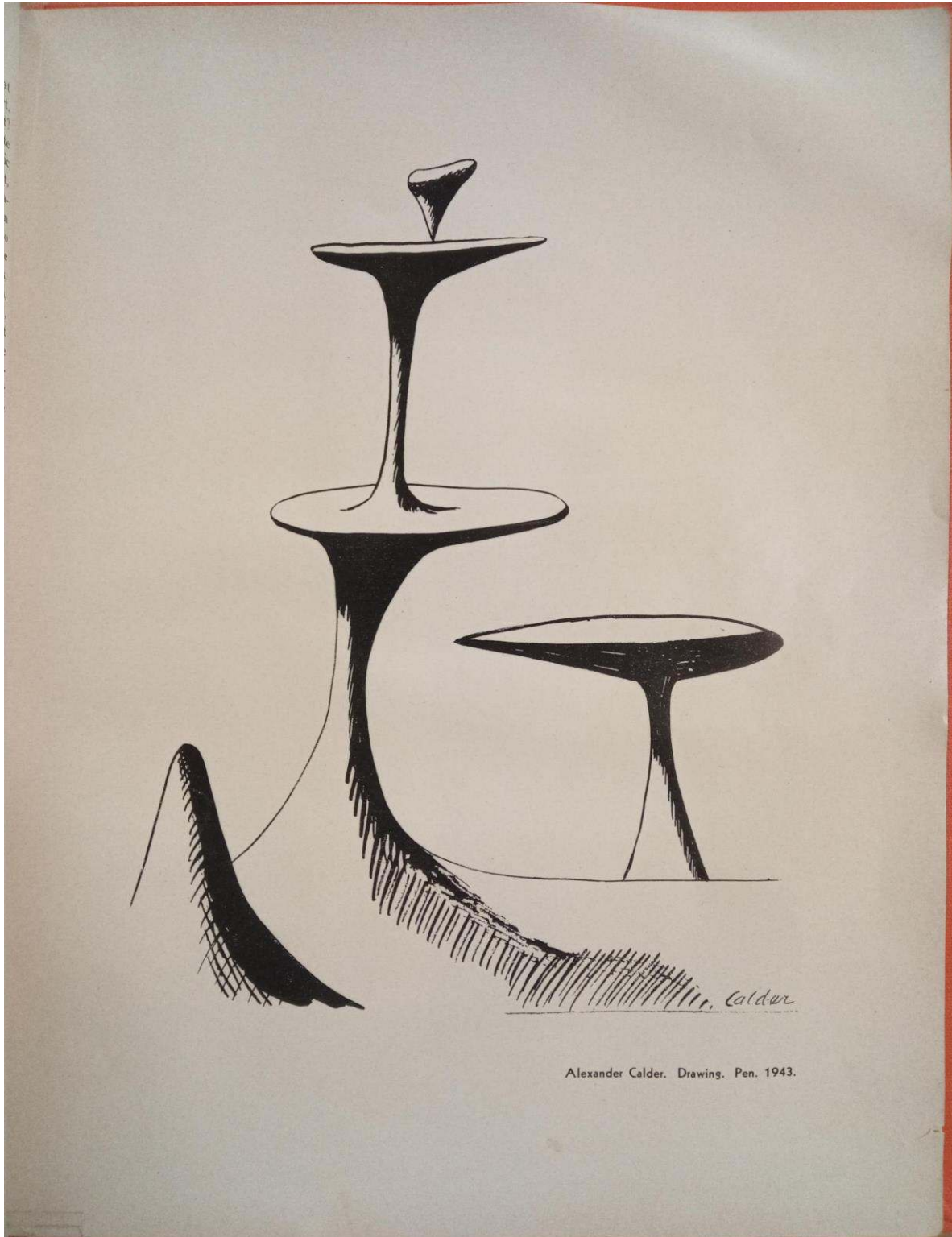
Figura 24. *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, p. 32.



Panoramic view of Machupicchu.
Photo Martin Chambi.



Figura 25. Martin Chambi, *Panoramic view of Machupicchu*, *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, p. 76.



Alexander Calder. Drawing. Pen. 1943.

Figura 26. Alexander Calder, *Drawing* (1943), *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944.

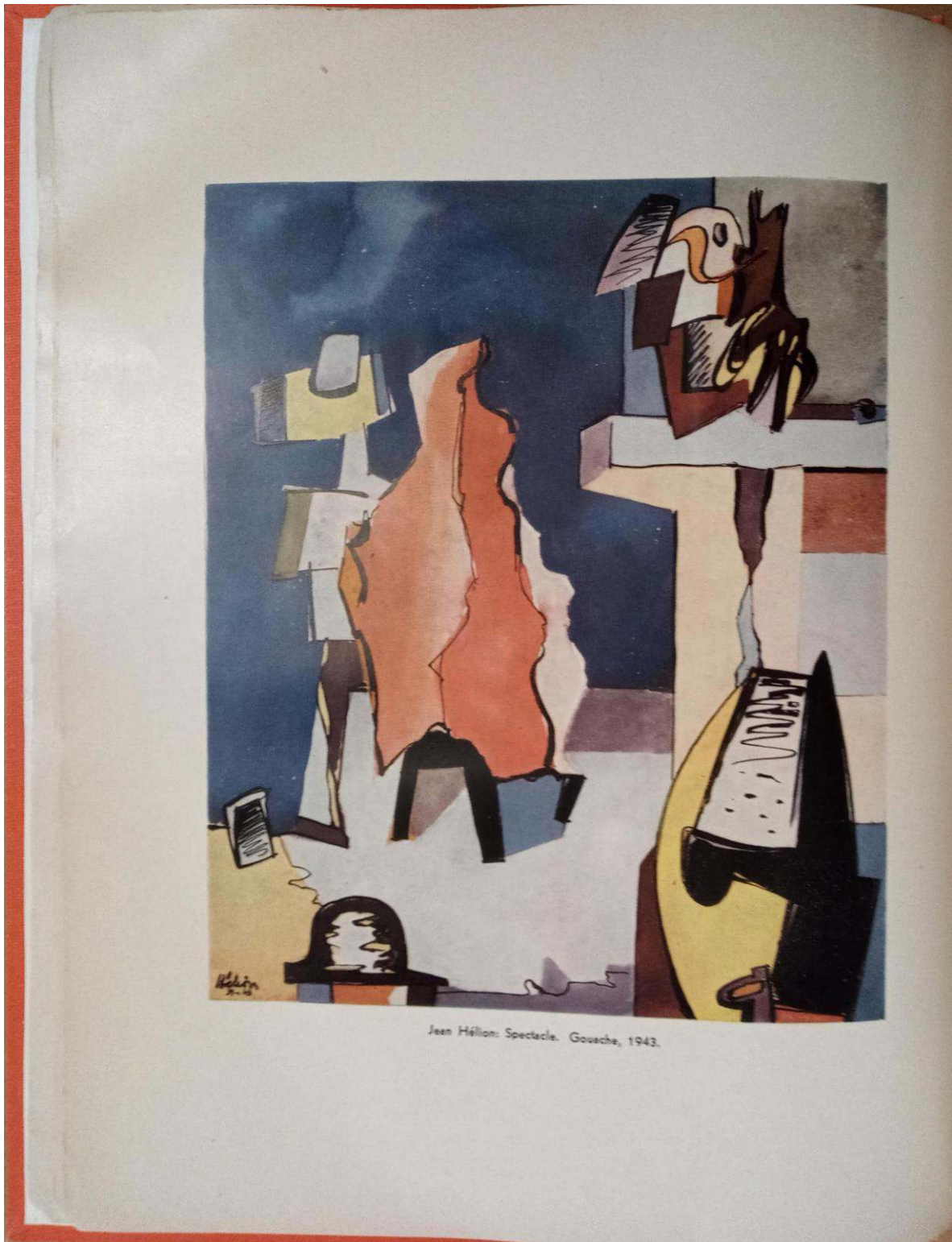


Figura 27. Jean Hélion, *Spectacle* (1943), *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944.

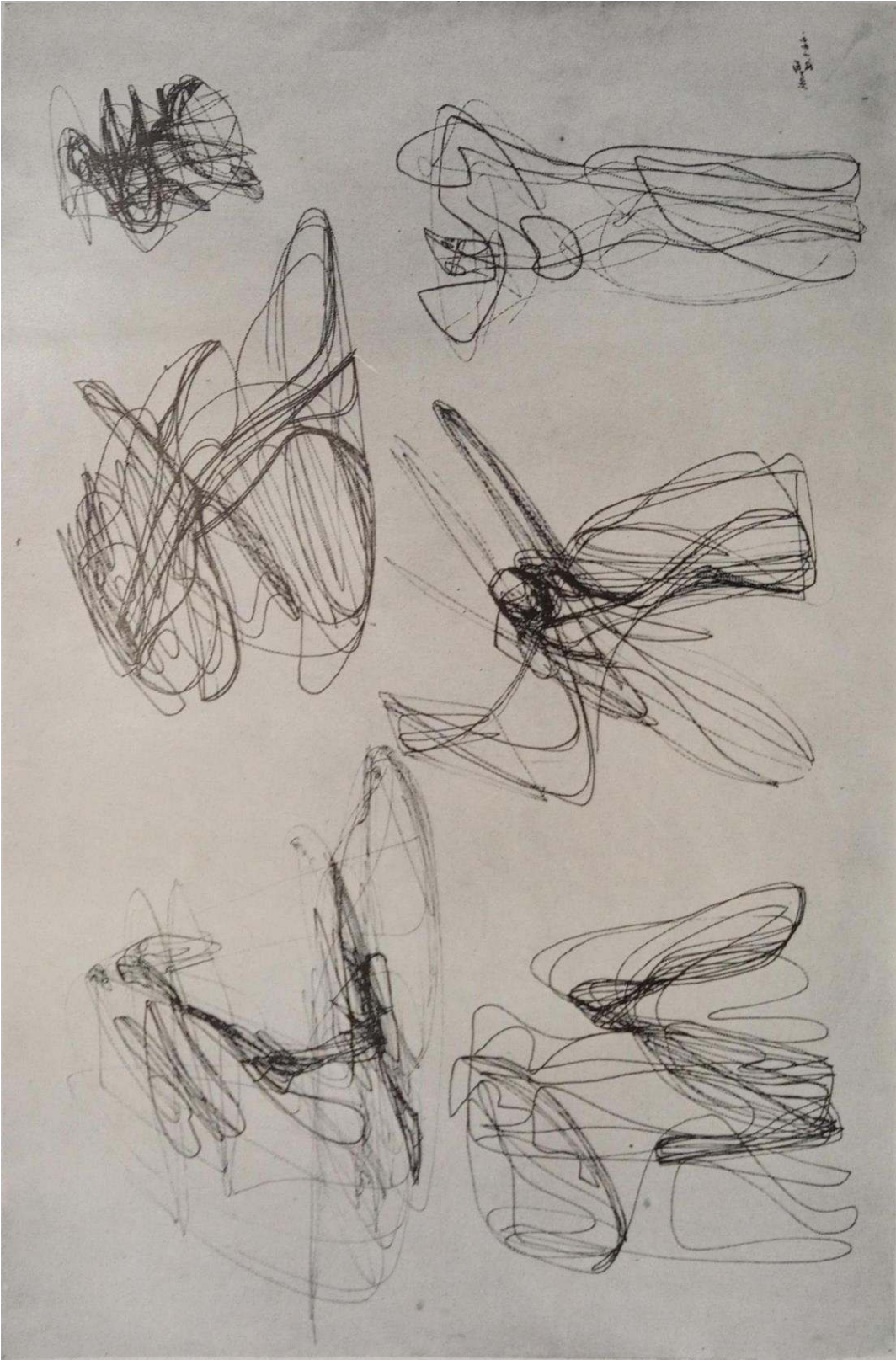


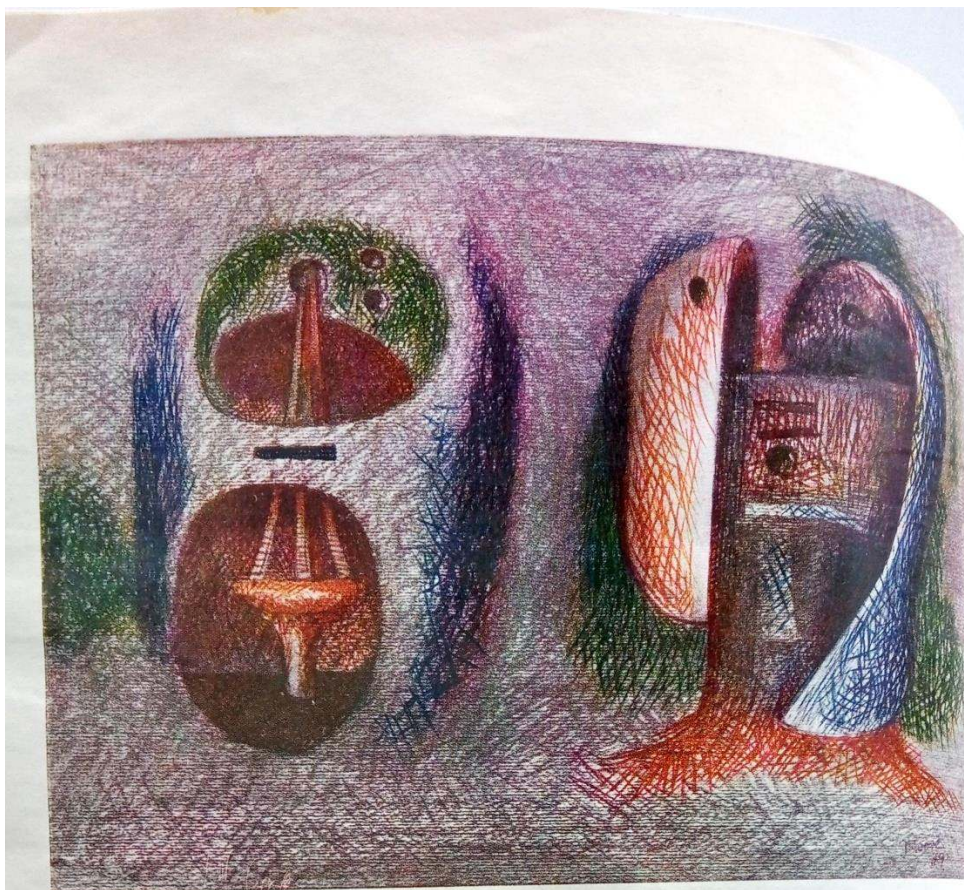
Figura 28. Stanley William Hayter, *Drawing*, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944.

BLUEPRINTS
FOR VERTEBRATES



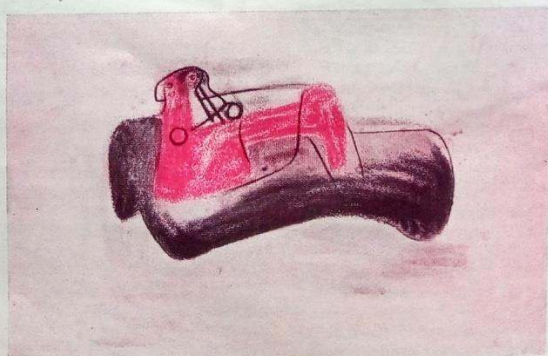
LES NOUVEAUX SAURIENS

Figura 29. Charles Givors, *Blueprints for vertebrates. Les nouveaux Sauriens*, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 20.



HENRY MOORE

Two Heads
Conté crayon and ink 15 x 10 1/2 inches

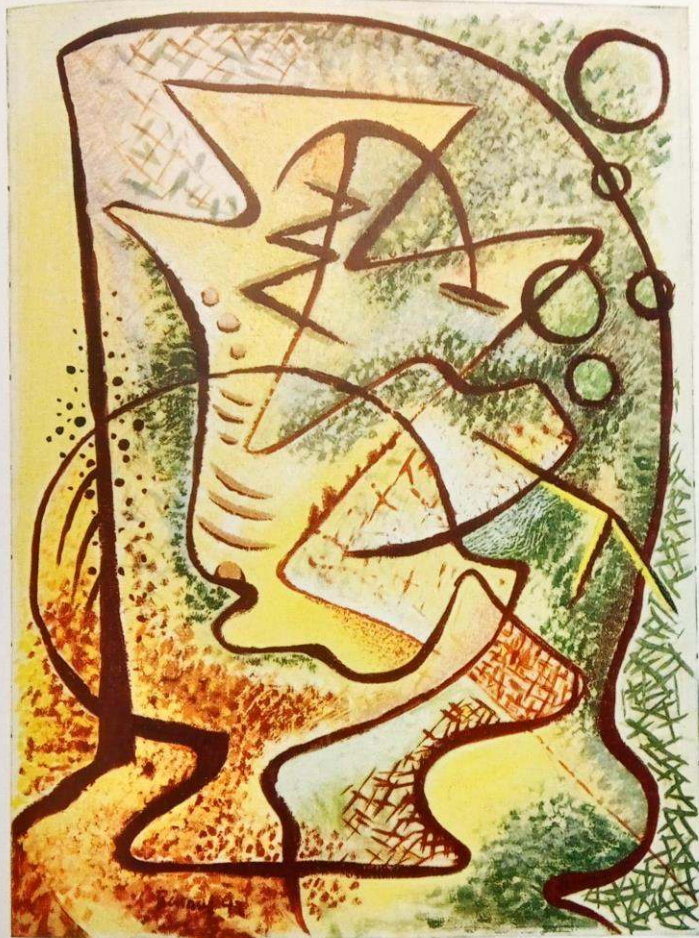


HENRY MOORE

Reclining Figure
Pastel 20 1/2 x 14 inches

Figura 30. Henry Moore, *Two Heads* y *Reclining Figure*, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, p.

28.



EDWARD RENOUF

Quaternity. 1942.
oil, 29½ x 22 inches.

BIBLIOTECA NACIONAL
MEXICO

Figura 31. Edward Renouf, *Quaternity*, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942.

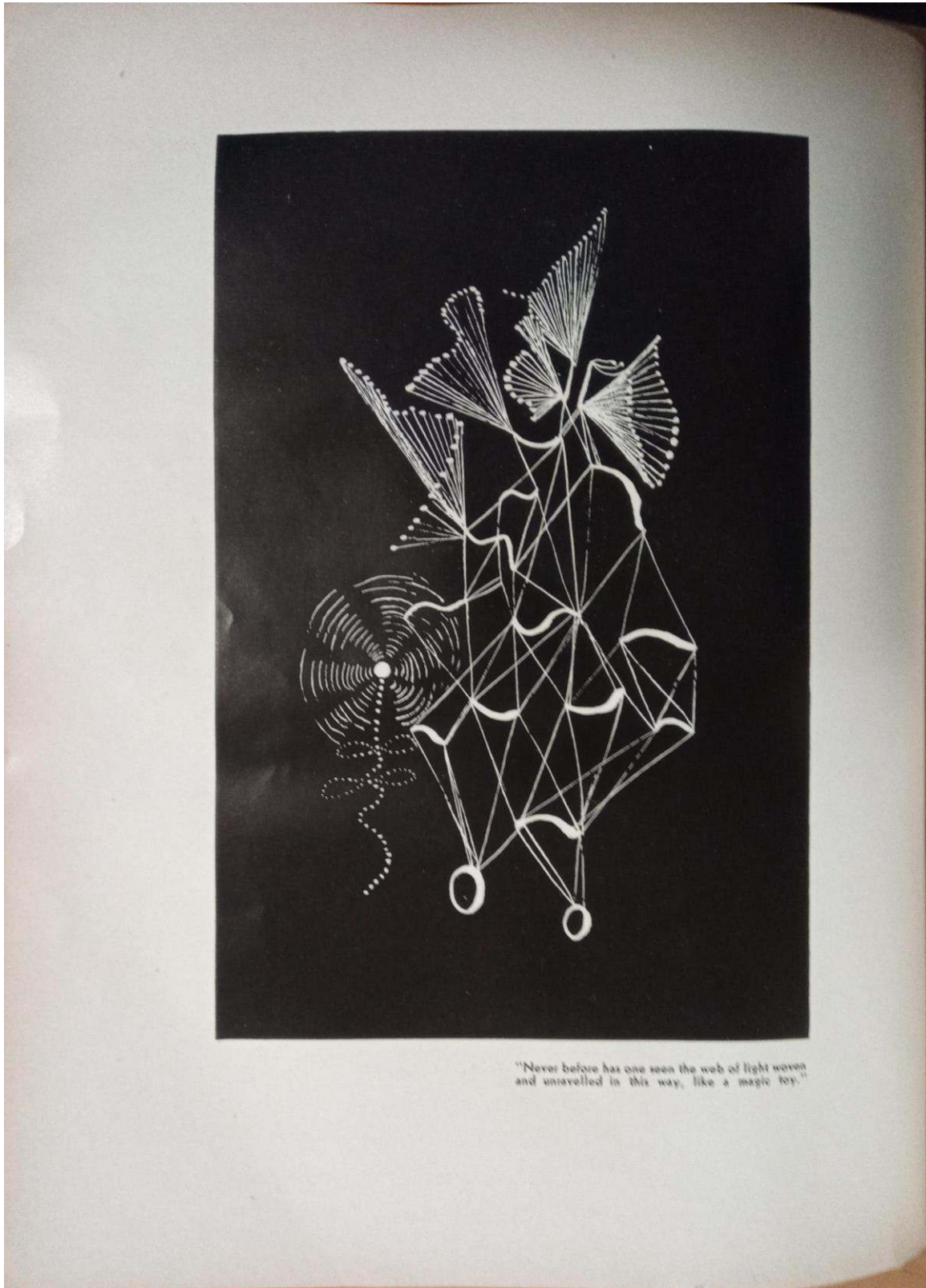


Figura 32. Alice Rahon, De la serie *Crystals of Space*, núm. 6, noviembre 1944.



"Fable of the dog and the cloud" photo.

MANUEL ALVAREZ BRAVO

Figura 33. Manuel Álvarez Bravo, *Fable of the dog and the cloud*, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942.

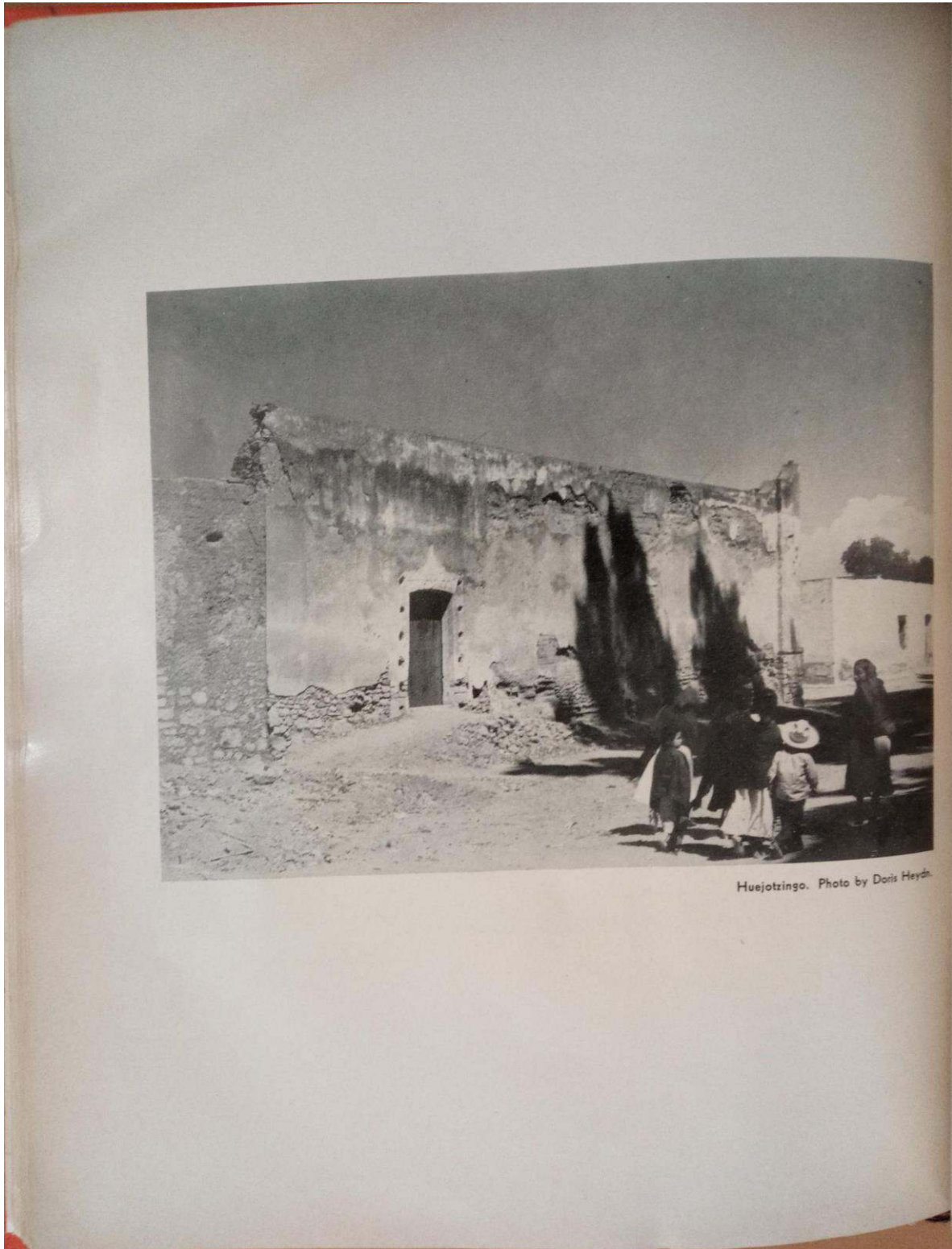


Figura 34. Doris Heydn, *Huejotzingo*, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944.

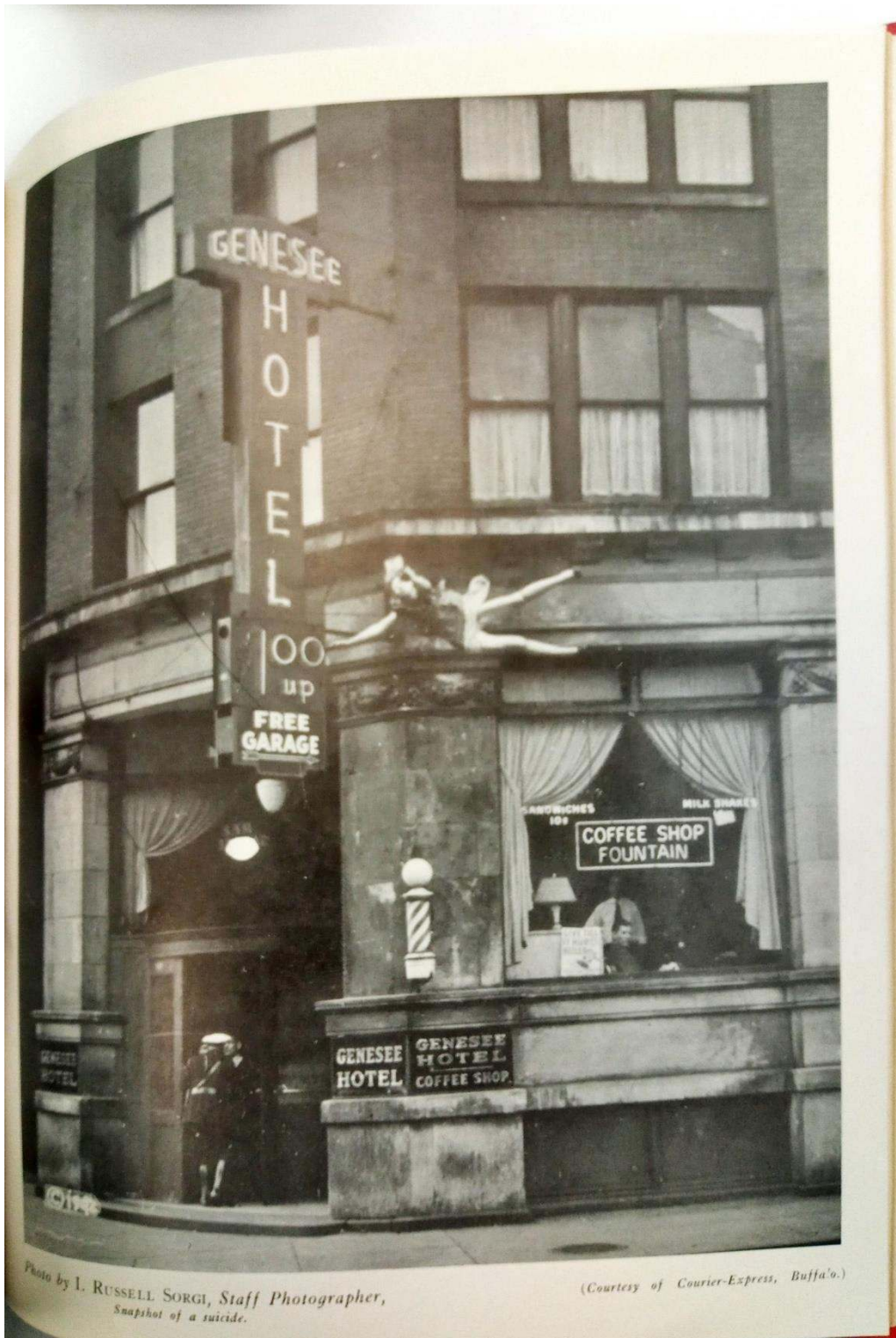


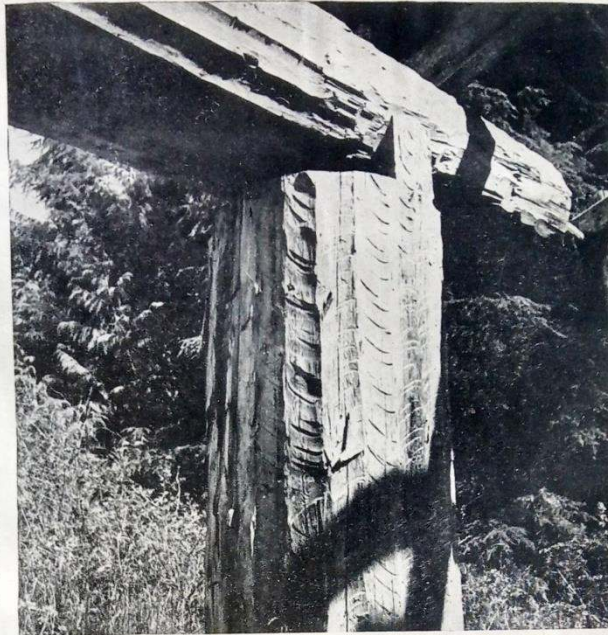
Photo by I. RUSSELL SORGI, Staff Photographer,
Snapshot of a suicide.

(Courtesy of Courier-Express, Buffalo.)

Figura 35. I. Russell Sorgi, *Snapshot of a Suicide*, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942.



Parthenon, Athens.



*Posts and beams of Community-houses
Mamallilacoola, British Columbia.*



*Above, detail showing the fluting caused by the stripping off bark by means
of an adze. Below, framework of a Community-house.*

Photos by EVA SULZER.

Figura 36. Eva Sulzer, *Posts and beams of Community-houses*, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, p. 15.



Figura 37. Brassai, Objetos de la colección de Wolfgang Paalen, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, p. 16.



WOLFGANG PAALEN

11

—*Polarités majeures*, 1940
oil, 61 x 48 inches.

Figura 38. Wolfgang Paalen, *Polarités majeurs* (1940), *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 11.



Wolfgang Paalen. *Les premières Spatiales*.
Triptych. Oil, 1941-44. From left to
right: 57,5 x 38, 59 x 57, 57,5 x 38,5
inches.

Figura 39. Wolfgang Paalen, *Les premières Spatiales*, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944.



Jackson Pollock. *The Moon Woman cuts the Circle*. Oil, 1943.

William Fet. Drawing. Pencil, 1944.



Figura 40. Jackson Pollock, *The Moon Woman Cuts the Circle* y William Fet, *Drawing, Dyn*,
núm. 6, noviembre 1944.



JEAN CAROUX.

Paysage errant 1939.
oil, $20\frac{1}{2} \times 18\frac{1}{2}$ inches.

Figura 41. Jean Caroux, *Paysage Errant*, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942.



Figura 42. “Eva Sulzer, Alice Rahon y Wolfgang Paalen en un jardín”, impresión plata sobre gelatina. Fondo Wolfgang Paalen, Museo Franz Mayer.



Figura 43. “Objetos prehispánicos de la colección Wolfgang Paalen en su casa de San Ángel Inn, Ciudad de México”, impresión plata sobre gelatina, *ca.* 1945. Fondo Wolfgang Paalen, Museo Franz Mayer.

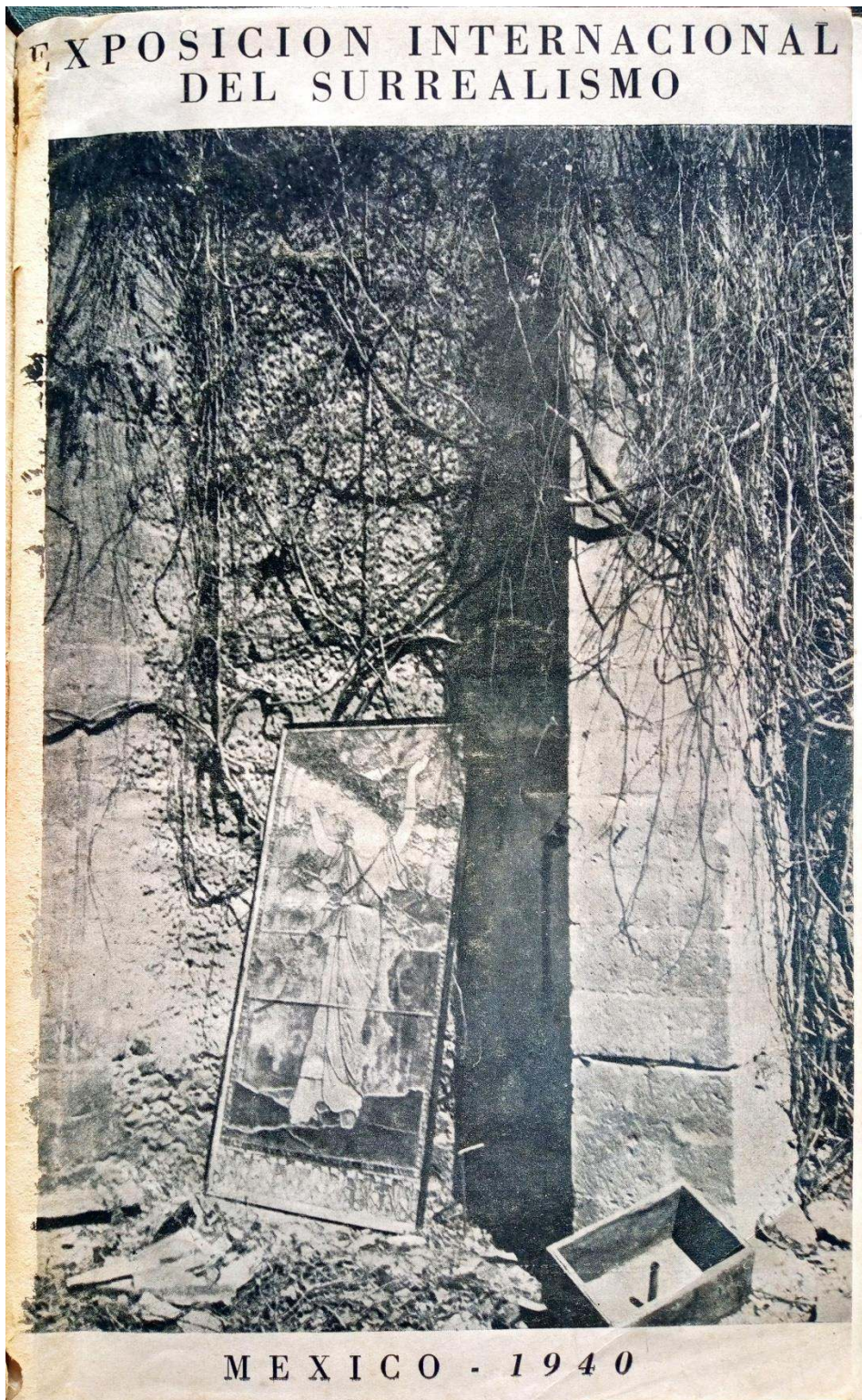


Figura 44. *Exposición Internacional del Surrealismo*, México: Galería de Arte Mexicano, 1940.



Figura 45. “Sala de la Exposición Internacional del Surrealismo, Galería de Arte Mexicano de Inés Amor”, impresión plata sobre gelatina, 1940. Fondo Wolfgang Paalen, Museo Franz Mayer.



Figura 46. “Sala de la Exposición Internacional del Surrealismo, Galería de Arte Mexicano de Inés Amor”, impresión plata sobre gelatina, 1940. Fondo Wolfgang Paalen, Museo Franz Mayer.



Figura 47. “César Moro en la Exposición Internacional del Surrealismo, Galería de Arte Mexicano de Inés Amor”, impresión plata sobre gelatina, 1940. Fondo Wolfgang Paalen, Museo Franz Mayer.



Figura 48. “César Moro en la Exposición Internacional del Surrealismo, Galería de Arte Mexicano de Inés Amor”, impresión plata sobre gelatina, 1940. Fondo Wolfgang Paalen, Museo Franz Mayer.



Figura 49. “Lee Mullican, Wolfgang Paalen y Gordon Onslow en la exposición Dynaton, Museo de Arte, San Francisco”, impresión plata sobre gelatina, 1951. Fondo Wolfgang Paalen, Museo Franz Mayer.



Figura 50. “Wolfgang Paalen, Jacqueline Johnson y Gordon Onslow [Lee Mullican] en el Museo de Arte, San Francisco”, impresión plata sobre gelatina, 1951. Fondo Wolfgang Paalen, Museo Franz Mayer.

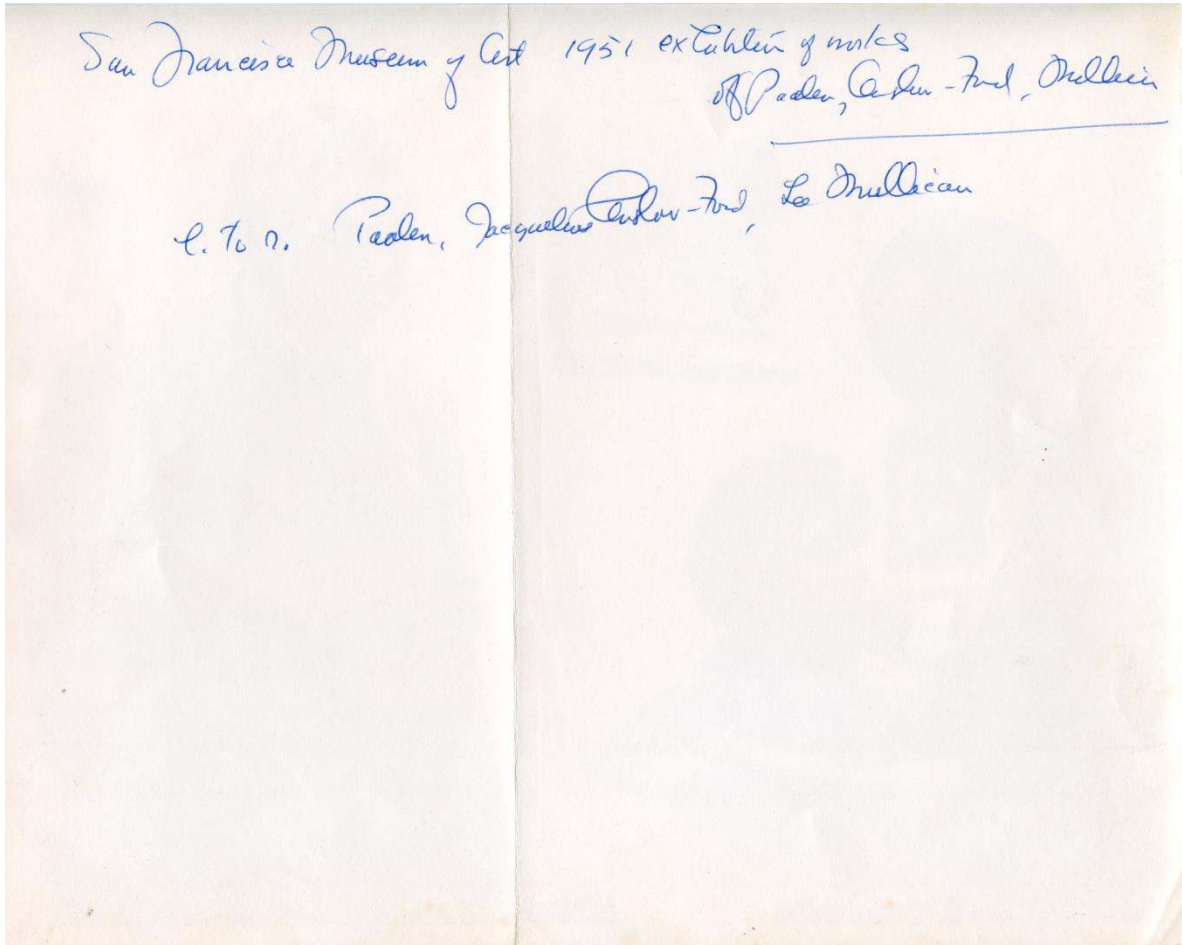


Figura 51. "Wolfgang Paalen, Jacqueline Johnson y Gordon Onslow [Lee Mullica] en el Museo de Arte, San Francisco", impresión plata sobre gelatina, 1951. Fondo Wolfgang Paalen, Museo Franz Mayer.

LAS MORADAS

MARTIN ADAN
R. BAZIN
EMILIO CECCHI
CARLOS CUETO
DESNOS
KARL JASPERS
PAUL LINDER
CESAR MORO
PAALEN
ENRIQUE PEÑA
VALCARCEL

805
M827
v.1
No.1

1

Figura 52. *Las Moradas*, cubierta, núm. 1, mayo 1947.

LAS MORADAS

**Raúl Porras B. • Javier Sologuren • J. M. Arguedas • G. Ungaretti
Ferdinando Garibaldi César Moro • J. Kober • André Masson
E. A. Westphalen • Soeren Kierkegaard • Robert Bazin • J. E. Eielson • Hugues Panassié
S. Salazar Bondy • Jorge C. Muelle**

805
M827
v.1
No. 2

2

Figura 53. *Las Moradas*, cubierta, núm. 2, julio-agosto 1947.

LAS MORADAS

T. S. Eliot • Pedro Salinas • Manuel Moreno Jimeno • Benjamín Péret • Francisco Bendezu E. W. Palm • Agustín Lazo • César Moro Raúl Porras B. • W. Paalen • E. A. Westphalen • Rodolfo Holzmann Héctor Velarde • Enrique Solari Swayne Eugene Berman

805
M827
v.1
No.3

3

Figura 54. *Las Moradas*, cubierta, núm. 3, diciembre 1947.

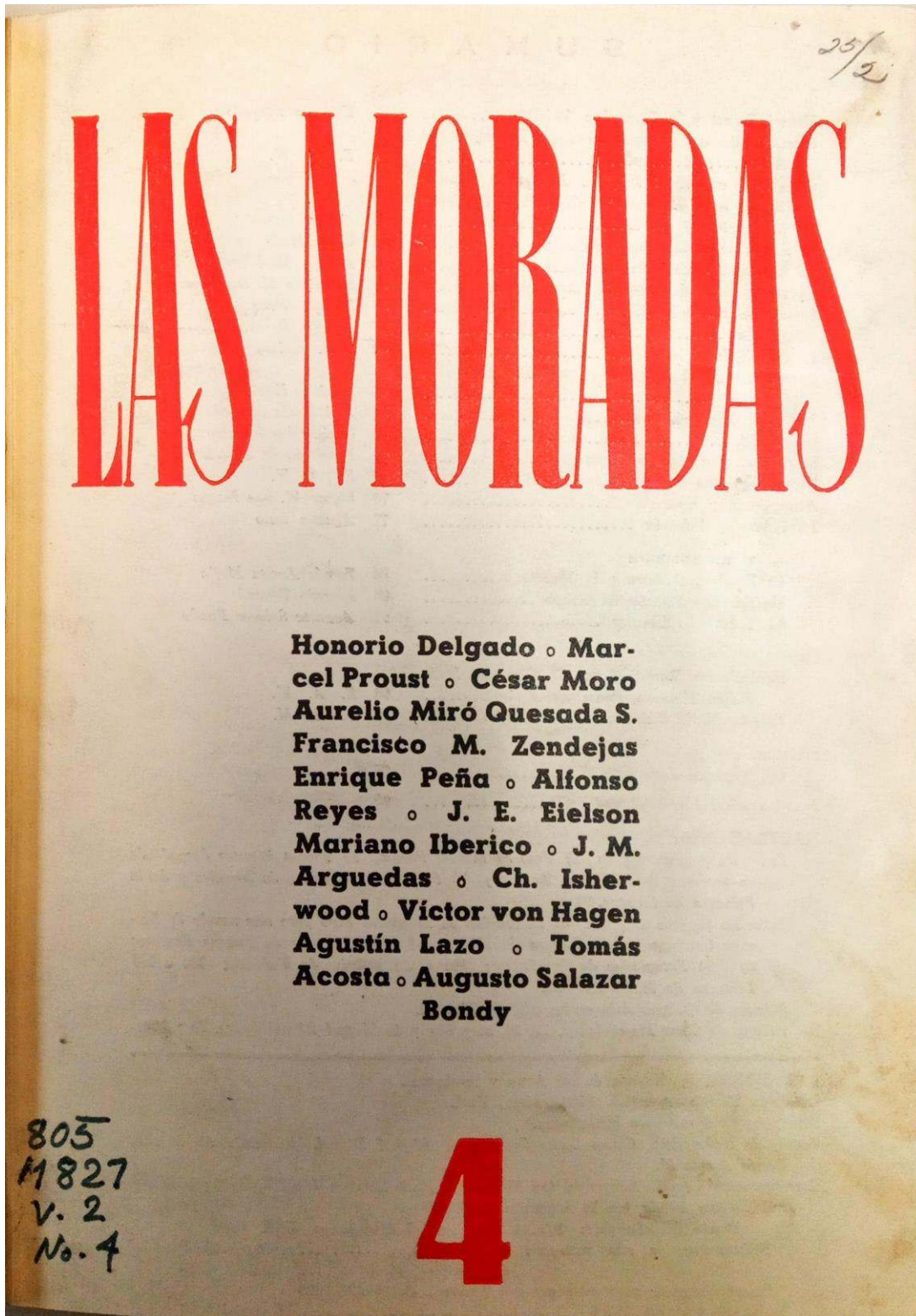


Figura 55. *Las Moradas*, cubierta, núm. 4, abril 1948.

LAS MORADAS

Alfonso Reyes ◦ Martín
Adán ◦ César Moro
Paul Claudel ◦ A. Artaud
Juan Larrea ◦ Edith
Sitwell ◦ M. Moreno Ji-
meno ◦ Blanca Varela
E. G. Schachtel ◦ Luis
Mayor ◦ Leopoldo Zea
Leonora Carrington ◦ Ro-
bert Bazin ◦ Luis Miró
Quesada G. ◦ Luis J.
Cisneros ◦ R. Holzmann

805
M827
v. 2
No. 5

5

Figura 56. *Las Moradas*, cubierta, núm. 5, julio 1948.

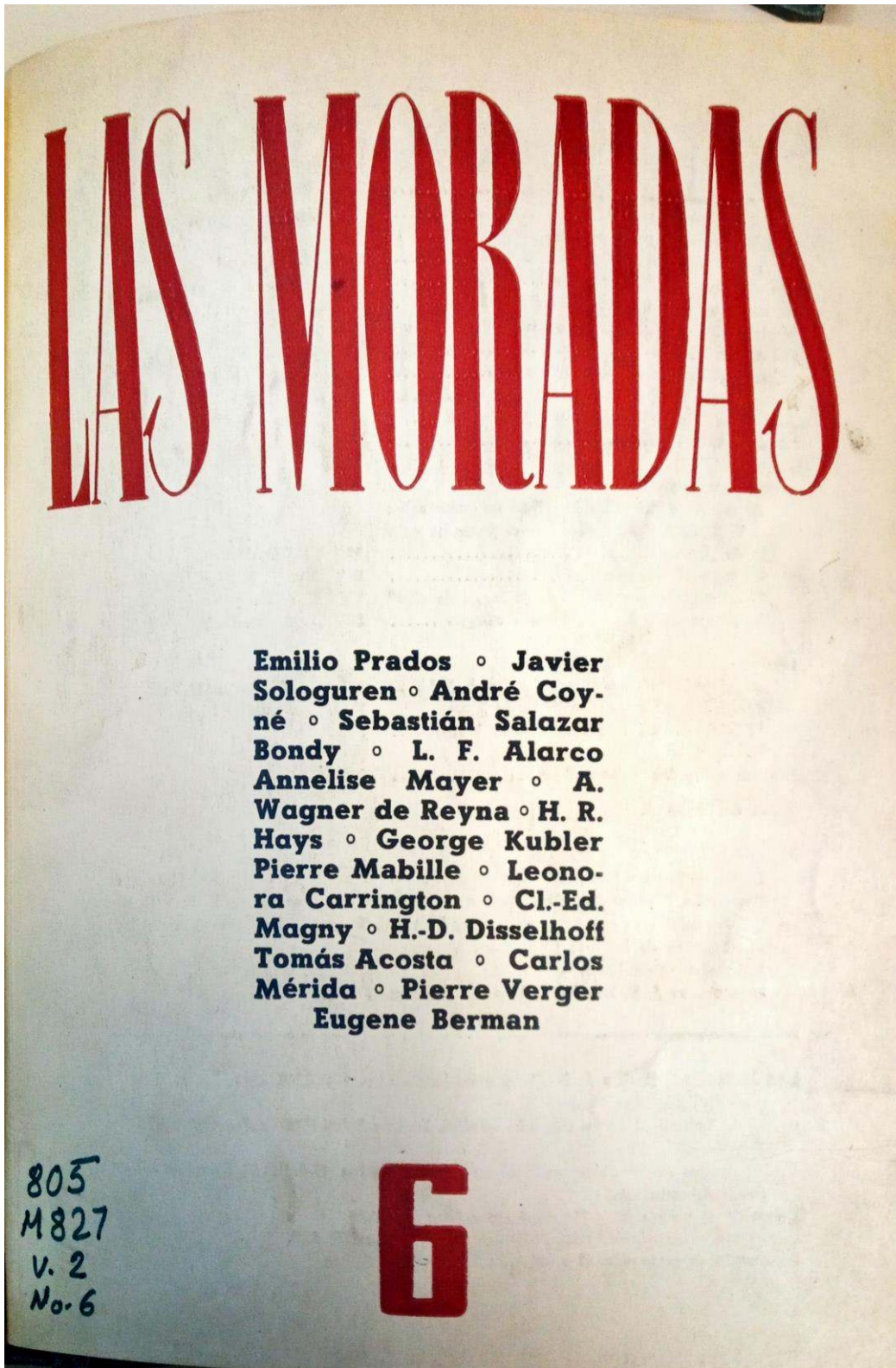


Figura 57. *Las Moradas*, cubierta, núm. 6, octubre 1948.

LAS MORADAS

**Carlos Cueto F. ° Rudolf
Carnap ° Judd D. Hubert
Pierre Reverdy ° Stephen
Spender ° Hans Carossa
Annelise Mayer ° André
Coyné ° Jean Stafford
César Moro ° José Du-
rand ° Ernesto Mejía
Sánchez ° Francisco M.
Zendejas ° Rodolfo Led-
gard ° Augusto Salazar
Bondy ° Paul Linder ° Ma-
rio Pedrosa**

805
M827
Vo. 3
No. 7-8

7-8

Figura 58. *Las Moradas*, cubierta, núm. 7-8, enero-julio 1949.

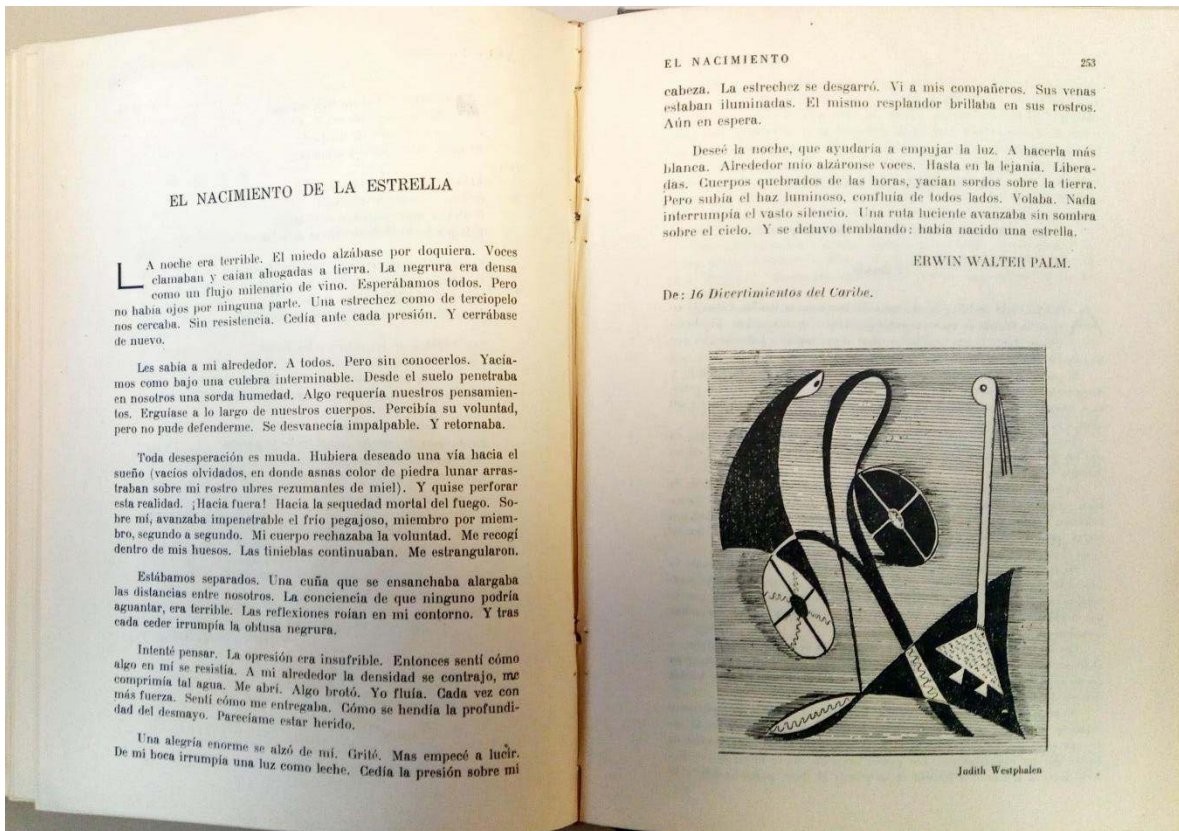


Figura 59. Erwin Walter Palm, “El nacimiento de una estrella”, con un dibujo de Judith Westphalen, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947, pp. 252-253.

gozo muy dulce, que crecía con lentitud dentro de mí, al hablar con un hombre razonable que no me inspiraba temor alguno y que me tomaba en serio, con mucha simpatía. Le hablé de mi poder sobre los animales. El me respondió, sin ironía: "El poder sobre los animales es cosa natural en una persona tan sensible como usted".....Y así supe que el Cardiazol era una simple inyección y no un hecho de hipnotismo, que don Luis no era un mago sino un bandido, que Covadonga, Egipto, Amachu, la China eran pabellones donde se trataba a los locos y que me era necesario salir de allí lo más pronto posible. Develó el misterio que me envolvía, misterio que parecía que hubieran tratado de hacer impenetrable alrededor mío.

Después de largas conversaciones sobre el deseo, Echeverría me aconsejó hacer el amor con José. Cesé entonces de interesarme por don Luis y comencé a desear a José. Lo encontraba en un rincón lejano del jardín y, vigilados por Asegurada y Mercedes, cambiábamos besos rápidos e incómodos.....José me quería mucho. Me colmaba de cigarrillos.....Cuando me fuí, lloró.

Traducción de César Moro.

Leonora CARRINGTON.

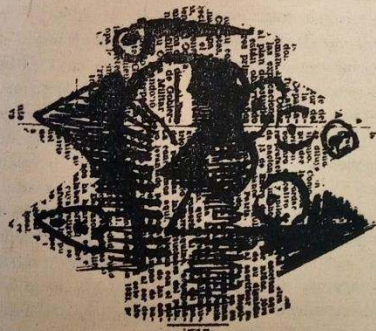


Figura 60. César Moro, viñeta que cierra el texto "Abajo", de Leonora Carrington, *Las Moradas*, núm. 6, octubre 1948, p. 291.

ELLA.—(*Orgullosa*). ¡Fuerte como un roble he dicho! (*Tomando el libro*). ¡Dejadme concluir mis lecturas!

MUJER.—¿Qué hacemos?

HOMBRE.—Dejarla. ¡Estos son así!

MUJER.—(*Curiosa*). ¿Novios dijiste que eran?

HOMBRE.—¡Yo que sé de eso! Aquí, en el hospital, los locos les llaman así. Se encuentran, se miman, riñen, y la pelea termina así... ¡al borde del crimen!

MUJER.—¡Buen par de novios de cuidado! (*Con énfasis*). ¡C'est l'amour!...

HOMBRE.—¡Vamos! ¡Hay que buscar al galán!

MUJER.—¡Vamos!

(*Salen. ELLA permanece unos minutos en silencio, leyendo. Cuando nota que se han alejado, va a la mesa y coge una flor.*)

ELLA.—(*Preocupada*). Me quiere,... mucho,... poquito,... nada,... mucho,... ¡Mucho! ¡Mucho!

(*Vibrante*). ¡Me quiere! ¡Me quiere! ¡Me quiere!

TELÓN

Sebastián SALAZAR BONDY.

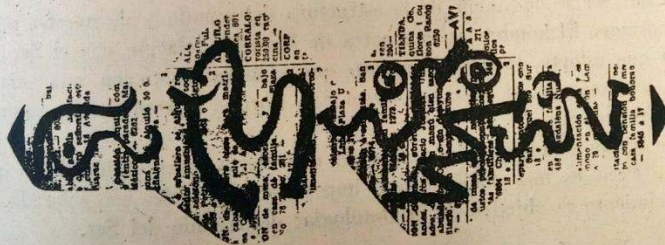


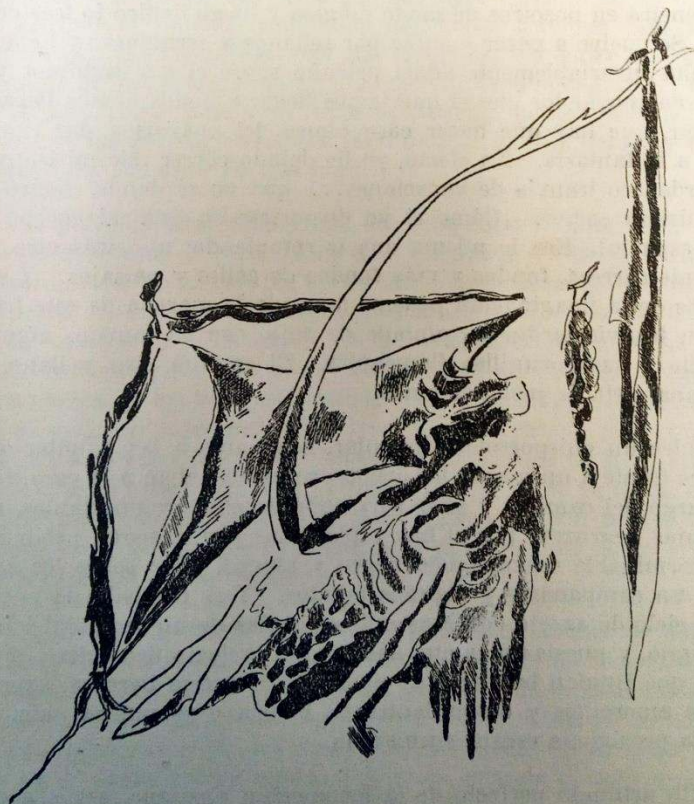
Figura 61. César Moro, viñeta que cierra el texto “Los novios”, de Sebastián Salazar Bondy, *Las Moradas*, núm. 6, octubre 1948, p. 233.

—*¡Ay, por qué me desuno de increado?;
¡Ay, por qué desvivirme, mal nacido?;
¡Si he de atinar abés, a qué el sentido?;
¡Si he de morir azás, a qué otro hado?...*

—*¡Que tan sólo escuchar a mi no oída
Voz, mero oír por inaudito modo,
Ente de la viveza asegurada...!*

—*¡Ay que bajo mi estrella, adormilada,
Vivaz he de seguir buscando en todo
Algo porque morir, como es la vida...)*

MARTIN ADAN



(Dibujos de Ricardo Grau)

Figura 62. Ricardo Grau, dibujo que acompaña los poemas de Martín Adán, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 5.

GORDON ONSLOW-FORD

(CINCO REPRODUCCIONES)



1

1. *La femme transparente* (Oleo, 1940)
2. *The Circuit* (Oleo, 1942).
3. *J'ai revê dans la grotte ou nage la sirene* (Caseína, 1946).
4. *Birth of Venus* (Caseína, 1946).
5. *The Wish* (Caseína, 1945).

LAMINA I.

Figura 63. Gordon Onslow Ford, "La femme transparente", *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, lámina 1.

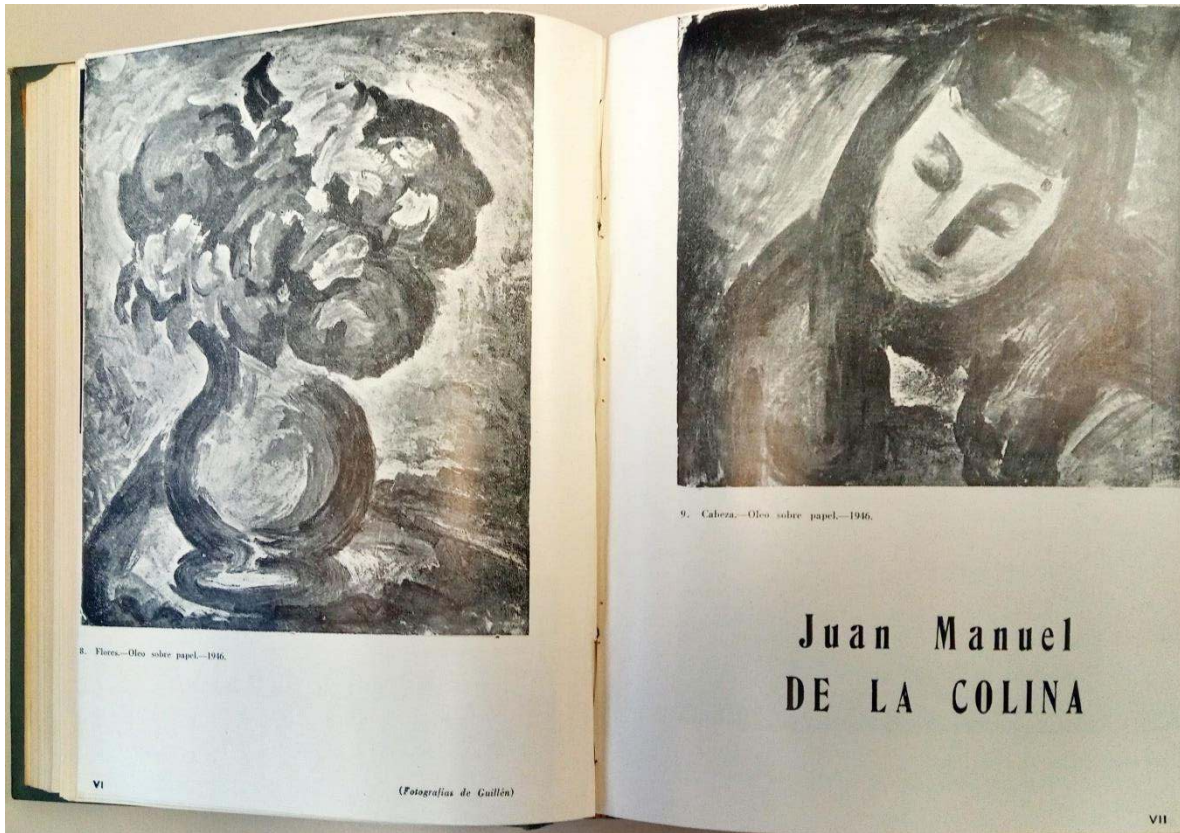


Figura 64. Juan Manuel de la Colina, “Flores” y “Cabeza”, *Las Moradas*, núm. 2, julio-agosto 1947, láminas VI y VII.

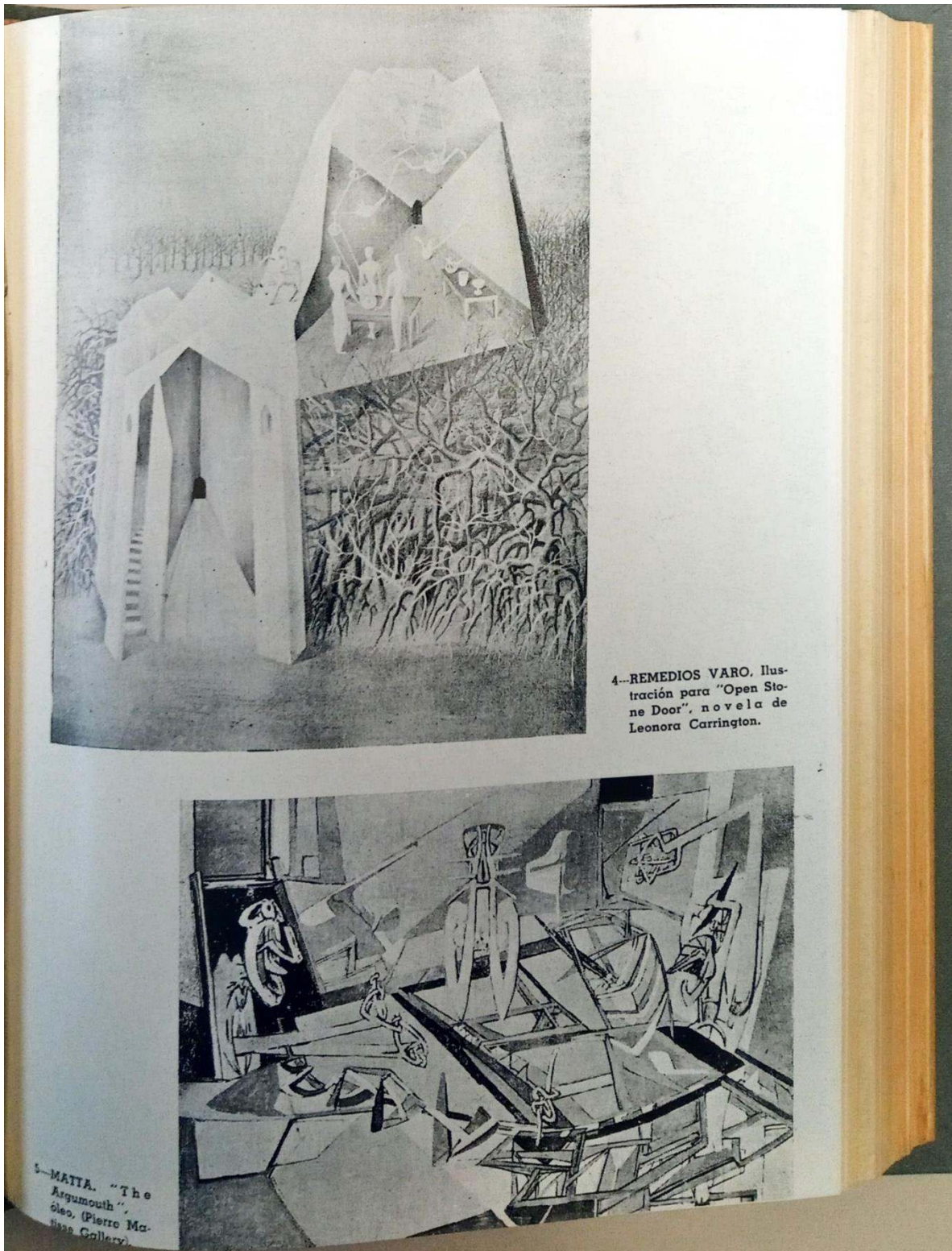
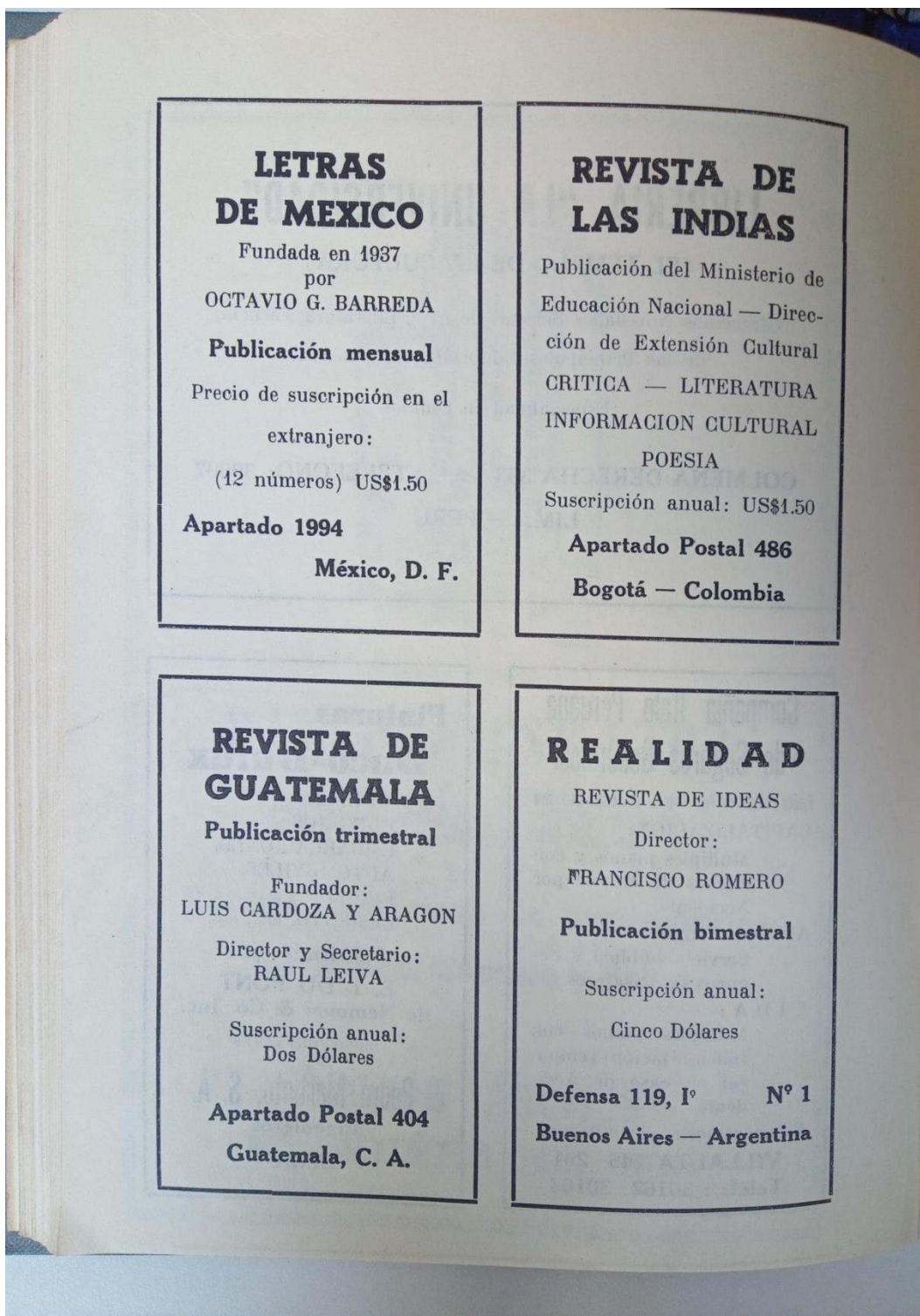


Figura 65. Remedios Varo, ilustración para *Open Stone Door*, y Roberto Matta, "The Argumouth", *Las Moradas*, núm. 4, abril-1948, láminas 4 y 5.



**LETRAS
DE MEXICO**

Fundada en 1937
por
OCTAVIO G. BARREDA

Publicación mensual

Precio de suscripción en el
extranjero:

(12 números) US\$1.50

Apartado 1994

México, D. F.

**REVISTA DE
LAS INDIAS**

Publicación del Ministerio de
Educación Nacional — Direc-
ción de Extensión Cultural
CRITICA — LITERATURA
INFORMACION CULTURAL
POESIA

Suscripción anual: US\$1.50

Apartado Postal 486

Bogotá — Colombia

**REVISTA DE
GUATEMALA**

Publicación trimestral

Fundador:
LUIS CARDOZA Y ARAGON

Director y Secretario:
RAUL LEIVA

Suscripción anual:
Dos Dólares

Apartado Postal 404

Guatemala, C. A.

REALIDAD

REVISTA DE IDEAS

Director:

FRANCISCO ROMERO

Publicación bimestral

Suscripción anual:

Cinco Dólares

Defensa 119, 1° N° 1

Buenos Aires — Argentina

Figura 66. *Las Moradas*, anuncios, núm. 1, mayo 1947, p. 110.

The Tiger's Eye | on Arts & Letters

A QUARTERLY READY OCTOBER FIRST

WHOEVER, reads the first issue will discover: Selections from a Poet's Reading Diary and Photographs of her Sketchbooks — Drawings and Paintings of Contemporary Artists with Two Reproductions in Color — Several Stories of Intuition — American Poets in Ironic and Heavenly-minded Moods — A Dialogue on New Music — 5 Diverse Opinions on a Philosophical French Novel — Exceptional Poetry from Peru — A Poetry Bulletin — etc.

Ruth Stephan, *Editor* — John Stephan, *Art Editor*
Emeline K. Paige, *Business Manager*

US\$1 a copy — US\$3.50 a year

**THE TIGER'S EYE, 671 Lexington Avenue,
New York 22, N. Y.**

LEA

El Correo de Ultramar

Quincenario de letras, artes e informaciones

EDITORES: JEAN SUPERVIELLE Y J. E. EIELSON

Número uno: Primero de Octubre, 1947

Pedidos: Casilla 607 — Lima - Perú

Precio: 40 centavos

Figura 67. *Las Moradas*, anuncios, núm. 2, julio-agosto 1947, p. 227.

Adherez a "L'ALLIANCE FRANCAISE"

Association Culturelle Franco - Peruvienne qui vous offre

- SA BIBLIOTHEQUE
- SON SALON DE LECTURE
- SES COURS DE FRANCAIS
- ETC.

Renseignements au Secretariat:
AVENUE URUGUAY 313 - LIMA

THE TIGER'S EYE | on Arts and Letters

IN OCTOBER

THE FIFTH ISSUE

Opinions of Artists and Poets on:

an Outstanding Psychiatrist's new book on Man's Neurosis

Seasonal Poetry

Stories of Boyhood from Several Standpoints

Painting Reproductions with One in Color

The Third Magian of Contemporary Music

The Poetry Bulletin

AND

A section on THE ANDES: a selection of true tales, songs, photographs and legends of — Machu Picchu — The Head Hunter who Went to Rome — Designs in Stone — The Fox and the Condor — Canto Kechwa — and other evidences of a natural aesthetic life.

WRITE TO

The Tiger's Eye ■ 374 Blecker Street ■ New York 14 ■ N. Y.
For a single issue at \$1 or a year's subscription at \$3.50.

ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

EDITORES:

José LEZAMA LIMA - JOSÉ RODRÍGUEZ FEO

Suscripción en el extranjero:
\$ 2.50

Redacción y Administración:
Calle B, entre 12 y 14
Reparto Almendares

LA HABANA - CUBA

Figura 68. Las Moradas, anuncios, núm. 4, abril 1948, p. 103.

Whoever Reads **THE TIGER'S EYE** will discover in **THE MARCH ISSUE**

Opinions on an English poet's Grammar of Poetic Myth
Stories of Satisfied Egos
Reproductions of a Painter
A Composer writing on Forerunners of Modern Music
Poetry on March, Natural Kingdoms and Venus
An essay on *L'Enfant de Volupté* by his literary secretary
A Note on Newness in Aesthetics
The Poetry Bulletin

AND

A Section of **POETS ON PAINTERS AND SCULPTORS:**
their poems ■ their ideas ■ their choices in art.

WRITE

THE TIGER'S EYE ■ 374 BLEECKER ST. ■ NEW YORK 14, N. Y.
Single copy \$ 1 Yearly Subscription \$ 3.75 Foreign \$ 4

ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

EDITORES:

JOSÉ LEZAMA LIMA - JOSÉ RODRÍGUEZ FEO

Suscripción en el extranjero:
\$ 2.50

Redacción y Administración:
Calle B, entre 12 y 14
Reperto Almendares

LA HABANA - CUBA

CICLO

REVISTA BIMESTRAL

Arte, literatura y pensamiento
modernos.

COMITE DIRECTIVO:

Aldo Pellegrini
Enrique Pichón Riviére
Eliás Piterbarg.

BRASIL 1766 — BUENOS AIRES

DISTRIBUIDOR EN EL PERÚ: HERBERT MOLL — CAILLOMA 583 - LIMA

Figura 69. *Las Moradas*, anuncios, núm. 6, octubre 1948, p. 314.

PARTISAN REVIEW

"THE BEST LITERARY MAGAZINE IN AMERICA"

That is what John Dos Passos says about PARTISAN REVIEW. T. S. Eliot considers PARTISAN REVIEW "the best American literary periodical." Arthur Koestler says: "I appreciate and admire the high intellectual and artistic level maintained in the PARTISAN REVIEW."

Here are some of the essays, stories, and poems that have appeared in Partisan Review in recent years:

William Barrett, Writers and Madness
Albert Camus, The Myth of Sisyphus
André Gide, St. Mallarmé the Esoteric
Franz Kafka, Diaries, 1917 to 1923
William Phillips, Dostoevsky's Underground Man
Arthur M. Schlesinger, Jr., The socialist Perspective Now
James Burnham, Observations on Kafka

T. S. Eliot, Towards a Definition of culture
Sidney Hook, God, Geometry, and the Good Society
André Masson, Homage to Paul Klee
Jean-Paul Sartre, Portrait of the Anti-Semite
Stephen Spender, The Making of a Poem

PARTISAN REVIEW is published every month (1545 Broadway, New York 19, N. Y.)
Subscription rate (foreign countries): \$ 6 for one year, \$ 10 for two years.

PROMETEUS

REVISTA MEXICANA DE LITERATURA

DIRECIDA POR:

FRANCISCO M. ZENDEJAS

SE PUBLICA MENSUALMENTE

Dirección: Gómez Fariás, N° 56
México, D. F.

Suscripción a seis números en el extranjero: 2.50 dólares.

GEORGE KOPP & Co.

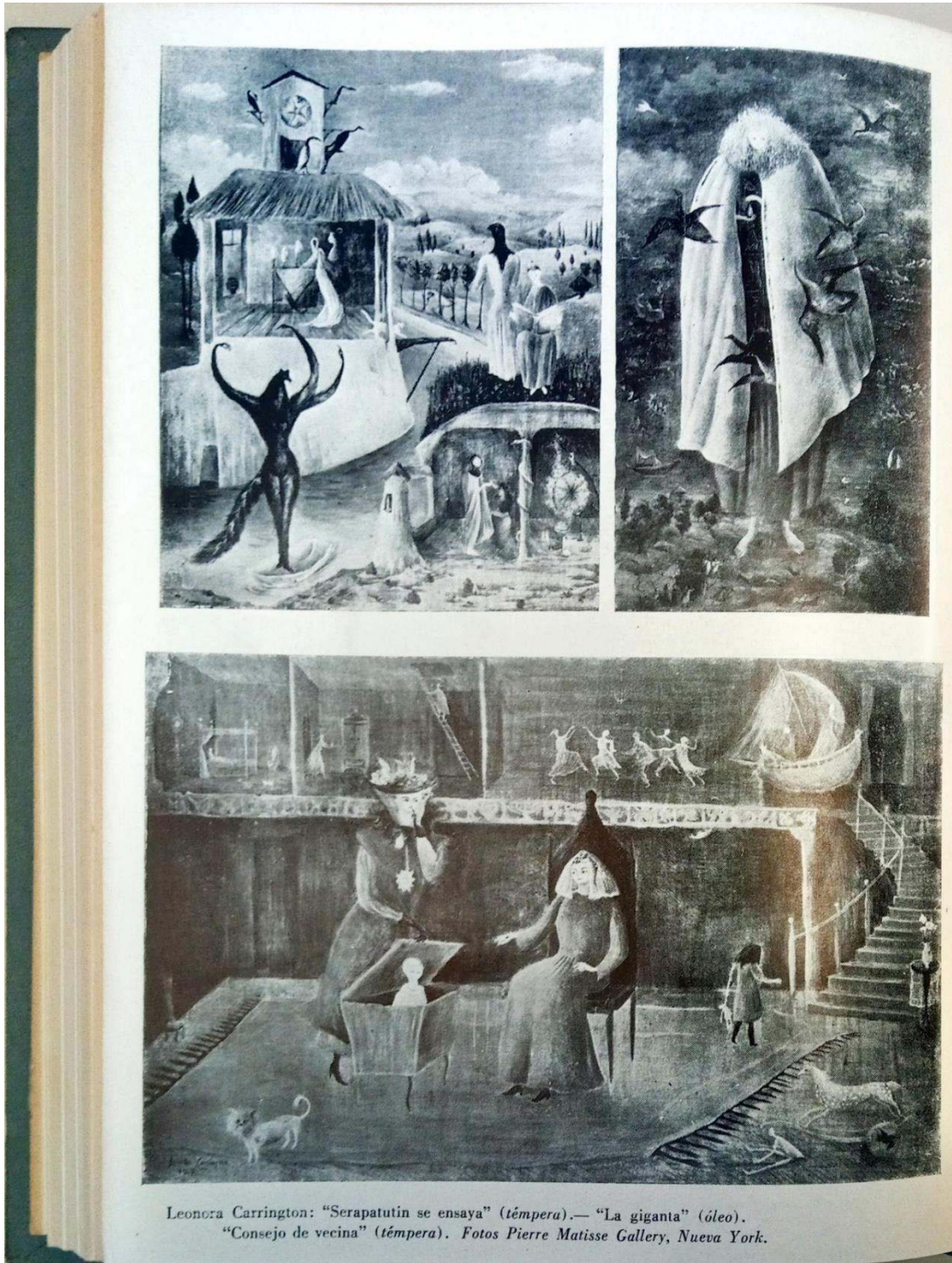
IMPORTACIONES

EDIFICIO MINERIA N° 506 — LIMA — TELEFONO N° 10617

Figura 70. *Las Moradas*, anuncios, núm. 7-8, enero-julio 1949, p. 180.



Figura 71. Eugene Berman, "San Cristóbal y los niños perdidos", *Las Moradas*, núm. 4, abril 1948, lámina 6.



Leonora Carrington: "Serapatutin se ensaya" (témpera).— "La giganta" (óleo).
"Consejo de vecina" (témpera). Fotos Pierre Matisse Gallery, Nueva York.

Figura 72. Leonora Carrington, "Serapatutin se ensaya", "La giganta", "Consejo de vecina",
Las Moradas, núm. 6, octubre 1948, lámina VIII.

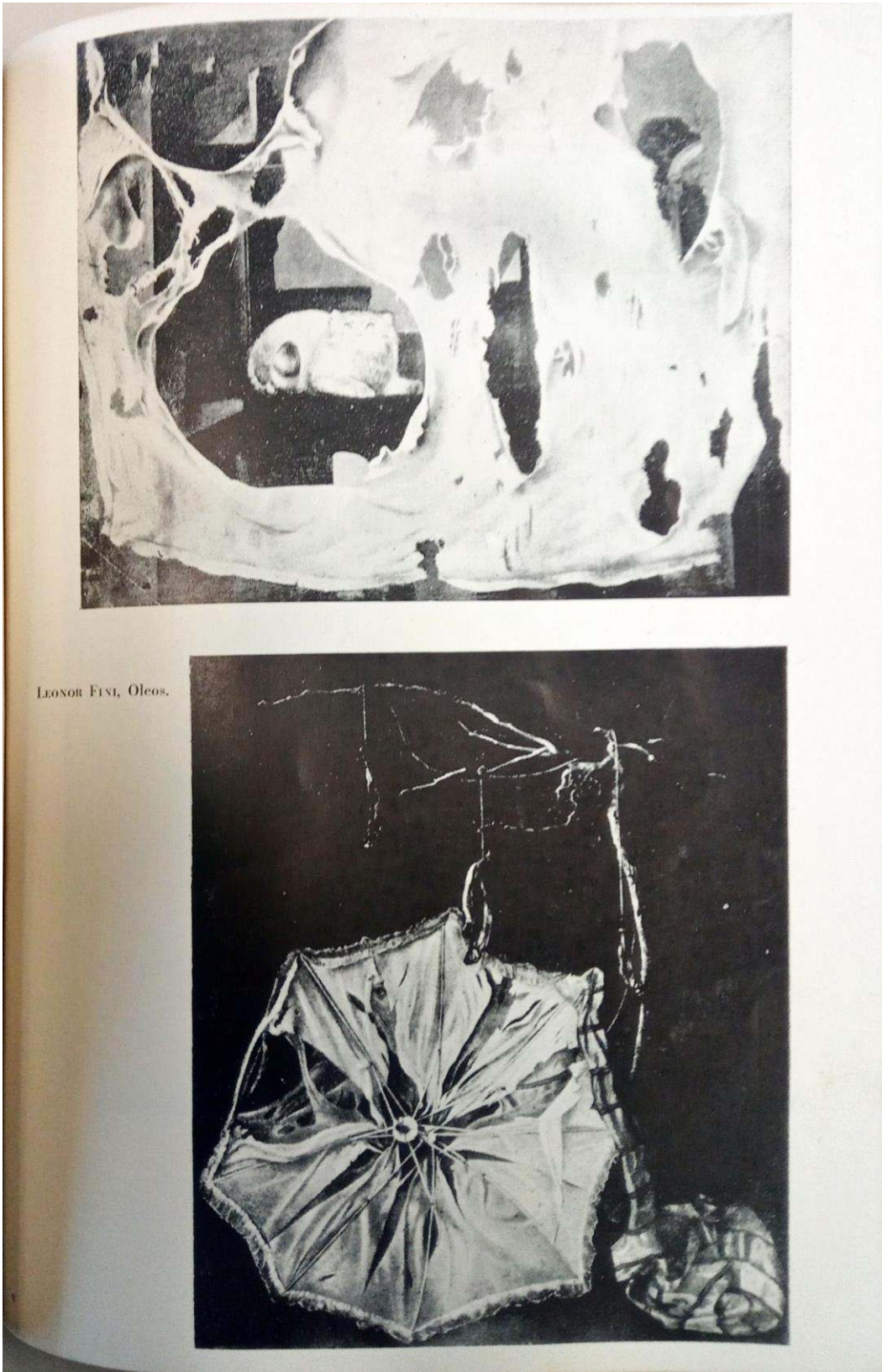


Figura 73. Leonor Fini, óleos, *Las Moradas*, núm. 7-8, enero-julio 1949, lámina V.

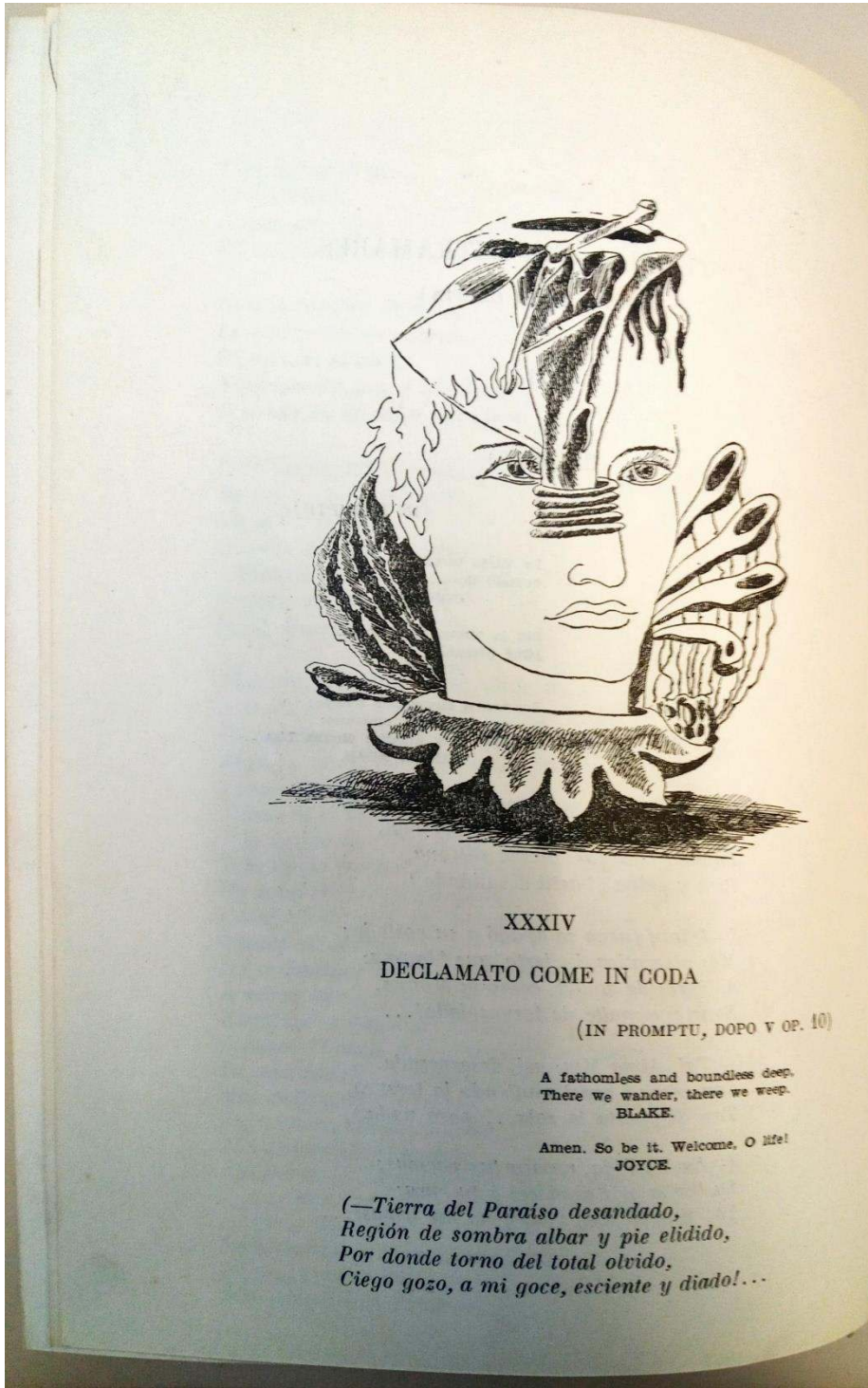


Figura 74. Ricardo Grau, dibujo que acompaña los poemas de Martín Adán, *Las Moradas*,
núm. 1, mayo 1947, p. 4.

En vano pido la sed al fuego
 en vano hiego las murallas
 a lo lejos caen los telones precarios del
 olvido
 exhaustos
 ante el paisaje que retuerce la tempestad.

César MORO.

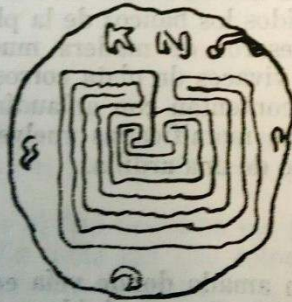


Figura 75. César Moro, viñeta que cierra el poema “Carta de amor”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, p. 120.

EDICIONES HUASCARAN

QUE HAN PUBLICADO:

Jorge Basadre: Meditaciones sobre el Destino Histórico del Perú.

TIENEN EN PRENSA UNA NUEVA OBRA:

TEATRO PERUANO CONTEMPORANEO.

Percy Gibson Parra: Esa Luna que empieza.

Juan Ríos Rey: Don Quijote.

Sebastián Salazar Bondy: Amor, gran laberinto.

(TRES PREMIOS NACIONALES)

Prólogo de Aurelio Miró Quesada Sosa.

Apuntes de Fernando de Szyszlo.

EDITORIAL HUASCARAN — Lampa 277 — Lima

POESIE 47

Pierre Seghers
Editeur

216 Boulevard Raspail,
Paris, (14^e)

GUY LEVIS MANO A IMPRIME & EDITE

ANTONIN ARTAUD
Lettres de Rodez

PAUL ELVARD
Liberté

FEDERICO GARCÍA LORCA
Romancero gitan

HEINRICH VON KLEIST
Les marionettes

7 illustrations par S. W. Hayter

MAURICE SCÉVE
Choix de poèmes

choix & présentation par Albert Beguin

TRISTÁN TZARA
Le coeur à gaz

GUY LÉVIS MANO
Crane sans lois

illustrations de André Masson

La Nuit du Prisonnier
portrait par Valentin Hugo

FRANCIS PICABIA
Choix de poèmes

choix par H. Parisot

CHANTS NÈGRES
recueillis par L. G. Damas

EDITIONS GLM — 6, RUE HUYGHENS, PARIS (XIV)

Figura 76. *Las Moradas*, anuncios, núm. 3, diciembre 1947 - enero 1948, p. 327.

LIBRERIA "LA UNIVERSIDAD"

(EL TEMPLO DE LA CULTURA)

Ofrecemos Novedades Selectas de Arte, Literatura, Ciencia,
de las Principales Editoriales de América.

¡Especialidad en Pedidos!

COLMENA DERECHA 393 — TELEFONO: 30607

LIMA — PERU

Compañía Italo Peruana de Seguros Generales

Emite Pólizas de Tipo Popular en Forma Exclusiva

CAPITALIZACION:

Múltiples planos y con
riesgos de Muerte por
Accidente.

AUTOMOVILES:

Servicio público y Se-
guros de Pasajeros.

VIDA:

Múltiples planos con
Indemnización Tempo-
ral en caso de Acci-
dente.

Estimaremosle consultarnos:

VILLALTA 245 - 251

Teléf.: 30162 - 30163

Pinturas

Duco-Dulux

Para MUEBLES.
" EDIFICIOS.
" EMBARCACIONES.
" AUTOMOVILES.
" FIERRO.
" CEMENTO, etc., etc.

Fabricadas por
E. I. DU PONT
de Nemours & Co. Inc.

REPRESENTANTES

Pedro Martinto, S. A.

Ingenieros

LIMA

Figura 77. *Las Moradas*, anuncios, núm. 1, mayo 1947, p. 109.

W. R. GRACE & Co.

IMPORTACION

INDUSTRIAS

EXPORTACION

TRANSPORTES

AL SERVICIO DEL PROGRESO COMERCIAL
E INDUSTRIAL DEL PAIS

Oficina Principal:

Edificio GRACE

Teléfono: 34439

BANCO INTERNACIONAL DEL PERU

ESTABLECIDO EN 1897

Capital y Reservas:

S/o. 17'728,037.14

Oficina Principal: Lima, Pla-
zuela de La Merced.

Agencia N° 1: Calle. Albaha-
quitas, Lima.

Agencia N° 1: Plaza El Ova-
lo, Callao.

Sucursales en: Arequipa, Ca-
llao, Cuzco, Chepén, Chiclayo,
Huacho, Ica, Pacasmayo, Piü-
ra y Sullana.

ALQUILER DE CAJAS DE SEGURIDAD

Agentes y coresponsales en
toda la República

ASEGURE SU VIDA

en la

"SUD AMERICA"

COMPANIA DE SEGUROS
SOBRE LA VIDA

Plaza San Martín — Lima

Apar. 1158 — Teléf. 38550

AGENCIAS ESTABLECIDAS EN:

AREQUIPA
Mercaderes 120

CHICLAYO
Eliás Aguirre 169

PIURA
Libertad 661

Figura 78. Las Moradas, anuncios, núm. 2, julio-agosto 1947, p. 229.

**MAURICIO HOCHSCHILD
CIA. LTDA.**

LIMA: EDIFICIO BOZA 2º PISO

TELEFONOS: 31660 - 34220

SUCURSALES:

AREQUIPA — TRUJILLO — HUARAZ — CARAZ

**COMPRADORES
DE METALES Y MINERALES
IMPORTADORES
DE PRODUCTOS QUIMICOS**

RESERVADO

Pinturas

Duco-Dulux

Para MUEBLES,
" EDIFICIOS,
" EMBARCACIONES,
" AUTOMOVILES,
" FIERRO,
" CEMENTO, etc., etc.

**Fabricadas por
E. I. DU PONT
de Nemours & Co. Inc.**

REPRESENTANTES

Pedro Martinto, S. A.

Ingenieros

LIMA

Figura 79. *Las Moradas*, anuncios, núm. 2, julio-agosto 1947, p. 230.

MAURICIO HOCHSCHILD & CIA. LTDA., S. A.

LIMA: EDIFICIO BOZA 2º PISO

TELEFONOS: 31660 - 34220

SUCURSALES:

AREQUIPA — TRUJILLO — HUARAZ — CARAZ

**COMPRADORES
DE METALES Y MINERALES**

**IMPORTADORES
DE PRODUCTOS QUIMICOS**

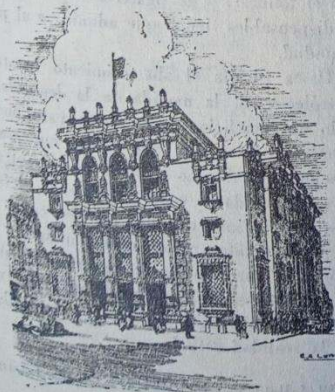
BANCO INTERNACIONAL DEL PERU

ESTABLECIDO EN 1897

CAPITAL S/o. 10'000.000.00

RESERVAS ,, 9'043.571.16

TOTAL S/o. 19'043.571.16



OFICINA PRINCIPAL:

Plaza de La Merced - Jirón de la Unión
LIMA

SUCURSALES EN:

Arequipa, Chepén, Huacho, Pacasmayo,
Callao, Cuzco, Chiclayo, Ica,
Piura, Sullana, Talara.

Toda clase de operaciones bancarias

Figura 80. *Las Moradas*, anuncios, núm. 5, julio 1948, p. 215.

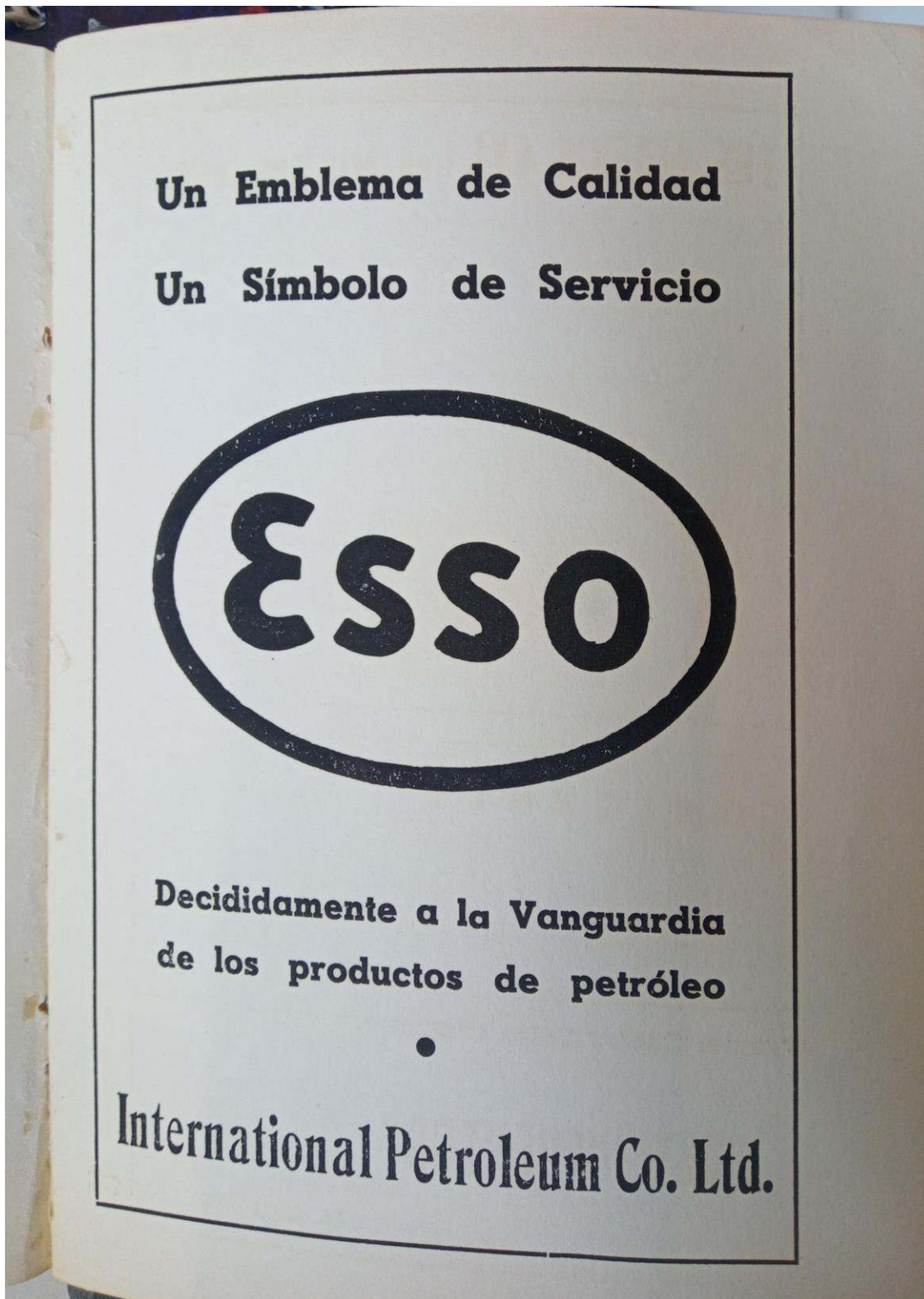


Figura 81. *Las Moradas*, anuncios, núm. 3, diciembre 1947 - enero 1948, p. 329.

El Problema del Petróleo en el Perú

Nada más ilustrativo que el cuadro siguiente, para dar una idea exacta de la situación crítica porque atraviesa la producción del petróleo en el Perú, debido a dos factores: La disminución de la producción y el aumento continuo de la demanda doméstica:

Producción de Petróleo Crudo en el Perú (Por Barriles)

Año	Petróleo Crudo Producido	Indice (1937=100)	Demanda Doméstica	Indice (1937=100)	Exportaciones (Crudo y otros)	Indice (1937=100)
1937	17,457,195	100	3,109,099	100	15,941,595	100
1938	15,838,605	91	3,277,348	105	13,481,365	85
1939	13,507,913	77	3,567,620	113	10,947,688	69
1940	12,126,512	69	3,633,298	117	8,910,576	56
1941	11,935,402	68	4,071,135	131	9,461,222	59
1942	13,628,459	78	4,365,467	140	11,111,774	70
1943	14,654,496	84	4,450,882	143	11,622,835	73
1944	14,386,461	72	5,056,879	163	10,114,684	63
1945	13,744,216	79	5,201,125	167	9,361,535	59
1946	12,468,125	71	5,701,512	183	7,987,374	50
1947	12,763,807	73	6,508,553	209	7,409,792	46

Las cifras de Producción comprenden las explotaciones de las Cías. International Petroleum Co., Lobitos Oilfields, Ganso Azul y del Gobierno Nacional, correspondiendo a la International Petroleum cerca del 80% de dichas cifras.

Se observa una disminución de la producción, y como no se efectúan explotaciones de nuevos yacimientos (los de la selva peruana no podrán serlo en gran escala sino con la construcción de un inmenso oleoducto al Océano Pacífico, realizando exploraciones y efectuando instalaciones, todo lo cual demandaría un gasto de 500 millones de dólares), lo evidente es que para abastecer el mercado interno y para obtener una cantidad exportable, se están agotando las actuales reservas peruanas de petróleo.

Lo que esto significa para la economía del país es en realidad muy grave. La disminución de la exportación quiere decir que se obtienen menos divisas extranjeras, ¡una disminución de más del 50% en diez años! Por otra parte, al agotarse los yacimientos en explotación y al no recurrirse a nuevas exploraciones para encontrar substitutos de éstos, muy pronto tendrá que enfrentarse la economía nacional con el gran peligro de tener que importar petróleo. En las condiciones actuales la International Petroleum Co., sólo contará con petróleo para exportar hasta el año 1954; después de esa fecha el Perú llegaría a la situación de tener que importarlo pagando los precios del mercado mundial, es decir, tres o cuatro veces más altos que los actuales en el mercado interno.

Estos precios se han mantenido sin alteración durante los últimos 25 años, pero en la actualidad la disminución de las exportaciones no permite que los ingresos por las ventas al exterior, cubran las pérdidas del mercado interno.

La gravedad y la urgencia de esta situación exigiría que el Perú se preocupara por impulsar y desarrollar en la brevedad posible las fuentes explotables del "oro negro".

(Información de la International Petroleum Co., Ltd.)

Figura 82. "El problema del petróleo en el Perú", *Las Moradas*, núm. 4, abril 1948.

¿Conoce Ud. la Realidad? Perspectivas del Petróleo en el Perú

Con este título acaba de aparecer un folleto, publicado por la INTERNATIONAL PETROLEUM Co. Ltd., en el cual se expone de manera muy clara y atrayente, utilizándose numerosos gráficos para facilitar la comprensión, muchos datos referentes a la riqueza petrolera del Perú, que permiten formarse una idea concreta y exacta del estado actual porque atraviesa la industria y de las perspectivas poco alentadoras que se ciernen sobre ella si no se toman las medidas que esa realidad impone.

Sabemos que la International Petroleum Co. es la principal productora de petróleo en el Perú, y sabemos que las necesidades del país en esta materia prima las cubre dicha Cía. en casi un 100%. Sabemos que los precios increíblemente baratos de los productos de petróleo en el Perú han podido mantenerse por el margen de ganancias que dejaba el petróleo exportado. Pero en los últimos años la producción ha ido en descenso, a pesar de las precauciones técnicas con que se aprovechan en la forma más racional los campos en explotación, y a pesar del esfuerzo que ha significado perforar 3,800 pozos en 34 años. Por otro lado, el consumo interno ha aumentado de manera que si sigue al mismo ritmo y no se explotan yacimientos nuevos, llegará el momento en que no solamente no habrá petróleo para exportar sino que las necesidades del país obligarían a su importación. No es necesario insistir sobre las consecuencias desastrosas que esta situación tendría sobre la economía toda del país. Pero hay otros factores que hay que subrayar, ya que el único remedio para el mal es el desarrollo de la industria petrolera y la iniciación de nuevas explotaciones. Los grandes capitales que deben invertirse en una empresa de este género no serán atraídos si no hay seguridades de beneficios compensatorios. ¿Cuál es el caso actualmente? El folleto nos ilustra muy bien sobre los gastos de producción y los precios de venta en el mercado interno.

Ha ocurrido que desde 1928 los precios de venta se han mantenido casi estables; todos conocemos el encarecimiento de la vida en el mismo período y comprendemos que han debido modificar en forma proporcional los gas-

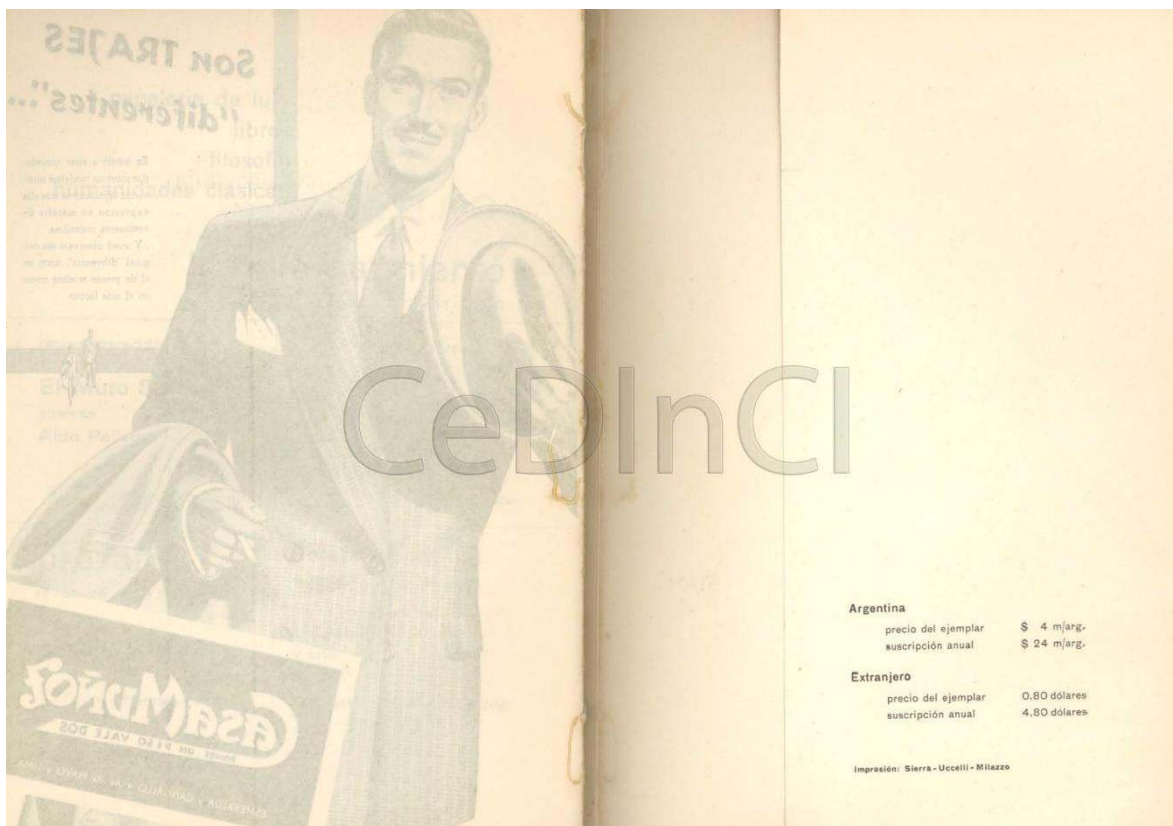
tos de producción. Los aumentos de salarios y jornales, el precio de los materiales, han seguido una curva rápida y ascendente; pero no ha ocurrido lo mismo con el precio del petróleo. Unas cifras recientes de la Dirección de Estadística permiten ver gráficamente la situación: mientras que el índice general del costo de la vida había subido en febrero de este año a 363, el de los alimentos a 411, la leña a 263, el arroz a 237, el azúcar a 203, los productos de petróleo solamente a 140. La desproporción entre los gastos de producción y lo que rinde el producto en el mercado interno cobra toda su importancia cuando se sabe qué porcentaje del dinero que el comprador paga por el producto llega a manos del productor. Tomemos un solo ejemplo: la gasolina cuesta un sol el galón. ¿Cómo se reparte este sol? 52 ctvs. corresponden a los impuestos; 12 ctvs. al grifero; 18 ctvs. a fletes y gastos de distribución: *para el productor peruano quedan únicamente 18 ctvs.*

Es decir, que el productor en el Perú recibe un tercio de lo que la gasolina vale en el mundo (S. 0.65 por galón en Nueva Orleans, centro del mercado mundial de petróleo). En cambio, sus gastos de producción no son por cierto la tercera parte del índice mundial de costos. Los campos petrolíferos peruanos son más costosos de explotar debido al pequeño rendimiento y al número de pozos que no rinden. (Mayores explicaciones se encontrarán en el folleto). Y los materiales y maquinarias indispensables tienen que adquirirse al precio mundial.

Hasta el día el abastecimiento barato de petróleo y en la medida de la demanda, ha sido un beneficio incomparable para nuestra economía. Pero hay que cuidar que esa situación favorable no se torne en lo contrario. Hay que cuidar —concluye diciendo el folleto— que la industria del petróleo en el Perú pueda mantenerse en condición sana y vigorosa, lo que sólo ha de lograrse enfocando sus problemas básicos de producción y mediante la aplicación de precios compatibles con la realidad actual.

(El folleto puede solicitarse de la International Petroleum Co. Ltd.)

Figura 83. “¿Conoce Ud. la realidad? Perspectivas del petróleo en el Perú”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948.



Argentina	
precio del ejemplar	\$ 4 m/arg.
suscripción anual	\$ 24 m/arg.
Extranjero	
precio del ejemplar	0.80 dólares
suscripción anual	4.80 dólares

Impresión: Sierra - Uccelli - Milazzo

Figura 84. *Ciclo*, precio, núm. 2, marzo-abril 1949.

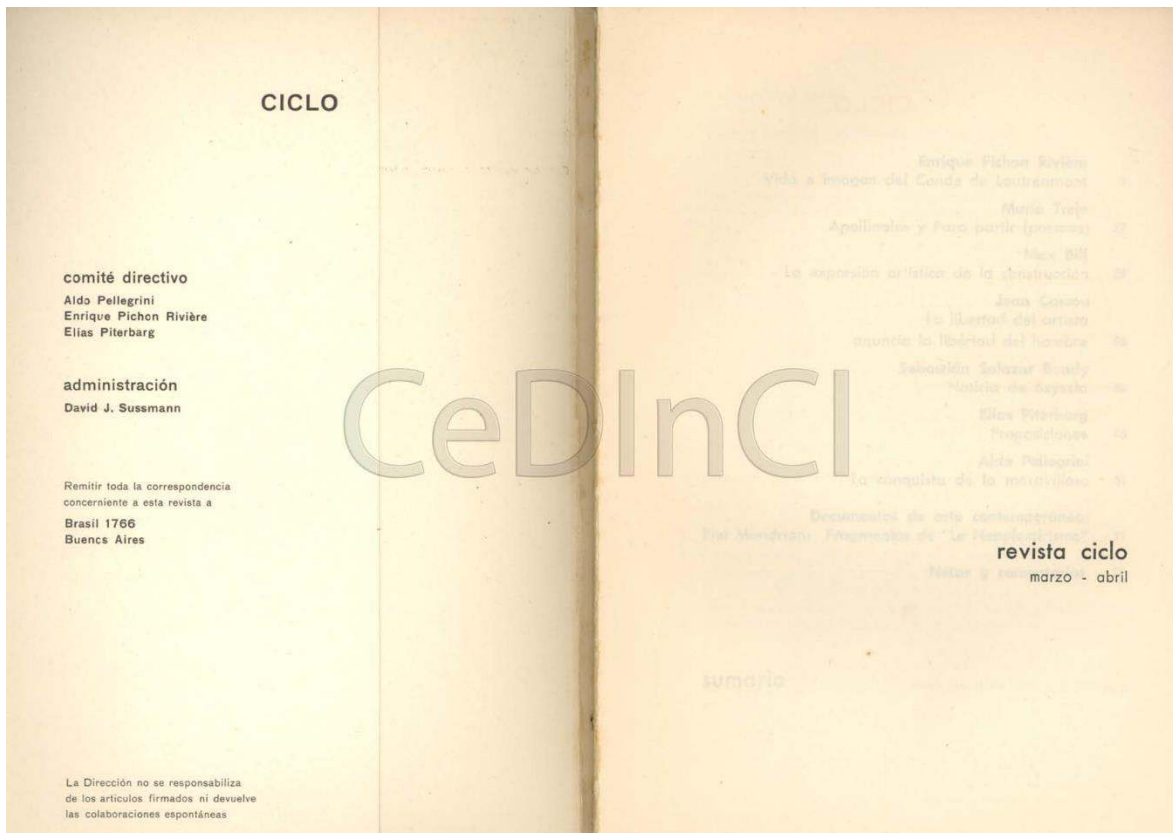


Figura 85. *Ciclo*, página legal, núm. 2, marzo-abril 1949.

8	Vida e imagen del Conde de Lautréamont Étienne Fichon Rivière
27	Apollinaire y Para partir (poemas) Mario Trejo
28	La expresión artística de la construcción Max Bill
33	La libertad del artista Jean Cocteau
33	anuncia la libertad del hombre Sebastián Salazar Bondy
38	Noticia de Szyszlo Sebastián Salazar Bondy
43	Proposiciones Elias Piterberg
57	La conquista de la maravillosa Alda Pellegrini
71	Documentos de arte contemporáneo: Piet Mondrian: Fragmentos de "Le Neoplasticisme"
77	Notas y comentarios

SUMARIO

Disposición tipográfica: Maldonado - Hilo

Figura 86. *Ciclo*, disposición tipográfica, núm. 2, marzo-abril 1949.

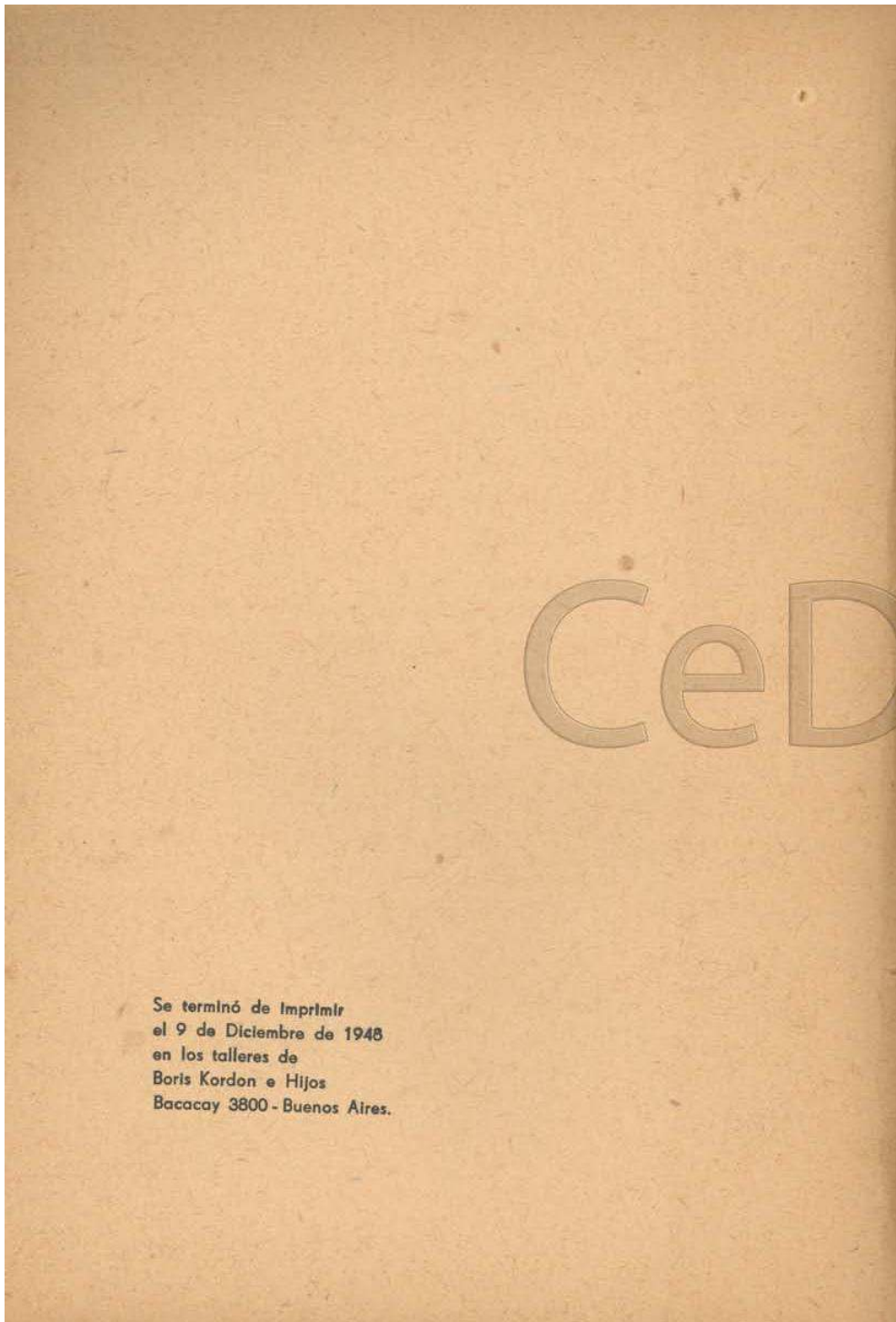


Figura 87. *Ciclo*, impresión, núm. 1, noviembre-diciembre 1948.

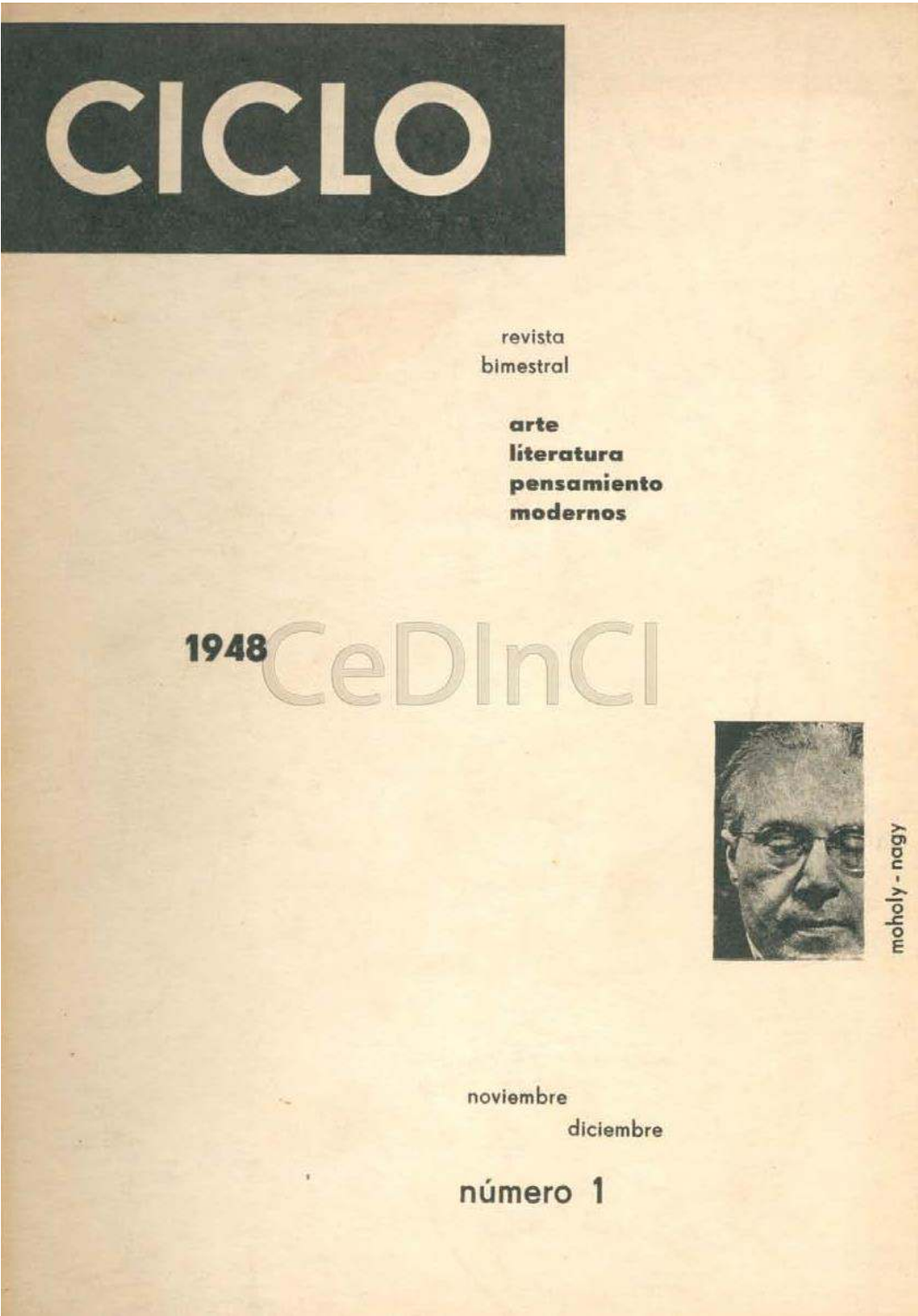


Figura 88. *Ciclo*, cubierta, núm. 1, noviembre-diciembre 1948.

CICLO

revista bimestral

arte, literatura y pensamiento modernos

CeDInCI

1949



Piet Mondrian

marzo - abril

número

2

Buenos Aires

Figura 89. *Ciclo*, cubierta, núm. 2, marzo-abril 1949.

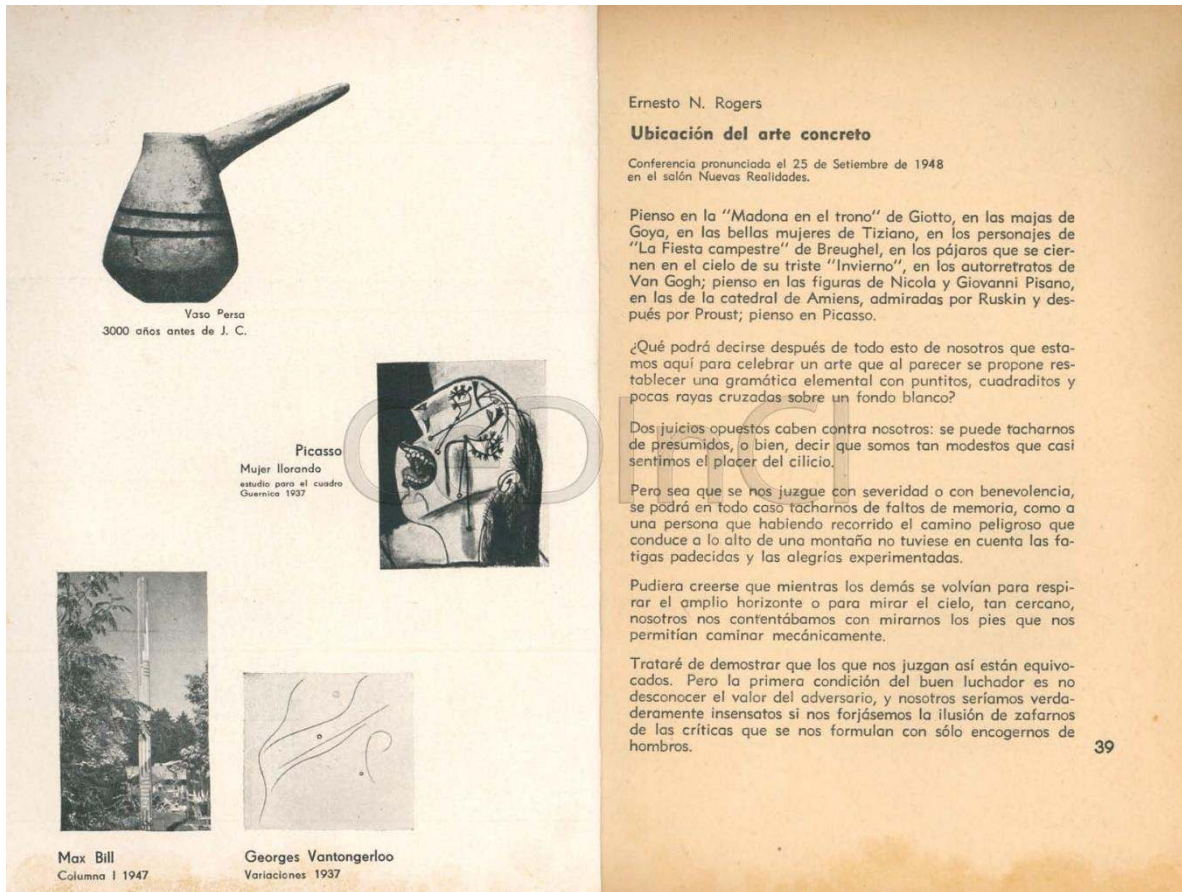


Figura 90. *Ciclo*, página con ilustraciones y primera página del artículo "Ubicación del arte moderno", de Ernesto N. Rogers, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, p. 39.

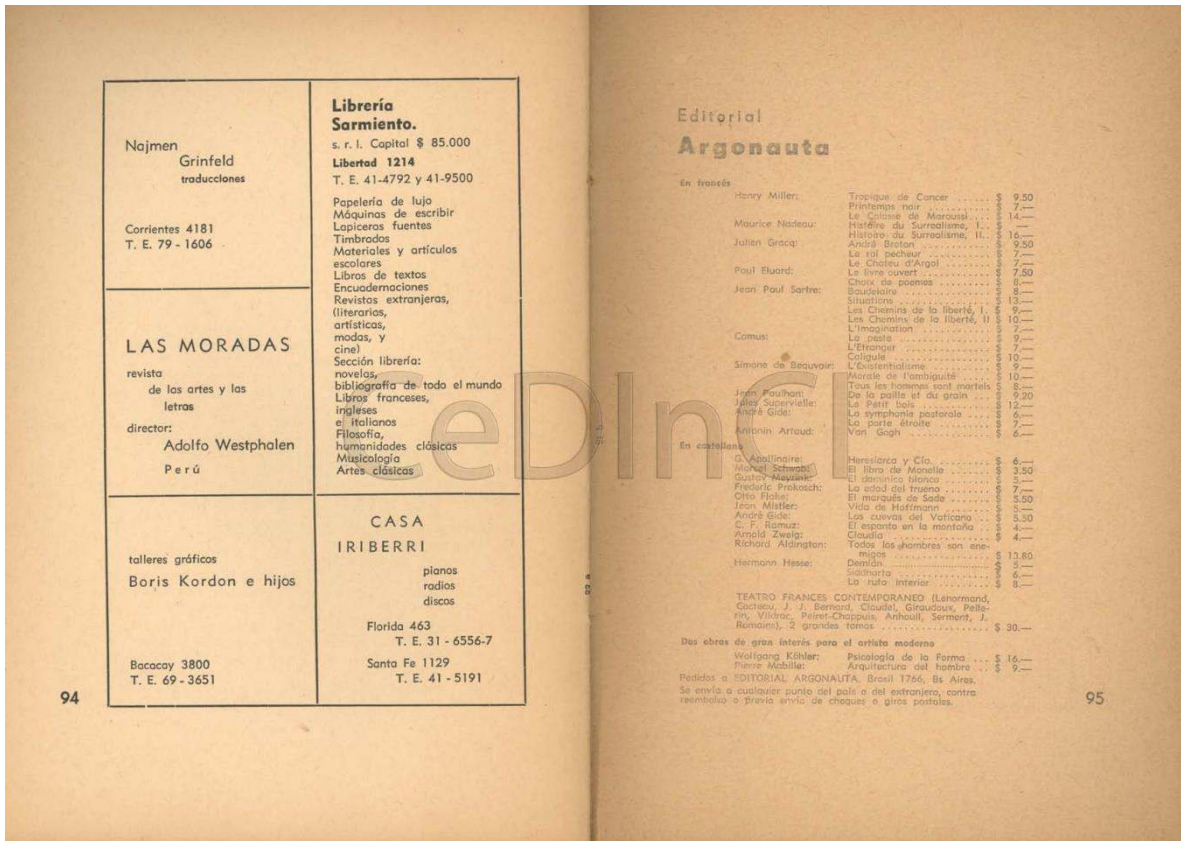


Figura 91. *Ciclo*, anuncios, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, pp. 94-95.

editorial argonauta

obras de interés para el artista moderno

W. Köhler: Psicología de la forma	\$ 16.—
Emile Borel: El Azar	\$ 9.50
Robert Goffin: Historia del Jazz	\$ 15.—
André Gide: Las Cuevas del Vaticano	\$ 5.50
Hermann Hesse: Peter Camenzind	\$ 8.—
Guillaume Apollinaire: El Heresiarca y Cía.	\$ 6.—
Marcel Schwob: El Libro de Monelle	\$ 3.50
R. Aldington: Todos los hombres son enemigos	\$ 13.80
Walt Whitman: Días ejemplares de América	\$ 7.—
Edith Sitwell: La reina Victoria	\$ 10.—
Teatro francés contemporáneo (2 tomos)	\$ 30.—

Se envia contra reembolso

Brasil 1766 Buenos Aires

Figura 92. *Ciclo*, anuncios, núm. 2, marzo-abril 1949.

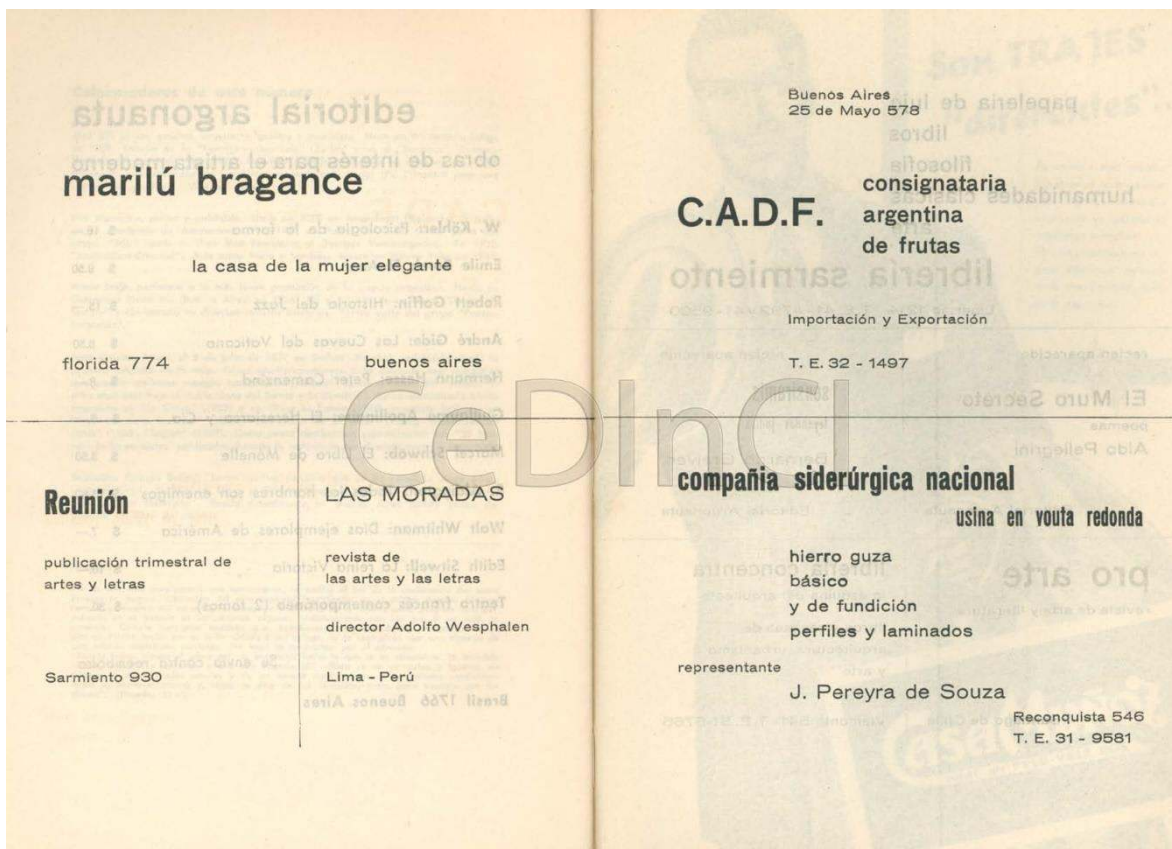


Figura 93. *Ciclo*, anuncios, núm. 2, marzo-abril 1949.

<p>papelería de lujo libros filosofía humanidades clásicas arte</p> <p>librería sarmiento Libertad 1214 T.E. 41-4792 y 41-9500</p>		<p>Son TRAJES "diferentes"...</p> <p>En mérito a estar concebidos sobre un modelaje innovador, significan la más alta expresión en materia de vestimenta masculina. Y usted observará esa original "diferencia", tanto en el de precio módico como en el más lujoso.</p> <p>CASA MUÑOZ DONDE UN PESO VALE DOS ESMERALDA y CANGALLO • Av. de MAYO, y LIMA</p>
<p>recien aparecido</p> <p>El Muro Secreto poemas Aldo Pellegrini Editorial Argonauta</p>	<p>recien aparecido</p> <p>sensiramis leyendas judías Bernardo Graiver Editorial Argonauta</p>	
<p>pro arte revista de arte y literatura Santiago de Chile</p>	<p>librería concentra la esquina del arquitecto libros y revistas de arquitectura, urbanismo y arte Viamonte 541 T.E. 31-5765</p>	

Figura 94. *Ciclo*, anuncios, núm. 2, marzo-abril 1949.

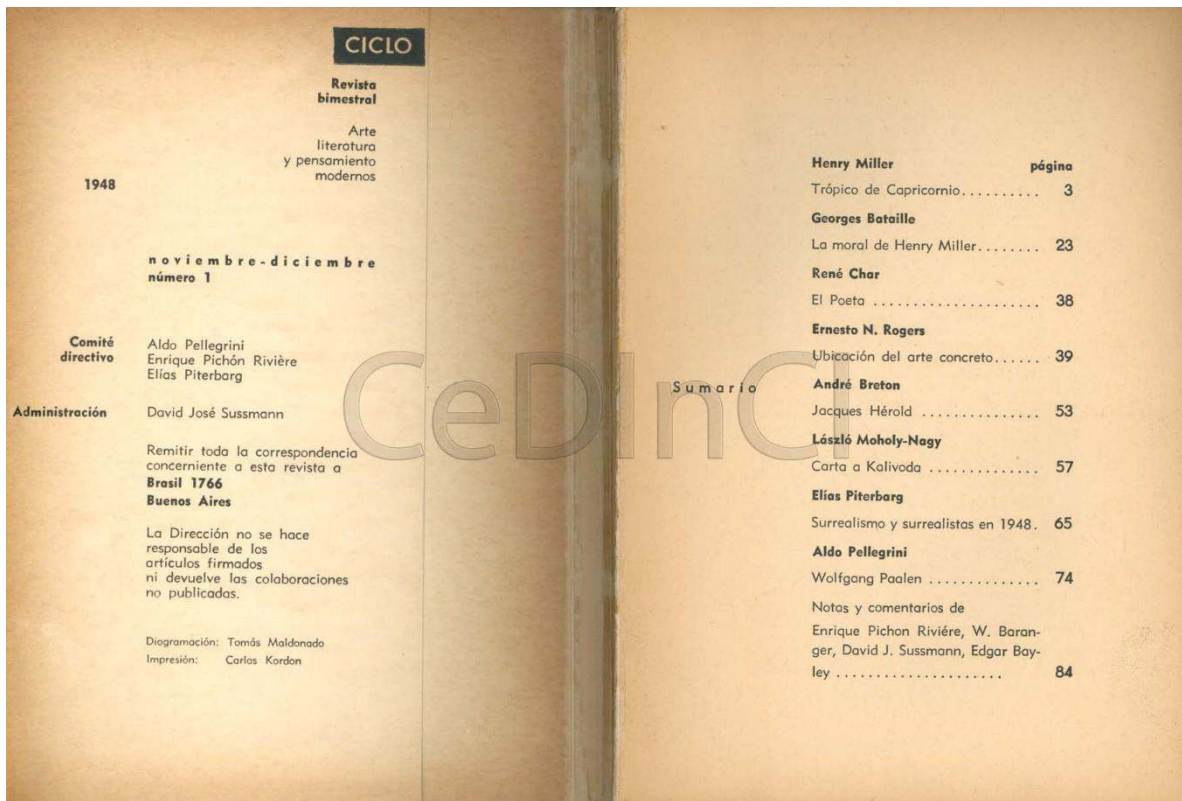


Figura 95. *Ciclo*, página legal y sumario, núm. 1, noviembre-diciembre 1948.



Szyszlo: mujar peinándose (1948)

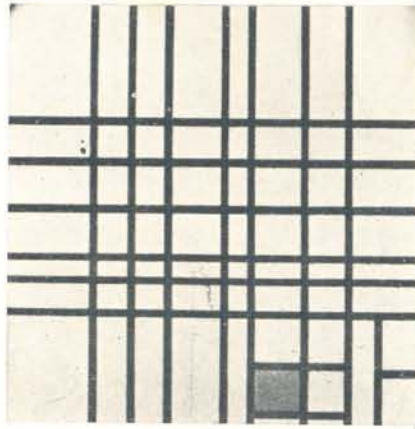


Szyszlo: Figura (1947)



Szyszlo: Naturaleza muerta (1947)

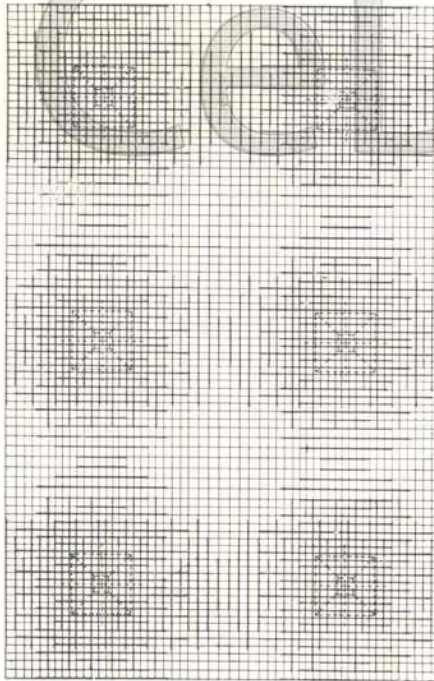
Figura 96. Fernando de Szyszlo, “Mujer peinándose”, “Figura” y “Naturaleza muerta”, *Ciclo*,
núm. 2, marzo-abril 1949.



2. P. Mondrian: "Composición" 1936.
Reducción de los medios de expresión de la
pintura a simples relaciones verticales y
horizontales.



6. Max Bill: "Continuidad" 1935-36
Una rigurosa concreción plástica y
matemática del espacio.



1. Esquema de la armadura de la losa
"hongo" de Maillart, a dos direcciones
solamente.

Figura 97. Piet Mondrian, "Composición"; Max Bill, "Continuidad"; Robert Maillart, esquema de la losa "hongo", *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril, 1949.

Capítulo II: El triángulo de las revistas

Una vez declarado el final de la Segunda Guerra Mundial, mientras gran parte de las naciones involucradas trataban de reconstruir sus ciudades y la moral de aquellos que se vieron directamente afectados por este conflicto bélico, las artes y las letras se cuestionaron, de nuevo, su lugar y su función en el mundo. Esta duda se venía planteando una y otra vez durante los últimos cien años y, ante cada posible respuesta que se daba, surgía una lucha encarnizada entre los que apoyaban una u otra solución. La finalidad del arte, su función en el mundo y si estaba obligado o no a posicionarse ante el contexto en el que se producía eran sólo algunos de los temas que se discutían.

Latinoamérica, en este caso, no fue la excepción, aunque sí se caracterizó por haber entrado a este debate desde principios de siglo y de una forma bastante particular, como ya se mencionó en la introducción de este trabajo. Las características históricas y sociales de nuestros territorios propiciaron la aparición de una falsa dualidad que, según la región, fue nombrada de distintas maneras. La pugna de estos dos bandos era, pues, denominada como la de nacionalismo contra cosmopolitismo, indigenismo y arte europeizante, comprometidos ante diletantes. Con el paso del tiempo, se generalizarían los mote de ‘arte comprometido’ y de ‘arte por el arte’ para una y otra postura. El primero venía del compromiso que se le exigía a creadores, intelectuales y artistas ante las distintas crisis sociales vividas en los diversos continentes: la Primera Guerra Mundial, la Revolución Mexicana, la Revolución Rusa. El segundo término se refiere a que el arte sólo responde a las exigencias del arte, el único compromiso que tiene, pues, es consigo mismo.

Así, no es sorprendente que el arte comprometido fuera visto como válido por su postura más que por su contenido, en el que el carácter social o político era digno de ser aplaudido, ya que había una responsabilidad civil del artista, era un arte que tendía hacia lo ético. El arte por el arte, por el contrario, se mantenía del lado de la estética, con lo que se le tachaba de vacuo, egoísta y onanista. Sin embargo, ambas partes podían ser comprendidas desde otra perspectiva, pues el arte comprometido era tachado de acartonado o acusado de estar hecho en serie, lo que demeritaba su calidad estética.

La aparición de estas disputas en cada país de Latinoamérica se vio atravesada por contextos sociales muy específicos, en los que las características de cada nación definían también los objetos particulares que se ponían a debate. En todos los casos, no obstante, estaba presente la búsqueda de la identidad nacional o de una esencia que identificara y diferenciara las regiones entre sí. Lo anterior, en más de un país, estuvo relacionado con el pasado indígena o con ciertos actores rurales, que eran considerados como sujetos petrificados en el tiempo y el espacio y que revelaban la esencia de todo un pueblo. Así, se les veía como una efigie que representaba una parte de la identidad nacional, la base para ciertos discursos de legitimación o el vestigio de algún mito de origen. Por desgracia, en muchos casos, las mujeres y hombres que eran objetivados de esta forma no eran siquiera incluidos del todo en los diversos proyectos de nación latinoamericanos.

La discusión de cómo es que el arte debía contribuir a la conformación de una identidad nacional fue, así, larga y contradictoria. Unos y otros países tomaron posturas diversas a favor o en contra de lo que veían como influencias extranjeras o de la tradición como un monolito que no podía ni debía transformarse, por mencionar dos casos. No fue sino hasta 1938 que este debate tomó un cariz distinto cuando, paradójicamente, dos extranjeros se encontraron en México. Aquí, André Breton y León Trotsky redactaron un documento breve y

contundente, con miras a internacionalizarse. El *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, escrito por Breton y Trotsky, pero firmado por Diego Rivera y Breton, se posicionaba en contra de cualquier afrenta a la libertad en el arte en un periodo en el que la Guerra Civil Española y el Tercer Reich en Alemania mantenían a gran parte del mundo en vilo, además de encontrarse a tan sólo un año del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, con toda la censura que estos eventos implicaron.

El germen de las ideas de este manifiesto estaba presente en el discurso de varios movimientos de vanguardia surgidos desde inicio del siglo XX. Sin embargo, casi ningún *ismo* logró coordinar de forma clara y coherente tanto la posición ética como la estética. Uno de los que lo intentaron, no sin muchas fallas y problemas, fue el movimiento surrealista, al menos desde el año de 1930. Tanto en sus propios manifiestos, como en otros ensayos y revistas en general, el movimiento surrealista amasó una cantidad de reflexiones que giraban en torno a la libertad de crear, de representar y de elegir y enunciar a sus predecesores. Independientemente de las desavenencias entre los integrantes del movimiento o de algunas teorizaciones individuales, en estos principios se basa la manera en la que los artistas e intelectuales surrealistas comprendían el mundo y el lugar que ellos ocupaban en éste.

Es en ese contexto en el que se edita en la Ciudad de México la revista *Dyn*, dirigida por Wolfgang Paalen, mientras el artista austriaco se encontraba exiliado en México debido a la Segunda Guerra Mundial. Durante sus seis números, aparecidos entre 1942 y 1944, las páginas de esta publicación abonarían a las discusiones ya mencionadas, a la vez que presentaría una gran cantidad de imágenes, documentos, ensayos y poemas. Además de ser una revista de muy alta calidad, tanto material como conceptualmente, los vínculos que su director estableció con artistas e intelectuales de todo el mundo explican cómo es que *Dyn*

logró darse a conocer en una buena cantidad de países americanos y europeos¹. Así, por ejemplo, es como llega de primera mano a Emilio Adolfo Westphalen, vía César Moro, en el Perú, y a Aldo Pellegrini, en Argentina.

Estos cuatro personajes, cada uno de una manera distinta, a través de diversas publicaciones, se suman con textos e imágenes al cuestionamiento que se le hacía al arte durante y después del conflicto bélico, principalmente desde una base argumental y teórica relacionada con el surrealismo. En Lima, en 1947, aparece el primer número de *Las Moradas*; mientras que, en Buenos Aires, en 1948, el de *Ciclo*. La distancia de años entre las tres revistas explica el que en *Dyn* se planteen algunos problemas desde un tiempo presente, el cual está en tensión, acechado por el peligro constante de la guerra y por la incertidumbre de cómo acabará ésta. Por otro lado, la limeña y la bonaerense miran los hechos como ya pasados, tienen la posibilidad de alejarse un poco de ellos y de observarlos, aunque corta, a la distancia.

A pesar de dichas particularidades, las tres publicaciones compartían muchas ideas en común y se retroalimentaban en unos u otros presupuestos y teorías. Entre estos puntos compartidos se encuentran tres conceptos que serán utilizados para el análisis de los contenidos de las revistas y de la red que conformaban: la libertad, la tradición y la imaginación. Cada uno de ellos, si bien contaba ya con una serie de reflexiones al interior de los diversos grupos del movimiento surrealista, es reformulado al interior de la red aquí

¹ Karla Angélica Segura Pantoja, en su tesis de doctorado, hace un rastreo minucioso de los vínculos y relaciones establecidos entre los exiliados europeos en México durante estos años. Aunque en este trabajo menciono primordialmente las redes hacia Sudamérica debido al enfoque del mismo, los lazos se extendían de uno a otro polo del continente y con una gran cantidad de artistas, grupos, instituciones y publicaciones. K.A. Segura Pantoja, *Le surréalisme déplacé*, tesis, París: Université de Cergy-Pontoise, 2018, especialmente la segunda parte, “Le surréalistes déplacés: ‘voyageurs au bord de l’abîme’ (1938-1963)”, pp. 140-298.

trabajada, con lo que es posible hallarlos cristalizados en textos, imágenes y diseños que viajaban entre naciones.

Se eligen estos tres conceptos ya que, por una parte, la libertad era un elemento necesario para la transformación propuesta por el surrealismo desde su inicio, como se verá en el siguiente apartado. Sin embargo, tanto en la década de 1920 como en la de 1940, el conflicto bélico hizo que artistas e intelectuales temieran por la pérdida de la libertad creativa y de acción, con lo que fue necesario mantenerla en el centro de las discusiones. Por otra parte, la tradición como concepto se refiere a la posibilidad de adscribirse a distintas historias o cánones, así como a la creación y recreación de genealogías artísticas e ideológicas, sin que la nacionalidad o temporalidad del sujeto le impida vincularse con una u otra tradición. Finalmente, la imaginación sería un elemento necesario para llevar a cabo cualquier transformación, pues es el factor primordial que permite visualizar lo que se pretende proponer.

Como puede haberse notado para este momento, los tres conceptos se necesitan entre sí para generar cambios en el mundo y en el individuo; es decir, son complementarios. Así, por ejemplo, la imaginación sin libertad sería un sinsentido, a la vez que la libertad sería una mentira si no hubiera posibilidad de vincularse con nuevas o diferentes tradiciones. A continuación, se presentará el análisis correspondiente a cada uno de estos conceptos en las tres revistas, con la finalidad de comprender mejor cómo es que funcionan al interior de las publicaciones.

II. 1. Libertad

El surrealismo, desde sus inicios, hizo de la libertad una de sus más importantes banderas². Esto no sólo se relaciona con el movimiento en sí, sino también con el periodo de entreguerras, pues en los primeros años de la década de 1920 existía cierto entusiasmo venido de la idea de un nuevo comienzo. Al pasar de los años, previo al estallido de la Segunda Guerra Mundial, este entusiasmo devino temor y desesperanza y, una vez que terminó la guerra, se transformó en recelo.

Con esta sensación generalizada de incertidumbre, se dio el primer encuentro textual que Westphalen tuvo con Paalen. Según lo que se puede leer en la propia revista peruana, esto sucede gracias, justamente, a una revista: “Una primera sacudida, la visión de una posibilidad distinta nos dio la lectura de un breve párrafo de Wolfgang Paalen aparecido en ‘View’, una revista de Nueva York (era el número surrealista (8-9) de octubre-noviembre de 1939, pero que llegó a nuestras manos mucho más tarde). Nos sorprendió porque encontrábamos un pensamiento que no se había anquilosado en la mecánica repetición de fórmulas agotadas”³.

Debido a su historia compartida, los intercambios entre los colaboradores de *Dyn* y de *Las Moradas* comenzó mucho antes que los de éstos con los participantes de *Ciclo*, a pesar

² La libertad ha sido tratada por el surrealismo como concepto, medio, ideal y finalidad. Desde el inicio del movimiento estaba presente en sus discusiones y en sus textos, a la vez que era nodal para las reflexiones y propuestas realizadas por André Breton, el principal teórico del surrealismo durante sus primeros años. No obstante, es bajo la firma de otros autores que este tema se discute con mayor constancia en las revistas de dicho ismo. Tan sólo en *La Révolution Surréaliste*, Louis Aragon, Paul Éluard y Maxime Alexandre publican tres escritos en prosa en los que se exploran distintos aspectos del tema. Por mencionar un ejemplo, Éluard se centra en el colonialismo ejercido por Europa en el mundo, lo que deriva en esclavitud y sometimiento de otras regiones. La crítica, si bien política, no pareciera querer llevar a la reflexión, sino al miedo, pues siembra en el lector parisino de la época la idea de que, como es natural en el ser humano, esos pueblos también buscarán su libertad en algún momento, con lo que el autor celebra que se terminará la dominación y se estará más cerca de la “libertad absoluta”. P. Éluard, “La suppression de l’esclavage”, *La Révolution Surréaliste*, núm. 3, 15 de abril de 1925, p. 19.

³ Emilio Adolfo Westphalen, “La teoría del arte moderno”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 293.

de que los argentinos mantenían un diálogo constante con las publicaciones del surrealismo parisino. Como ya se mencionó, el austriaco vecindado en México había publicado, algunos años antes de que apareciera el primer número de *Las Moradas*, su revista *Dyn*, en la que condensó gran parte de su pensamiento sobre el arte. Las colaboraciones de César Moro — uno de los personajes más importantes de la publicación limeña— en *Dyn* no son muchas, pero tuvo una participación muy activa en el grupo surrealista que se reunía en casa de los Paalen, a la vez que publicó uno de sus poemas, *Lettre d'Amour*, en la editorial de la revista, con una ilustración de Alice Rahon. Ese texto, años después, sería publicado también en *Las Moradas* en traducción de Westphalen. Los mencionados artistas integrarían una red de colaboraciones que en la revista peruana se manifiesta en lo reflexivo y en lo visual. La forma en la que Westphalen se expresa tanto de Paalen como de *Dyn* revela admiración y asombro, a la vez que permite pensar que la revista editada en México hubiera servido de modelo para la peruana:

Se ha notado que nuestros artistas contemporáneos se creen todos obligados a las enunciaciones teóricas, y no solamente respecto a su arte, sino a consideraciones generales sobre los diversos problemas de su tiempo. [...] Pero para que las disquisiciones teóricas del artista fueran algo más que divagaciones sin consistencia, para que atendiéramos a ellas y para que nos sirvieran de guía, era necesario que provinieran de una personalidad templada en el conocimiento de muchas doctrinas, que tuviera un trasfondo filosófico muy firme y que fuera capaz de hacer lugar en sus razonamientos a las realizaciones todas del arte y la ciencia de nuestra época. Excepcionalmente estas cualidades se dan en Paalen. He aquí un pintor cuya obra es reconocida entre las más notables, y un escritor cuyos conocimientos enciclopédicos le permiten con desenvoltura y elegancia plantear y resolver problemas varios de doctrina. Añadidas a estas cualidades, un entusiasmo y capacidad de trabajo asombrosa, hicieron posible esa empresa extraordinaria que fue la publicación en México, durante los años de 1942 a 1944 de 'DYN', la *Revista del Arte Moderno*. Examinando el sumario de los números, se observará que las preocupaciones de Paalen, aunque tengan por foco principal el arte moderno y sus problemas, no son ajenas a una multiplicidad de otros temas, y que una curiosidad siempre vigilante

le atrae inmediatamente a todo campo de investigaciones o de creaciones donde se insinúan posibilidades o se ofrecen hallazgos. Teniendo presente la manera como se entrelacionan los complejos culturales, no parecerá extraviado o extemporáneo que en esa revista de arte se hicieran ‘sugestiones para una moral objetiva’, que hubiera una encuesta sobre materialismo dialéctico, que se comentaran algunos libros de medicina, física o astronomía, y que en el número dedicado por entero al arte de los indios americanos, buena parte comprendiera exposiciones de arqueología y etnología⁴.

Las ideas de Paalen sobre las artes plásticas son reproducidas y citadas a lo largo de los primeros tres números de *Las Moradas*, cuando Moro residía aún en México. Posteriormente, la impronta visual y colaborativa de otros personajes del círculo cercano al austriaco será la que tenga más peso, aunque el eco teórico de Paalen aún sea perceptible. Uno de los primeros temas en ser comentados en *Las Moradas* es, justamente, el de la libertad.

La libertad de pensamiento es, desde un inicio, una condición necesaria para el arte. Paalen, a lo largo de su revista, hace diversos posicionamientos sobre este tema. Todos estos, en mayor o menor grado, estaban relacionados con la politización del arte, que, desde su perspectiva, siempre se encontraba acompañada por programas rígidos que pretendían normar la producción de los artistas, ya no únicamente en el estilo, sino también en el contenido y en su finalidad. Este problema fue una constante durante toda la primera mitad del siglo XX y los textos de Paalen acertaban al analizar y criticar los puntos cruciales de tal situación.

La aseveración es tajante: para que el artista y el poeta puedan trabajar es necesaria la libertad plena. Los artistas —y los seres humanos en general— se ven obstaculizados para transmitir sus mensajes si se les imposibilita recorrer, registrar y comprender el mundo a su voluntad. Westphalen, al discutir y reflexionar sobre algunas ideas de Søren Kierkegaard,

⁴ *Ibid.*, p. 294.

afirma que todo “acto de libertad es por consiguiente acto de conciencia, pues sólo seremos libres en la medida en que sepamos lo que nos impulsa, lo que nos atrae, lo que nos oprime, y conozcamos el margen amplio de posibilidades que podemos inscribir al lado y dentro del cual tiene lugar nuestra elección”⁵. En otras palabras, la falta de libertad es también una falta de conciencia, así como la falta de conciencia sobre el mundo reduce la libertad de acción y elección⁶.

A pesar de ello, hay impedimentos internos y externos: físicos, psicológicos y emocionales; ideológicos, estatales y sociales. En el momento en el que se publica *Las Moradas*, tan sólo un par de años después de que hubiera acabado la Segunda Guerra Mundial, estas dificultades se tenían muy presentes. Westphalen lo reconoce y llama a resguardar la libertad, pues cualquier “amenaza contra la libre expresión artística” atenta también contra “una cultura siempre vulnerable” que debe ser defendida “contra las corrientes del oscurantismo y del egoísmo”⁷.

Por otra parte, Ruth Stephan resalta la diferencia entre cómo artistas y escritores exigían libertad creativa después de 1918 y cómo lo hacían en su presente, después de 1945. Posterior a la antes llamada Gran Guerra, los creadores abrieron “las compuertas a sus neurosis, emplearon el hacha contra las formas clásicas, pusieron en su lista negra todas las costumbres políticas y sociales. Dejados ser libres y todo irá bien, cantaban. Verso libre, discurso libre, amor libre, sopa libre, todo libre”⁸. La desazón que queda en la segunda mitad de la década de 1940 los lleva, de este modo, a buscar sí la libertad, pero ya no con la esperanza de que

⁵ Emilio Adolfo Westphalen, “Ante el juez”, *Las Moradas*, núm. 2, julio-agosto 1947, pp. 153-154.

⁶ En este mismo sentido habría que entender el interés del surrealismo por los procesos del inconsciente, de los cuales buscaban adquirir no sólo un mejor entendimiento, sino conciencia en sí. De tal modo, conocer lo inconsciente permitía adquirir una mayor libertad, así como el conocimiento del mundo, según la postura comentada en *Las Moradas*, también permite acceder a la libertad.

⁷ Emilio Adolfo Westphalen, “Quien habla de quemar a Kafka”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 24.

⁸ Ruth Stephan, “Veinte llaves para dos puertas”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 76.

ésta lo resuelva todo, de que ésta permita crear un mundo enteramente nuevo: “Tal vez la libertad no era lo que pensábamos. Ya no hay muchas más cosas que desintegrar porque hemos podido ver al espíritu humano caerse en pedazos delante de nuestros ojos”⁹. Así, la nueva actitud y la nueva solicitud de libertad están templadas por el recelo: “dejadnos ser o no ser, pero dejadnos adquirir conciencia de lo que somos, de nuestras variedades y de nuestras unidades, dejadnos decidir de lo que podemos librarnos y de lo que no, de lo que podemos arrumar a un lado y de lo que podemos soportar”¹⁰.

Sin embargo, lo más común es que sea el mundo (en su carácter político, cultural, social, etc.) el que restrinja la libertad del poeta, ya sea por sus tabúes o por considerar que cierto tipo de arte es “peligroso” para el sistema hegemónico. En *Las Moradas*, Westphalen señala que este procedimiento de estigmatización del arte resulta en dogmas que incuestionables que sólo están “a salvo” cuando no se les realiza pregunta alguna, cuando no hay vacilaciones o disentimientos, al punto de querer eliminar a aquellos que en mayor o menor grado los confrontan¹¹. En un artículo sobre Franz Kafka y las distintas posturas de desaprobación que existían sobre su obra, Westphalen se pregunta: “Primeramente, ¿es en realidad la obra de Kafka tan peligrosa para la sociedad? y ¿para cuál sociedad: la burguesa, la soviética, la socialista ansiada y futura?”¹².

Una crítica semejante se puede encontrar en un texto de Wolfgang Paalen, publicado primero en *Dyn* y después traducido para *Las Moradas*¹³. En éste, el austriaco cuestiona y

⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Emilio Adolfo Westphalen, “Quien habla de quemar a Kafka”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, pp. 17-18.

¹² *Ibid.*, p. 19.

¹³ Por medio de la comparación de esta traducción al español en *Las Moradas* con el original en francés de “L’Évangile dialectique” y su versión en inglés, aparecidos ambos en *Dyn*, lo más probable es que se haya tomado como punto de partida el original francés para realizar la traducción. Lo anterior se desprende del análisis de las poquísimas variantes entre los textos de *Dyn* y la aparición de las que corresponden a la versión

argumenta en contra del materialismo dialéctico, que, para el autor, se había convertido ya en un dogma, en un evangelio que debía aceptarse sin chistar y que era especialmente defendido por comunistas y surrealistas. Aunque al inicio de su artículo dice que no es un ataque al marxismo, Paalen sabe bien desde qué postura le llegarán las réplicas, por lo que hace una breve digresión sobre la diferencia entre atacar y criticar: “está tan extendida hoy día una cierta manera totalitaria de pensar, que se confunde con mucha facilidad entre criticar y atacar. Sin embargo, de la distinción entre criticar y atacar depende en gran medida toda libertad de juicio y de discusión”¹⁴. Si bien pudiera pensarse que algunos no hacen esta diferencia debido a una confusión, la falta de distinción entre ataque y crítica es más que nada una elección, un mecanismo de defensa que previene que una postura sea puesta en duda al tachar de ataques cualquier crítica o respuesta. Lo más grave de situaciones como la que describe Paalen es que dejan la puerta abierta para todo tipo de atrocidades, con el pretexto de tener la verdad absoluta e incuestionable:

En cuanto a la ética, la posición dialéctica se reduce a la creencia de que basta hallarse del bando recto para tener el derecho de hacer lo que es un crimen para el oponente. Esto no es concebible sino gracias a la separación artificial entre medios y fines, que obliga a defender la casuística jesuita, y es la moral partidaria tan querida de los sádicos literarios que de buena gana representarían el papel de divinidad vengadora¹⁵.

francesa en la publicación en español. Por ello, con la finalidad de poder contrastar todas las traducciones del corpus de este trabajo con su original, en nota al pie integraré los fragmentos en francés de Paalen

¹⁴ Wolfgang Paalen, “El evangelio dialéctico”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 44. “Malheureusement, une certaine façon totalitaire de penser, actuellement est si répandue que l’on confond trop facilement entre attaquer et critiquer. C’est pourtant de la distinction entre critiquer et attaquer que largement dépend toute liberté de jugement et de discussion”. Wolfgang Paalen, “L’évangile dialectique”, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, p. 59.

¹⁵ Wolfgang Paalen, “El evangelio dialéctico”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 52. “Pour l’éthique, la position se réduit à la croyance qu’il suffit d’être du bon côté pour avoir le droit de faire ce qui est un crime pour l’opposant. Ceci n’est concevable que par l’artificielle séparation entre moyens et buts, qui force à défendre la casuistique jésuite. C’est la morale partisane si chère aux sadiques littéraires qui joueraient trop volontiers à la divinité vengeresse”. W. P., “L’évangile dialectique”, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, p. 62.

La libertad, como puede apreciarse, es para Paalen un valor esencial. Ésta está muy vinculada con el concepto de revolución en un sentido amplio, cercano a como lo usaban los surrealistas, el cual se encuentra presente en gran parte de las reflexiones de *Dyn*, en las que se postula que es necesaria una completa libertad para lograr revolucionar el arte de ese momento, con lo que la imaginación tendrá la capacidad de transformar el mundo por medio de obras que atiendan tanto a lo que es posible como a lo que es real. Si bien debe considerársele una necesidad, la libertad también es vista como un objetivo por el cual debe lucharse haciendo uso del arte¹⁶.

Si bien en *Dyn* se busca la libertad expresiva, incluyendo la de sus colaboradores, se enuncia desde un principio que hay una serie de premisas básicas con las que los participantes de la revista concuerdan, por lo que sí existe un discurso bien definido y claro en el que posiciones contrarias no tienen lugar¹⁷. Esto se debe, por un lado, a la objeción al surrealismo bretoniano, el cual utilizaba de manera recurrente la síntesis de tesis y antítesis para resolver diversos problemas teóricos con los que se encontraba. En *Dyn*, por el contrario, se critica duramente este método, pues según su punto de vista carecía de cualquier rigor científico. A pesar de ello, se aceptan otras posibilidades propuestas por el surrealismo, como lo son las técnicas automáticas o semiautomáticas, pues, según Edward Renouf, éstas ayudaban a liberar la espontaneidad latente en el artista¹⁸.

Por otro lado, esta libertad que buscaba la revista también estaba ceñida por algunos problemas éticos derivados de la Segunda Guerra Mundial. Al parecer de los colaboradores, mucha sangre había ya corrido para ese momento, por lo que se criticaba la idea de que el fin

¹⁶ *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, contraportada.

¹⁷ “*Dyn*”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 3.

¹⁸ Edward Renouf, “Meaning, conflict and creation”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 14.

justificara los medios y se exigía un posicionamiento claro del arte ante los hechos internacionales. Así, enuncian: “Para distinguir entre el bien y el mal en nuestro comportamiento es suficiente con saber: debemos distinguir entre las circunstancias en las que nos vemos obligados a actuar y los motivos por los cuales actuamos”¹⁹.

Para la revista editada por Paalen era necesario reconciliar los extremos del arte y la ciencia, pero no a la manera del materialismo dialéctico, pues esto sólo ocasionaba que se mistificara la ciencia y que el artista tomara el lugar de un mistagogo, en analogía con lo que son los demagogos²⁰. La idea sería respetar las formas en las que ambas disciplinas se acercan a la realidad y encontrar un camino en el que puedan ayudarse mutuamente, sin que el análisis científico tome el lugar de la experiencia inmediata en lo que al arte se refiere, por ejemplo²¹. En “Art and Science”, Paalen argumenta que el poeta puede recurrir al misticismo siempre y cuando se mantenga en su papel de poeta movido por la inspiración. Así, con la libertad como meta, el austriaco exhorta a los poetas a liberar las fuerzas creativas del mundo por medio del conocimiento objetivo del mismo, a la vez que les pide que dinamiten esas realidades cuando se vuelvan dogmáticas o se “fosilicen en iglesias”²². No obstante, si se quisiera dejar de lado la inspiración, para hablar como un individuo más en el mundo, se debería dudar de sí mismo y entender bien el objeto del cual se estuviera hablando, incluso tratándose de una realidad mítica.

¹⁹ “To distinguish good and evil in our comportment suffice it to know: that we must distinguish between the circumstances within which we are compelled to act and the motives out of which we act”. John Dawson *et al.*, “Suggestion for an objective morality”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 19. Es necesario anotar que este artículo, en la traducción al inglés, aparece firmado por el círculo cercano a Wolfgang Paalen (Alice Rahon, Eva Sulzer y César Moro) y dos pseudónimos del mismo (John Dawson y Charles Givors); sin embargo, en el original en francés, se encuentra firmado únicamente por Paalen, con lo que se reconoce como autor del texto.

²⁰ Wolfgang Paalen, “Art and science”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 8.

²¹ Wolfgang Paalen, “The new image”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 8.

²² “It is up to the poet to liberate their creative forces, or, to dynamite them when they fossilize into churches”. Wolfgang Paalen, “Art and science”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 7.

Una reflexión parecida se hace en el primer número de *Las Moradas*, en el que a manera de editorial o de exposición de intenciones se habla del nombre de la revista y de cómo es que se pretende que esta publicación sea un espacio libre y crítico para las artes y la literatura. Al referirse a los posibles obstáculos que puedan hallarse en el camino, se apunta: “La tarea difícil y arriesgada no será llevada a bien, si no contamos con la ayuda cálida de todos quienes han puesto su confianza en las expresiones libres del espíritu, de quienes creen que toda obra de creación —en el pensamiento y en el arte— solamente fructifica en un ambiente de desinterés completo por los halagos y las vanidades, a donde no lleguen intransigencias dogmáticas e interferencias egoístas”²³. Estas intransigencias se refieren a imposiciones ideológicas y estéticas, a preceptivas y miradas superficiales a los problemas del arte, lo que apunta a los inconvenientes que surgen al existir perspectivas teóricas que se imponen autoritariamente como única manera de comprender el mundo. Esta reflexión está ligada en su esencia a lo expuesto en el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, en el que se presenta la libertad artística como condición necesaria para que el arte pueda causar un impacto transformador en la realidad.

En este último sentido, la postura de *Ciclo* difiere un poco. Para el arte concreto²⁴, una de las principales preocupaciones de esta publicación, lo artístico no debería separarse de lo funcional; es decir, hay un equilibrio entre forma y función que es especialmente visible en la arquitectura contemporánea, en la que la utilidad es interpretable gracias a lo estético. De

²³ “Las Moradas. Revista de las artes y las letras”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 107.

²⁴ El arte concreto en Argentina tuvo un gran peso a mitad del siglo XX, pues se oponía a las visiones nacionalistas y regionalistas que imperaban en América Latina por esos años, a la vez que se negaba a dejar de lado el carácter social o ético del arte. Esto último lleva a sus impulsores a enfrentar también a aquellos que defendían un arte abstracto que buscara quitar de la obra toda relación política que se pudiera establecer. Estos problemas serán tratados en el tercer y último apartado de este capítulo. Para ahondar en detalles y particularidades sobre esta corriente artística en Argentina, *vid.* Daniela Lucena, *Contaminación artística*, Buenos Aires: Biblos, 2015; y Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, 2ª ed., Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.

perderse esta interdependencia, lo ornamental absorbe por completo el peso de la obra, dejándola, como objeto, sin lugar en el mundo, a la vez que el sujeto que la observa no tiene más opción que la de la contemplación pasiva. De esto se desprende también una crítica a los espacios como museos y galerías²⁵, pues ante la desfuncionalización del arte éste sólo puede habitar espacios de inactividad o de actividad pasiva; a diferencia del arte funcional, que puede encontrarse en cualquier lugar, pues es útil, lo que permite que su efecto estético llegue a más gente y de un modo mucho menos solemne, mucho más cotidiano.

Uno de los que trata estas ideas en *Ciclo*, Ernesto N. Rogers, halla dos vías para restituir el equilibrio perdido. Primero, el arte debe refuncionalizarse para reconquistar los espacios del día a día, pues los objetos que nos rodean han cedido al utilitarismo su capacidad artística. Rogers lo explica de la siguiente manera: “Para que una cuchara sea una cuchara, una casa sea una casa, y no símbolos literarios, no queda otra alternativa que la de rechazar el ornato”²⁶; sin embargo, al activarse en lo funcional, el objeto pierde por completo lo estético, y el sujeto sólo puede usarlo, mas no apreciarlo. Por ello, continuando con la argumentación de Rogers, lo ornamental no puede ser olvidado como si no existiera; el arte concreto también propone liberar lo estético: rechaza que los objetos artísticos deban representar el mundo existente por lo que busca que los objetos del mundo sean la materialización del impulso creativo de quien diseña y produce aquello que habita nuestro entorno. Con lo anterior, los objetos dejan de ser puramente funcionales y los sujetos toman una postura activa ante la realidad, inventan, así como el mundo crea, por lo que se les puede considerar como un nuevo

²⁵ Sobre esto, en la siguiente sección del documento, se analizará un texto de Westphalen.

²⁶ Ernesto N. Rogers, “Ubicación del arte concreto”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, p. 44.

Adán: “Lo que en la arquitectura era ornato, en la pintura-escultura es, al contrario, estructura, condición esencial”²⁷.

Para Rogers, el arte tiene una función como objeto en sí mismo y una función social que debe ayudar a la liberación del hombre como creador. No obstante, para él, lo social no implica la adscripción ideológica a un partido o a un estilo, al contrario, descansa en la posibilidad creativa que tiene el ser humano y en la forma en la que pueda traer invenciones nuevas a este mundo. Con un lenguaje mucho más abigarrado y combativo, Breton toca este mismo tema en una pequeña nota que se publica sobre Jacques Hérold. Su hartazgo ante las constantes críticas de que promueve y defiende un arte “que no dice nada” puede rastrearse, cuando menos, hasta el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*. En *Ciclo*, por ejemplo, podemos leer aseveraciones como ésta:

Y guardamos silencio ante los peores sordos: los que denuncian el arte ‘que no dice nada’, los empantanados con patente, los viejos cocodrilos *que execran lo no imitativo* ‘sin vinculación con lo real’ (*como si el artista pudiera crear formas que no procedieran de los datos de la naturaleza*), ‘sin comunicación con lo humano’ (que, como se sabe, sólo les interesa a su manera) y finalmente aquellos que movidos por un odio —de carácter cada vez más delirante— hacia el aire libre físico y mental, se regodean con la esperanza de relegar a los pintores ‘a la profundidad de las minas’ para permitirles realizar ‘el esfuerzo práctico en conexión con el pueblo’²⁸.

En consonancia con estas ideas, tanto en *Dyn* como en *Las Moradas* se da un claro rechazo a los programas y preceptivas sociales para el arte, con lo que también se desapruaban las figuras de autoridad que las promueven. Esta actitud, bien aprendida del círculo surrealista²⁹, se puede ver expresada de distintas maneras. Una de las más

²⁷ *Ibid.*, p. 49.

²⁸ André Breton, “Jacques Hérold”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, p. 53. Las cursivas son mías.

²⁹ Desde que se comenzó a formar un pensamiento surrealista, mientras aún muchos de los integrantes del movimiento se reconocían como dadaístas, hubo una variedad de escándalos por la manera en la que estos artistas se expresaban de escritores reconocidos y respetados, como lo son Anatole France y Marcel Proust. Louis Aragon, el principal actor en estas situaciones, no dudó en expresar que Proust le parecía un engaño y un

representativas en el ámbito limeño, sin embargo, no sucedió en la revista de 1947, sino en una publicación anterior de 1936: *Vicente Huidobro o El obispo embotellado* (Lima: 1936), como ya se mencionó en el capítulo anterior. El origen de este libelo está en una denuncia de plagio que Moro hizo en contra de Huidobro en 1935. El chileno responde en *Vital 3*, en la que pretende desmentir a Moro y, de paso, insultarlo. Huidobro dedicó casi todo este número de la revista para tal fin y para mostrar que muchos otros artistas lo apoyaban. En 1936, Moro haría lo mismo en *Vicente Huidobro o El obispo embotellado*, en el que los peruanos abonan por última vez a la polémica³⁰. Huidobro, por su parte, no volvería a responder a estas declaraciones.

Años más tarde, mientras reflexionaba sobre el tema de Kafka, Westphalen anotaría que el humor se utiliza, como en la publicación peruana de 1936, para revelar intenciones ajenas o para mostrar a los adversarios tal cual son. En 1947 lo diría de este modo: “Por el humor nos vengamos de nuestras experiencias dolorosas y desagradables, pero también es arma para desprestigiar por el ridículo aquellas estructuras imponentes y huera, aquellas personas solemnes que creen que con el formalismo autoritario y la apelación a la fuerza bruta tienen segura la dominación sobre sus semejantes”³¹.

fraude. Aunque para el tiempo el atacar a este tipo de figuras era ya bastante, hay un hecho que me parece aún más sintomático de la actitud de rebeldía total que tenían los surrealistas en ese momento, el cual comenzó los roces con algunos intelectuales comunistas de la revista *Clarté* en noviembre de 1924. En un panfleto titulado “Un cadavre”, el cual se dedicaba a denostar a Anatole France, Aragon describe a Moscú como “senil”, lo que inicia una serie de ataques por parte de la revista de izquierda hacia el ya surrealista. En la respuesta que hace Aragon, expresa claramente su desdén hacia la política, pero desde una actitud que raya más en lo anárquico aprendido de Dada. Algún tiempo después, Aragon se afiliaría al Partido Comunista y renegaría del surrealismo de manera extrema, siendo uno de los intelectuales más vocales en contra de este movimiento. Para más información sobre el tema, *vid.* Robert S. Short, “The politics of surrealism, 1920-1936”, *Journal of Contemporary History*, vol. 1, núm. 2, 1966, pp. 3-25. Asimismo, se puede consultar la respuesta de Aragon a esta breve polémica, en la que consigna también los textos previos al suyo: L. Aragon, “Communisme et Révolution”, *La Révolution Surréaliste*, núm. 2, 15 de enero de 1925, p. 32.

³⁰ Para una revisión del tema, puede consultarse el artículo de Chrystian Zegarra, “Emilio Adolfo Westphalen y la ansiedad ante el creacionismo a partir de una polémica literaria de los años treinta”, *Wayra*, núm. 5, 2007, pp. 77-88.

³¹ Emilio Adolfo Westphalen, “Quien habla de quemar a Kafka”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 20.

Episodios y polémicas como éstos permiten observar las dinámicas existentes entre artistas y escritores, las cuales en muchos casos estaban centradas más en problemas éticos que estéticos. Esto hace visible también la fuerte politización de intelectuales y creadores en un momento en el que tanto la Guerra Civil Española como el inicio de la Segunda Guerra Mundial habían cimbrado al mundo entero. Westphalen, por ejemplo, le recordaría a Huidobro su hipocresía al aplaudir a Stalin, quien para ese momento ya era expuesto como dictador, autoritario y asesino. Asimismo, no sólo lo contradictorio sería objeto de burla y de crítica, sino también la falta de posicionamiento claro, como sucede con una carta enviada por Eduardo Lira Espejo, quien escribió a los peruanos para deslindarse de los ataques de éstos hacia Huidobro, aunque pretendiendo explicarse y mantener una relación cordial con ellos. A esto contestan señalando con precisión la hipocresía y tibieza que caracteriza al medio artístico del momento, a pesar de que algunos se identifiquen como “comprometidos” con las causas sociales: “Sin mayores comentarios debiéramos publicar esta carta, cuyo texto manifiesta, claramente, la desorientación, puerilidad y espíritu de confusión de sus autores (una vez más la confusión se enseñorea de la ‘actividad artística’)”³². La crítica está en la incongruencia de posicionarse como artista *engagé* —que tiene una perspectiva de clase y un criterio político— y no poder tomar una postura definida en una polémica tan superficial, pero que revela este tipo de vicios de artistas e intelectuales. “Para qué detenernos a analizar las suposiciones vaporosas, los ‘acuerdos’, y las provocaciones que a través del lenguaje francamente camaraderil deslizan su doble filo, su olor a sotana. Para nosotros esto no es una sorpresa”³³.

³² Anónimo, s/t, en *Vicente Huidobro o El obispo embotellado*, Lima: Sur, 2003, p. 4.

³³ *Idem*.

Años más tarde, en la revista *El Uso de la Palabra* (Lima, 1 núm., 1939), harían críticas muy parecidas, pero ahora en contra de Gregorio Marañón, un intelectual español exiliado después de la Guerra Civil Española, quien publicó un texto atacando a Pablo Picasso en la revista *Para Todos*, de Lima. Desde México, Moro se encarga de recolectar algunas opiniones sobre las palabras de Marañón o sobre la trascendencia de Picasso, con lo que consigue afirmaciones breves de Xavier Villaurrutia, Wolfgang Paalen, Juan Luis Velásquez y Agustín Lazo; asimismo, es muy probable que él mismo haya mandado algunos pasajes de André Breton y de Paul Éluard y un poema de Alice Rahon dedicado al mismo Picasso. Westphalen, desde Perú, redacta dos breves ensayos y Rafo Méndez escribe un poema, todos aludiendo al pintor español.

El punto que más atacaron de Marañón fue lo que ellos vieron como falta de ética, al decirse padre de la República Española y haber huido de ella cuando más se necesitaba defenderla. Asimismo, la crítica a Picasso fue entendida como hipócrita en ese mismo sentido, pues, desde la perspectiva de la revista peruana, el pintor español sí colaboró de distintas maneras para mantener la lucha y para denunciar lo que en el momento sucedía en España. La apuesta de estos artículos es polemizar por medio del ataque a Marañón y criticar al crítico, como lo hacen en otros sentidos en los demás escritos de esta misma revista. Así como años antes lo habían hecho con Huidobro, se utiliza la burla para desacreditar a Marañón y cualquier validez de sus dichos. Xavier Villaurrutia —el más cuidadoso con sus palabras, pero también uno de los más tajantes— asevera: “Hay opiniones que se vuelven contra quien las emite. La crítica de este tipo es siempre una forma de autocrítica. ¡Creían

estar hablando mal de Picasso y estaban haciendo involuntaria, pero certeramente su propio retrato!”³⁴.

Westphalen, por otro lado, al abrir esta serie de textos con una breve explicación de la situación, señala tanto al escritor español como al pueblo peruano: “El lugar preminente que ocupa la figura gloriosa de Picasso, le hace inalcanzable a la vil rabia de ciertos mezquinos y vituperables traficantes literarios que, como G. Marañón, aprovechan de la candidez e ignorancia reinante en el limbo sudamericano”³⁵. Para él, tanto la revista como Marañón son reprobables, pues ésta publicó algo contra uno “de los más grandes genios de la especie” sin imprimir algún comentario o protesta adjunta al texto. Juan Luis Velásquez, en un tono semejante, expone primero las contradicciones en el actuar de Marañón al salir huyendo de España después de haber firmado junto con Ortega y Gasset y Pérez de Ayala un manifiesto en el que se autoproclamaban ‘padres de la república española’³⁶. Después, lo describe como un hombre que sólo busca una plataforma para seguir figurando, ahora en América, anteponiendo sus títulos académicos, sus libros y demás credenciales. Finalmente, atribuye a un “complejo de inferioridad” la desfachatez de Marañón al haber criticado a Picasso³⁷. Una vez acumuladas estas caracterizaciones, Velásquez hace explícita la contraposición de

³⁴ Xavier Villaurrutia, *s/t, El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 4.

³⁵ W., *s/t, El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 4.

³⁶ Se refiere al manifiesto de la Agrupación al Servicio de la República, impreso el 10 de febrero de 1931 en el periódico *El Sol*. En él, los tres intelectuales llamaban a la conformación de una nueva república debido a la situación crítica en la que estaba la monarquía, que de hecho era ya una dictadura militar encabezada por el general Miguel Primo de Rivera. Después de publicado el manifiesto hubo un llamado a reuniones y a elecciones un par de meses más tarde, lo que desembocó en Las Cortes Constituyentes y en la instauración de la Segunda República Española, entre 1931 y 1939. La crítica de Juan Luis Velásquez viene a cuento pues en 1936, previo a y durante la Guerra Civil Española, una gran cantidad de intelectuales que años antes habían impulsado la formación de la nueva república se exiliaron, evitando participar en la defensa armada de aquel Estado que ellos habían ayudado a edificar. *Vid.* Paul Aubert, “Los intelectuales y la II República”, *Ayer*, núm. 40, 2000, pp. 105-133.

³⁷ Ésta también es una referencia a los dichos de Marañón —médico endocrinólogo de formación— y de otros intelectuales al tratar de explicar la decadencia de la Monarquía Española. En ese sentido, Velásquez usa la misma lógica fisiológica y psicológica de Marañón para desacreditarlo y, en cierto sentido, mofarse de él. *Cf.* Paul Aubert, art. cit, p. 106.

ambos españoles: mientras que Marañón se decía defensor de su patria y huyó sin pensarlo dos veces, Picasso “desinteresadamente contribuyó a la defensa de la causa revolucionaria española”³⁸. El parámetro ético es, aquí, fundamental, pues para los peruanos no se trata sólo de ser intelectual o artista, sino de ser también congruente con los principios que dicen defender; es decir, más que un compromiso social con un programa o una postura política, les interesa que haya unidad entre acción y pensamiento. Si bien los adjetivos positivos hacia Picasso llegan a ser exagerados o extenuantes para el lector (“¡Tanto mejor para el hombre español de lealtad humana y genio creador, Pablo Picasso”) marcan también que un artista se reconoce por la manera en la que obra en el mundo, en la que lo transforma.

Tanto Westphalen como Velásquez coinciden asimismo en que no es necesario defender a Picasso, pues los agravios, viniendo de Marañón, a quien ellos se encargan de desacreditar, no son un peligro verdadero. Su objetivo es “reconocer y valorizar en su debida trascendencia la labor del gran innovador del arte contemporáneo”³⁹, debido a que, como ya se mencionó, las afirmaciones del crítico español fueron publicadas sin mayor comentario por parte de la revista peruana.

Más allá de la figura específica de Marañón, estos artículos permiten observar un rechazo muy específico a las figuras de autoridad que no están a la altura de la situación. Esto, por ejemplo, también se subraya cuando se trata de quienes ejercen la crítica literaria y cultural, exigiéndoles como mínimo el poder establecer un diálogo con los textos poéticos y con las creaciones artísticas. Westphalen hace mofa de aquellos críticos que utilizan cualquier palabra lo suficientemente exótica y conocida como para no tener que llevar a cabo su labor

³⁸ Juan Luis Velásquez, “Gregorio Marañón, personaje del género chico”, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 6.

³⁹ W., s/t, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 4.

de análisis literario. En el breve artículo, utiliza a Luis Alberto Sánchez y a Estuardo Núñez para ejemplificar los vicios de un crítico superficial, simplista e inexacto, lo que desemboca en críticos que terminan traicionando aquello que tratan de estudiar: la poesía⁴⁰.

De este modo, un mal crítico no sólo confunde al lector al enfocar un texto de manera inadecuada, sino que también rompe la magia que encierra un poema, pues lo distorsiona con juicios vanos al buscar un ansiado reconocimiento por parte del público. Además de esta afectación a una obra particular, al acumular una serie de opiniones desafortunadas sobre diversos autores, un mal crítico puede también contar una historia de la literatura que resalte a los menos indicados, a los menos innovadores y a los menos poetas⁴¹. Por ello, con gran tino, cita las siguientes palabras de Paul Éluard:

La poesía ha vencido siempre a los poetas, pero ella no ha conseguido jamás librarse de sus parásitos, críticos que refieren todo a las más pequeñas necesidades artísticas y sentimentales del lector. Es que está en juego la conservación de una élite directamente interesada en impedir, retardar o disimular el nacimiento o la existencia de los valores nuevos, subversivos por definición. Para hacer pasar los pilos y los pedantes por la misma puerta que los Grandes⁴².

⁴⁰ Westphalen escribe lo anterior refiriéndose también al término ‘poesía’ en el sentido en el que lo entiende el surrealismo: como una acción ante el mundo que transforma la realidad y al individuo. Es por esta nueva definición de poesía que el peruano describe al movimiento surrealista así: “No es una escuela literaria más, ni una nueva preceptiva, sino nada menos q’ una nueva **actitud humana**”. E.A. Westphalen, “La poesía y los críticos”, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 8. Este artículo de Westphalen en *El Uso de la Palabra*, de hecho, fue muy bien recibido según noticias de Moro, quien le comenta al autor en diferentes momentos que, si bien es un texto “violento”, éste es muy atinado: “tus artículos son simplemente sensacionales y de una valentía admirable. Poca gente habría osado escribir tu texto sobre la poesía y los críticos en un medio como el de Perú. Ese texto debe atraerte muchos problemas, y te deja mal parado con todo el mundo. Me reí y sigo regocijándome muchísimo con lo que le dices a los críticos”. C. Moro, “25 de febrero de 1940”, *Cartas a Emilio Adolfo Westphalen (1935-1955)*, traducción y compilación de Claudia Itzkowich Schñadower, Ciudad de México: Vainilla Planifolia, 2015, p. 121.

⁴¹ E.A. Westphalen, “La poesía y los críticos”, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 1. El problema de la tradición será analizado más adelante.

⁴² Paul Éluard, *apud idem*.

Con esta referencia, Westphalen se desmarca por completo de un tipo de crítica anquilosada y académica, utilizada para engrandecer el nombre de quien la escribe, sin interesarse genuinamente por el arte.

En el artículo de Juan Luis Velásquez, al acusar a Marañón, a José Ortega y Gasset y a Ramón Pérez de Ayala de haberse autoproclamado ‘padres de la República Española’ sin siquiera haber luchado por esa “hija que no engendraron” cuando la atacó el franquismo, el peruano hilvana la crítica a la hipocresía ideológica y a la superficialidad de los juicios estéticos de Marañón en un tono burlesco. Con ello, se permite desacreditar al español como figura de autoridad “que cifra su ‘sapiencia’ en hacer literatura cursi con sus conocimientos de endocrinología —a la par que el señor Ortega y Gasset cifra y compendia la suya en frases de ripioso contenido meditativamente traducidas del lenguaje filosófico alemán al español”⁴³. De tal manera, según la argumentación de Velásquez, la figura del crítico poco atinado, hipócrita, superficial o acomplejado se convierte, en realidad, en un homenaje, pues no hay forma de tomar en serio las palabras de críticos como Marañón. Esto permite observar una nueva categorización en la que el crítico no sólo equivoca el camino, sino que lo finge, pues no tiene las credenciales éticas ni morales para posicionarse frente a los personajes y las obras de arte.

Por el contrario, es necesario mencionar también que, si hay un señalamiento negativo hacia el crítico, la celebración de la figura de Picasso es muy efusiva. Esto nos revela que el problema no es con las figuras de autoridad en general, sino con aquellas hipócritas y autoimpuestas. Para remarcar esta comparación, entre los ataques a Marañón se intercalan textos en prosa y en verso que caracterizan al pintor como una de las figuras más importantes

⁴³ Juan Luis Velásquez, “Gregorio Marañón, personaje del género chico”, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 6.

de esa primera mitad del siglo XX. Por ejemplo, uno de los fragmentos más pequeños es de Paalen, quien en una frase termina tajantemente con este problema: “Picasso, Duchamp, Freud, Chaplin, ya no se discuten”⁴⁴.

De Breton se traducen partes del texto “Picasso dans son élément”, publicado en *Minotaure* 1, de 1933. En los tres párrafos de Breton que se imprimen, la obra de Picasso se presenta como excepcional por haber logrado eliminar los límites entre el mundo y el arte y por haber puesto sobre la mesa nuevas posibilidades de ser y de relacionarse con el mundo. Entre algunas otras, ambas características forman parte del proyecto principal del surrealismo, en el que se busca derribar las barreras entre lo interior y lo exterior para liberar al hombre de toda atadura que no le permita existir según su propia voluntad. Así, no sólo se exalta la figura y obra del artista español, sino que también se le vincula al programa surrealista, aunque no participe al interior del movimiento. La elección de estos tres pasajes de Breton, por lo tanto, le permite a la revista terminar toda discusión, pues quién puede atacar o criticar a quien ha transformado de esa forma al mundo a través del arte. Dice Breton:

Los límites asignados a la expresión, se encuentran, una vez más, sobrepasados. [...] Todo lo que hay de sutil en el mundo, todo aquello a lo cual el conocimiento no accede sino penosamente, por grados: el pasaje de lo inanimado a lo animado, de la vida objetiva a la vida subjetiva, las tres apariencias de reinos, encuentran aquí su más sorprendente resolución, llegan a su más misteriosa, a su más sensible unidad⁴⁵.

Para el francés, la pintura de Picasso llega a un punto tal que muestra al mundo nuevas posibilidades de existir, dándole incluso una “lección”:

El criterio del gusto se mostraría, desde luego, de un socorro irrisorio si hubiera que aplicarlo a la producción de Picasso, cuyos y [sic]

⁴⁴ Wolfgang Paalen, *s/t, El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 4.

⁴⁵ André Breton, *s/t, El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 5.

cuadros han maravillosamente, gustado y disgustado. Cuán apreciable, en otro sentido, por que [*sic*] es la única y verdaderamente sugestiva del poder acordado al hombre de actuar sobre el mundo para conformarlo según el mismo (y por ello plenamente revolucionaria) me parece ser en esta producción, la tentación ininterrumpida de confrontar todo lo que existe a todo aquello que puede existir, de hacer surgir de lo jamás visto todo aquello que puede exhortar lo ya visto a hacerse ver menos atolondradamente⁴⁶.

En esta misma línea, se traduce de Éluard un pasaje de su libro *Donner à voir*, editado por *Nouvelle Revue Française* en 1939. La intención es muy parecida a la de Breton: presentar a Picasso de modo que sea incuestionable su producción gracias a lo que ha logrado hacer con el arte, pero no sólo en un sentido estético. Bien lo pone Éluard: “Despreciando las nociones admitidas de lo real objetivo, él ha restablecido el contacto entre el objeto y quien lo mira y, por consiguiente, lo piensa; él nos ha devuelto, de la manera más audaz, más sublime, las pruebas inseparables de la existencia del hombre y del mundo”⁴⁷. Un punto que es importante dentro de las afirmaciones de Éluard alude a la capacidad de la obra de Picasso de “mover” al espectador, de accionarlo, pues se trata de una característica esencial del arte, al menos para los peruanos que editan esta revista y que seleccionaron ese fragmento. El movimiento constante, ininterrumpido, ya sea mental, físico o artístico, es necesario cuando lo que se busca es el cambio, la transformación que permita encontrar nuevas posibilidades de ser en un mundo destruido:

Se dice que partir de las cosas y de sus relaciones para estudiar científicamente el mundo, no es nuestro derecho sino nuestro deber. Habría que añadir que ese deber es el mismo de vivir, no a la manera de aquellos que llevan su muerte en ellos y que ya son muros o vacíos, sino formando cuerpo con el universo en movimiento, en devenir. Que el pensamiento no se considere solamente como un elemento escrutador o reflector sino como un elemento motor, como

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Paul Éluard, “Yo hablo de lo que está bien”, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 5.

un elemento pánico, como un elemento universal, siendo infinitas las relaciones entre las cosas⁴⁸.

Entre los artículos que giran en torno al lugar de Picasso en el arte, está también un fragmento que se copia de una conferencia dictada por Agustín Lazo en el Palacio de Bellas Artes de México en 1939. En escasos dos párrafos, Lazo cuenta la historia de las pinturas de Picasso hasta 1910, año en el que ya “se había producido la crisis del arte contemporáneo”. Ante esa crisis, para Lazo, el español no sólo habría cambiado por completo lo que significaba la pintura en el imaginario colectivo, sino que también habría transformado por completo las reglas y las formas en las que se crearían las obras, pues un cuadro dejaría de ser sólo eso para transformarse también en un objeto:

ni remotamente su dibujo busca un punto de apoyo en el mundo externo; todo en ella [en la pintura] es creación voluntaria de la inteligencia más helada, pero también de la sensibilidad más aguda y de elementos subconscientes puestos a flote en los recipientes más profundos de la especie. A la voluntad, a la perseverancia de Picasso, debemos tener ahora en circulación esa serie de cuadros-objetos, materialización de puros elementos espirituales, de los cuales sólo Hegel tenía el presentimiento⁴⁹.

Westphalen también escribe sobre Picasso desde la crítica de arte, nuevamente utilizando las ideas de límite, cambio y unidad entre el hombre y el mundo. Para ello, se vale de algunas frases de Salvador Dalí y de André Breton para contextualizar la importancia de Picasso como artista: “Al tratar de situar la obra de Picasso, la única alternativa es darlo como límite, como principio”⁵⁰. Desde la perspectiva de Westphalen, el pintor español ha permitido que el mundo se transforme a voluntad del hombre, al unificar los terrenos del sueño y de la vigilia, con lo que se destruyen los dualismos que el ser humano carga en detrimento suyo.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Agustín Lazo, *s/t, El Uso de la Palabra*, diciembre 1939, p. 8.

⁵⁰ E.A. Westphalen, *s/t, El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 4.

“Ante cada uno de sus cuadros, de sus esculturas o de sus poemas, hemos de sentirnos íntimamente turbados, deliciosa y angustiosamente sobrecogidos”⁵¹, pues sus obras cuestionan, cimbran y cambian todo aquello que creíamos fijo e inamovible en el mundo. Lo anterior sería repetido años después por Fernando de Szyszlo en *Las Moradas*, pues la pintura misma de Picasso habría sufrido un cambio con la Segunda Guerra Mundial, siendo fiel a la constante metamorfosis del mundo que obraba en sus pinturas:

Sus últimos cuadros no pueden despertar en nosotros sensaciones musicales o poéticas, ellos nos atacan directamente con la inmensa fuerza, puramente plástica, que contienen. Nos acogen tan a fondo que no podemos distinguir si la turbación —nunca el placer— que nos deparan es de orden emotivo o intelectual; y esto quizás se deba a que tomándonos tan desde adentro, consiguen impresionar zonas más profundas pero menos definidas que las puras y simplemente emotivas o intelectivas⁵².

La cita anterior es un ejemplo de la discusión que se había tenido años antes en *El Uso de la Palabra*, pues en la revista de 1939 se habla del crítico que pareciera no ser apto para desempeñar su labor profesional y en *Las Moradas* se propone la contraparte: un buen crítico es un complemento crucial para el poeta, pues la labor de ambos se centra en el análisis, la reformulación y expresión de una visión de mundo particular, de la cual los dos parten, mas no dependen. La tarea del crítico no se trata de una explicación o de una exégesis, prácticas en las que pudiera llegarse a ver una subordinación. El acto de creación es en el que poeta y

⁵¹ *Idem.*

⁵² Fernando de Szyszlo, “Picasso, después de ‘Guernica’”, *Las Moradas*, vol. I, núm. 1, mayo 1947, p.84. El precedente marcado por *El Uso de la Palabra* nos permite revisar *Las Moradas* con las ideas de versatilidad y renovación en mente. Si bien en la publicación de 1947 Picasso no se encuentra en el centro de la discusión, todavía se le dedican algunos comentarios. Sin embargo, eso que el pintor español encarna en la revista de 1939, para finales de la década de 1940, se desintegra por completo, por lo que *Las Moradas* se dedica a buscar en diversas manifestaciones artísticas los rastros de aquello que diez años antes tenía incluso nombre y apellido. Con esto no me refiero a que la figura de Picasso se haya visto demeritada, al contrario, esa característica de sus obras de “eliminar los límites” comienza a ser vista en otra clase de producciones y propuestas muy variadas, como se analizará en el siguiente apartado.

crítico se confunden, pues “el trabajo del crítico, sopesando los medios de expresión, escogiendo los más aparentes, es decir, los más eficaces, según el medio espiritual de su tiempo, examinando los nuevos que son propuestos y disponiéndolos todos en órdenes y categorías, es trabajo que en el poeta va a la par con su tarea de creación”⁵³.

Desde otra óptica, según Judd D. Hubert, sería un mismo trayecto recorrido en distintas direcciones, el cual al final busca la armonía o identidad entre dos objetos (poema y mundo) después de haber sido transformados por un sujeto (poeta o crítico):

La tarea del crítico consistirá en rehacer conscientemente y en sentido inverso, el trabajo inspirado, pero controlado imperfectamente, del poeta, con el fin de hallar, en lo posible, el principio de identidad de la obra. Este principio coincide, en el poeta, con una especie de ‘esquema constructor’ que asegura la colaboración estrecha de todas las facultades creadoras (por lo tanto, de la imaginación), con vistas al logro de la armonía poética. En el crítico, por el contrario, este principio juega el papel de causa final. Partiendo del poema, debe encontrar todas las analogías y descubrir, gracias a ellas, la unidad, la consonancia y la claridad particulares que el poeta ha creado. Gracias al principio de identidad, podrá considerar el poema como una armonía objetiva y trascendente y como la transcripción más o menos fiel de los sentimientos subjetivos de un ser humano⁵⁴.

Por otra parte, Tomás Acosta Mejía, en lugar de hablar del crítico, habla del filósofo y del poeta, aunque en términos muy parecidos a los expuestos anteriormente. Para él, la investigación filosófica y la imaginación poética descubren, ambas, secciones ignoradas del universo; sin embargo, ninguno de los dos debe traicionar ni sus herramientas propias ni sus trayectos. Es decir, el conocimiento generado gracias a la poesía debe evitar querer ser

⁵³ E.A.W., “Nota sobre Ezra Pound y T.S. Eliot”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 242.

⁵⁴ Judd D. Hubert, “Esbozo de una crítica ontológica de la poesía”, *Las Moradas*, núm. 7-8, enero-julio 1949, p. 50.

filosofía y viceversa, ninguno es más valioso que el otro, como ya se dijo antes: ambos recorren el mismo camino, pero en distintas direcciones y de diferentes formas⁵⁵.

De tal modo, la parte crítica del hecho creativo otorga conocimiento del mundo que muestra nuevas perspectivas, que, posteriormente, ayudarían a que el proceso inventivo del arte fuera más robusto. Por esto, las revistas que nos interesan acuden siempre a ensayos académicos, reflexivos o críticos de una variedad de temas de su interés. En *Dyn*, el núm. 4-5 está dedicado a las culturas amerindias; a diferencia de las otras entregas de la publicación, en ésta predominan los textos de corte académico de antropólogos, historiadores y arqueólogos que respondían más al medio intelectual que al artístico como tal. La impresión que este número causó en los lectores fue muy positiva, ya que mantuvo una alta calidad visual, a la par de que los ensayos seleccionados tocan temas que hasta ese momento apenas se estaban explorando⁵⁶.

Esta integración de los discursos críticos y académicos en las revistas estudiadas no es única de *Dyn* 4-5, ya en el número 2 Paalen había realizado una encuesta sobre el materialismo dialéctico, la cual fue enviada a una gran cantidad de científicos, investigadores, intelectuales y artistas. A pesar de que las encuestas fueron algo común en las revistas durante buena parte del siglo XX, es interesante analizar no sólo sobre qué se pregunta, sino también a quién. En este número, se imprimen las respuestas de Clement Greenberg, Pierre Mabile, Meyer-Schapiro y Bertrand Russell, todos más cercanos a las humanidades, junto a mensajes

⁵⁵ Tomás Acosta Mejía, “Escila literaria y Caribdis existencial”, *Las Moradas*, núm. 7-8, enero-julio 1949, p. 151.

⁵⁶ Annette Leddy consigna las respuestas positivas a este número de un par de directores de museos americanos: Bruce Inverarity, del Santa Fe Museum of Folks and Crafts, quien se pregunta cómo lograron conseguir piezas tan importantes; y Renne d’Harnoncourt, del Museo de Arte Moderno de Nueva York, quien aplaude la calidad de las impresiones y reproducciones. A Leddy, “Red: el círculo de *Dyn* en México y más allá”, en María Clara Bernal, *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*, Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015, pp. 71.

de psicólogos y educadores como George W. Hartmann, Goodwin Watson y John L. Childs, sin olvidar una muy breve respuesta de Albert Einstein.

En *Ciclo*, por otro lado, se incluye en el segundo número un extenso ensayo de Enrique Pichon-Riviére —psiquiatra argentino reconocido por ser de los primeros introductores del psicoanálisis al país sudamericano⁵⁷— en el que presenta los resultados de su investigación sobre la vida del Conde de Lautréamont. La publicación de este texto deja ver que la revista pretendía poner en circulación aquellos documentos que, tanto por sus propuestas como por sus contenidos, pudieran abonar a las discusiones relacionadas con el arte, tanto concreto como surrealista. De igual modo, la elección del personaje a estudiar pone de relieve la voluntad de los editores de marcar qué figuras les interesaba vincular a *Ciclo*, fueran críticos o escritores, aunque siempre teniendo en cuenta que la calidad de los textos poéticos debía estar a la misma altura que la de los críticos para que ambos fueran valiosos para el lector.

En el mismo número, está un ensayo de Jean Cassou que toca la mayor parte de los puntos hasta aquí expuestos. Incluso el título refiere a la idea de libertad, desarrollado tanto en lo que refiere al arte, como en lo que atañe al tipo de análisis que se hace de éste. En apenas cuatro páginas Cassou logra poner sobre la mesa un reproche a lo teórico y metodológico que poco había sido encontrado hasta ahora en el presente análisis, pues es más común que se hable sobre arte y sobre quién y cómo se habla del arte. Por ejemplo, el autor ve en el análisis histórico del arte el problema de la complacencia: para él, los estudiosos se han acostumbrado a explicar el fenómeno creativo en distintas comunidades como parte de la religión o del sistema civil que en ellas impera. Por lo tanto, se estudia el arte no como un

⁵⁷ Sobre su labor y su reconocimiento como uno de los principales impulsores del psicoanálisis en la Argentina, *vid.* Horacio R. Marín, “Apuntes para una historia del psicoanálisis en Argentina”, *Asclepio*, vol. XLVII, núm. 1, 1995, pp. 81-100; y Mariano Ben Plotkin, *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910-1983)*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.

objeto o problema en sí mismo, sino como una pieza que sólo viene a completar la respuesta a un cuestionamiento social más amplio.

Igualmente, Cassou ve en el método marxista un peligro semejante, al volverse predecible la explicación que se dará sobre el tema, en la que está el “artista estrechamente sometido a las condiciones económicas y a las superestructuras intelectuales de su tiempo”. Es el mismo crítico quien, en la siguiente oración, acepta que esto es, en efecto, algo probablemente cierto, pero apunta: “procediendo de este modo se descuida la naturaleza de la actividad artística”, mediante la cual el artista se orienta “hacia la integración de la naturaleza, a una toma de posesión de la realidad y a su enriquecimiento, en síntesis, a una afirmación de lo humano”⁵⁸. Como se puede ver, en *Ciclo* se presenta una visión favorable del crítico, pues sería él quien debe los procedimientos y las particularidades de las obras, siempre que mantenga claro su objetivo y que no repita sin cuestionar una explicación ya dada o que aplique automáticamente un modelo prefabricado.

Por último, *Las Moradas* dedica varias páginas a la impresión de textos críticos que pudieran mostrar otros modos de comprender el objeto estudiado, en particular, y el mundo, en general. Algunos pocos ejemplos son los ensayos sobre un manuscrito del siglo XVI en el que se relata el descubrimiento del Perú a manera de crónica rimada, una investigación desde la psicología en la que se estudian los fenómenos de la memoria y de la amnesia infantil, y distintas reflexiones sobre arquitectura barroca y moderna. Además de ello, en esta publicación es de especial importancia una sección que sólo apareció en los primeros números de la revista y que se denominó “Documentos”, con la que los editores pretendían dar “algunos documentos que consideramos significativos de las actuales condiciones de

⁵⁸ Jean Cassou, “La libertad del artista anuncia la libertad del hombre”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949, p. 36.

crisis espiritual, social y moral”⁵⁹, lo que deja ver la voluntad de generar reflexiones sobre temas particulares en aquellos que leían la revista. Esto es relevante ya que los textos escogidos giran en torno al recientemente terminado conflicto bélico y al vínculo entre la ciencia y las humanidades, intereses compartidos por las tres revistas debido a su posición ética y estética con respecto al arte.

Ahora bien, ninguno de estos ensayos sería útil si fueran sólo una acumulación de ideas sin orden, estilo o perspectiva crítica; así como en poesía no es suficiente con hacer una supuesta “transcripción” de los sentimientos del ser humano o del mundo. Lo anterior se debe a que la expresión certera es la clave para que tanto crítico como poeta sean reconocidos como tales. Si la lengua es su principal instrumento, deben dominarla por completo, pues con ella transformarán un objeto en otro; es la maestría lingüística lo que valida el producto final que poetas y críticos ofrecen de nueva cuenta al mundo. Westphalen escribe sobre esto:

Solamente si el artista sabe medir la distancia entre lo que quiere expresar y lo que llega a expresar, si tiene los recursos técnicos suficientes para disminuir en lo posible esa distancia, acudiendo a una variedad de conocimientos y enriqueciéndose con los materiales que haya tomado por doquiera —en la vida y en el arte— puede ser que consiga una obra de arte valedera. Cuando esa tarea discriminatoria es por entero consciente y el poeta no la deja implícita en su obra poética sino que se sirve de ella para expresar las circunstancias, los componentes y los determinantes del acto de creación, tenemos una crítica de la poesía merecedora del nombre⁶⁰.

Esta importancia del lenguaje es tratada también en un texto de Antonin Artaud reproducido en *Las Moradas*, en el que se explora la idea de la utilización de la lengua no sólo de forma innovadora, sino también anárquica.

⁵⁹ “Los intelectuales alemanes después de la derrota nazi”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 86.

⁶⁰ E.A.W., “Nota sobre Ezra Pound y T.S. Eliot”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 242.

Según el autor francés, al usar las palabras de modo no convencional para referirse a elementos que pocas veces son referidos y de maneras en las que no solemos referirnos a ellos, se le devuelve a la lengua la capacidad de afectar física y emocionalmente, se le considera “bajo la forma *encantatoria*”⁶¹. Esto no significa que pueda descuidarse la precisión y el trabajo con el lenguaje: se busca explorar las posibilidades de las palabras, no limitarlas a lo gratuito.

Para Westphalen, la claridad en la poesía y en la crítica deben ser como las de un cristal; el peruano, recordando unas palabras de André Breton, dice que éste “exigía de su vida y sus obras la pureza y la claridad del cristal, esa claridad de lo cortante, de lo definitivo”⁶². De ello se desprende que esta poesía-cristal debe permitir ver, pero también transformar lo visto; bien afilada, debe decir y cortar tajantemente, aunque también con suavidad. Para el peruano no “hay arte de la improvisación, en la inexactitud, la ignorancia y la vana suficiencia. Aún las tendencias que en los últimos tiempos apelaron a los automatismos síquicos [...] no pudieron contentarse con reconocer únicamente el impulso primero, la conmoción vital que ha de dar la vida al nuevo organismo”⁶³. El trabajo técnico es, pues, obligatorio para todos aquellos que utilicen la palabra para crear, ya que la producción artística no está en el mero acto comunicativo, sino en la materialización de un ente nuevo en el mundo, cuya forma debe responder a un sistema, consciente o inconsciente, según el cual el artista altera y conmueve lo que le rodea.

Con esto, el poeta se rebela ante el mundo al rebelarse ante ciertos consensos lingüísticos, lo que deriva en la transformación de, aunque sea, algunos espacios vitales. “Se

⁶¹ Antonin Artaud, “Escenificación y metafísica”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, p. 132.

⁶² E.A.W., “Nota sobre Ezra Pound y T.S. Eliot”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, pp. 242-243.

⁶³ *Idem*.

comprende por ello que la poesía es anárquica en la medida en que pone de nuevo en disputa todas las relaciones de objeto a objeto y de las formas con sus significados”⁶⁴. Es decir, el material con el que produce es uno ya existente, su labor es la de lograr una metamorfosis en ello y añadir un objeto artístico que presente nuevas maneras de ver la realidad. El objetivo del poeta y del artista sería, entonces, la de que con su producción haya una nueva posibilidad, una nueva propuesta para desafiar las reglas y consensos definidos con anterioridad, lo que puede entenderse también como una ampliación de nuestro campo de acción, de nuestra libertad.

De este modo, no sólo lo externo se modifica, sino que también lo interno cambia y se revela ante el ser humano. Eielson, en un ensayo sobre Arthur Rimbaud y siguiendo las reflexiones de éste, caracteriza a los poetas como videntes, como aquellos que ven “plenamente”, que ven “las sumas realidades” gracias a la libertad que adquieren en la creación; y añade:

Su objetivo está dentro y fuera de él, le pertenece y nos pertenece, es patrimonio de la futura eternidad humana, del futuro círculo de la supremacía universal lograda por la libre conducta del hombre. Porque recién podemos decir que aprehendemos el sistema poético de Rimbaud, la calidad inmanente de su varia y difícil conducta; el objeto de su libertad, una libertad robada a las causas primeras del funcionamiento universal y encaminada, de consumo, por una vía estética, hacia el pronunciamiento de una moral superior, radical, enclavada en la cima de la evolución humana⁶⁵.

Esta visión ampliada les permite, por lo tanto, identificar cuál es el lugar del hombre en el mundo por medio del autoconocimiento, de la exploración del espacio propio, interior. Las posibilidades de transformar y de transformarse son, así, expuestas, materializadas y objetivadas para que en el mundo quede constancia de esta búsqueda y de algunos de sus

⁶⁴ Antonin Artaud, “Escenificación y metafísica”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, p. 132.

⁶⁵ J. E. Eielson, “Rimbaud y la conducta fundamental”, *Las Moradas*, núm. 2, julio-agosto 1947, p. 189.

hallazgos⁶⁶, a la vez que se abren caminos y puertas para más exploraciones y más posibilidades. Como lo diría Cassou: el artista “aspira a superar esas condiciones para afirmar quién sabe qué mensaje más amplio, establecer un contacto menos artificial, más libre y más verdadero con la naturaleza a la vez que con las conciencias”⁶⁷.

*

Como ya fue mencionado páginas atrás, según las propuestas de las revistas estudiadas, es tarea del crítico regresar a los hallazgos poéticos de los artistas para ayudar a su mejor comprensión. De igual modo, es labor de éstos discriminar entre aquellas obras que están explotando las posibilidades creativas otorgadas por la libertad y las que mantienen esquemas o presupuestos ya conocidos que, sin embargo, les permiten insertarse en un ámbito cultural mayormente anquilosado. Lo anterior es visible en una diversidad de notas y reseñas publicadas en *Dyn*, *Las Moradas* y *Ciclo*, pero tomaremos sólo algunas críticas de arte y literatura de las últimas dos publicaciones para mostrar de modo más claro cómo es que se ponía en práctica el trabajo del crítico.

En primera instancia, el objetivo principal de estos textos es el de develar algo sobre una obra en específico o sobre la obra en general de un autor, por lo que hay un continuo ir y venir entre la biografía del artista y su obra, entre sus ideas y sus creaciones. En ese sentido, no se busca la objetividad ni desde el punto de vista del crítico ni desde la del autor, ya que es necesario sumergirse tanto en las vivencias de quien crea como en las ideas y perspectivas de quien analiza. Por ejemplo, Aldo Pellegrini, al escribir sobre Wolfgang Paalen en *Ciclo*, pasa revista también a los distintos periodos identificables en el austriaco y a las varias

⁶⁶ Emilio Adolfo Westphalen, “Quien habla de quemar a Kafka”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 23.

⁶⁷ Jean Cassou, “La libertad del artista anuncia la libertad del hombre”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949, p. 36.

escuelas y movimientos en los que participó durante la década de 1930. Esto sucede de igual forma en las notas de César Moro sobre Gordon Onslow-Ford y de Juan Larrea sobre el *Guernica* de Pablo Picasso, ambas en *Las Moradas*. Estos tres textos son los que utilizaré en los siguientes párrafos para observar algunos modos de trabajar del crítico de arte.

La situación histórica y el trayecto vital de los artistas permiten a los críticos lanzar hipótesis de trabajo para comprender algunas características tanto de la obra como de su creador. En este tenor, Moro dice: “Gordon Onslow-Ford ha ido depurándose en una especie de ascesis mística. Bajo el hielo y la disciplina se adivina la combustión y los elixires que el Pintor trata de apropiarse y dominar antes de darles libertad y concederles el derecho del canto. Pretende ser el dueño, el amo de sus emociones y de las líneas básicas de su obra”⁶⁸ (figura 1). Asimismo, Pellegrini dice de las transformaciones de Paalen: “En 1938 y siempre dentro de las tendencias surrealistas su pintura evoluciona desde esos desolados paisajes de primitivas épocas geológicas, hacia construcciones que parecen representar el caos primero de donde surgiera la vida: de aquí nace una nueva serie donde parece concentrarse la lucha por lograr formas definidas de vida, una lucha extraña y desgarradora”⁶⁹ (figura 2).

La presentación cronológica vinculada al artista se detiene en el momento en el que es la obra la que adquiere la completa centralidad; es decir, el crítico pasa de contar una historia a mostrar, con palabras, las particularidades poéticas de un libro o de una pintura. Con éstas, se enuncian también los logros y hallazgos de las obras, así como el posible modo en el que se llegó a ellos. Larrea dice lo siguiente sobre el *Guernica*: “El Realismo pictórico, según la lección amorosa del *Guernica*, ha de maridarse con las muchas caras del prisma

⁶⁸ César Moro, “Un pintor inglés”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 32.

⁶⁹ Aldo Pellegrini, “Wolfgang Paalen”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, p. 77.

viviente y luego con la proyección orgánica de su conjunto. Las formas físicas y los contenidos psíquicos han de conducirse conforme a realidad de manera que su sistema de símbolos permita a la mente penetrar en la esencia imaginaria del hombre y de las cosas”⁷⁰ (figura 3). De ese modo, el crítico español hace una propuesta sobre cuál fue el camino seguido por Picasso al pintar su obra, en la que lo real está atravesado por lo simbólico, conjunción que permite llegar a la profundidad del ser humano y del mundo que le rodea.

Muy parecida en dirección es la descripción que Pellegrini hace del método seguido por Paalen, quien “penetra con su pupila indagadora, con serenos ojos de ultramicroscopio, para arrebatarse los secretos de la materia y reproducirlos en imágenes cromáticas y rítmicas, poniendo ante nuestra vista el ritmo plástico del universo interior de los átomos, el gran drama íntimo de la materia donde lo infinito y lo finito se confunden”⁷¹. Así, de nuevo, al hablar el crítico del camino que sigue el artista para crear su obra, revela también algunos de sus objetivos y de sus intenciones, entre las que están, en el caso de Paalen, la de hacer ver al espectador la coincidencia existente entre lo macro y lo micro, entre lo finito y lo infinito.

La finalidad de estas reconfiguraciones pictóricas, en los tres casos mencionados, pareciera ser también la de exponer la importancia de ciertas obras y artistas. Para ello, en más de una ocasión se recurre a la comparación, aunque no en un afán de denostar a otros creadores, sino de resaltar las principales características de aquel del que están hablando. Moro, por ejemplo, señala el modo en el que Onslow-Ford trabaja con los elementos más básicos de la pintura: “En su dramática lucha de cada día, sin paralelo casi entre sus contemporáneos, con el color y la forma, no cesa, empleando en ella tanto su inteligencia

⁷⁰ Juan Larrea, “Videncia del ‘Guernica’”, *Las Moradas*, núm 5, julio 1948, p. 138.

⁷¹ Aldo Pellegrini, “Wolfgang Paalen”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, p. 78.

como su emoción, de la que aún desconfía, en su empeño de hacerlos el vehículo de un mensaje, hasta hoy cifrado, que debe llegar a los hombres con la intensidad y la claridad ideales”⁷² (figura 4). Por ello, la nota de Moro se centra, en gran medida, en la impronta marítima siempre presente en las obras del pintor inglés, pues en ellas se encuentran tanto los tonos y colores del mar, como su fuerza y dinamismo.

Por último, en el caso de la pintura, los críticos aquí analizados señalan la aportación al arte y a la comprensión del mundo que se hace con determinados cuadros. Sobre Paalen, Pellegrini apunta que aquellos secretos que las matemáticas muestran de una forma, el austriaco trata de revelarlos de otra, con lo que su producción apunta a una comprensión espiritual o metafísica tanto del ser humano como del universo: “Al arte corresponde acercarnos a ese secreto, y el arte de Paalen lo intenta. En el deslumbramiento de los grandes vértigos intranucleares que expresan sus cuadros, aparece como signo tranquilizador la parábola, la señal que nos hace inteligible la materia”⁷³. De manera similar, Larrea indica que el *Guernica* ayuda a comprender al individuo, pero en su ámbito social e histórico, con lo que se replantea su devenir espiritual posterior a la crisis bélica en la que se creó esta pintura:

Ha venido así a revelar caracterizadamente el sentido de los acontecimientos que estamos viviendo, los cuales son, desde cualquier vivencia que se les mire, de fin y de principio: fin de mundo y principio de Nuevo Mundo; fin del occidentalismo y principio de la Universalidad; fin del concepto menguado de hombre y principio del Ser humano; fin del aparencialismo y principio de la Realidad; fin del carcelario trascendentismo y principio de la libre e intuitiva vida inmanente; ...; fin de un concepto mísero de pintura y principio de una era pictórica nueva⁷⁴.

⁷² César Moro, “Un pintor inglés”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 32.

⁷³ Aldo Pellegrini, “Wolfgang Paalen”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, p. 79.

⁷⁴ Juan Larrea, “Videncia del ‘Guernica’”, *Las Moradas*, núm 5, julio 1948, p. 139. Ya en 1944, Larrea había publicado “El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo, donde habla del fin de Occidente, que devendría en el inicio del universalismo, como también menciona en este ensayo. En aquel de *Cuadernos Americanos* señala y analiza de manera crítica el origen y las ideas problemáticas del surrealismo en tiempos de la Segunda Guerra

Por otro lado, aunque brevemente, me gustaría presentar también algunas peculiaridades de la forma en la que Moro escribe sobre el libro *Canto a la primavera y otros poemas*, de Xavier Villaurrutia. A diferencia de lo que sucede con la pintura, en este caso Moro decide escribir su crítica en forma de carta, hablándole directamente al poeta, aunque en presencia de todos aquellos que lean la revista. Por esta misma razón, tampoco se hace un recuento histórico o artístico del escritor mexicano, pues no tendría sentido alguno contarle a Villaurrutia sobre Villaurrutia.

La intención de la carta es, en todo caso, dejar ver la multiplicidad de ámbitos sobre los que este poemario hace reflexionar a quien lo lee; es decir, es una mirada íntima a las ideas y sentimientos que surgieron en un lector muy particular. Por ello, Moro anuncia desde un inicio: “Todo se opone a que entre nosotros exista una *correspondencia literaria*, a que, con la frialdad y la ciencia necesarias —si tuviéramos entrañas científicas— intentara un análisis académico, ponderado, con premisas y conclusiones sobre tu libro. Como toda la poesía, tu libro es un diario, un monólogo sin fin que se estrella en la muerte”⁷⁵. Esta declaración le dice ya al lector que no se trata de una perspectiva académica, fría, sino de un diálogo, casi monólogo, sobre el libro.

Para poder entender el valor del poemario de Villaurrutia, Moro comienza a hacer digresiones sobre la importancia de la tradición a la que se adscribe el mexicano y sobre el momento crítico para la cultura en el que aparece. Por otra parte y en otro sentido, subraya

Mundial. Asimismo, anuncia la disolución de Occidente y Oriente (refiriéndose a la URSS) como opuestos, pues en el continente americano, donde en ese momento residía un gran número de exiliados, se resolverían en un nuevo universalismo. Cfr. J. Larrea, “El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo”, *Cuadernos Americanos*, vol. XV, núm. 3 (mayo-junio), 1944, pp. 216-235; vol. XVI, núm. 4 (julio-agosto), 1944, pp. 201-228; y vol. XVII, núm. 5 (septiembre-octubre), 1944, pp. 235-256.

⁷⁵ César Moro, “Carta a Xavier Villaurrutia”, *Las Moradas*, núm. 7-8, enero-julio 1949, p. 117.

el papel de la poesía en la vida del ser humano, el cual pareciera ser atemporal: “No sé si la Poesía deba de situarse en el presente, en el futuro o en el pasado. Sola, se sitúa en el tiempo barriendo con las pueriles antinomias que quieren separarla de la vida como si precisamente en Ella no estuvieran contenidas y resueltas de antemano todas las reivindicaciones humanas, desde las más elementales hasta las más elaboradas y complejas”⁷⁶.

Así, si la poesía en general tiene estas características, *Canto a la primavera y otros poemas* en específico formaría parte también, según Moro, de un intento por observar y comprender el mundo desde su parte más material hasta la más espiritual, esperando poder sacudir al lector de su cotidianidad: “¿O el hombre de hoy no trata de aturdirse con los viajes, la radio, el cine, la política y la prensa? Sin embargo, de pronto, en forma distinguida: silenciosa, discreta surge un libro que levanta olas dormidas y vuelve a colocar bajo la luz de la urgencia vital los eternos enigmas que exaltan y torturan al hombre: el amor, la muerte, la expresión poética”⁷⁷. Con ello, se reconoce el valor de la poesía de Villaurrutia, la aportación que hace al estudio de quiénes somos. Sin embargo, es el crítico, Moro en este caso, el que puede hacer ver todo lo que implica la aparición de un objeto artístico como el que trata en su nota.

Como si tan sólo fuera una carta enviada a su amigo mexicano, el peruano toca diversos temas que parecen no tener una clara conexión entre sí o con el poemario. No obstante, conociendo bien los alcances de la crítica literaria, termina por hilar la variedad de tópicos tratados para mostrar las posibilidades evocativas del texto poético de Villaurrutia. De tal forma, dice: “¿Con un ligero tinte paranoico nos habremos alejado del tema principal

⁷⁶ *Ibid.*, p. 118.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 120.

para irnos por sus ramas? De eso se trataba, precisamente, de las ramas y del árbol. Si nos alejamos fue para mejor ver el paisaje y no, por cierto, como el atolondrado turista que ni ve las ramas ni conoce el árbol en su tenaz huida de la realidad compleja y una”⁷⁸.

II. 2. Tradición

Según las propuestas de *Dyn*, la imaginación es lo que permite eliminar los límites entre ámbitos y espacios que antes se veían como distantes o contrarios y unificarlos. Es importante hacer notar que, en las primeras páginas de la revista, se propone abrir el camino para un mejor entendimiento de la importancia de la imaginación⁷⁹, pues ella hace posible establecer un puente entre el arte y la vida⁸⁰. Incluso está entre sus habilidades, según la publicación, trazar nuevas vías que comuniquen dos hechos, sea en el tiempo o en el espacio. Un ejemplo de ello, como se verá un poco más adelante, es la posibilidad de establecer tradiciones y genealogías nuevas y de actualizar en el presente eventos del pasado.

La imaginación, para las propuestas vinculadas al surrealismo de las revistas que nos ocupan, unifica espacios al acortar la distancia entre ellos. A continuación, se analizarán tres formas en las que la imaginación borra las distinciones y permite una comprensión ampliada de la realidad, del conocimiento y del tiempo, a saber: objetivando lo subjetivo, reconfigurando la relación que las artes establecen entre sí y con el mundo, y reuniendo en un mismo momento el pasado, el presente y el futuro. De estas tres estrategias, sólo la primera se remonta al surrealismo bretoniano de manera más directa⁸¹; mientras que las otras dos son

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ “*Dyn*”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 3.

⁸⁰ Wolfgang Paalen, “The new image”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 15.

⁸¹ Los esfuerzos por eliminar las distinciones entre elementos concebidos como contrarios u opuestos se enuncian en el primer “Manifiesto surrealista”, en el que Breton escribe: “Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad

propuestas que hace Paalen en *Dyn* a partir de la conjunción de planteamientos antropológicos, científicos y psicológicos⁸².

Sin embargo, primero es necesario comprender bien qué se entendía por “imaginación” en *Dyn*. En “Meaning, conflict and creation”, Edward Renouf explora cómo es que la imaginación hace posible la integración de distintos elementos del mundo, tanto objetivos como subjetivos. El escritor dice que esta facultad permite explorar el universo entero y que, al hacerlo, se descubre que todo lo real está conformado por una misma naturaleza, incluido el hombre⁸³. Lo anterior debería hacer entender al ser humano tres cosas al menos: que el mundo es uno y que él debe saberse parte del mismo —como apuntaría Paalen en un ensayo

absoluta, de *superrealidad*” (p. 31). Este objetivo, posteriormente, se extendería a otros campos en los que se quisiera eliminar una dicotomía que, a los ojos del surrealismo, sólo limita la experiencia que se pueda tener del mundo. A. Breton, “Primer manifiesto del surrealismo”, en *Manifiestos del surrealismo*, traducción, prólogo y notas de A. Pellegrini, Buenos Aires: Argonauta, 2001. Vid. Krzysztof Fijalkowski, “16. The object”, en K. Fijalkowski y Michael Richardson (editores), *Surrealism. Key concepts*, Nueva York: Routledge, 2016.

⁸² Las propuestas de Paalen comenzaron a distanciarse de las de Breton cuando el primero consideró la dialéctica hegeliana, método de análisis predilecto del segundo, más como una carga que como una ayuda. A su parecer, como se pudo ver en el apartado anterior, se trataba ya de un dogma y no de una estrategia que permitiera una mejor comprensión del mundo. De este modo, Paalen adopta una postura más cercana a la científica, aunque sin demeritar lo artístico o humanístico, con lo que dio importancia tanto a las nuevas teorías de la física moderna, como a los estudios antropológicos y al arte moderno. Esto, que será tratado unas páginas más adelante, hace que sus ideas mantengan una consecución lógica mucho más clara que las de Breton, al mismo tiempo que realiza nuevas propuestas que se centran en la desjerarquización del conocimiento y de los caminos para llegar a éste. Vid. Amy Winter, “Chapter seven. The first three issues of *Dyn*”, en *Wolfgang Paalen, artist and theorist of the avant-garde*, Westport: Praeger, 2003, pp. 123-157. Asimismo, parte de este conflicto intelectual es retomado y analizado en K.A. Segura Pantoja, *Le surréalisme déplacé*, ed. cit., pp. 140-298.

⁸³ Experiencias de este tipo son recurrentes en la poesía mística y en el poema filosófico, en los que hay un aprendizaje divino o conocimiento filosófico del mundo. En una gran cantidad de tradiciones hay textos en los que desde la poesía se presentan estas situaciones. En el caso de las tres revistas americanas que estudiamos, vivencias de este tipo —aunque en un sentido más de autoconocimiento— se relatan en textos como “Abajo”, de Leonora Carrington (que será analizado al final de esta sección) y “Aloysius Acker”, de Martín Adán, ambos en *Las Moradas*; y, en *Dyn*, “Rêves de papillons”, de Eva Sulzer. Por otra parte, en sus cartas, Moro deja clara su atracción a la poesía de San Juan de la Cruz y a lo que ésta representa: “Nos gusta el silencio, pero un silencio activo, no los momentos de silencio que le gustan a la gente en general: un silencio en movimiento; además llegamos o nacimos con un sentido muy preciso de ciertas cosas que nos resultan importantes, el horror por las frases de cierto misticismo barato, que no es el misticismo puro, libre de cualquier mezcla, de un San Juan de la Cruz, por ejemplo; amamos el amor místico, erótico, violento, sin salida”. C. Moro, “24 de enero de 1942”, en *Cartas a Emilio Adolfo Westphalen (1935-1955)*, ed. cit., p. 241. Sobre la relación entre surrealismo y experiencias místicas, sagradas y de autoconocimiento, vid. Patrick Lepetit, “Chapter 2. Surrealism and the sacred”, en *The esoteric secrets of surrealism*, traducción de Jon E. Graham, Vermont: Inner Traditions, 2012; y Adonis, *Sufism and surrealism*, traducción de Judith Cumberbatch, Londres: Saqi, 2005.

impreso algunas páginas antes que el de Renouf⁸⁴—; que es necesario que el ser humano establezca una sintonía con lo que le rodea, con el fin de ver que la distinción tajante entre lo interno y lo externo no existe, de modo que se deje de temer a aquello que está *afuera* o que es extraño a *uno* —así se eliminaría la sensación de hostilidad o de peligro que genera lo ajeno o lo desconocido⁸⁵—; y que el cerrar la experiencia vital propia a los confines de un espacio o tiempo le impide al ser humano conocer el mundo en su totalidad, como sucede con las posturas regionalistas, localistas o nacionalistas⁸⁶ (éstas, de hecho, al parecer de Moro, son sólo un “arte ortopédico”⁸⁷).

Sobre el primero de estos puntos, la unicidad del individuo y del mundo, el arte tendría una doble función. Por un lado, permitiría que el ser humano se dé cuenta de que forma parte de un todo que no es excluyente, en el que puede encontrar concordancias y reflejos propios en donde sea que mire⁸⁸. Por otro lado, el objeto artístico sería la materialización de la subjetividad de su creador, con lo que eso que es visto como externo empezaría a ser repoblado por experiencias individuales cristalizadas, a las que otros tantos sujetos pueden vincularse. En el número uno de *Dyn*, Edward Renouf hace algunos apuntes que van en el mismo sentido, aunque él habla de la sinceridad en el arte:

La sinceridad es un arma de doble cañón. En lo subjetivo (uno de los cañones), es el único medio para llegar al más interno manantial de la creatividad; el único medio por el cual un artista puede convencerse a sí mismo de la validez de su propio trabajo; el único

⁸⁴ Wolfgang Paalen, “Art and science”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 8.

⁸⁵ Edward Renouf, “Meaning, conflict and creation”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 13.

⁸⁶ Edward Renouf, “Regionalism in painting”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 21.

⁸⁷ “Immense storm-pearl who rolls over a country deaf and blind, you continue to be the target, the aerial treasure of exiled poets. You stain with your blood the grotesque progress and the official bragging, no less than the paltry farce of those who in your name create an orthopaedic art”. César Moro, “Coricancha. The Golden Quarter of the City”, *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, p. 75.

⁸⁸ Esta idea está emparentada con aquella del romanticismo de las concordancias, en parte tratadas por Goethe en *Las afinidades electivas* (1809). Sin embargo, para el surrealismo, esto también está vinculado con el esoterismo medieval, conceptualizado en la frase “como es arriba es abajo”. Éstas y otras fuentes del pensamiento surrealista y su relación con el ocultismo son estudiadas en Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the occult*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

medio para inspirar en él el fervor productivo. En lo objetivo (el segundo cañón), es el único modo de ganar la confianza duradera del público, como lo prueba la calidad de todas las obras de arte que sobreviven⁸⁹.

Como puede verse, Renouf caracteriza el arte como uno que se encuentra entre la objetividad y la subjetividad, entre el trabajo técnico y la exploración personal.

De ese modo, las obras de arte desbordarían los límites y distinciones antes concebidas como inamovibles, como resultado de que la imaginación haya hecho consciente al artista de que estas divisiones son prescindibles. En ese sentido, se habla también de la autonomía del arte o de un arte autónomo, pues éste ya no dependería del productor, sino que se llenaría de vida propia⁹⁰. En la revista peruana, por ejemplo, se hace la siguiente caracterización sobre Arthur Rimbaud, la cual habla también de su creación poética:

El mismo Rivière hace suya la razón, en cierto modo, cuando divide a los jueces de Rimbaud en dos secciones; de un lado los que contemplan en el poeta un tipo de creación subjetiva, imaginativa, producto de sus sensaciones internas; y del otro, los que atisban, en cambio una visión objetiva en el desarrollo de su poesía, un objeto generador externo a su espíritu y hacia el cual se proyecta con todas sus potencias creadoras. Pero el intérprete yerra nuevamente cuando trata de divorciar, de modo radical, ambos puntos de vista. Si admitimos en Rimbaud una poderosa tendencia hacia la objetividad, no podemos tampoco olvidar, humanamente, los estados interiores que ella suscita, o que anteceden a la actividad propiamente expresiva del poeta. Rimbaud sobre todo es un caso de agudización del universo en una persona, de planteo universal y de síntesis de sus elementos⁹¹.

⁸⁹ "Sincerity is double-barreled. Subjectively (one barrel) it is the only means of tapping the innermost wellsprings of creativity; the only means by which an artist can convince himself of the validity of his own work; the only means of inspiring productive fervor. And objectively (the second barrel) the only means of winning the abiding confidence of the public, as is proven by the quality of all works of art that survive". Edward Renouf, "Regionalism in painting", *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 21.

⁹⁰ En este sentido, la obra de arte se acercaría mucho a la noción de *tótem* utilizada por Paalen, según la cual un objeto se carga de energía y se vincula con un individuo o con una comunidad, por lo que se vuelve su guía y protector. Este concepto será analizado más adelante en esta misma sección.

⁹¹ J.E. Eielson, "Rimbaud y la conducta fundamental", *Las Moradas*, núm. 2, julio-agosto 1947, p. 188.

Así, las emociones de una persona se socializarían y se volverían propiedad común, por lo que, al establecer nuevas relaciones entre esas objetivaciones y nuevos sujetos, se difuminaría la distancia entre el individuo, el mundo y los otros. En palabras de Paalen, esta concepción del mundo llevaría al ser humano a algo semejante a un estado primigenio: “una gran vida salvaje en la que el hombre y los elementos, el hombre y su sueño, las bestias y el hombre se unían en guerras y amores sin cuartel”⁹².

Inmerso en otra lógica, en un interesante ejercicio lúdico-argumentativo, Elías Piterbarg hace varias propuestas muy en la sintonía de lo expuesto. En el segundo número de *Ciclo* publica “Proposiciones”, que, como su nombre lo indica, son distintos enunciados que constituyen argumentos identificados con letras, de la ‘a’ a la ‘f’. En el primero de ellos, apunta que la imaginación es la herramienta de comprensión que utilizamos para conceptualizar el universo, por lo que ésta puede transformar un mismo hecho en una breve fórmula matemática o en “una esencia infinita”. “Cualquier forma de expresarse es pasto para la imaginación. En los dos extremos anteriores la imaginación opera en sentidos opuestos para obtener el mismo resultado”⁹³. De este modo, se podría pensar que la obra de arte, producto de la imaginación, responde tanto a las intenciones subjetivas como a las tensiones objetivas, haciendo visible que son equiparables y que una es espejo de la otra, mas no en un sentido simbólico, sino en uno real, en el que el individuo mantiene una relación de identificación con el mundo.

Piterbarg, siguiendo en parte las ideas del surrealismo bretoniano, propone la unicidad de los opuestos o de los contrarios, pero sin hacer resultar de ello una síntesis o un tercer

⁹² “[...] masks, heraldic columns, torchlight dances, myths of the killer-whale and the thunder-bird tell us of a great savage life in which man and the elements, man and his dreams, beast and man mingled in wars and loves without quarter”. Wolfgang Paalen, “Totem art”, *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, p. 7.

⁹³ Elías Piterbarg, “Proposiciones”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949, p. 43.

elemento producto de la unión. El argentino lo dice de la siguiente forma: “La totalidad que vivimos es una e indivisible. Juntos e inseparables lo que existe y lo que parece existir, lo material y lo ideal, sueño y realidad. // Si lo que sólo puede existir unido no es concebible fraccionado, caemos en contrasentido si negamos la posible existencia de todo aquello que no existe o aparenta no existir”⁹⁴. De este fragmento, pues, se deriva que los elementos conocidos del universo no se identifican con el total de las partes de éste, con lo que se argumenta que aquello que no conocemos o que consideramos que no existe también debe ser tomado en cuenta como parte de la totalidad⁹⁵. “Cada parcela de lo que existe es de algún modo. Lo inexistente también es en cierto modo, indefinido u oculto. La totalidad es de todos modos”⁹⁶.

En *Las Moradas* se habla de un artista que traslada esta vinculación entre fantasía y realidad y entre mundo objetivo y percepción subjetiva a su arte y a su comprensión del exterior. Se trata de Jean Frédéric, Conde de Waldeck, quien ilustrara el primer libro publicado sobre los mayas desde la perspectiva de la antropología y de la arqueología modernas. No obstante, su producción artística estaba muy alejada de la pretendida objetividad que se comenzaba a esperar de las investigaciones científicas. “Waldeck inventaba, restauraba y alteraba las piezas mayas originales. Alguna ligera desviación del original pueda tal vez permitirse —según la personal ecuación del artista— pero la inventiva o la creación artística consideran los arqueólogos un crimen mayor”⁹⁷ (figuras 5-7).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁵ Este problema será tratado en el apartado siguiente, pero no está de más adelantar una sentencia que Paalen hace al referirse a este mismo problema: “lo posible no necesita ser justificado por lo conocido”. Wolfgang Paalen, “The new image”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 15.

⁹⁶ Elías Piterbarg, “Proposiciones”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949, p. 47.

⁹⁷ Victor Wolfgang von Hagen, “Arqueología y fantasía”, *Las Moradas*, núm. 4, abril 1948, p. 73. Si bien Waldeck no realizó ninguna modificación directamente en los sitios arqueológicos, su entusiasmo por recuperar y dar a conocer culturas —siempre mediado por el imaginario colectivo y por su muy personal perspectiva— se asemeja mucho a lo sucedido ya en el siglo XX con sir Arthur Evans, quien fue el primer gran explorador de

Esta facilidad con la que Waldeck conjuga realidad y fantasía, en detrimento de lo que debería ser un documento fidedigno con fines científicos, es un gran ejemplo de aquello que se proponía desde el surrealismo latinoamericano. En este caso, la imposición de parámetros fijos de rigor académico no le impidió al artista presentar un pasado posible que se revelaba ante sus ojos al visitar las ruinas de las antiguas ciudades mayas. No está de más comentar, por último, el gracioso episodio en el que Waldeck ve en el sitio de Uxmal algo que a su parecer eran elefantes —identificables por las trompas del lado izquierdo de la imagen (figura 8)—, con lo que una parte de la comunidad científica encontró suficiente argumento para validar sus teorías de que los indios americanos provenían de los mongoles, más específicamente de los antiguos habitantes de Camboya. Esto, de hecho, deja ver también el gran poder que tiene la imaginación de un sólo hombre sobre la manera en la que una comunidad concibe y explica el mundo, más cuando esta visión de la realidad se gesta en ámbitos especializados, que, a pesar de demandar objetividad, basan sus posturas en las interpretaciones subjetivas de sus integrantes⁹⁸.

La desorientación que estas situaciones, graciosas cuando menos, ocasionan también deja ver un problema intrínseco al arte americano, ya que esa caracterización geográfica siempre ha sido cuestionada. En la década de 1940, la discusión sobre qué era o debería ser el arte en nuestro continente tenía ya bastantes años de haber comenzado⁹⁹. En un estudio

Cnosos, Grecia, y quien, de manera polémica, mandó restaurar los frescos y reforzar las estructuras con materiales modernos. Vid. Arthur Evans, *The palace of Minos*, vol. 1, Londres: Macmillan and Co., Limited, 1921; y Nanno Marinatos, *Sir Arthur Evans and Minoan Crete*, Londres: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2015.

⁹⁸ Aunque esta anécdota supera cualquier ficción, también debe mencionarse el texto *De Homo Rodans* (1965), de Remedios Varo. En él, la pintora parodia un ensayo académico en el que se presenta una hipótesis sobre el origen de ciertas palabras y sobre una posible evolución paralela a la del *Homo Sapiens*. El escrito estaba acompañado de un dibujo a lápiz de este espécimen, así como de una pequeña escultura hecha con huesos de pollo y pavo y con espinas de pescado (figuras 9-12). El texto fue publicado, imitando un manuscrito, por Calli Nova en 1965, dos años después de haber fallecido la autora. Remedios Varo, “*De Homo Rodans*”, en *Cartas, sueños y otros textos*, introducción y notas de Isabel Castells, México: Era, 1997, pp. 89-96.

⁹⁹ La bibliografía sobre el indigenismo, que algunos consideran un *ismo* más y otros una recuperación necesaria de las raíces locales, es abundante, más cuando se estudian desde el presente las diferentes maneras en las que

sobre el proyecto editorial de Mariátegui, Fernanda Beigel sintetiza lo siguiente sobre las primeras tres décadas del siglo XX:

Este amplio movimiento generacional contuvo en su seno desde expresiones de la poesía más esteticista hasta el arte de propaganda más unívocamente identificado con el ‘arte proletario’ y las directivas de la política cultural soviética. Entre estas corrientes surgieron tendencias que intentaron —con diferentes grados de éxito— una articulación entre la innovación artística y la preocupación política, como el muralismo mexicano, el indigenismo peruano, el criollismo rioplatense y el modernismo brasileño. Las revistas culturales latinoamericanas expresaron de manera privilegiada estos esfuerzos programáticos, que muchas veces quedaron plasmados en manifiestos, obras pictóricas o poemas, y otras se materializaron en rebeliones populares, organizaciones partidarias o grupos culturales¹⁰⁰.

Desde diversas perspectivas, se trató este tema en las publicaciones periódicas aquí estudiadas, aunque enfocando elementos distintos.

Wolfgang Paalen, por ejemplo, abogaba por la universalidad en lo que se refiere al arte y a la ciencia, pues ambas se complementaban, como ya se comentó en el apartado anterior. La característica para Paalen que permite que el arte sea universal es la de ser una expresión primordial humana que organiza rítmicamente el valor afectivo de los objetos (a diferencia de la universalidad de la ciencia, que organiza sistemáticamente a través de la comparación y de la medición)¹⁰¹: “A una ciencia universal, aunque por definición incapaz de hacerle justicia a nuestras necesidades emocionales, debe añadirse su complemento, el arte universal: estos dos ayudarán a darle forma a una nueva e indispensable consciencia del

las ideas y propuestas de esta corriente artística e ideológica se diseminaron en varios ámbitos, hasta conformar sólidas políticas culturales, como en el caso de México. Una buena introducción al tema puede encontrarse en Estelle Tarica, “Anatomy of indigenismo”, en *The inner life of mestizo nationalism*, Minnesota: University of Minnesota Press, pp. 1-29.

¹⁰⁰ Fernanda Beigel, “Introducción”, en *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*, Buenos Aires: Biblos, 2006, p. 29.

¹⁰¹ Wolfgang Paalen, “Art and science”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 7.

mundo”¹⁰². Al parecer del austriaco, a esta “nueva consciencia del mundo” se llega gracias a que el arte, por un lado, elimina las fronteras entre lo subjetivo y lo objetivo y, por el otro, trae al presente experiencias vitales del pasado, por medio del arte de otros tiempos, con lo que el límite entre el antes, el ahora y el después se diluye. Esto se logra al enfocar la manera en la que el arte elimina las fronteras entre lo subjetivo y lo objetivo, al mismo tiempo que una experiencia vital del pasado afecta a los sujetos y al mundo del presente. De este modo, para Paalen, el arte producido en nuestro continente —incluido aquel previo a la llegada de los europeos— adquiere el mismo peso que el arte occidental, al cual él llama universal.

En *Las Moradas*, esta postura puede encontrarse en un artículo de Héctor Velarde en el que discute la aseveración de que la arquitectura moderna es contraria a la tradición. Desde su perspectiva, las particularidades regionales y temporales de cierta producción artística no se contraponen a la caracterización de esas mismas obras también como internacionales, pues “fueron internacionales en sus mundos respectivos la arquitectura griega, la romana, la gótica, la renacentista, y, sobre todo, la barroca; en síntesis, todas las grandes arquitecturas que fueron expresiones directas de épocas determinadas”¹⁰³. Así, el apreciar un tipo de arte por ser específico o “puro” de una región o de un pueblo sólo lo llevaría a no poder establecer un diálogo con otras técnicas, formas y concepciones que, posteriormente, le permitirían llegar a la universalidad. Esto, no obstante, no quiere decir que un estilo deba homologarse a otros para pertenecer, sino que integrará sus características al compendio artístico mundial, del cual podrán ser retomadas por otros en otros tiempos y en otras geografías. “Este impulso

¹⁰² “To a science already universal but by definition incapable of doing justice to our emotional needs, there must be added as its complement, a universal art: these two will help in the shaping of the new, the indispensable world-consciousness”. Anónimo, *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943. Si bien este texto aparece sin firma detrás de la portadilla —a modo de presentación para este número de la revista—, por las ideas expuestas y por la labor de Paalen como editor, se asume que el austriaco es el autor de estas líneas.

¹⁰³ Héctor Velarde, “Influencia del barroco en la futura arquitectura peruana”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 309.

oculto, pero incontenible, que define el lugar, el país, el genio de una raza a través de las expresiones de una misma arquitectura es, a nuestro parecer, el factor de tradición que nos ocupa”¹⁰⁴.

La crítica al regionalismo en el arte puede leerse también en un texto ya citado de Renouf en *Dyn*, en el que dice:

La premisa de los regionalistas (o de los localistas, o de los nacionalistas, variantes todas de la misma estirpe de críticos y propagandistas) es que un artista mantiene o debe mantener, hasta el final de sus días, una personalidad constreñida por los estrechos confines del pueblo donde nació, o por los confines de la localidad o región o nación que rodea a ese pueblo. Y además dicen que él [el artista] debería mantener esa confinada personalidad sin importar dónde ha vivido o qué ha aprendido¹⁰⁵.

En ese sentido, la intención de esta crítica es valorar el arte americano por sus particularidades y darle su merecido lugar en la historia. Por un lado, la finalidad es ya no caer en exotismos —pues el arte indígena, por ejemplo, ya no sería considerado por su extrañeza o diferencia del europeo en métodos, técnicas y formas—, con lo que se lograría observar la universalidad de las obras y culturas en sus propios contextos. Sin embargo, en posturas como la de Paalen o Renouf se mantiene la idea de que lo americano debe ser validado o aceptado dentro de un canon previo, europeo, que determina qué sí y qué no es arte. En años más recientes, Adolfo Colombres ha expuesto esta crítica de la siguiente manera:

Lo propio, lo que nos identifica, no es una esencia metafísica inmutable, como pretende cierto sustancialismo ahistórico que glorifica el ‘alma nacional’, sino un producto histórico y dialéctico, es decir, mutable. Y buscar lo propio, los rasgos singulares de nuestra creación y su relación con el inframundo del símbolo, no

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ “Now the assumption of the regionalists (or the localists or the nationalists, variants of the same breed of critics and propagandists) is that an artists does or ought to remain to the end of his days a personality bounded by the narrow confines of the village of his birth, or by the confines of the locality or region or nation surrounding that village. And they argue that he ought to remain such a confined personality no matter where he has lived or what he has learned”. Edward Renouf, “Regionalism in painting”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 21.

implica de por sí erigir esos rasgos en valores supremos [...]. Aún más, ese pensamiento visual propio no podrá jamás realizarse con total prescindencia [*sic*] de los cánones generados a lo largo de la historia del arte occidental. Adoptará muchos de sus principios y postulados, pero el conjunto será diferente, por tratarse de una teoría situada en otro espacio y al servicio de otros grupos sociales, que tienen una historia y cultura distintas. O sea, esos elementos occidentales serán seleccionados y adoptados en calidad de préstamos culturales, y tras una seria reflexión y adaptación, en las que probablemente serán resemantizados y refuncionalizados¹⁰⁶.

De vuelta a la década de 1940, esta perspectiva eurocéntrica propondría darle un pase de entrada a nuestra cultura al terreno del arte moderno —como el surrealismo bretoniano y otras vanguardias habían hecho ya tiempo antes con las tradiciones artísticas originarias de otros continentes, como Asia, África, Oceanía y América¹⁰⁷—, lo que no aseguraría que, en otro momento, aun estando dentro de los cánones del arte universal, se redujera el arte de una u otra región sólo a sus características más exóticas. César Moro incluso critica esto último desde la perspectiva de las naciones americanas, pues pareciera que, por voltear a ver a Occidente, perdemos de vista los tesoros que se quedaron olvidados y enterrados en nuestras tierras¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Adolfo Colombres, “Prólogo”, en *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1991, pp. 10-11. Este libro cuenta también con ensayos de Juan Acha, Ticio Escobar y del mismo Colombres, los cuales tratan el tema del arte americano y su relación con la cultura occidental, con la antropología, con las culturas prehispánicas y con el arte popular.

¹⁰⁷ W.P., “Paysage totemique”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 48. La forma en la que las vanguardias artísticas del siglo XX se relacionaron con aquel arte que llamaron *primitivo* (es decir, el perteneciente a regiones ahora colonizadas en las que algunos objetos rituales o cotidianos fueron interpretados como artísticos a la manera occidental) varió mucho dependiendo de la corriente, de la época y de la vinculación que cada artista estableció con aquello que le interesaba. En el caso del surrealismo, Breton vio en el arte de las culturas originarias de varias regiones una confirmación de que otro tipo de arte era posible. Años después, surgiría una gran cantidad de artistas estudiosos de distintas culturas, al punto de que muchos de ellos incluso publicaron ensayos académicos y libros de análisis sobre el tema. Un caso ejemplar es el de Kurt Seligmann, amigo de Wolfgang Paalen y colaborador surrealista en diversas publicaciones, quien publicó su libro *Magic, supernaturalism, and religion* en 1948. Vid. José A. González Alcantud, *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona: Anthropos, 1989; Julia Kelly, “The ethnographic turn”, en *A companion to Dada and Surrealism*, editado por David Hopkins, West Sussex: Wiley Blackwell, 2016, pp. 319-333; James Clifford, “On ethnographic surrealism”, *Comparative Studies in Society and History*, vol. 23, núm. 4 (octubre), 1981, pp. 539-564; Kurt Seligmann, *Magic, supernaturalism, and religion*, Londres: Allen Lane The Penguin Press, 1971.

¹⁰⁸ César Moro, “Coricancha. The Golden Quarter of the City”, *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, p.75.

Otra perspectiva sobre el arte americano y, en específico, sobre el llamado arte indigenista es la de los colaboradores de *Las Moradas*. Como ya se mencionó al inicio del capítulo, aunque la polarización a favor y en contra de un arte comprometido era un problema global en ese tiempo, en América Latina, y en Perú en especial, se presentó de una manera distinta desde la década de 1920, momento en el que el ‘indigenismo’ fue aceptado como el posicionamiento correcto de los artistas frente al mundo y a su pasado prehispánico. El rechazo a estas directrices en el arte se encuentra bien explicado en una antología de Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren —la cual será comentada un poco más adelante—, así como en una réplica a una reseña suya publicada en *Las Moradas*. Esta última, firmada con las iniciales de Salazar Bondy, dice: “Para nosotros ningún representante del ‘indigenismo’ —tampoco del llamado ‘cholismo’— merece ubicación en una antología en cuya selección ha prevalecido un criterio pura y estrictamente poético. Lo ‘geográfico y peruano’ no nos interesan si no van al socaire de una expresión lírica honda, permanente y esencialmente bella”¹⁰⁹. La tajante negativa a esta estética proviene de la idea de que la “escuela ‘indigenista’ uniforma a sus prosélitos dentro de un tono común e indiscutiblemente opaco”¹¹⁰. Hasta cierto punto, Salazar Bondy le niega todo mérito a este movimiento, a pesar de que en el mismo párrafo se sobrentienda que, si hubiera algún texto indigenista con suficiente calidad poética, se le aceptaría por esto último, mas no por la escuela a la que se adscribiera. André Masson, en otro texto publicado en *Las Moradas*, lo afirma de la siguiente manera: “El error, en efecto, se halla en creer que existe otra cosa

¹⁰⁹ S.S.B., “Nota”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 98.

¹¹⁰ *Idem.*

además del valor intrínseco de una obra, es decir, del sabor propio que ofrece, la emoción nueva que expresa, el placer que da”¹¹¹.

La crítica al indigenismo permite a los escritores develar algunas otras contradicciones y prejuicios que se esconden detrás de esta corriente artística e ideológica. Mario Carreño, pintor cubano del que aparecen óleos y textos en *Las Moradas* (figura 13), señala que la confusión del ‘indigenismo’ está en pretender que el indio sea el centro de la producción artística, cuando lo único que logran es representarlo, describirlo o mostrarlo, siempre ceñidos a moldes europeos: “el indio ha sido ‘reproducido’ con una técnica italianizante, muy lejos del verdadero sentido plástico-indígena, de la verdadera voluntad de forma originaria”¹¹². Sin embargo, el cubano ubica la causa de este contrasentido en que el artista americano no conoce ni atiende a las características plásticas ‘típicas’ de nuestro continente. Estos elementos particulares de la geografía dependerían de lo que él llama una mentalidad más primitiva, relacionada con, por ejemplo, la eliminación de la perspectiva en las artes visuales.

A esto, en el mismo número de la revista, Westphalen responde y contraargumenta lo siguiente: “No, el pintor, americano u otro, no *debe* saber esto. El problema de la representación o no representación dimensional en la pintura es un problema que el pintor siempre se ha planteado y que siempre ha de plantearse, y que lo ha resuelto o que lo resolverá de acuerdo con las exigencias expresivas propias: todo depende de lo que quiera decir y de los medios que halle más adecuados para hacerlo”¹¹³. Como puede observarse por las palabras de Westphalen, más acordes a lo que analizábamos antes, ningún artista está

¹¹¹ André Masson, “Sobre una crisis de lo imaginario”, *Las Moradas*, núm. 2, julio-agosto 1947, p. 149.

¹¹² Mario Carreño, “El ‘arte americano’”, *Las Moradas*, núm. 7-8, enero-julio 1949, p. 138.

¹¹³ E.A.W., “Nota”, *Las Moradas*, núm. 7-8, enero-julio 1949, p. 140.

obligado por su lugar o tiempo de nacimiento a explorar determinados problemas, ni pictóricos ni sociales. Tales planteamientos y cuestionamientos los realizan los artistas por inquietudes y compromisos propios, pero no por mandatos geográficos del arte.

César Moro, años antes, había también ya expuesto su crítica al indigenismo en la revista *El Uso de la Palabra*, donde publica “A propósito de la pintura en el Perú”. Este artículo revisa los problemas ideológicos y conceptuales que acompañan la corriente del indigenismo, en la que se dan por sentadas algunas ideas culturales, raciales y estéticas. En primera instancia, le es imposible a Moro desligar el indigenismo de una cierta subordinación racial, en la que el otro es pintado como un sujeto bien definido, inmutable, frágil y contemplable; es decir, casi como un objeto. Así, el indio americano es un “algo” que puede ser comprado por la clase dominante, pero sólo si ya está enmarcado, listo para colgarse en un muro: “dicha clase acepta [estas pinturas] en sus casas de pésimo gusto, a condición de que vengan enmarcados ya sin el peculiar olor a lana que, según ella, caracteriza a los indios. Prefieren sin duda el olor de cadaverina que despide la pintura indigenista. Estos cuadros sirven a los arios gatosos como prueba de la pretendida inferioridad de las razas de color”¹¹⁴. No obstante, esto no sólo revela los aires de superioridad de quien compra tales cuadros, sino también el servilismo y subordinación de quien los pinta: “A estos latrocinios inmemoriales suscribe sin disputa quien, consciente o inconscientemente, adula a la clase dominante pintando para ella y solamente para ella, indios deformes”¹¹⁵.

Por otro lado, en el mismo artículo, Moro recupera una narrativa en la que el indio se encuentra por arriba de lo occidental (tanto de los sujetos como de los objetos), aunque no únicamente en la actualidad, sino desde el tiempo de la Conquista. Las reflexiones de Moro

¹¹⁴ César Moro, “A propósito de la pintura en el Perú”, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 7.

¹¹⁵ *Idem.*

que a continuación comentaré parten de la idea de que el indigenismo, como ya lo mencionó Carreño, sólo representa al indio, sin darle voz verdaderamente y desde la perspectiva hispánica occidentalizante. En primera instancia, Moro caracteriza la lengua española como una estancada desde el Siglo de Oro, que no ha logrado desarrollar pensamiento filosófico o poético a la altura de otras naciones/lenguas europeas, pues los países de habla hispana, incluida España, son pobres en cuanto a la “facultad de pensar”. Posteriormente, pinta una imagen del indio prehispánico que se centra en la dignidad, a pesar de haber mantenido prácticas que, dice, hoy podríamos considerar inhumanas, hasta que “vinieron los españoles y con ellos el cortejo horripilante de las virtudes cristianas”¹¹⁶. Para Moro, Atahualpa es, así, una de las pocas figuras históricas que confrontó esta nueva cultura al tirar al piso el Evangelio, a quien se le debe un homenaje por ser el primero en haber rechazado estas imposiciones. Finalmente, el peruano ve que la influencia perniciosa es de los peninsulares durante la Conquista, y de los “mestizos y mulatos españolizantes con títulos de Castilla” durante el siglo XIX, pues éstos concentran, en ambos momentos, la ausencia de facultad intelectual que ya se mencionó, a la vez que “amordazan el pensamiento y mantienen en riguroso inéditas las más elementales conquistas de la democracia”¹¹⁷.

Moro, por esta razón, se niega a aceptar el indigenismo como una propuesta válida, ya que proviene de ese cúmulo de defectos asociados a lo hispánico, aunque disfrazados como peruanos. Aquellos que encarnan estos males pretenden ver al indio como un connacional, sin entender que vienen de la misma estirpe que utilizó a los pueblos originarios y a sus tierras para agrandar su riqueza. Asimismo, esto lo lleva a señalar la hipocresía de quienes pretenden sostener el indigenismo en el argumento spengleriano de la decadencia de Europa, de la cual,

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

según el peruano, serían también un reflejo: “toda la gama de intelectuales en el Perú quiere levantar las nuevas murallas chinas que nos aíslen de Europa, a quien nuestros sabihondos lectores de las traducciones de Spengler llaman decadente, sin reflexionar un instante en que si Europa es decadente, nosotros intelectualmente, no somos sino un pobre reflejo de esa decadencia”¹¹⁸ Más adelante, el peruano decanta esta idea en el indigenismo, el cual surge de la manera en la que ese punto de partida europeo del cual no es posible huir observa al indio americano:

Y así, naturalmente, pretendemos circunscribir, ahora, la expresión esencialmente poética, por ende universal, del lenguaje pictórico, a normas que encaucen el problema del espíritu del hombre actual en el Perú, dentro del callejón sin salida y sin seducción de la reproducción arbitraria o justa del indio, de su mujer, de la suegra y del suegro del indio, del hijo del indio y de toda su parentela, vestidos con los trajes que, como la perpetuación de algo incierto, son los únicos que le permite lle[v]ar hasta hoy el explotador de su suelo¹¹⁹.

Por último, Moro concluye de todo lo ya expuesto que el indigenismo no sólo se niega a darle la voz al indio, sino que se niega a ver al indio de la actualidad, a aquel que no es pintoresco y que no sirve como figurín coleccionable. Su ataque a esta corriente pictórica y artística viene del enfado ante la simplificación y objetivación de un pueblo digno tanto en su pasado como en su presente y su futuro. Para Moro, el indigenista, si no puede pintar al indio prototípico, al encontrarse frente al indio real, frente al sujeto con agencia en el mundo

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 3. Sobre la influencia del pensamiento de Oswald Spengler en Latinoamérica y un balance sobre su influencia en nuestro continente a más de cien años de la publicación del primer volumen de *La decadencia de Occidente*, vid. Antonio R. Rubio Plo, “Oswald Spengler. La cultura entendida como arma biológico-social”, *Cuadernos de Pensamiento Político*, núm. 60 (octubre-diciembre), 2018, pp. 110-117; y Anke Birkenmaier, “Scenarios of colonialism and culture: Oswald Spengler’s Latin America”, *MLN*, vol. 128, núm. 2 (Hispanic Issue, marzo), 2013, pp. 256-276. Por otro lado, esta crítica al lugar común de la “decadencia” de Europa también revela, en otros textos de Moro, su fascinación por la cultura de dicho continente, por no decir que un marcado eurocentrismo. Por ejemplo, en su “Carta a Xavier Villaurrutia”, dice: “¿Cómo se autocalifica quien, de pronto y *porque puede*, dispone que Europa es el pasado? Por lo menos como un vaticinador de feria o como un espectador que ignora, porque no ve, la trayectoria de la *cultura* occidental, es decir, netamente europea”. César Moro, “Carta a Xavier Villaurrutia”, *Las Moradas*, núm. 7-8, enero-julio 1949, p. 119.

¹¹⁹ César Moro, “A propósito de la pintura en el Perú”, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 7.

y con voluntad, prefiere ver y pintar escenarios folclóricos que no problematicen la forma en la que el pintor ve el mundo. Y termina: “Los pintores indigenistas no creen en la actualidad del indio, porque la actualidad significa la pérdida de los colorines y el crepúsculo de lo pintoresco y antes que perder el temario, prefieren ayudar a perpetuar a toda costa el estado de cosas que les asegura frescos, buenos trozos ya listos de pintura fácilmente exportable”¹²⁰.

En *Las Moradas*, no obstante, se propone otra forma de ligar el arte de su tiempo y lo indígena, aunque sin nombrarse indigenista. Se trata de la obra de José María Arguedas, la cual aparece en dos números de la revista: en uno como traducción y comentario a lo traducido, en otro como reproducción de un fragmento de su novela más conocida, *Los ríos profundos*. En el primer caso¹²¹, desde una postura antropológica, recupera dos cuentos quechuas que, para él, reflejan bien algunos aspectos culturales de la población indígena donde fueron recolectados (Maranganí). En el segundo¹²², es posible notar la visión de mundo que tenía el autor, a caballo entre dos lenguas, con una constante necesidad de negociar entre lo indígena y lo occidental. Las aportaciones de Arguedas a la revista dejan ver obras que no se caracterizan por su geografía, sino por la forma en la que conciben y conceptualizan el mundo en el que se insertan. Es en ese sentido que Beigel, sobre Mariátegui y sus estrategias editoriales, habla de “una operación de rescate diferenciado de la tradición cultural autóctona sobre la base de una noción de tiempo triangulado”; y explica:

Es decir, una idea del transcurso de la historia que recreaba la presencia del pasado en el presente y en el futuro. Por un lado, una fusión entre el hoy y el mañana, que surgía dentro de los programas socialistas con la noción de revolución, e implicaba pensar que ‘el futuro es hoy’. Por el otro, una carga redencionista y mítica se hizo presente en el vanguardismo y vino a otorgar vigencias a ciertos aspectos del pasado precolonial que se materializó, por ejemplo, en

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ José María Arguedas, “Dos cuentos quechuas”, *Las Moradas*, núm. 2, julio-agosto 1947, pp. 124-134.

¹²² José María Arguedas, “Los ríos profundos”, *Las Moradas*, núm. 4, abril 1948, pp. 53-59.

proyectos de resurrección incaica. Estos juegos del tiempo estaban instalados en las discusiones programáticas del vanguardismo e invocaban la perspectiva cósmica de los más antiguos habitantes peruanos¹²³.

Si bien la ubicación espacial no es algo secundario, ésta no es el factor decisivo ni lo que hace tan particular los textos aquí comentados. Por el contrario, la interpretación y creación de estos textos dependen del conocimiento profundo de la cultura a la que pertenecen y del público lector al que están dirigidos.

En cuanto a tratamiento, la forma en la que *Dyn* discute sobre este tema y sus contenidos es muy diferente, pues en su número doble, el 4-5, se dedica a presentar desde la antropología y la crítica una gran cantidad de obras de arte precortesiano, así como varias propuestas para su estudio¹²⁴ (figuras 14-17). En el reverso de la portadilla, en un escrito que funciona como breve introducción a este número de la revista, se afirma que el inicio del hombre está en el momento mismo en el que inició el arte. Años después, en un texto de Westphalen, podemos encontrar una idea coincidente:

el arte es uno de los modos, el más efectivo puede ser, hallado por el hombre para hacer habitable su lugar en la tierra, para reconocer sus designios, para tomar conciencia de sus necesidades y de sus conflictos, para vislumbrar los cambios y los nuevos derroteros en su travesía. Porque por el arte sabemos lo que somos, y aún más, por el arte nos damos cuenta de lo que podemos ser. En la historia del hombre, las obras de arte son como los hitos que va dejando para reconocerse, y para poderse guiar por el tumulto de lo desconocido¹²⁵.

¹²³ Fernanda Beigel, “Introducción”, en *La epopeya de una generación y una revista*, ed. cit., p. 31. Cursivas en el original.

¹²⁴ En su momento, James Clifford analizó las distintas vertientes del interés de los surrealistas por la etnografía. Este autor ubica parte del impulso en la revista *Documents* (15 núms., 1929-1931), fundada por Georges Bataille y por Georges Henri Rivière en 1929. Esta publicación —cuyo subtítulo era ‘Doctrinas, arqueología, bellas artes, etnografía’— tenía una amplia colaboración de etnógrafos vinculados al Museo de Trocadero (que, posteriormente, se convertiría en el Musée de l’Homme, el cual facilitaría el viaje de Paalen a Alaska). *Vid.* J. Clifford, art. cit.

¹²⁵ Emilio Adolfo Westphalen, “¿Quién habla de quemar a Kafka?”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 23.

En la visión teórica de Paalen, en el mencionado número de *Dyn*, se trata de mostrar una nueva concepción del arte amerindio, en la que las obras, impulsadas por la imaginación, abren posibilidades a futuro, tanto estéticas como de comprensión de mundo, con lo que ya no se les considera como un pasado incomprensible o ajeno a nosotros. Es decir, se trae al presente la producción del pasado histórico y artístico del ser humano, para fundirla con el arte moderno.

Sin embargo, tal traslado en el tiempo debe ser realizado con el mayor rigor posible, atendiendo, en primer lugar, al estudio de la realidad y del objeto (como ya antes se había mencionado al hablar sobre la relación entre poeta y científico, y para nada en coincidencia con las actividades de reproducción documental del Conde Waldeck): “es cuestión de la distinción que establecen los etnólogos entre sentido, uso y función de los complejos culturales difundidos y la forma de los mismos”¹²⁶. Por tal razón, el número 4-5 está conformado por diversos estudios antropológicos que permiten entender el valor estético de las piezas que analizan. Un ejemplo muy claro de ello es la primera parte del artículo escrito por Carlos R. Margain Araujo, en la que explica por qué es un error tratar de comprender el arte de otros tiempos a partir de concepciones modernas, a la vez que acepta que toda creación artística es una lucha entre una tradición aceptada por la colectividad y el impulso creativo del individuo. Así, finaliza su apartado con la siguiente comparación: “La historia no se repite, pero los fenómenos sí: *hoy* la opinión general difícilmente puede aceptar la pintura surrealista o concebir un mundo de cuatro dimensiones; *ayer* [la opinión general] estaba en

¹²⁶ “Máscaras populares peruanas”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo de 1947, p. 72.

conflicto con los artistas que introdujeron la perspectiva y difícilmente podía imaginar que la tierra fuera redonda”¹²⁷.

Otro ejemplo notable, aunque en el segundo número de *Dyn*, es el de una breve nota que escribe Paalen sobre la *coincidencia* de dos estilos o técnicas que, a pesar de no haberse podido afectar uno al otro por el desconocimiento y por la distancia temporal o geográfica, revelan particularidades de cada uno al contrastarse¹²⁸. En este sentido, no se trataría del pasado actualizándose en nuestro presente específico, sino de otros tiempos y espacios vinculándose y coincidiendo. Esto no sólo abonaría a la tesis sobre la universalidad del arte, sino que también permitiría hacer hipótesis de trabajo y de análisis que no atendieran a una relación lógico-causal en el sentido más estricto. Renouf lo explica, en el caso particular de la civilización occidental, de la siguiente manera:

Las experiencias culturales características y los impresionantes logros de hoy en día no sólo no son locales, ni regionales, sino que no son ni siquiera nacionales. Son aspectos de la Civilización Occidental. Un descubrimiento científico, sin importar dónde ni quién lo haya hecho, incorpora en él los esfuerzos, el trabajo mental, los descubrimientos alcanzados por los miles de investigadores científicos de todas las naciones de estos pasados siglos. Cada notable libro escrito hoy, cada notable composición musical es la destilación de fragmentos de la cultura universal: por accidente de nacimiento el autor puede ser de una nacionalidad cualquiera; pero su mente ha sido nutrida y entrenada, sus simpatías ampliadas, sus sensibilidades y gusto refinados por culturas de otras naciones y de otros tiempos¹²⁹.

¹²⁷ “History does not repeat itself, but phenomena do: *today* popular sentiment can hardly accept a surrealist painting, or conceive of a four-dimensional world: *yesterday* it was in conflict with the artists who introduced perspective, and could hardly imagine that the earth might be round”. Carlos R. Margain Araujo, “The painting in Mexican codices”, *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, p. 60.

¹²⁸ W. Paalen, “About the origins of the Doric column and the guitar-woman”, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, p. 14. El artículo se refiere a algunos detalles arquitectónicos y artesanales que tienen en común la cultura griega antigua y la de los indios americanos de la Columbia Británica.

¹²⁹ “The characteristic cultural experiences and striking achievements of today are not only not local, not regional, but note even national. They are aspects of Western Civilization. A scientific discovery, no matter where nor by whom made, incorporates within it the efforts, the brain-work, the discoveries achieved by the thousands of scientific investigators of all nations for these centuries past. Every notable book written today, every notable musical composition is a distillation of fragments of universal culture: by accident of birth the author may be a national of whatever name; but his mind has been nourished and trained, his sympathies

En lo que respecta a las reproducciones fotográficas del número doble, éstas muestran en su mayoría espacios abiertos en los que hay vestigios de alguna civilización antigua. Entre las fotografías aparecidas en la revista, las de Eva Sulzer y Dorothy Heydn, especialmente las de la primera, hacen que el observador se enfrente a construcciones y monumentos del pasado que han sido consumidos por la naturaleza, conceptualizándolos de forma visual como ruinas, las cuales pueden ser entendidas como la permanencia del pasado en el presente (figuras 18-20).

Ya desde el primer “Manifiesto surrealista”, Breton mencionaba las ruinas, específicamente las evocadas por los románticos, como algo ‘maravilloso’ que “participa oscuramente de una especie de revelación general de la que sólo nos llega algún detalle”. Así, las ruinas, tanto como los maniqués modernos “o cualquier otro símbolo capaz de conmover la sensibilidad del hombre”, hacen aparecer “la irremediable inquietud humana”¹³⁰. La referencia al romanticismo se debe a que, para Breton, lo que se considera maravilloso cambia de una a otra época; es decir, es específico de ciertos periodos. Además de ello, al hablar de este movimiento artístico, también marca una dirección para la interpretación del concepto de ‘ruina’. Si bien entre romanticismo y surrealismo siempre hay una vinculación, en el caso del movimiento del siglo XX se trata de algo apenas reconocible o identificable, pues está contenido en los detalles, por lo que no es posible decir con certeza exactamente qué es lo que de un objeto ocasiona esa sensación de inquietud. De hecho, a

broadened, his sensibilities and taste refined by cultures of other nations and other times”. Edward Renouf, “Regionalism in painting”, *Dyn*, núm. 2, abril-mayo 1942, p. 22.

¹³⁰ A. Breton, “Primer manifiesto del surrealismo”, en *Manifiestos del surrealismo*, ed. cit., p. 33.

diferencia del romanticismo¹³¹, el surrealismo no se centra en la nostalgia que suscita la ruina, sino en la inquietud generada gracias a la sobreposición de dos tiempos en un mismo espacio.

La presencia de las ruinas adquiere gran relevancia en el caso de las poblaciones amerindias de Norteamérica, ya que hay una unión entre el pasado cultural y el presente natural (bosques y selvas que han devorado las creaciones del ser humano). Esta convivencia es descrita por Westphalen como “tradiciones múltiples, corrientes numerosas, pero igualmente vivificantes, igualmente capaces de regar y de tonificar muchas formas actuales de cultura”. Esa “tonificación” mencionada por el peruano de la cultura actual se daría gracias al establecimiento de “normas generales que sean el resultado de la confrontación de varias tradiciones, y tal vez así lleguemos a perspectivas más profundas y más valederas, más ricas de substancia vital y más capaces de resistir en su elasticidad las tensiones tremendas de esta época convulsiva”¹³². Es decir, desde la perspectiva de Westphalen, una forma de fortalecerse culturalmente es conocer y dialogar con otros modos de ver la vida y de entender el mundo.

En ese mismo sentido se puede leer la polémica y propositiva antología *La poesía contemporánea del Perú*, con ilustraciones de Fernando de Szyszlo y aparecida un año antes de que se editara el primer número de *Las Moradas*. La idea de tradición de los antologadores no responde a un corte tajante entre los poetas del pasado —a quienes habría que rendirles culto— y los escritores del presente. El trabajo de Eielson, Salazar Bondy y Sologuren fue la afirmación de que había ya sucedido un cambio en la concepción artística y poética en el Perú, a la vez que se mostraba que el ámbito literario estaba lo suficientemente maduro para

¹³¹ Para ahondar más en la manera en la que el romanticismo interpretaba las ruinas, *vid.* Andreas Huyssen, “Nostalgia of ruins”, *Grey Room*, núm. 23 (primavera), 2006, pp. 6-21; Paul Zucker, “Ruins. An aesthetic hybrid”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, núm. 2 (invierno), 1961, pp. 119-130; y John A. Pinto, “Speaking ruins: Travelers’ perception of Ancient Rome”, *SiteLINES: A Journal of Place*, vol. 11, núm. 2 (primavera), 2016, pp. 3-5.

¹³² E.A.W., “La tradición, los museos y el arte moderno”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, pp. 189-190.

presentarse y explicarse a sí mismo. Para ellos, esta transformación podía rastrearse hasta principios de siglo, con José María Eguren, quien había sentado las bases de una nueva sensibilidad. Posteriormente, según la propuesta, César Vallejo reformaría esta sensibilidad, la cual luego fue interiorizada y materializada por Martín Adán, Westphalen, Xavier Abril, Enrique Peña, Ricardo Peña y Carlos Oquendo de Amat en distintos textos (figuras 21-29).

Lo polémico de esta publicación está en las libertades que se toman los organizadores y en las propuestas que hacen a pesar de su corta edad. Por un lado, hay un desconcierto en los receptores ante la transformación de lo que ya se tenía aceptado y conocido, pues, por ejemplo, la lectura que se hace de Vallejo difiere de la más generalizada, proveniente en parte de las perspectivas de José Carlos Mariátegui en *Amauta*, ya que los antologadores lo valoraron por sus innovaciones críticas y literarias, mientras que antes se privilegió su carácter de poesía social o indigenista¹³³. Según los poetas, la aportación de Vallejo fue dar “cima a una poesía cargada de humanidad, fuerte, profunda y descarnada mas no por eso exenta de belleza ni asida a meras formas sino afincada con desgarramiento en la pulpa misma del hombre”¹³⁴.

Por otro lado, se atrevieron a desafiar la permanencia de la que era considerada una triada fundacional de la literatura peruana: Ricardo Palma para la prosa y José Santos Chocano y Manuel González Prada para la poesía¹³⁵ —del último, diría Salazar Bondy: “Por hábito o pereza se hace nacer la poesía del Perú en Manuel González Prada”¹³⁶—. Los

¹³³ Inmaculada Lergo Martín, “La poesía contemporánea del Perú: en defensa de la poesía”, en Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren, *La poesía contemporánea del Perú*, Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013, p. XLV.

¹³⁴ S. Salazar Bondy, “La poesía nueva del Perú”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Editorial Cvltvra Antártica, 1946, p. 11.

¹³⁵ I. Lergo Martín, “La poesía contemporánea del Perú: en defensa de la poesía”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013, p. XXXVII

¹³⁶ S. Salazar Bondy, “La poesía nueva del Perú”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Editorial Cvltvra Antártica, 1946, p. 7.

jóvenes artistas reconocían el inicio de la nueva poesía en Eguren, quien destacaba por su frescura, en comparación con la estética romántica y modernista, gracias a su habilidad para crear atmósferas, en vez de narraciones anecdóticas, y al uso dinámico y maleable del lenguaje: “Rompe éste con toda la hondamente soterrada tradición de sentimentalismo vulgar que ceñía el pasado y vertía con musicalidad aprendida de Verlaine y los simbolistas una materia subjetiva escogida en minucioso menester de un trasmundo de rica y avisada sensibilidad”¹³⁷.

Así, se identifican tres momentos en los que la poesía transita y cambia hasta la del presente de la antología: hay una inauguración (Eguren), una reforma (Vallejo) y una materialización (los antologados), lo que permite reconocer las innovaciones, los aciertos y el aprovechamiento de éstos. Beigel describe así el periodo antologado por los peruanos:

Esto es visible en una distinción entre categorías de la época bastante extendida, que puede advertirse siguiendo el desarrollo del movimiento cultural entre 1900 y 1930. Aquella que diferenciaba a los sujetos identificados con la *nueva generación* y aquellos grupos que se inscribían bajo la denominación de *vanguardia*. En algunos casos, la primera contenía a la segunda, pues compartían un gesto semejante en contra del orden oligárquico. Sin embargo, se diferenciaban por el grado de consolidación y desarrollo programático, por el tipo de protesta, que podía ser estrictamente estético, exclusivamente político o con distintos grados de articulación de ambos. Ambas denominaciones convivieron entre la Reforma Universitaria y fines de la década del 30, e incluso podría decirse que, discursivamente, la *nueva generación* fue el puente entre el modernismo y la vanguardia¹³⁸.

Sin embargo, a pesar de que no se menciona en la antología, está también implícito un cuarto estadio de la poesía peruana: la de aquellos que firman la colección de poetas, aunque no figuren en ella como tales. Inmaculada Lergo Martín lo plantea de la siguiente forma:

¹³⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁸ Fernanda Beigel, “Introducción”, en *La epopeya de una generación y una revista*, ed. cit., p. 29.

La selección de textos que componen una antología no se corresponde con la suma sin más de los mismos, sino que su verdadera significación se encuentra en las relaciones que existen entre ellos y en la lectura e interpretación del conjunto, en el que hay que incluir el prólogo, elemento que convierte la antología en un híbrido entre la crítica y la creación, y en un instrumento para la fijación y modificación de los cánones literarios. O, dicho de otro modo, su valor reside en el hecho de que siendo reflejo de un determinado momento en la historia literaria es a la vez fuente y parte activa en la formulación teórica de ese momento¹³⁹.

Tal modificación del canon les permite a los antologadores insertarse como herederos de esta genealogía, como aquellos en los que pervive una tradición que acaba de ser revelada.

La resignificación de la tradición, como sucede en esta antología, tiene la intención de buscar un origen en el que poetas y escritores puedan reconocerse, en el que hallen vestigios y vislumbres de lo que era su sensibilidad artística. En *Las Moradas*, asimismo, los problemas surgidos del dogmatismo ante la tradición, o de una falta de rigor al recuperar las obras del pasado, son analizados en comentarios como “Peligros del dogma tradicionalista en la arquitectura del Perú”¹⁴⁰, de Luis Miró Quesada G.; en la reseña que Luis Jaime Cisneros hace del libro *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, de Pedro Salinas¹⁴¹; y en el ya citado artículo “Arqueología y fantasía”, de Víctor Wolfgang von Hagen. De este cúmulo de textos podemos desprender que, si en el periodo de entreguerras se rechazó —por comprensible necesidad psicológica y creativa— todo lo previo, todos los descubrimientos anteriores del arte; a mitad de siglo se revaloró tanto la tradición como la actitud contraria a ésta. De acuerdo con ello, afirma Héctor Velarde en otro artículo de la revista:

La tradición no perpetúa repitiendo, copiando, insistiendo en lo mismo con variaciones más o menos renovadas, la tradición no

¹³⁹ I. Lergo Martín, “La poesía contemporánea del Perú: en defensa de la poesía”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013, p. XII.

¹⁴⁰ Luis Miró Quesada G., “Peligros del dogma tradicionalista en la arquitectura del Perú”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, pp. 193-196.

¹⁴¹ Luis Jaime Cisneros, “Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, pp. 203-205.

paraliza; eso sería la muerte. La tradición se manifiesta en toda novedad creada. No se trata pues, de arrastrar del pasado ‘basuras’ decorativas, ni tampoco de perennizar formas, elementos y modalidades que tuvieron su razón de ser y su vida. La tradición es algo más profundo que todo ello, y creemos que ya no debe ser palabra de discordia sino de entendimiento¹⁴².

Sumándose a este debate, Westphalen define tradición como la “actualización del legado del pasado”, independientemente de si es un legado aceptado por todos, normativo, o uno que busca el cambio, pues “también hay la tradición de la heterodoxia, también los disconformes pueden proclamarse herederos de una corriente muy vieja por muy extraviados que hayan sido los caminos por donde se ha deslizado”¹⁴³. No obstante, según tal manera de entender la tradición, ésta no puede ser sólo un conocer, aceptar y acatar lo que viene del pasado, sino que debe ser actualizado, integrado y reformulado: “ese legado hay que irlo pesando en la balanza de nuestra vida, [hay] que pasarlo por nuestra experiencia para revivirlo, transformarlo, reformarlo, destruirlo, es decir, para hacerlo nuestro”¹⁴⁴.

En ese mismo ensayo, Westphalen hace una crítica a los museos, pues los entiende como un espacio en el que la actualización de la tradición no es ni siquiera fomentada. Para él, la apreciación del arte debe darse a manera de un reencuentro en el interior del espectador, de una nueva visión del exterior propuesta por las obras¹⁴⁵. Este proceso de comprensión y ampliación de los conceptos o ideas sobre el mundo, ya tratado páginas atrás, es lo que permite que las tradiciones se mantengan vivas, además de que abre la puerta para la adición de una multiplicidad de tradiciones que pueden ser conocidas. Por esta razón, a diferencia de los museos, a Westphalen le parece que una biblioteca es un espacio en el que se actualiza

¹⁴² Héctor Velarde, “Influencia del barroco en la futura arquitectura peruana”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, pp. 309-310.

¹⁴³ E.A.W., “La tradición, los museos y el arte moderno”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, p. 187.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 190.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 191.

constantemente el pasado por medio de la lectura, “quiere decir actualmente la acumulación de muchas tradiciones en potencia —en potencia, porque todo depende de lo que se haga con ellas”¹⁴⁶.

Un ejemplo de ello es lo que sucede con la propuesta de la antología de Salazar Bondy, Eielson y Sologuren. En un artículo de *Las Moradas*, puede encontrarse también la siguiente descripción de cultura, la cual ayudaría a comprender las propuestas y finalidades de esta antología: “la cultura es así fundamentalmente entrega —*traditio*— y elaboración, transformación, interpretación, desfiguración y superación de lo entregado”¹⁴⁷. La reforma que hacen los tres antologadores del canon peruano de poesía —el desconocimiento de unos autores y la reinterpretación de otros— se originaría en la imposibilidad de identificación con y de actualización del canon anterior, de la tradición que comenzaba con esa triada fundacional que ya ha sido mencionada. Asimismo, partiría de la necesidad de hallar un legado que les permitiera explorar el mundo con nueva libertad. Como diría Alfredo Wagner de Reyna en un breve pero atinado artículo: “La tradición cultural es por eso temporal, y así trasciende de lo pasado a lo futuro y hace responsable a lo presente de lo que ya no es y de lo que aún no es”¹⁴⁸. Para ellos y para los demás colaboradores de la revista, al igual que para los lectores, *Las Moradas* establece una tradición maleable que vincula artistas visuales, poetas y críticos a partir de algunas características básicas: el rigor poético, la precisión crítica y la claridad creativa.

Relacionado con esto, comenta Tomás Acosta Mejía sobre un artículo de Leopoldo Zea reproducido en *Las Moradas* que no se trata ya del “estudio del pasado como acervo

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 190.

¹⁴⁷ Alberto Wagner de Reyna, “Cultura y muerte”, *Las Moradas*, núm. 6, octubre 1948, p. 257.

¹⁴⁸ *Idem.*

momificado y quieto, sino como conocimiento estricto de la espiritualidad trascendente, en unos; o de la actividad vital (existencial) en perpetua temporalización del pasado hacia el futuro, en otros. El conocimiento histórico implica así el conocimiento del hombre en su más plena actualidad y en su dignidad más profunda”¹⁴⁹. Por su parte, el mismo Zea asevera que —así como, según Moro, a la población indígena se le ha amputado su presente por mantener una idea momificada del pasado— el pasado que hoy día nos parece contradictorio también ha sido eliminado o censurado para mayor conveniencia de la narrativa identitaria que se está conformando, por lo que tenemos “que hacer de nuestro pasado algo que por haber sido no tiene por qué volver a ser. Tenemos que hacer de él algo nuestro en la medida que ha sido una experiencia”¹⁵⁰.

*

Esta relación entre presente y pasado a manera de una tradición actualizada puede observarse más concretamente en algunos textos encontrados en las tres revistas estudiadas, los cuales transforman no la idea de un canon de textos o de autores, sino la configuración genérica de lo que escriben¹⁵¹. Me refiero a “Paysage totémique”, escrito por Wolfgang Paalen y aparecido en los números 1, 2, 3 y 6 de *Dyn*; “Abajo”, de Leonora Carrington, traducido por César Moro y publicado en los fascículos 5 y 6 de *Las Moradas*; y “Vida e imagen del Conde de Lautréamont”, de Enrique Pichon-Rivière, encontrado en la segunda entrega de *Ciclo*. Estos tres escritos, de uno u otro modo, permiten entender mejor cómo es que las propuestas

¹⁴⁹ Tomás Acosta Mejía, “El historicismo de Leopoldo Zea”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, p. 197.

¹⁵⁰ Leopoldo Zea, “Justificación de una tarea”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, p. 174.

¹⁵¹ Para una definición sintética sobre los géneros literarios, aquí lo dicho por Mangone y Warley: “se podría decir que el género discursivo (la teoría del enunciado) supone un locutor que selecciona valorativamente ciertos discursos lingüísticos, en función de un objeto temático y de un destinatario que el propio discurso prefigura. El carácter expresivo se relaciona con la actitud del locutor —con sus estrategias como productor de sentido— con respecto al propio enunciado y sus efectos”. Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 1993, p. 16.

del surrealismo desde América Latina se relacionaban con la tradición literaria, vanguardista y surrealista, en la que se hallaban. No está de más mencionar que en todos los casos, el texto funciona de la mano de imágenes que acentúan las perspectivas e impresiones que se plasman en forma de palabras.

Ahora bien, a manera de contexto (y aunque parezca una aseveración obvia), es importante apuntar que el surrealismo desde sus inicios se insertó en un campo artístico y cultural ya existente, al que cuestionó de muy diversas maneras, pero con el que también se acopló de tantos otros modos. La idea rupturista de que como movimiento llegó a cambiar por completo el estado de las cosas pasa por alto, asimismo, una tradición de al menos veinticinco años de *ismos* y vanguardias que, en el mejor de los casos, es vista sólo como un momento anterior a aquel de máximo esplendor o pináculo, representado por el surrealismo. Si bien es claro que las aportaciones del surrealismo fueron muchas y en muchos ámbitos, también debe ser considerada la manera en la que dialoga con categorías, géneros, tradiciones y cánones.

En primera instancia, el movimiento surrealista se sirve de la escritura para presentarse ante el mundo; particularmente, las revistas —como medio de comunicación con un diseño y contenidos ya preestablecidos— le fueron útiles para transmitir de manera directa todo aquello que preocupaba a sus integrantes. Así, se retomaron secciones de crítica y de reseña, de crónica, de poesía y de encuestas, muy comunes todas en las publicaciones periódicas de la época. Por otro lado, el manifiesto como género literario fue también adoptado para plasmar sus posicionamientos centrales y su visión de mundo en cuanto a lo ético y a lo estético. André Breton, el principal impulsor y teórico del surrealismo, tanto escribía ensayo como poesía, géneros que, aunque a veces parecieran tocarse, eran utilizados

según lo esperado de cada uno (es decir, argumentación o recreación del lenguaje con fines estéticos).

Un ejemplo particular es el de la novela *Nadja*, publicada en 1928, en la que un personaje identificado con el autor relata su encuentro con una mujer. Ésta, Nadja, caracterizada como mentalmente frágil, es de cierta forma llevada hacia el abismo por Breton/narrador, quien aprovecha la situación narrada para dar cuenta de algunos presupuestos teóricos y poéticos relacionados con el surrealismo. Así, novela, manifiesto, ensayo y crónica —acompañados de una variedad de fotografías inseparables del escrito— se confunden en este texto sin perder ciertos rasgos característicos.

Si se considera lo anterior, al revisar los tres textos elegidos de las publicaciones que nos interesan, se pueden identificar algunas estrategias compartidas con las de la novela de 1928, pero integrados a una visión de mundo distinta y con una finalidad muy diferente. Por un lado, Paalen escribe algo muy cercano a un relato de viaje, a veces más parecido a la crónica, a veces al diario. “Paysage totémique” se desprende de las notas realizadas por el austriaco durante su viaje a la Columbia Británica y a Alaska, las cuales también han sido publicadas en la actualidad bajo el nombre de *Voyage Nord-Ouest*¹⁵². En estas notas, Paalen recorre y recoge en tiempo real el escenario cultural y natural que estaba visitando, a la vez que presenta sus impresiones y sensaciones. Ya en *Dyn*, se imprime una serie de textos que, a la distancia, recorre nuevamente el mismo trayecto, pero no sólo en lo físico, sino también

¹⁵² W. Paalen, “*Voyage sur la côte nord-ouest de l’Amérique*. Présenté par Christian Kloyber et José Pierre”, *Pleine Marge*, núm. 20 (diciembre), 1994. Hasta el momento, no he podido acceder a este documento ni en su versión impresa ni electrónica. Si bien C. Kloyber publica este texto en español inserto en su biografía/cronología del artista, no queda claro si se trata de la totalidad del diario o sólo un extracto de éste. A pesar de ello, es una de las pocas formas existentes para acercarse a él, además de que su integración en la cronología vital de Paalen ayuda a contextualizar su contenido. Cfr. C. Kloyber, “Wolfgang Paalen. La aventura de una biografía”, en *Wolfgang Paalen. Retrospectiva*, Ciudad de México: Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1994, pp. 161-196, especialmente las páginas 175-182.

en lo psicológico y emocional. Además, hay que decir que cada entrega de esta serie va acompañada de fotografías tomadas por Eva Sulzer durante ese mismo viaje, las cuales no sólo complementan el escrito, sino que se funden con éste, con lo que la obra podría ser pensada incluso como arte intermedial. Asimismo, se habla de la preparación de un libro para su próxima publicación, aunque éste nunca llegó a ver la luz, por lo que sólo tenemos las cuatro apariciones en revista, sin que sepamos si el autor consideraba añadir otras más.

Por otro lado, Carrington escribe un texto mediado por una gran variedad de factores, tanto internos, como externos. “Abajo”, como aparece en *Las Moradas*, ha sido también publicado como “Memorias de abajo”¹⁵³, lo que reafirma la intención de recuperación y de actualización de un pasado problemático:

Hace exactamente tres años que fui internada en la Clínica del doctor Morales, en Santander (España), considerada por el doctor Pardo, de Madrid, y por el Cónsul británico, como loca incurable. Desde mi encuentro fortuito con usted [Pierre Mabille], a quien considero el espíritu más lúcido, me he puesto, hace una semana, a reunir los hilos que pudieran haberme ayudado a atravesar la primera frontera del conocimiento. Debo revivir esa experiencia porque, al hacerlo, creo ser útil a usted y porque creo, también, que me ayudará usted a viajar del otro lado de esa frontera, conservando mi lucidez y permitiéndome poner y retirar a voluntad la máscara que me preservará contra la hostilidad del conformismo¹⁵⁴.

Así comienza la escritora mexicana nacida en Inglaterra una exploración vertical que le permitiría regresar a sí misma. Para ese momento, “Abajo” había sido ya publicado en inglés

¹⁵³ Georges May identifica como principal diferencia entre la biografía y las memorias el que la primera está centrada en la vida de un individuo desde la narración de una tercera persona, mientras que la segunda se aboca a narrar en primera persona un hecho específico o, en su caso, una experiencia de vida, atravesada por ciertas particularidades, como lo son la esclavitud, la profesión, el puesto en un ámbito bélico o de gobierno, etc. En este caso, el especificar que se trata de unas memorias deja ver también que el texto de Carrington versa sobre una situación de vida que la autora atravesó por su identificación como “loca incurable”. *Cfr.* G. May, *La autobiografía*, traducción de Danubio Torres Fierro, México: FCE, 1982, pp. 137-151.

¹⁵⁴ Leonora Carrington, “Abajo”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, pp. 175-176.

y en francés y redactado en al menos dos ocasiones¹⁵⁵. Lo anterior se debe a que, después de que Carrington huyera de Europa de la mano de Renato Leduc, llegó a Nueva York, donde escribió una primera versión en inglés; posteriormente, en México, habiendo perdido el texto, redacta uno nuevo, aunque con omisiones y en evidente desorden, por lo que le dicta en francés una segunda versión a Jeanne Megnen, esposa de Mabile, referido en las líneas citadas anteriormente¹⁵⁶. A partir de este escrito, Victor Llona realiza una traducción al inglés que se publica en *VVV*, en 1944; dos años después, se publica el original en francés y, para 1948, la traducción de Moro al español en *Las Moradas*. Por si no fuera suficiente el trayecto textual de “Abajo” —doble redacción, dictado, cambio de lengua, traducción—, no debe olvidarse que se trata de un relato que regresa a un momento específico en el que el sujeto que recuerda, Leonora Carrington, pierde toda estabilidad emocional y sufre un colapso nervioso, ante el cual, de nuevo, intervienen otros: personas (presentadas como ajenas a los intereses de la autora), lenguas y maneras de vincularse con la realidad.

Por último, “Vida e imagen del Conde de Lautréamont” nos permitirá establecer un punto de referencia que acentúe las diferencias con los dos textos anteriormente mencionados. Este ensayo de Enrique Pichon-Rivière es una conferencia presentada el 5 de noviembre de 1946, dos años y medio antes de su publicación en *Ciclo*, que se anunciaba como una de 15 charlas denominadas “Psicoanálisis del Conde de Lautréamont”, las cuales más tarde pretendía integrar en un libro¹⁵⁷. A primera vista, deteniéndonos en el título, se

¹⁵⁵ Marina Warner, “Introduction”, en Leonora Carrington, *Down Below*, Nueva York: New York Review Books, 2017.

¹⁵⁶ Pierre Mabile, “Acerca de ‘Abajo’”, *Las Moradas*, núm. 6, octubre 1948, pp. 275-276.

¹⁵⁷ Este libro, proyectado por Pichon-Rivière desde ese momento, no verá la luz sino hasta 1992, cuando su hijo decide reunir los textos y publicar *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*, a quince años de haber fallecido su padre. La relación del psicoanalista argentino con el poeta franco-uruguayo es analizada en el artículo: Yazmín Chayo, “Pichon Rivière y el poeta maldito”, en *Epistemología e historia de la ciencia. Selección de trabajos de las XV Jornadas*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2005, pp. 139-146.

podría pensar que se trata de una narración biográfica, un recuento por los sucesos más importantes en la vida de un personaje tan relevante para el surrealismo y para la poesía del siglo XX. Sin embargo, esto que se presenta como un relato adquiere notas de ensayo, el cual a su vez cuenta no un trayecto de vida sino uno de investigación. El escrito de Pichon-Rivière, al presentar al Conde de Lautréamont, funciona como una guía en la que quien narra lleva al lector por el interior de una biblioteca imaginaria que contiene datos y referencias dispersos que se tejen para formar una sucesión de hechos. Lo interesante aquí es que el escritor se integra por completo a la exploración biográfica del sujeto que le ocupa, con lo que al relatar la vida del personaje principal también se subraya la vivencia de quien redacta.

Finalmente, antes de entrar en el análisis de los textos, es necesario resaltar que la importancia del concepto de *tótem* en la obra e ideas de Wolfgang Paalen ha sido estudiada desde diversas perspectivas¹⁵⁸. Gracias a estas investigaciones es posible comprender cómo su narración “Paysage totémique” se vincula con su teoría de la imagen prefigurativa —que será analizada en el siguiente apartado—, con su interés por las culturas amerindias y por el arte llamado en su momento “primitivo” y con su concepción del tiempo como un *espacio* múltiple, en el que distintos momentos conviven y se afectan y retroalimentan entre sí. Si partimos de su clasificación como relato de viaje, debemos primero señalar que en efecto se trata de una narración diacrónica, en la que se avanza en lo geográfico y en lo temporal. Cada

¹⁵⁸ La importancia del concepto *tótem* puede rastrearse en Paalen no sólo hasta Freud con su *Tótem y tabú* (1913), sino también hasta los primeros análisis que utilizaban el concepto para explicar algunos fenómenos antropológicos, como los de James George Frazer con *Totemismo y exogamia* (1910) y Franz Boas con sus estudios publicados en revistas de finales del siglo XIX y principios del XX. Para más información sobre la relación de Paalen con estos autores y con este concepto, *vid.* Marie Mauzé, “Totemic landscapes and vanishing cultures”, *Journal of Surrealism and the Americas*, núm. 2, 2008, pp. 1-24; Marie Mauzé, “Odes à l’art de la côte Nord-Ouest. Surréalisme et ethnographie”, *Gradhiva*, núm. 26, 2017, pp. 180-209; Isaac Magaña Gcantón, “En torno a los textos totémicos de Wolfgang Paalen”, en Wolfgang Paalen, *Arte totémico. Seguido de Paisaje totémico*, Ciudad de México-Morelia: UNAM, 2019, pp. 11-36; e Irvin Payán Escalante, *Wolfgang Paalen y la noción de totemismo*, tesis, Ciudad de México: UNAM, 2020.

entrada se refiere a un aquí y a un ahora que coincide con una parte del itinerario real seguido por Wolfgang Paalen al recorrer la costa noroeste de Canadá y Estados Unidos¹⁵⁹.

Como sucede también en los relatos de viaje más antiguos, se le transmite al lector la experiencia de movimiento y conocimiento del autor; sin embargo, en este caso particular, Paalen no recurre a la objetividad, no pretende representar lo que ve para dejarlo plasmado en la hoja, como si fuera sólo un medio entre el receptor y el paisaje que él recorrió. Esta perspectiva individual del austriaco la podemos encontrar desde la primera página del texto: “El perfume omnipresente de Vancouver hasta más allá de Stika, el olor del cedro rojo recientemente cortado con un sabor particular a buen lápiz, la única síntesis cercana [de este olor] sería una pequeña dosis de vetiver mezclada con jazmín y una nada de sándalo —ésa es el alma del árbol magnífico, de esta ‘Thuya gigantea’ hecha columna heráldica, casa, canoa, cuya corteza curtida vistió a su pueblo forestal”¹⁶⁰.

El texto está plagado de intromisiones subjetivas en las que él mismo trae a cuento situaciones de su pasado o digresiones que podrían interesarle sólo a él. Un ejemplo claro de ello es cuando, mientras observa la vegetación norteamericana, recuerda su juventud: “Se me

¹⁵⁹ Como género, el relato de viajes se configura gracias a su contenido, pues en cuanto a forma puede tratarse de una narración en retrospectiva o de un diario escrito en el momento de tránsito. Esta característica deja ver la maleabilidad del género, pues también existen relatos de viaje ficticios, por lo que es posible hablar tanto de recuerdo, como de descripción presente y de invención. Sobre este tipo de literatura, *vid.* Francisco Uzcanga Meinecke. “Estudios sobre literatura de viajes (1995-2005)”, *Iberoamericana*, año 6 (nueva época), núm. 23 (septiembre), 2006, pp. 203-219; y Emilio Franzina y Josep Monter Pérez, “Autobiografías y diarios de la emigración”, *Historia Social*, núm. 14 (otoño), 1992, pp. 121-142.

¹⁶⁰ “Le parfum omniprésent de Vancouver jusqu’au-delà de Sitka, le fumet du cèdre rouge fraîchement coupé d’une si particulière saveur de bon crayon, la seule synthèse approchante serait un subtil dosage de vétiver mêlé de jasmin avec un rien de santal —c’est l’âme de l’arbre magnifique, de cette ‘Thuya gigantea’ qui se fit colonne héraldique, maison, canoe, dont l’écorce tannée vêtit son peuple forestier”. W.P., “Paysage totemique”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 46. Si bien las traducciones son más en su base, en ésta y en las siguientes citas utilicé como guía las versiones de W. Paalen, “Paisaje totémico”, en *Wolfgang Paalen. Retrospectiva*, ed. cit., pp. 19-22; y de W. Paalen, *Arte totémico. Seguido de Paisaje totémico*, ed. cit., pp.113-155. En el primer caso, no se consigna un traductor en específico para este texto, aunque sí se da crédito por las traducciones en general a Alma B. Márquez Kirchner, Verónica A. Márquez Kloyber y Christian Kloyber W.; mientras que, en el segundo, la traducción es de Enrique Flores.

figuraba, así, sin cesar esos viejos bosques de Silesia, donde todavía arde el carbón de una antigua fe pagana. Ahí, se deshojaron los mejores años de mi anacrónica juventud. Mucho más atento [estaba yo] de seguir los rastros de los ciervos y de los jabalíes que la monotonía de los maestros adormecedores del liceo en la pequeña aldea vecina”¹⁶¹. De hecho, es en este sentido en el que el austriaco rompe con el género literario clásico, pues no pretende hacer un paisaje objetivo, sino uno totémico, en el entendido de que un tótem se carga de energía vital¹⁶², con lo que se elimina la distinción entre el interior y el exterior para, así, transmitir una experiencia llena de vida, tanto objetiva como subjetiva: “Avanzamos, pero nada se desplaza, todo está inmóvil. La hoja biselada del lago, con una línea de diamante, separa en un doble idéntico aquello que nada sobre el agua de lo que nosotros llamamos su reflejo. Doble inmóvil, eco sin fondo más allá del recuerdo, perfil siempre inasible para acechar entre dos alas aparentemente demasiado curvadas”¹⁶³.

Carrington hace algo muy parecido en “Abajo”, aunque el de ella no es un relato de viaje en un sentido diacrónico, geográfico u horizontal¹⁶⁴. La también pintora y escultora se enfoca en transmitir la vivencia de un *estado* mental, como si nos presentara una pequeña

¹⁶¹ “Il me semblaient alors sans fin, ces vieux bois de Silésie, où brûle toujours le charbon d’une antique foi païenne. Là s’effeuillèrent les meilleures années de mon anachronique jeunesse. Bien plus attentif à suivre les traces des chevreuils et des sangliers que la grisaille des maîtres sommeillants du lycée dans la petite ville voisine”. Wolfgang Paalen, “Paysage totemique”, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, p. 47.

¹⁶² El significado de *tótem* varía mucho dependiendo del teórico que se tome como fuente principal. En el caso de Paalen, que muy probablemente se haya basado en las ideas de Freud, Boas y Frazer, se podría definir como un objeto con el que se tiene una relación individual o social y que define tanto las prácticas comunitarias como las características intrínsecas de una persona. El tótem incluso puede ser un animal o planta tutelar o guardián que, al estar ligado con lo vivo, corre también el peligro de ser herido o de perder su poder de protección. *Vid.* Frederico Rosa, “L’âge d’or du totémisme”, *Systèmes de Pensée en Afrique Noir*, núm. 15, 1998, pp. 169-201.

¹⁶³ “Nous avançons, mais rien ne se déplace, tout est immobile. La feuille bisautée du lac d’un trait de diamant sépare en double identique ce qui sur l’eau nage de ce que nous appelons son reflet. Double immobile, écho sans fond au delà du souvenir, profil insaisissable toujours à guetter entre deux ailes trop pareillement falquées”. Wolfgang Paalen, “Rencontre totemique”, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944, p. 51.

¹⁶⁴ Ya Mabile, en su texto sobre “Abajo”, menciona la cercanía del relato con los viajes iniciáticos de la literatura religiosa, artúrica y alquímica. El tópico del descenso a los infiernos como parte de un trayecto de autoconocimiento y de descubrimiento de mundo será utilizado posteriormente por Carrington en sus novelas cortas *The Stone Door* (1977) y *The Hearing Trumpet* (1976). Pierre Mabile, “Acerca de ‘Abajo’”, *Las Moradas*, núm. 6, octubre 1948, pp. 274-277.

cantidad de instantáneas que permiten apreciar distintas perspectivas de un mismo hecho. En este texto, pues, si hablamos de desplazamiento, tiene que ser en un sentido vertical, en específico, en descenso: “Cada uno de ellos tomó una parte de mi cuerpo y vi el *centro* de todos los ojos fijos sobre mí en una mirada HORRIBLE, HORRIBLE. Los ojos de don Luis laceraban mi cerebro y yo, yo me hundía, me hundía, me hundía en un pozo... muy lejos... El fondo de este pozo era la *estación*, una estación eterna en el pináculo de la angustia”¹⁶⁵. Las palabras de Carrington tanto pueden interpretarse como un trayecto hacia abajo en un sentido personal/mental, como en forma ritual, como en el siguiente fragmento: “No me detuve sino en la puerta de entrada de ‘Abajo’. Una vieja mujer, doña Vicenta, hermana de don Mariano, salió de la casa con un vaso de agua y un limón que me dio. Bebí el agua y guardé el limón como talismán para llevar a cabo mi peligrosa misión. Llegué al pie de la escalera de mi ‘paraíso’ con angustias atroces”¹⁶⁶.

Así como Paalen tejía relaciones entre lo objetivo y lo subjetivo, Leonora Carrington no se centra sólo en lo interno o individualmente emocional, como podría suceder en algunos diarios en los que prima el *yo* que escribe. Para ella, las memorias de este descenso se encuentran siempre en relación con lo exterior, con aquello que le rodea y, en muchas ocasiones, la atraviesa y la traspasa: “Temo dejarme ir a la ficción, verídica, pero incompleta, por falta de algunos detalles que no me vienen hoy a la memoria y que debieran procurarnos más luz. Esta mañana, la idea del huevo me obsesiona y pienso emplearla como un cristal en el que viera Madrid en los meses de julio y agosto de 1940; ¿por qué no reflejaría él mi propia experiencia como también la historia pasada y futura del Universo?”¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Leonora Carrington, “Abajo”, *Las Moradas*, núm. 6, octubre 1948, p. 282.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 285.

¹⁶⁷ Leonora Carrington, “Abajo”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, p. 182.

Ambos autores, Carrington y Paalen, si bien parten de géneros establecidos y con una larga tradición literaria, transforman de manera particular el molde en el que insertan sus textos, con la finalidad de mantener algunas de sus estrategias y de innovar con otras. El objeto literario creado es, así, una amalgama de los hechos objetivos y de las percepciones subjetivas, presentada de modo unificado e indisoluble. En ninguno de los dos casos podemos saber con certeza dónde empieza el bosque americano y dónde el de los recuerdos de infancia de Paalen, o en qué momento Carrington pasa de estar en el mundo a encarnar una realidad bélica muy dolorosa, como en las siguientes líneas:

Dentro de la confusión política y el calor terrible, me convencí que Madrid era el estómago del mundo y que yo era la encargada de sanar ese aparato digestivo. Creía que toda la angustia se había acumulado en mí para, finalmente, resolverse y eso me explicaba la fuerza de mis emociones. Me creía capaz de llevar ese peso atroz y de sacar de ello una solución para el mundo. La disentería que padecí después no era sino la *enfermedad* de Madrid realizada en mi intestino¹⁶⁸.

Si utilizamos las propuestas teóricas del austriaco para comprender mejor estos escritos, ninguno de los dos estaría representando una escena o un trayecto, sino que ambos dan vida a un hecho nuevo —*inédito*— que materializa una posible experiencia del mundo que, sin la confluencia de su subjetividad en lo objetivo, no podría haber existido.

Es en este sentido muy particular que el texto de Pichon-Rivière, como ya se mencionó, juega a ser una biografía, aunque más cercana a la academia, la cual, sin embargo, se ve invadida por las pesquisas del autor. A pesar de que en este caso no se trata tan claramente de una experiencia individual, el hecho de que la narración tenga como guía principal no la cronología vital del personaje estudiado, sino las vicisitudes investigativas del que escribe, nos permite ver que también aquí hay una confluencia de lo objetivo con lo

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 179.

subjetivo; sin mencionar la caracterización que hace de este estudio a manera de terapia psicoanalítica: “Situado Lautréamont en el tiempo y en la historia de la literatura, trataré de mostrar por qué su existencia fue reprimida por su medio y cómo poco a poco, merced a la labor de muchos, tal como un psicoanalista va venciendo las resistencias del enfermo, se pudo traer a la conciencia de esta época algo de este material previamente reprimido”¹⁶⁹. Esta unión se cristaliza en un texto que conduce al lector por un relato a dos tiempos sincronizados, en los que no sólo se presentan los resultados de un estudio, sino que se le da vida tanto al objeto de estudio como al método de investigación: “Podría explicarse justamente por este hecho, la influencia posterior de Lautréamont, como todo elemento reprimido, no perdió su fuerza por el hecho de ser inconsciente para sus contemporáneos, sino por el contrario, desde allí pujó por salir y expresarse de alguna manera. El surrealismo es, a mi entender, la consecuencia de esta situación. Y la prueba de la trascendencia inconsciente de Lautréamont”¹⁷⁰.

De igual modo, en los tres casos, las imágenes que acompañan los textos permiten actualizar aún más aquello que frente a nuestros ojos, con palabras, va cobrando vida. Es curioso también que, aunque el texto de Carrington no se centre en un trayecto espacial, éste sea complementado por un mapa (figura 30); a la vez que el relato de Paalen, aunque sea posible diagramarlo geográficamente, se presente con fotografías que parecieran ser sólo destellos inconexos a manera de evocación poética, mas no con la intención de que el lector pudiera seguir el viaje narrado (figuras 31-36). Por último, en el ensayo de Pichon-Rivière pareciera haber una intención documental más cercana a la de un árbol genealógico o un álbum de familia (debido, claramente, al carácter biográfico del texto) que, sin embargo,

¹⁶⁹ Enrique Pichon-Rivière, “Vida e imagen del Conde de Lautréamont”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949, p. 6.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 7.

como en los dos casos anteriores, dialoga con las palabras como un discurso autónomo que no ilustra, sino que complementa la narración (figuras 37-38). En este sentido, tanto en el texto de Paalen como en el de Pichon-Rivière, las imágenes son utilizadas de manera semejante a las de *Nadja*, pues dan visos o sugerencias, aunque sin ellas los escritos perderían profundidad y sintonía con la realidad objetiva. Un ejemplo de esta mezcla entre documentación objetiva e interpretación es la breve relatoría que hace Pichon-Rivière de la única fotografía conocida de Lautréamont (“Hasta hace algunos años había sido imposible encontrar un documento gráfico de la persona física de Isidoro Ducasse, ningún retrato, ninguna fotografía, hasta que Álvaro Guillot Muñoz encontró en casa de una parienta lejana de Isidoro una fotografía del poeta, que sería la única que se conoció”¹⁷¹) y de un grabado hecho a partir de ella: “Éste [el grabador Méndez Magariños] pudo reconstruir más o menos los trazos de Isidoro, y digo más o menos porque cuando los que habían visto el retrato miraron, cada uno por su lado hicieron observaciones que de ninguna manera estaban de acuerdo con los demás. Al poco tiempo, Méndez Magariños pagó esta intromisión con la locura”¹⁷².

A diferencia de lo anterior, en “Abajo”, Carrington presenta un mapa interno, personal, que más bien deja ver cómo su experiencia individual se derramaba y ocupaba el espacio exterior. Otro punto de comparación es lo que hace Breton en *Nadja*, novela en la que la mujer queda petrificada en forma de narración para ejemplificar, representar y demostrar las ideas y presupuestos del autor, por lo que las imágenes que acompañan el texto pudieran entenderse más como pruebas documentales, material de archivo que sustenta lo objetivo del relato, sin que en él pueda encontrarse una subjetividad que experimenta, aunque

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁷² *Ibid.*, 21.

sí una que racionaliza y reflexiona¹⁷³. Por el contrario, el relato de Carrington exterioriza la vivencia de la mexicana en el sanatorio español, con la intención de tener un producto que posteriormente pueda serle útil tanto a ella como a los demás: “Antes de abordar los sucesos de esta experiencia, tengo que decir que la detención dictada contra mí por la sociedad en aquel momento, era probablemente, y aún seguramente, un bien, ya que ignoraba entonces la importancia de la salud, es decir, la absoluta necesidad de tener un cuerpo que funcione bien para evitar el desastre en la liberación del espíritu”¹⁷⁴. Así pues, nos encontramos con una subjetividad en crisis que, sin embargo, enfrenta nuevamente la angustia de una experiencia pasada, en la que se actualiza el temor y la desorientación, aunque acompañados por una muy peculiar lucidez.

II. 3. Imaginación

Representación, imitación, realismo, abstracción, interpretación, deformación, éstos son sólo algunos de los conceptos que a lo largo de la historia del arte y de la literatura se han utilizado para definir qué y cómo debía proceder la actividad creativa del hombre frente a la realidad. La discusión sobre la *mimesis*, si bien tiene varios siglos de haber comenzado, toma un nuevo rumbo en el siglo XX después de las propuestas de las vanguardias históricas y de la destrucción resultado de ambas Guerras Mundiales. En un momento en el que todo parecía

¹⁷³ La vinculación entre *Nadja* y *Down Below* ha sido trabajada en diversos textos, aunque es un punto en común de todos ellos el señalar la manera en la que Carrington toma el lugar de Nadja desde la perspectiva de Breton, con la diferencia de que la primera sí logra recuperar su estabilidad mental. A pesar de ello, hay una crítica constante en dichos estudios a la instrumentalización que hace el francés de estas mujeres, ya que su prioridad era documentar sus trayectorias hacia la locura, sin interesarse aparentemente en su salud o en sus vidas. Cfr. Alice Gambrell, “Leonora Carrington’s self-revisions”, en *Woman intellectuals, modernism, and difference. Transatlantic culture 1919-1959*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 74-98; M. Warner, art. cit.; Erich Hertz, “Disruptive testimonies: the stakes of surrealist experience in Breton and Carrington”, *Symposium*, vol. 64, núm. 2, 2010, pp. 89-104.

¹⁷⁴ Leonora Carrington, “Abajo”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, p. 176.

pende de un hilo, el arte no pudo escapar de la crisis y se cuestionó uno de sus preceptos básicos: la relación entre la obra artística y la realidad que se daba por medio de la imitación¹⁷⁵.

Las propuestas más radicales tienen su origen en algunas disputas teóricas del siglo XIX, en las que determinados pintores se decantaron por representar las cosas como las veían y como eran (por ejemplo, Courbet o los impresionistas), mientras que otros pintaban los objetos liberados de sus características accidentales, dejando sólo lo que se comenzaba a considerar su esencia (como sucedía con Cézanne). Como puede verse, ninguna de las dos vertientes negaba que representase la realidad circundante, aunque sí se distanciaban en cómo lo hacían¹⁷⁶. Varias décadas después, una vez materializados los logros del cubismo, del creacionismo, del realismo y de otros *ismos* que experimentaban con alguna de estas dos propuestas, los contextos políticos, artísticos y sociales dan forma a las ideas y a las obras del realismo socialista y del abstraccionismo.

Debe subrayarse el hecho de que detrás de ambas corrientes o escuelas había un mundo de intereses, tanto artísticos como políticos, que luchaban por instaurarse como la opción “verdadera” ante la crisis material y espiritual anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial¹⁷⁷. Las particularidades específicas de esos intereses se analizarán en las siguientes cuartillas, pero debe adelantarse que estos temas no pueden ser abordados únicamente desde

¹⁷⁵ Para una historia sintética sobre cómo cambió lo que significaba la imitación para cada uno de los diferentes periodos artísticos de la humanidad, *vid.* Władysław Tatarkiewicz, “Capítulo noveno. Mímesis: historia de la relación del arte con la realidad”, en *Historia de seis ideas*, Madrid: Ténos, 1997, pp. 301-324.

¹⁷⁶ Véase para más información el apartado 3.B del ya citado capítulo de Tatarkiewicz.

¹⁷⁷ Toby Clark, en su libro *Arte y propaganda en el siglo XX*, analiza distintos momentos en los que el vínculo entre arte, política y propaganda fue especialmente cuestionado o utilizado de manera ejemplar. Su introducción, si bien breve, marca distintos momentos y perspectivas críticas de esta enrucijada. De igual modo, Ana María Pérez Rubio publica un artículo en el que recorre las implicaciones estéticas y sociales que se desprenden de la ya mencionada relación, con la ventaja de que también estudia este tema en lo que va del siglo XXI. *Vid.* T. Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX*, Madrid: Akal, 1997; y A.M. Pérez Rubio, “Arte y política”, *Comunicación y Sociedad*, nueva época, núm. 20 (julio-diciembre), 2013, pp. 191-210.

la perspectiva del arte, pues el problema de la representación pictórica o literaria (qué se hace visible y cómo, con qué técnica) es también el problema de la representación de ciertos ideales y principios.

Por esta razón, en este último apartado, trabajaré desde la imagen entendida en una variedad de sentidos (visualidad, imagen poética, imaginación, representación), para poder estudiar no sólo las ideas sobre el arte que se imprimían en las revistas que nos ocupan, sino también la forma en la que se presentaban y qué imágenes las acompañaban. Así, a continuación, revisaremos algunos textos paradigmáticos que reflexionen sobre estas propuestas, para posteriormente analizar cómo es que visualmente se enfrentaba el lector a ellas.

En mayor o menor medida, cada una de las revistas aquí tratadas cuenta con una propuesta artística específica y bien definida. En el caso de *Dyn* y de *Ciclo*, existe incluso un planteamiento teórico original que se muestra y se describe a lo largo de diversas páginas. En ambos casos, la intención es ampliar los límites de la representación de la realidad mediante la actividad artística, con el fin de incidir de una manera específica en esa misma realidad que quiere mostrársele al espectador/lector. A pesar de que en *Las Moradas* la reflexión artística se centra más en el problema de la tradición y de qué es lo que el arte reproduce del mundo, como se ha visto ya en el apartado anterior, en este caso sirve más bien de medio de comunicación, de *médium* entre dos visiones muy próximas que, al mismo tiempo, han tenido poco contacto entre ellas.

La revista *Ciclo* entra en relaciones directas con *Las Moradas* gracias a dos factores: el viaje que Sebastián Salazar Bondy realiza a Buenos Aires, donde permanece de 1947 a

1951, y el contacto que permitiría Moro entre Westphalen y Pellegrini, también en 1947¹⁷⁸. Por su parte, Aldo Pellegrini, quien formaba parte del comité directivo, tenía ya una larga trayectoria de vínculos con el surrealismo. La lectura que Pellegrini hace de algunos textos de *Dyn*, en parte gracias a *Las Moradas*, abona grandemente a una de las principales inquietudes de *Ciclo*: el arte concreto. Tanto el surrealismo como el arte concreto atraviesan esta revista a manera de corrientes que la publicación encauzaba en una misma dirección.

La revista argentina, entonces, se materializó como una de artes plásticas y visuales, de literatura, crítica y psicología, con colaboraciones originales tanto de nacionales como internacionales, y con traducciones y reproducciones autorizadas por sus autores. En su interior se publican distintos artículos, notas, conferencias e imágenes que encadenan, línea a línea, las finalidades del surrealismo con las formas del arte concreto. Así, por ejemplo, se puede encontrar una conferencia pronunciada por Ernesto N. Rogers en el salón “Nuevas Realidades”¹⁷⁹, una exhibición de arte concreto realizada durante septiembre de 1948. Este texto deja ver de manera directa las discusiones estéticas del momento desde el punto de vista de uno de sus personajes, sin mencionar que viene acompañada de obras argentinas que se

¹⁷⁸ En una carta del 12 de junio de 1947, Moro le comenta a Westphalen que le dio la dirección de éste a Pellegrini, ya que el argentino piensa hacer una revista, probablemente *Ciclo*, y una antología de la poesía surrealista, editada hasta 1961 como *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* en Buenos Aires por la Compañía General Fabril Editora. C. Moro, “12 de junio de 1947”, en *Cartas a Emilio Adolfo Westphalen (1935-1955)*, ed. cit., pp. 427-428.

¹⁷⁹ “Nuevas Realidades” fue una exhibición artística que se llevó a cabo en la galería Van Riel en Buenos Aires y que contó con 28 expositores. Ahí pudieron apreciarse esculturas, fotografías, pinturas y diseños. No está de más hacer notar la alusión en el nombre de la misma exhibición a los nuevos y diversos modos de representar. Cfr. Ricardo Blanco, “La abstracción en el Río de la Plata. Su incidencia en el diseño argentino”, *Anales del IAA*, núm. 43, 2013, p. 158. Tanto el nombre como la finalidad de exponer las obras del arte abstracto del momento vienen del *Salón Réalités Nouvelles*, fundado en 1946 por Sonia Delaunay en París, donde hasta hoy se sigue realizando. Vid. “À propos”, *Réalités Nouvelles*, disponible en http://www.realitesnouvelles.org/site_2020/intro.htm, consultado el 30 de agosto de 2022. Para una lectura desde el ámbito político que atravesaba esta exposición puede revisarse el libro de Daniela Lucena, en el que se profundiza en la manera en la que diferentes instancias del gobierno peronista, en una actitud paradójica, critican el arte no comprometido con la realidad nacional, pero también invitan a Ernesto N. Rogers a contribuir con proyectos arquitectónicos y académicos que no pueden separarse de las reflexiones teóricas y la práctica artística de la vanguardia y posvanguardia. Cfr. D. Lucena, “Capítulo 5. Peronismo, arte concreto y diseño argentino”, en *Contaminación artística*, ed. cit.

encontraron expuestas en ese mismo espacio. En el acontecimiento que integra la exposición, el discurso y la posterior publicación de éste, se encuentran algunas pistas de los vínculos entre el arte concreto argentino y la arquitectura moderna, así como su nexos con las propuestas del surrealismo relacionadas con las ideas de Wolfgang Paalen.

Igualmente, Max Bill autorizó la traducción e impresión del artículo “La expresión artística de la construcción”, que formaba parte de su libro *Robert Maillard*. La importancia de Bill en un proyecto como el de *Ciclo* está en cómo Tomás Maldonado, uno de los iniciadores del movimiento de arte concreto en Argentina y diseñador de la revista, retoma sus reflexiones y propuestas después de haberlo conocido en persona en 1948 en un viaje a Europa, del que incluso regresa con algunas muestras tipográficas surgidas de la Bauhaus. La sintonía de Maldonado con los textos y obras de Bill lo llevan a plantearse la idea del diseño industrial como una actividad productiva que pudiera conjuntar arte y vida, a la manera de las primeras corrientes vanguardistas rusas¹⁸⁰, pero en un tiempo y en un espacio en el que tanto los artistas concretos como los surrealistas realizaban propuestas semejantes.

Por otro lado, en *Ciclo* se publican diversas notas sobre artistas plásticos vinculados al surrealismo; por ejemplo, una sobre Szyszlo, artista peruano, escrita por Salazar Bondy; otra sobre Paalen, redactada por Pellegrini; y una más sobre Jacques Hérold, escrita por Breton y traducida por Pellegrini. Así, aunque se deje ver una postura más cercana al movimiento, éste no es mencionado recurrentemente, pues algunos de los artistas que más lo representan están presentes o son discutidos en las páginas de la publicación. Ambas formas de ver el arte se

¹⁸⁰ Lucena también ahonda un poco más en la influencia que Max Bill tuvo sobre Tomás Maldonado en lo que se refiere a las nuevas posibilidades que se abren en el campo del diseño para el artista argentino. *Vid.* D. Lucena, “Conclusiones”, en *Contaminación artística*, ed. cit.

integran en *Ciclo* en los planos conceptual y material, al compartir espacios en la página, ya sea por lo textos o por las imágenes publicados.

Como se podrá constatar más adelante, en *Ciclo* se realizan propuestas muy específicas que se ciñen al invencionismo¹⁸¹; sin embargo, hay varios puntos en común con algunas ideas formuladas desde el primer círculo surrealista de París y con algunas otras planteadas por Paalen en *Dyn*. Especialmente esta última coincidencia se debe a la formación misma del austriaco, quien participó durante buena parte de la década de 1930 en el grupo Abstracción Creación, dentro de cuyas filas se encontraban, por ejemplo, Georges Vantongerloo, Naum Gabo y Piet Mondrian, artistas posteriormente retomados como modelos a seguir por el grupo Arte Concreto-Invención¹⁸². Incluso, en *Dyn*, la pintura casi siempre está relacionada con la abstracción y con las tendencias vinculadas a ésta. Paalen presenta varios óleos en los que se puede ver el tránsito hacia un primer expresionismo abstracto que explota el trazo y el color para lograr un impacto en el observador, como también sucede con Pollock. De igual modo, obras como las de Jean Caroux se acercan más a la abstracción de Kandinsky, en las que no hay formas reales reconocibles, pero sí formas y espacios definidos.

Ahora bien, en *Ciclo*, el primer punto de contacto notorio entre surrealismo y arte concreto es el del imperativo ético que acompaña a estos movimientos estéticos, pues ninguno de éstos pretende excluir lo artístico de lo político o de lo cotidiano; por el contrario,

¹⁸¹ Una de las principales ideas del movimiento invencionista era que ni la expresión ni la representación debían ser la finalidad o el objetivo del hecho artístico; por el contrario, se debía promover la invención como motor principal del arte, que se refería a la creación pura, en la que el artista imita a la naturaleza al actuar como ella, no al copiar las creaciones de ésta. Carmen Gloria Valdebenito G., “Arte Concreto Invención: La creación de una realidad”, *La Cabina Invisible*, 1ro de abril de 2010; disponible en <https://lacabinainvisible.wordpress.com/tag/carmen-gloria-valdebenito/>, consultado el 30 de agosto de 2022. Más adelante, se apuntarán algunas coincidencias de este movimiento con el creacionismo de Vicente Huidobro.

¹⁸² Es pertinente mencionar que el grupo Abstracción-Creación antagonizaba de cierta forma con el grupo surrealista de París, aunque luego habría una intersección de personajes y propuestas muy específicas, como es el caso de Wolfgang Paalen. Vid. Amy Winter, *Wolfgang Paalen, artist and theorist of the avant-garde*, Westport-Londres: Praeger, 2003.

la intención es reunirlos y hacer de ellos un mismo objetivo. Para el surrealismo, el hecho artístico fue, desde un inicio, algo problemático¹⁸³; no es sino hasta finales de la década de 1920 que Breton, con el ensayo “El surrealismo y la pintura”, esboza los posibles beneficios de que el arte devenga surrealista, así como con *Nadja*, hizo sus primeras propuestas para que se realizara una novela no literaria. La intención era llegar a uno de dos extremos: eliminar lo artístico para que la falta de categoría permitiera abrir la puerta a que cualquier experiencia pudiera ser considerada como estética (incluidas las experiencias revolucionarias, políticas y bélicas); o generalizar el término para que, así, pudiera aplicarse a cualquier elemento existente.

El arte concreto argentino, por su parte, busca un objetivo similar: “de la misma manera que lo ‘político’ puede superarse por medio de una politización total del hombre, lo ‘artístico’ solamente desaparecerá cuando el arte consiga extenderse hasta tal punto, que incluso las cosas más recónditas y secretas de la vida cotidiana puedan ser fecundadas artísticamente”¹⁸⁴. Estas palabras de Maldonado dejan ver una intención similar a la del primer surrealismo, ya que los extremos se vuelven puertas de acceso a realidades en las que oposiciones y dicotomías se eliminan para que el mundo pueda ser contemplado desde un punto diferente. La eliminación de lo subjetivo, de lo representativo y de lo irracional es una propuesta del invencionismo¹⁸⁵ que debe entenderse como parte de una estrategia para lograr lo anterior, a

¹⁸³ En la archicitada definición de *surrealismo* que se encuentra en el primer “Manifiesto del surrealismo” se puede leer que es un ejercicio “al margen de cualquier preocupación estética o moral”. André Breton, “Primer manifiesto del surrealismo (1924)”, en *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires: Argonauta, 2001, p. 44.

¹⁸⁴ Tomás Maldonado, “Diseño industrial y sociedad”, en *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, versión castellana de Francesc Serra i Cantarell, prólogo de Tomàs Llorens, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977, pp. 38-39.

¹⁸⁵ Del grupo que abanderaba la revista *Arturo* en 1944 se desprende otro conocido como Grupo Madí, que se escindía de algunas ideas vertidas en la revista y en el manifiesto invencionista publicado algunos años después. El arte Madí utiliza como punto de partida una crítica al onirismo surrealista, para proponer una invención generalizada tanto en el estado de sueño como en el de vigilia, con lo que se habla de una zona artística abierta en la que las artes encauzan y materializan lo ahí creado. A diferencia de los concretos, los del grupo Madí

la vez que se permite que lo ético sea visto como un problema estético, pues se suman ideas como la democratización del arte, la creación colectiva y la libertad creativa (esta última en clara oposición al realismo socialista que defendía el Partido Comunista)¹⁸⁶. Así, “la tablarrasa es total, no ya sólo contra las formas más o menos tradicionales de indagación y concepción del arte, sino también contra los ‘ismos’ que son hijos del proceso contemporáneo”¹⁸⁷.

Rogers, en su conferencia, plantea esta nueva postura ante el arte y la vanguardia, pero, aunque no lo parezca, deja de lado la lucha idealista y utópica a la que se abocaban los *ismos* de las décadas anteriores. László Mogoly-Nagy, en una carta traducida al interior de *Ciclo*, reafirma este desencanto con la vanguardia: “La juventud tiene derecho de saber por qué han fracasado nuestras aspiraciones, por qué no se han cumplido nuestras promesas. Al mismo tiempo la juventud tiene el deber de no cejar en la búsqueda y difusión de las nuevas formas que han de permitir el progreso del arte”¹⁸⁸. Ahora bien, el arquitecto italiano habla de sus propuestas como realizables y comprensibles no gracias a la destrucción de todos los valores, sino al cambio de posición y de perspectiva, con lo que quedan anuladas las propuestas vanguardistas no ya en su contenido sino en la forma misma en la que fueron concebidas. En

respetan los géneros artísticos preestablecidos y evitan tratar el problema de si el diseño puede ser considerado o no como una vertiente de las artes visuales. *Cfr.* R. Blanco, art. cit., p. 157.

¹⁸⁶ C.G. Valdebenito G., art. cit. En su conferencia, Ernesto N. Rogers asevera: “El arte —estamos todos de acuerdo— tiene un cometido moral y social que cumplir, pero la verdad es que sólo lo logra cuando es libre, y no cuando se convierte en un ‘instrumentum regni’, en un megáfono para transmitir consignas”. Ernesto N. Rogers, “Ubicación del arte concreto”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, p. 52. No está de más mencionar que diez años antes, en México, Breton y León Trotsky habían redactado y publicado en distintos idiomas su *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, en el que se discute el problema de la libertad artística y de la función social del arte. Para más información sobre este manifiesto y su difusión, *vid.* Horacio Tarcus, “En arte, todo está permitido. Vicisitudes del Manifiesto...”, en *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.

¹⁸⁷ Hector R. Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, prólogo de Marcela Croce, Buenos Aires: El 8vo loco, 2006, p. 190.

¹⁸⁸ László Moholy-Nagy, “Carta a Kalivoda”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, p. 60. El sentido de esta afirmación es muy cercano al de una de Ruth Stephan en *Las Moradas*, ya analizada en el apartado anterior.

primer lugar, acepta que se trata de una discusión estética, sin embargo, abre la posibilidad de que ésta conduzca también a resultados en lo social y en lo político. Este descubrimiento, la re-comprensión del mundo gracias a un nuevo modo de mirar, lo compara Rogers con la energía atómica, pues ésta también permitió que la naturaleza fuera apreciada como cúmulo o como átomo, como creación total o como destrucción avasalladora: “Entre liberar la energía atómica, que se hallaba en estado confuso en la naturaleza, y liberar los valores plásticos, confusos hasta ahora en los objetos de arte, hay un paralelismo que quizá no sea fortuito”¹⁸⁹.

Lo que, ciertamente, no es fortuito es la comparación que se hace entre el artista y un nuevo Adán unos párrafos más adelante, pues esta nueva plataforma desde la cual se mira el mundo, este nuevo conocimiento, para algunos es equivalente a reinventarlo todo. Asimismo, tampoco es fortuito que incluso en *Arturo* se incluyera un poema de Vicente Huidobro, padre del creacionismo, para quien el poeta, en su función de *nombrador* de realidades, también era el creador de éstas: “Recuperar el firmamento / Recuperar la tierra”¹⁹⁰. Esta relación entre el creacionismo y el invencionismo puede apreciarse también en la descripción que Max Bill hace de lo que él considera arte concreto:

Y ya que nosotros llamamos a este arte ‘concreto’, *puesto que utiliza realidades y hechos* —expresión materializada del espíritu, tal es el concepto del término desde el punto de vista filosófico—, hacemos notar que la terminología anglosajona da a la palabra ‘concreto’ no sólo el sentido que nosotros le damos en arte, sino que también la aplica al conglomerado que se obtiene artificialmente. Es decir, la materia que el hombre crea y a la que da forma por medios técnicos, y que no es sólo similar a la piedra natural *sino que posee cualidades superiores*¹⁹¹.

¹⁸⁹ Ernesto N. Rogers, “Ubicación del arte concreto”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, p. 41.

¹⁹⁰ Vicente Huidobro, “Una mujer baila en sus sueños”, *Arturo*, núm. 1, verano 1944, [p. 10], vv. 7-8.

¹⁹¹ Max Bill, “La expresión artística de la construcción”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949, pp. 32-33. Las cursivas son mías. Como ya se ha apuntado, lo más común es encontrar una distinción entre imitar a la naturaleza formal o temáticamente; sin embargo, Tatarkiewicz, al analizar los distintos usos de *mimesis* a lo largo del tiempo, apunta que Demócrito había propuesto que el hombre imita a la naturaleza en sus distintas creaciones. Es decir, que *actúa* como la naturaleza al aprender y obrar como ella, aunque no repita las mismas formas: “en arte imitamos la naturaleza: cuando tejemos imitamos a la araña, cuando edificamos, a la

En el número anterior de *Ciclo*, Pellegrini ya había comenzado a estudiar estas propuestas, pero sin hablar de arte concreto o abstracto, al interpretar las obras que Paalen realizó durante la década de 1940. En ellas, según el argentino, Paalen elimina la representación y la tridimensionalidad, elementos que presuponen un observador humano que se presenta como “tácito protagonista”. La pintura multidimensional, como llama Pellegrini a las creaciones que analiza, anula al hombre “en su triple calidad de protagonista, espectador y creador”¹⁹². Estas palabras revelan la lectura atenta que Pellegrini hizo de los ensayos escritos por Paalen en *Dyn*, los cuales cita y parafrasea en más de una ocasión, especialmente uno aparecido en el primer número de la revista editada en México y que llevaba por nombre “The New Image”.

Este artículo del austriaco propone de manera muy clara una distinción entre lo que el autor llama el arte *prefigurativo* y el arte *representativo*. Con estos términos, expone que la imagen prefigurativa no representa lo que existe, sino las características potenciales anticipadas de lo que existirá; no obstante, no es predictiva, sino que explota el potencial de existencia de lo que ya existe y de lo que podría existir. No obstante, antes de continuar con el análisis de las ideas del texto de Paalen, es necesario hacer notar que su propuesta quita el foco del problema de la representación y de la visualidad.

Según su planteamiento, se desprende que podríamos incluir todo el arte occidental de los últimos veinte siglos en lo que llama arte representativo, pues éste se contenta con reproducir una realidad ya existente. Por otro lado, el arte prefigurativo, por el que apuesta

golondrina, cuando cantamos, al cisne y al ruiseñor” (W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 302). Esta tercera variante en las formas de imitar o emular la realidad tendría que ser analizada a profundidad para rastrear la probable línea discursiva de la cual haya partido Huidobro, principal exponente hispanoamericano de estas ideas en el siglo XX.

¹⁹² Aldo Pellegrini, “Wolfgang Paalen”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, p. 78.

Paalen, cambia el paradigma de qué y cómo se representa lo que ya es, para instaurar como nuevo punto de partida la posibilidad: la creación artística basada en el tránsito de lo virtual a lo actual y viceversa¹⁹³.

Uno de los planteamientos principales de “The new image” es que lo que será no necesita ser legitimado por lo que es, “lo posible no necesita ser justificado por lo conocido”¹⁹⁴. Así, Paalen entiende la ‘posibilidad’ como una puerta que abre el paso entre lo real y lo que aún no lo es en términos artísticos, siempre de la mano de la libertad. Como ya se mencionó, son las imágenes prefigurativas las que permiten establecer la comunicación entre ambos mundos, ya que las representativas únicamente copian lo visto en la realidad sin proponer nuevas posibilidades, sin “expresar un potencial *nuevo orden* de cosas”¹⁹⁵. Esto es tan importante que se afirma que, para que se realice una revolución, es necesario imaginarla primero; es decir, verla como posible a pesar de que aún no sea. Lo anterior vincula directamente la posibilidad con el futuro, puesto que se prefigura, por medio de la imaginación, aquello que tal vez exista; mientras que la memoria está anclada en el pasado¹⁹⁶. Para Paalen, incluso la física ha optado por el camino de considerar las cosas también en potencia, ante lo cual propone que tanto arte como ciencia consideren dentro de sus reflexiones que todo lo que es capaz de ser pensado es también posible¹⁹⁷.

El rechazo a lo representativo conlleva un juicio de valor sobre este arte y aquellos que lo producen, pues en vez de explotar y explorar nuevas realidades, se conforman con lo que

¹⁹³ Para más información sobre la dicotomía entre lo actual y lo virtual, puede revisarse el trabajo de Pierre Lévy, *¿Qué es lo virtual?*, Barcelona: Paidós, 1999.

¹⁹⁴ “The possible does not have to be justified by the known”. Wolfgang Paalen, “The new image”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 15.

¹⁹⁵ “In the same way, the true value of the artistic image does not depend upon its capacity to *represent*, but upon its capacity to *prefigure*, i.e., upon its capacity to express potentially a *new order* of things”. *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 13. Este concepto será analizado a profundidad un poco más adelante.

¹⁹⁷ Wolfgang Paalen, “Art and science”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 9.

ya está dado, con lo que es y cómo es. Es aquí donde es posible ubicar, con mayor claridad, esta intersección entre el surrealismo bretoniano, las propuestas del arte concreto y las del surrealismo de Paalen. No obstante, el austriaco propone quitar la representación como el problema principal del arte y poner en su lugar la posibilidad, lo que sólo es una idea implícita en el arte concreto, aunque no está definida como tal. La cercanía viene, desde mi perspectiva, del hecho de que hay un vínculo del grupo Invención-Creación con la teoría del creacionismo, la cual no habla de posibilidad, pero sí de no imitar a la naturaleza en lo que ya existe, sino en lo que se puede crear al emular sus procedimientos.

Sin embargo, es necesario mencionar que Maldonado algunos años antes había hecho unas declaraciones bastante directas en contra del surrealismo. Aunque la diferencia entre 1945 y 1948 pueda parecer poca, para las ideas de este artista y teórico sí representa un periodo de cambio, lo que no significa que puedan ser desechadas del todo algunas de sus afirmaciones. En el tercer número de *Contrapunto*, de abril de 1945, aparece la respuesta de Maldonado a la encuesta “¿A dónde va la pintura?”. En realidad, gran parte de sus ideas coincide con lo ya comentado de las propuestas de Paalen, pues aboga por una pintura concreta que cree una nueva realidad, y no por una representativa que engañe al ojo o una abstracta que se distancie del mundo: “Creo que la pintura evoluciona hacia lo concreto, superación dialéctica de lo abstracto. El arte abstracto se ha purificado en un sentido real, material, es decir, ha devenido ARTE CONCRETO”¹⁹⁸. A pesar de estas convergencias, en

¹⁹⁸ Tomás Maldonado, Respuesta a “¿A dónde va la pintura?”, *Contrapunto*, núm. 3, abril 1945, p. 10. Debe notarse también que a pesar de que la idea es muy parecida a la propuesta por Paalen algunos años antes, Maldonado llega por una vía completamente distinta: el materialismo dialéctico. Para el austriaco, como ya se ha apuntado en el apartado dedicado a la libertad, este método era sólo una imposición en casi todos los campos del conocimiento y de la creación humanos, el cual limitaba el pensamiento y la manera en la que se podía proceder ante los problemas que se plantearan. *Vid.* Wolfgang Paalen, “The dialectical gospel”, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, pp. 54-59 y Wolfgang Paalen, “El evangelio dialéctico”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, pp. 44-52.

ese mismo texto Maldonado apunta: “La Belleza será concreta o no será; la convulsión y el sueño se han vuelto incompatibles con el arte”¹⁹⁹.

El rechazo a lo onírico y a la representación viene del mismo lugar: rechazo a la ilusión y al engaño; esta postura abre, pues, la interrogante sobre qué debe entenderse por ‘concreto’, ‘engaño’ e ‘ilusión’, pues, como ya habían repetido *ad nauseam* los surrealistas, negar una parte de la realidad, en lugar de eliminar distractores para permitir una visión completa, la limita. Casi una década más tarde, en la revista *nueva visión*, se imprime un texto de Aldo Pellegrini que pudiera estar tratando de resolver este conflicto. En el cuarto número de esta publicación, de 1953, aparece “Arte surrealista y arte concreto”, en el que Pellegrini traza una breve historia de oposiciones entre los surrealistas de la revolución plástica y los académicos; entre los artistas abstractos provenientes del expresionismo (irracionales y espontáneos) y los que derivan del cubismo (racionales y constructivos). Si bien esta manera de plantear la historia a manera de luchas dicotómicas en las que una parte supera a la otra para luego transformarse en algo diferente es justamente el proceso de la dialéctica hegeliana que Paalen detestaba²⁰⁰, la síntesis que hace el argentino nos permite ver que hay una oposición muy clara en puntos muy específicos, como lo son el automatismo o espontaneidad y la representación como reproducción acrítica del mundo.

Pellegrini, sin lugar a duda, se define sin tapujos como un simpatizante de aquel surrealismo en el que la técnica académica no es lo preponderante, a la vez que hace un gran esfuerzo argumentativo para acercar este movimiento con el de los artistas concretos:

¹⁹⁹ T. Maldonado, Respuesta a “¿A dónde va la pintura?”, *Contrapunto*, núm. 3, abril 1945, p. 10.

²⁰⁰ Es este punto del materialismo dialéctico lo que hace de Paalen una figura incómoda. En una breve semblanza crítica que Pellegrini hace del austriaco, el argentino acepta que no concuerda con esta postura, a pesar de que sus reflexiones teóricas y filosóficas sean tan atrevidas como sus obras: “No amengua en nada su tarea de pensador el que yo personalmente confiese no compartir sus puntos de vista sobre la dialéctica, expresados en su ensayo ‘El Evangelio Dialéctico’”. Aldo Pellegrini, “Wolfgang Paalen”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, p. 76, n. 1.

El artista concreto, aunque parta de formas o principios geométricos recurre al unificarlos en la obra de arte al mismo factor intuitivo que utiliza el abstracto expresionista. El artista concreto trata de dar forma a una individualidad visual, el cuadro o la escultura, que objetive lo mejor de sus contenidos espirituales. La objetivación de lo espiritual, según la clásica expresión de Kandinsky (usada también por Breton) es la clave que establece la unión entre los artistas de tendencia moderna —cuando realmente son artistas— sean surrealistas o concretos. Un cuadro o una escultura de Arp o de Vantongerloo o de Max Bill o de Jackson Pollock establecen un hecho uniforme: *la materialización de una imagen interior que adquiere su lugar concreto en el mundo exterior, sin convertirse en espejo de este mundo; se trata de una nueva realidad*. Todos ellos son el resultado de un acto puro de creación: *el artista compite con la naturaleza y frente a los objetos naturales coloca sus objetos-arte*²⁰¹.

Como puede notarse, la manera en la que Pellegrini frasea los puntos más importantes de su argumentación son una mezcla de aquellos presentados por el surrealismo y por el arte concreto²⁰². Desde tiempo atrás, no obstante, ambos movimientos compartían espacios cuando sus intereses apuntaban hacia la misma finalidad, como el mismo Pellegrini menciona al inicio de su artículo.

En aquel texto publicado en *Ciclo* sobre Paalen, es posible ver al austriaco en sus muy diferentes facetas como creador y como pensador, las cuales, según Pellegrini, no se necesitan entre sí, sino que se complementan. La manera en la que la publicación argentina muestra las obras de Paalen deja ver cómo es que el pintor cambió su forma de producir arte,

²⁰¹ A. Pellegrini, “Arte surrealista y arte concreto”, *nueva visión*, núm. 4, 1953, p. 11. El énfasis es mío.

²⁰² Andrea Giunta realiza un análisis puntual de estos diversos intentos de hermanar discursivamente movimientos que desde años atrás convivían en exposiciones, catálogos y revistas. Esto, según la investigadora argentina, se debía a la necesidad de crear un frente común que internacionalizara una postura específica del arte de las décadas de 1950 y 1960: “Esta ‘internacional del arte moderno’ se caracterizó por proponerse como un espacio de suma de fuerzas de confrontación del experimentalismo en distintas regiones del planeta. A diferencia del internacionalismo entendido como la presentación en el exterior del arte argentino, que se organizaba desde las instituciones, esta unión que buscaba borrar las fronteras se articulaba sobre la base de formaciones intelectuales y artísticas ‘a distancia’”. *Vid.* A. Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, ed. cit., p. 83.

pues la representación y creación de “escenas” dejan de ser elementos centrales para ceder ante la experimentación con figuras, colores, formas y técnicas. *Dyn*, de hecho, abre su primer número (sólo después de la publicidad, la dirección y el índice de contenidos) con la obra *Figure pandynamique* (figura 39), de 1940, con la que la vista no puede sino debatirse entre la imagen, que ocupa toda la página izquierda, y el texto que se encuentra a su derecha, en la página siguiente. Si bien el tamaño de la impresión en la revista es diferente, la obra original sorprende no sólo por el movimiento de sus formas, sino también por los colores con los que éstas luchan, todo con tal de mantenerse en esa nueva realidad que es el espacio pictórico en el que se hallan.

En el caso de *Las Moradas*, esto también puede relacionarse con la disputa contra el arte indigenista que se presenta tanto en la revista como en otras publicaciones organizadas por Emilio Adolfo Westphalen y César Moro, como ya se vio en la sección dedicada a la tradición, en el sentido de que la representación de la realidad indígena del Perú sólo constriñe y petrifica la idea y la realidad de los distintos pueblos indígenas. En el tercer número de la revista se puede leer el artículo de Paalen “Arte y ciencia”, aparecido por primera vez en *Dyn* 3, en 1942. Este ensayo es particularmente interesante, pues no presenta una reflexión sobre cómo debe ser el arte, sino sobre cuál es el lugar del artista y de su producción en el mundo contemporáneo. Westphalen, al comentar este texto y la obra en general de Paalen, marca como un acierto empezar por este problema, pues permite comprender en primera instancia qué es lo que el arte significa en nuestras vidas en el presente de enunciación y cómo es que éste puede cambiarlas:

Porque una cosa es la atracción con que nos pueden llamar a sí tales o cuales obras de arte —precisamente tales o cuales—, una cosa es la necesidad de expresión por el arte que tan tempranamente y de manera tan general nos coge a todos [...]; otra cosa es acertar con

los motivos que nos atan a ciertas obras de arte, otra cosa es descubrir en qué manera por el arte ha cambiado (o puede cambiar) nuestra vida²⁰³.

En la misma línea está la concepción del arte en *Ciclo* desde el arte concreto, el cual debía equilibrarse entre una forma y una función social, como ya se comentó en el apartado dedicado al concepto de libertad.

La propuesta del austriaco mantiene el esquema básico de la visión surrealista del mundo: una unidad percibida por el ser humano como dos entes separados e independientes que el sujeto debe reunificar por medio de la destrucción de las barreras mentales o conceptuales creadas para mantener tal división. Para Paalen, el problema de la posición del artista en la realidad objetiva se origina, de hecho, con la antigua contraposición del poeta y el sabio, separación que ocasionó que el arte dejara de ser considerado como una vía para acercarse al mundo y comprenderlo²⁰⁴. La principal distinción entre la visión del sabio y la del artista es para el austriaco el enfoque con el que cada uno trabaja, pues el poeta parte de una perspectiva cualitativa y el científico/sabio utiliza una cuantitativa²⁰⁵. Como puede notarse, Paalen lleva nuevamente el problema al terreno de la imitación, pues esta distinción entre cómo uno y otro representa al mundo viene desde la ya conocida expulsión de los poetas de la República de Platón²⁰⁶. En este sentido, el austriaco atribuye al paradigma de la representación la distancia que se cree que hay entre el poeta y el sabio, cuando en realidad sólo difieren en sus métodos, en la forma en la que se acercan a la realidad, pues ambos,

²⁰³ Emilio Adolfo Westphalen, “La teoría del arte moderno”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 292.

²⁰⁴ Wolfgang Paalen, “Arte y ciencia”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 284.

²⁰⁵ *Ibid.*, pp. 284-285.

²⁰⁶ Sobre este tema, especialmente sobre las características que llevan a Platón a condenar la poesía a la expulsión, *vid.* Carlos Julio Pájaro M., “De Platón para los poetas: crítica, censura y destierro”, *Eidos*, núm. 20, 2014, pp. 109-144; y Beltrán Jiménez Villar, “La poesía en la ‘República’ de Platón, un exilio interior”, *Ensayos de Filosofía*, núm. 5, 2017 (1), artículo 3, disponible en <https://www.ensayos-filosofia.es/archivos/articulo/la-poesia-en-la-republica-de-platon-un-exilio-interior>, consultado el 30 de agosto de 2022.

desde la ciencia o desde la poesía, pueden trabajar con la posibilidad y con la imagen prefigurativa, como ya se mencionó líneas antes.

Por otra parte, la crítica que hace Paalen a sus contemporáneos se centra en la manera en la que la ciencia es aceptada sin cuestionamiento alguno, con lo que pareciera acercarse más a un dogma de fe, a la vez que el arte es despreciado y visto como un camino no válido para conocer el mundo. Para Westphalen, la propuesta del austriaco incluso integra algunas problemáticas de su tiempo, como las económicas y las políticas, con lo que se exponen otras desventajas de la preponderancia de esta ideología cuantitativa:

Se podría argüir que [de] esa cualidad de desarraigado del artista moderno hay que culpar principalmente a que la sociedad actual no tiene dónde colocar (dentro del sistema mercantilista y sórdido de su una mitad, o totalitario y esclavista de su otra), una actividad espontánea y libre que no se interesa por acumular cantidades cada vez más increíbles de dinero o por ejercer un dominio tiránico sobre sus semejantes²⁰⁷.

Del mismo modo, esta concepción de la ciencia como amasijos de información cuantificable ocasiona que no sea necesario siquiera tener un conocimiento científico básico para hacer uso de los productos obtenidos. Lo anterior se relaciona con la amenaza siempre presente en 1942 de la Segunda Guerra Mundial: “Ampliando el ejemplo, no es acaso evidente que nuestro mundo está dominado por toda especie de *ciegos* que se sirven con una habilidad funesta de muy poderosos instrumentos que ellos mismo hubieran sido incapaces de crear. No hay que ser ni químico ni matemático para lanzar bombas —y probablemente es por esto que nuestra civilización se asemeja tanto a un gigante ciego”²⁰⁸. Así, desde lo cuantitativo irreflexivo, lo importante no es la actitud crítica ante el conocimiento, sino la cantidad de

²⁰⁷ Emilio Adolfo Westphalen, “La teoría del arte moderno”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 295.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 285.

información acumulada por la humanidad para poder seguir presentando “avances científicos” que no son comprendidos a profundidad o, siguiendo la metáfora del autor, que son utilizados por ciegos²⁰⁹.

Paalen ve con preocupación que en su tiempo —incluso hasta hoy²¹⁰— la ciencia sea aceptada sin chistar ni reflexionar, como si en realidad fuera una cierta clase de hechicería, una superstición. Si bien éste es un problema en sí mismo, de él se desprenden otros, como que la preponderancia de lo cuantitativo en la vida diaria lleva al ser humano a dejar de lado otros aspectos fundamentales, como el emocional. Por ello, dice Paalen: “Es por esto que no se trata aquí de una rehabilitación teórica del arte sino de un problema vital”²¹¹, ya que devolverle su lugar en el mundo al arte y al artista permitiría también recuperar otras formas de conocer y entender lo que nos rodea. Los beneficios de volver a tomar en cuenta la vía del arte es puesta en palabras de la siguiente manera por Westphalen:

Recorrer de nuevo las comarcas que son del dominio del arte, es sentirse liberado de la opresión fatigante, del abatimiento que nos hundía en pequeñas charcas y nos cegaba a la presencia, más allá, de una luz de encantamiento; es recuperar aquella vivencia de la infancia que sabía labrarse un capullo de gozo con la hilaza de los minutos menesterosos. Y la vivencia del arte no es fantasía desvanescente que a nada conduce, ocupación vaga al margen de lo importante y decisivo, no²¹².

²⁰⁹ Wolfgang Paalen, “Arte y ciencia”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, pp. 284-285.

²¹⁰ Para una revisión más amplia de esta discusión sobre el paradigma científico como visión y estructuración de la realidad, un libro accesible y útil es el de Raúl Torres Martínez, quien desde su introducción desmenuza los distintos conceptos que están en juego y cómo han sido pensados por distintos autores. Asimismo, David P. Barash, en un artículo de divulgación, comenta este problema y lo pone constantemente en relación con nuestra comprensión actual del mundo y con cómo ésta ha cambiado. R. Torres Martínez, *Los nuevos paradigmas en la actual revolución científica y tecnológica*, San José, Costa Rica: EUNED, 2003; y D.P. Barash, “Paradigm lost”, *Aeon*, 27 de octubre de 2015, disponible en <https://aeon.co/essays/science-needs-the-freedom-to-constantly-change-its-mind>, consultado el 30 de agosto de 2022.

²¹¹ Wolfgang Paalen, “Arte y ciencia”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 288. “C’est pourquoi il ne s’agit d’une théorique réhabilitation de l’art, mais d’une problème vital”. Wolfgang Paalen, “Le grand malentendu (Art and science)”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 24.

²¹² Emilio Adolfo Westphalen, “La teoría del arte moderno”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 294.

Tales inconformidades con la manera en la que está organizado el mundo se relacionan a su vez con la visualidad y la visibilidad, pues mirar el mundo exclusivamente desde la perspectiva científica implica tanto un presupuesto sobre qué es la realidad y sobre cómo se la observa²¹³. Esto incluso lleva a pensar que ésta es una de las propuestas más importantes que llegó a hacer Paalen, pues aunque se tenga libertad absoluta para transformar el canon imperante en un momento u otro, como se vio en los dos apartados anteriores, si no se tiene claridad sobre cuál es el problema verdadero (la creación en el terreno de la posibilidad, de lo actual y lo virtual, y no en el espacio de la imitación, de lo existente e inexistente) no se podrá realizar un cambio verdadero en la vida del hombre.

Por otro lado, el pintor austriaco también señala que no debe caerse en el extremo contrario, en el que el poeta no admite sino el aspecto cualitativo o emocional del mundo y niega el lado científico o cuantitativo. Tanto el artista como el sabio deben tener presente el ámbito desde el que están hablando, sea el de la ciencia o el del misterio poético, pues es ahí donde su visión de mundo aplicará por completo. El sujeto común, la persona de a pie, es quien debe tener la posibilidad de acceder a ambos enfoques a voluntad. Sin embargo, eso no significa que no pueda haber acercamientos cualitativos o estéticos a la ciencia o cuantitativos al arte, pero sí que hay una distinción entre los medios y fines de cada uno, pues se distinguen por el método de conocimiento y por la configuración que hacen de sus datos, aunque no está de más volver a resaltar que en la concepción del austriaco, ambos caminos son igual de válidos en sus respectivos terrenos²¹⁴.

²¹³ Esta descripción puede vincularse al concepto de *dispositivo* propuesto por Giorgio Agamben a partir de las reflexiones que hizo Michel Foucault, *vid.* Giorgio Agamben, “¿Qué es un dispositivo?”, *Sociológica*, año 26, núm. 73 (mayo-agosto), 2011, pp. 249-264.

²¹⁴ Wolfgang Paalen, “Arte y ciencia”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, pp. 288-289.

Paalen utiliza dos verbos para dejar esto más claro: observación y percepción; lo explica de la siguiente forma: “El poeta no observa, percibe. A la inversa de la observación que compara y mide, la percepción registra en proporción del valor afectivo y así organiza rítmicamente mientras la observación coordina sistemáticamente”²¹⁵. Así, la distancia entre ritmo y sistema, ese modo particular de uno y otro punto de vista, permite comprender sus diferencias, de lo contrario se está en peligro de estancarse en ejercicios estériles:

Por eso todo cálculo en el arte, cuando pretende ser más que un principio puramente regulador de la ejecución de la obra, cuando quiere ser un principio constitutivo de la creación, no conduce sino a un formalismo académico. Poco importa que sea un academismo naturalista o abstracto. Por eso, el abstractivismo, que por lo demás ha hecho tanto por liberar la expresión, en cuanto trató de someterse a normas científicas y abstracciones filosóficas no ha llevado sino a ejercicios estériles²¹⁶.

Este ejemplo permite comprender de mejor manera el problema, pues no se trata de que el arte esté o no atravesado por lo cuantitativo, sino que lo cuantitativo científico implica una restricción normativa para el arte. Lo anterior, de forma explícita, deja claro que no es un problema de qué y cómo se representa la realidad en el arte, sino de la libertad que se tiene para hacerlo y de lo mucho o poco que el artista esté dispuesto a aventurarse por terrenos en los que lo existente, como dice Paalen, no condicione su producción.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 289. “Le poète n’observe pas, il perçoit. À l’encontre de l’observation qui compare et mesure, la perception enregistre en proportion de la valeur affective et ainsi organise rythmiquement où l’observation coordonne systématiquement”. Wolfgang Paalen, “Le grand malentendu (Art and science)”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 25.

²¹⁶ Wolfgang Paalen, “Arte y ciencia”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 289. “C’est pourquoi tout souci de calcul dans l’art, dès qu’il prétend être plus qu’un principe purement régulateur dans l’exécution de l’œuvre, dès qu’il veut être un principe constitutif dans sa création, ne mène qu’à un formalisme académique. Peu importe si c’est un académisme naturaliste ou abstrait. Pour cela, l’abstractivisme, qui par ailleurs a tant fait pour libérer l’expression, n’a mené qu’à des exercices stériles dans la mesure où il essayait de s’astreindre à des normes scientifiques et à des abstractions philosophiques”. Wolfgang Paalen, “Le grand malentendu (Art and science)”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 25.

Por esta misma razón, Paalen relaciona esa limitación con lo que sucede cuando el arte es académico en el sentido más llano de la palabra, pues sólo se sigue una serie de reglas que dirigen y acotan cómo debe llevarse a cabo la acción artística. Por otra parte, como ejemplo del extremo opuesto menciona al surrealismo en ese intento de poetizar la ciencia, lo que ocasiona que la parte cuantitativa se pierda y que el conocimiento científico degenera en “misticismo”. Esto último, a grandes rasgos, Paalen ya lo criticaba desde antes y lo identificaba como el regreso a una visión supersticiosa de la ciencia²¹⁷. Westphalen, algunas páginas más adelante, parafrasea otro texto del austriaco que argumentaba que el surrealismo también erró al querer abarcar algunas de las ciencias sociales, como la economía y la política: “Y luego añadía, refiriéndose al empeño que pusieron los surrealistas, durante una época, por sujetarse a las reglas de un juego que no era el suyo, descuidando de ese modo las grandes conquistas que habían podido hacer cuando con energía descomunal trataban de inyectar un poco de poesía a nuestra gris y monótona vida”²¹⁸.

Todo lo anterior parecería reforzar la idea de que existe una realidad separada en dos entidades bien definidas, una identificada con el conocimiento científico y la otra con el poético. Si bien no ahonda en ello, Paalen sí menciona que no se trata de una división de lo real, sino de dos caminos distintos para comprenderlo; incluso afirma que es necesaria la coexistencia del sabio y del poeta, en el sentido de que ambos respeten los medios del otro sin pensar que sólo uno tiene “la patente exclusiva de la realidad”. En *Las Moradas*, por ejemplo, al reseñar la obra de Wifredo Lam (figura 40), se subraya la habilidad del cubano para no caer en las trampas de ninguno de los dos extremos: “Hoy día, cuando el arte moderno

²¹⁷ Wolfgang Paalen, “Arte y ciencia”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 290.

²¹⁸ Emilio Adolfo Westphalen, “La teoría del arte moderno”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 293.

vacila en su camino entre emoción y austeridad intelectual; cuando, por un lado, la abstracción pura nos parece inhóspita y, por otro, el expresionismo o el surrealismo puros en exceso literarios, la solución de Lam es notable porque no ha desprovisto sus cuadros de atracción humana ni ha puesto de lado los valores plásticos”²¹⁹. Así, Lam podría ser visto como uno de los mejores exponentes de lo que Paalen problematiza en cuanto a arte, representación, abstracción y perspectiva o punto de enunciación, a pesar de que ninguno de los dos cree o produzca a partir de la obra del otro. El teórico austriaco, para adelantarse a las objeciones a su propuesta en cuanto a que mantiene una separación en la realidad, cierra así este tema: “La distinción entre calidad y cantidad no divide la realidad en dos partes, mas es una necesidad instrumental —al menos hasta *nueva orden*. La realidad es una e indivisible, pues esta palabra pierde todo sentido si no significa al mismo tiempo ser y devenir”²²⁰.

Finalmente, el ensayo termina con una de las propuestas más valiosas que hace Paalen en éste y otros textos: la posibilidad. Que la ciencia utilice un método cuantitativo y el arte uno cualitativo no significa de ningún modo que deban permanecer estáticos en un solo ámbito, pues, si comprendemos bien su argumentación, ambos cuentan con un método específico, mas no con un tema o esfera restringidos. La realidad entera puede y debe ser explorada y comprendida, siguiendo uno u otro medio, pues todo en ella está en potencia de ser examinado. Como si se tratara de una promesa de infinitud, Paalen deja abierta la puerta a pensar que los límites se desintegran cuando el sujeto trata de agotar la potencialidad del mundo, las posibilidades que éste le presenta: “Como una posibilidad... ¿Querrá esto decir

²¹⁹ H.R. Hays, “Nota sobre Wifredo Lam”, *Las Moradas*, núm. 7-8, enero-julio 1949, pp. 164-165.

²²⁰ Wolfgang Paalen, “Arte y ciencia”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 290. “Le discernement entre qualité et quantité ne partage pas la réalité en deux, c’est une nécessité instrumentale —au moins jusqu’à *nouvel ordre*. La réalité est une et indivisible. Car ce mot perd tout sens s’il ne doit pas désigner à la fois être et devenir”. Wolfgang Paalen, “Le grand malentendu (Art and science)”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 25.

que la nueva física se atreve a abandonar la certeza por la potencialidad? Como una posibilidad... Y ante la prueba material que entre realidad interior y exterior no hay una separación sino solamente una precaria demarcación ideal, ¿se nos permitirá añadir que *lo que es pensable es posible?*”²²¹.

Es en esta promesa en la que se asienta el arte concreto vinculado a *Ciclo*, pues parte de la idea de que se debe cuestionar la forma en la que se ha representado el mundo. Sea cuantitativa o cualitativamente, las creaciones del hombre deben ver la realidad como un cúmulo de posibilidades que, dependiendo de cómo se enfoquen y con qué herramientas, se comprenderán de modo diferente. En *Las Moradas*, en efecto, es una idea presente y reiterada en distintos textos. Refiriéndose a las artes plásticas, se puede leer en un ensayo de André Masson: “La realidad de un cuadro no es sino el conjunto de materias que lo componen: tela, pigmentos, coloreados, barniz... Pero lo que expresa es necesariamente una *irrealidad*. Y se podría añadir que el artista, cualesquiera que sea el pretexto de su obra, a donde apunta es siempre a la imaginación de los otros”²²².

Esa irrealidad, a partir de las propuestas de Paalen, puede entenderse como la expresión de algo que solamente con haber sido pensado adquirió potencia, con lo que se vuelve una realidad al interior de otro sujeto. La imaginación, por esta razón, es el terreno de lo posible. Westphalen, por su parte, finaliza sus comentarios al texto de Paalen con una reflexión semejante, pero aterrizada en el objeto, en el terreno del arte y en la manera en la que las posibilidades —vistas como un salto al vacío o como un comienzo desde cero o simplemente

²²¹ Wolfgang Paalen, “Arte y ciencia”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 291. Las cursivas son mías. “Comme une possibilité. Est-ce à dire que la nouvelle physique ose abandonner la certitude pour la potentialité? Comme une possibilité. Et devant la preuve matérielle qu’entre réalité intérieure et extérieure il n’y a pas séparation mais seulement une précaire démarcation idéelle: n’est-il pas permis d’ajouter que ce qui est pensable est possible?”. Wolfgang Paalen, “Le grand malentendu (Art and science)”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 26.

²²² André Masson, “Sobre una crisis de lo imaginario”, *Las Moradas*, núm. 2, julio-agosto 1947, p. 148.

como una exploración exhaustiva del mundo sin parámetros fijos que detengan la labor del artista— permiten una renovación constante:

Así nos hallamos de nuevo con el *leit-motiv* que vuelve siempre cuando el tema es el arte moderno. De Baudelaire había sido el lema: lanzarse a lo desconocido para hallar lo nuevo. Apollinaire había recomendado: perder, pero perder de a verdad para dar ocasión al hallazgo. Kandinsky, a su vez había hablado de cómo, cuando el pintor abandona el “pretexto” de copiar a la naturaleza “surgen la posibilidad y la necesidad de que la fantasía del pintor se desarrolle libremente y haga nuevos descubrimientos constantemente”. Y añade: “estas posibilidades son ilimitadas”²²³.

Al comprender que las opciones que tiene disponibles son inagotables, el arte moderno y contemporáneo se vuelca a la creación compre(he)nsiva: su acercamiento a la realidad busca hallar nuevas maneras de ver y busca ver nuevos objetos, abarcar más con la vista. Sobre el mismo Paalen se insertan en *Las Moradas* algunas palabras de Gustav Regler, intelectual y colaborador de *Dyn*, con las que analiza el trayecto artístico del austriaco, dividiéndolo en un estilo cicládico (1933-1936), cercano a lo abstracto; uno totémico (1936-1940), que integra lo plástico y lo poético, cercano al surrealismo; y uno en desarrollo que llama, provisionalmente, el estilo cósmico (1941 en adelante), que es la expresión de lo que Regler también llama “la era atómica”: “La gran cosmogonía científica de nuestro tiempo — el concepto de un ciclo imperecedero, en el cual la materia se desintegra en energía radiante, y los rayos, en el transcurso de edades inconmensurables, a su vez, se vuelven a condensar en materia— halla por primera vez su complemento artístico, su ecuación emocional, en los cuadros de Paalen”²²⁴ (figura 41).

²²³ Emilio Adolfo Westphalen, “La teoría del arte moderno”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 295. Más adelante, se trabajará un poco más sobre esta idea de “salto al vacío” en relación con “Carta de amor”, poema de César Moro publicado en el quinto número de la revista peruana.

²²⁴ Gustav Regler, “Wolfgang Paalen”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948.

Dicho de otra forma, la obra de Paalen es la visión cualitativa del mundo que, no obstante, no quita su atención de los hechos científicos y sociales. Por ello, Westphalen presenta el arte del austriaco y en general el arte moderno como uno que alivia la desesperanza²²⁵ de los tiempos que corren, pues, como ya lo había explicado Paalen, al tener una visión cualitativa o emocional también se satisface una necesidad vital del ser humano:

Querrámoslo o no, este arte moderno es el arte nuestro y ya no hay modo de echarlo. Por lo demás, deberíamos estarles agradecidos [a los artistas] porque en estas circunstancias, cuando todos los poderes terrestres procuran encerrarnos en las más estrictas cárceles de limitaciones y compulsiones, el arte moderno es un manifiesto perenne de libertad, de expansión de todas las facultades, de generosidad y de entusiasmo²²⁶.

*

Si aceptamos como nuestra, con algunos cambios, la línea de ideas planteada por Wolfgang Paalen sobre lo prefigurativo, podríamos considerar que incluso esta teoría suya muestra un horizonte de posibilidades sobre la creación artística. Es decir, la teoría también abre nuevas puertas para comprender, estudiar, inventar y producir fenómenos humanos vinculados al arte. Aunque no todo producto pueda ser considerado artístico, existe una delgada línea que separa, de manera difusa, el arte, la experimentación, el proceso creativo y la experiencia estética.

Aceptar que las ideas de Paalen prefiguran posibilidades de existencia nos obligaría a analizar aquellas que se han actualizado en hechos concretos, en obras, en objetos o en

²²⁵ En un poema de Alice Rahon aparecido en *El Uso de la Palabra*, se dice: “Sería mejor. No sé qué sería mejor. El hilo se rompe a cada instante, tal vez sea el mismo trabajo decepcionante que cuando un ciego busca recuperar el recuerdo de los colores en su ventana blanca”. “Il vaudrait mieux. Je ne sais ce qui vaudrait mieux. Le fil se rompt à chaque instant, peut-être est-ce le même travail décevant quand un aveugle cherche à retrouver le souvenir des couleurs à sa fenêtre blanche”. Alice Paalen, “Le désespoir”, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 5.

²²⁶ Emilio Adolfo Westphalen, “La teoría del arte moderno”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 296.

textos. Así, podríamos observar cómo es que la imaginación surrealista, esta manera tan específica de transformar el mundo, inventa nuevas realidades, ya sea desde la adscripción a dicho movimiento o al arte concreto, con el cual, como ya vimos, comparte varios puntos de partida.

Un ejemplo de lo anterior es la exposición *Nuevas Realidades*, que tuvo lugar en la ciudad de Buenos Aires en 1948. Como ya se ha dicho algunas páginas antes, esta exposición se inauguró con un discurso de Ernesto N. Rogers que posteriormente fue publicado en *Ciclo* 1, al igual que las reproducciones de algunas de las obras presentadas en lo que fue el Salón Nacional de ese año. Algunos artistas, cuyas obras se encontraron tanto en el Salón como en la revista (figura 42), fueron Tomás Maldonado —quien estaba a cargo del diseño de *Ciclo*—, Enio Iommi, Alfredo Hlito —también tipógrafo de *Ciclo*, aunque sólo en su segundo número—, Juan Del Prète y Lidy Prati (figura 43); todos ellos juegan con la geometría y con el color, con las formas y con el espacio. En la medida en la que con sus pinturas no quieren engañar al ojo con ilusiones de perspectiva o profundidad, logran detonar sensaciones más relacionadas con la bidimensionalidad e impresiones mucho más sencillas, en el entendido de que conmocionan y cuestionan algunas de las ideas más básicas de la mente humana.

Por ejemplo, a pesar de haber sido impresa en blanco y negro, la obra de Del Prete crea una sensación de vacío gracias al fondo negro y a las formas claras en posición diagonal, como si estuvieran cayendo o en proceso de derrumbarse. Muy parecido sucede con la de Maldonado, aunque en sentido contrario, pues la mirada tiende a subir al acumularse líneas y colores, a la manera de una construcción en proceso. Por su parte, Prati ordena y vuelve horizontal el movimiento que en los dos anteriores era caótico y vertical: el juego de colores primarios —en el que se van acomodando y derivando colores secundarios como el morado

o tonos como el azul oscuro— no sólo crea una secuencia, sino que también deja a la mirada pasmada al no poder continuarla cuando terminan los bordes de la obra.

Otras obras que también comparten estas características son las de Jean Caroux (figura 44) y Alice Rahon (figuras 45-48), aparecidas en el número 1 y 6, respectivamente. *Paysage errant*, del primero, da la impresión de profundidad, como si el espacio se alargara hasta el horizonte, aunque éste se encuentre tapizado de figuras que, a diferencia de otros paisajes en los que se aprecia lo vacío del lugar, crean una sensación de confinamiento al aire libre, en la que no se sabe si es el paisaje o sus habitantes los que se mueven.

En el caso de las pinturas de Alice Rahon, se utilizan líneas y figuras blancas sobre fondo negro, aunque sin el rechazo a la perspectiva de los concretos argentinos. Las obras de la serie que se imprime en este sexto número, llamada *Crystals of Space*, crean paisajes y retratos luminosos orgánicos, estructurados según unas reglas que no se nos explican, pero que podemos entender. Rahon presentaría, algunos años después, una serie de obras que parecieran derivar de lo experimentado en ésta, ya que crea personajes con el mismo efecto luminoso, con blanco sobre papel negro, que luego transformaría en marionetas de alambre que conformarían algunos de los personajes de *Le Ballet d'Orion* (figura 49), un espectáculo teatral que nunca pudo llegar a ver representado. En *Dyn 6* también se puede leer una reseña crítica de la exposición que Rahon tuvo en la Galería de Arte Mexicano en 1944 (figura 50). La autora del texto, Jacqueline Johnson, dice lo siguiente de las obras de Rahon en uno de sus últimos párrafos:

Estas imágenes no son imágenes de nada, son proyecciones, son cosas; el centro sensorial de la consciencia gira como un gran lente que ilumina y lleva hacia afuera la maravilla de los mundos tangenciales que refleja; todo lo que se encuentra alrededor y vive simultáneamente en este hábitat de espacio y luz, atrapado en líneas incidentales que representan la resolución de destinos desconocidos;

a pesar de que prestan su belleza y sus formas a la sensación, no están involucradas ni con los sufrimientos ni con las proyecciones del ego, tampoco con su duración²²⁷.

Estas palabras utilizan, de nuevo, un vocabulario común, cercano en ideas y en significados al de la red de artistas vinculados al surrealismo que venimos exponiendo. De acuerdo con ello, los artistas deben acompañar la creación de nuevas realidades y exteriorizarlas, con el fin de mostrar a los demás lo maravilloso de esos ‘mundos tangenciales’. Asimismo, esos universos producidos desde el arte deben contar con libertad para desarrollarse y explorar sus posibilidades sin encontrarse atados a quien los creó. Esta última idea explicaría por qué Johnson caracteriza las líneas de las obras de Rahon como representantes de la “resolución de destinos desconocidos”.

En este sentido, si bien hemos visto que no hay restricciones en cuanto a la utilización de géneros clásicos como el paisaje o el retrato, la imagen prefigurativa puede realizarse a través de géneros híbridos en los que tanto lo visual como lo textual se encuentren engarzados, abrazados en una unidad, aunque sin borrar del todo los límites entre uno y otro arte. Pellegrini, como ya se citó un poco más arriba, lo llamaría “dar forma a una individualidad”, aunque no forzosamente visual en estos casos. En el fascículo anterior al que imprimiría estas palabras de Pellegrini, el número 2-3 de *nueva visión*, se publica un breve texto de Hlito que también nos permite comprender, a destiempo, la manera en la que estas nuevas propuestas artísticas buscaban ser experimentadas. En este fragmento de enero de 1953, se habla de una “coherencia sensible”, de un “sentido” que el espectador puede

²²⁷ "These pictures are not pictures of anything, they are projections, they are things; the sensual center of awareness turns like a great lens that illuminates and extends outward the reflected wonder of tangential worlds; all that lies around and simultaneously lives in this habitat of space and light, caught in incidental lines that stand for the arbitrament of unknown destinies; though they lend their beauty and their forms to feeling, they are neither involved with the sufferings or projects of the ego, nor with its duration". Jacqueline Johnson, "Exposition. Alice Paalen", *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944, p. 23.

percibir y apreciar, a pesar de que no siempre logre comprenderlo en su totalidad²²⁸ (como se mencionó sobre el universo creado por Rahon, por ejemplo).

Para tener más de claridad sobre estas ideas de unidad, coherencia y sentido, a continuación se analizarán algunas obras que se encuentran en las páginas de las revistas trabajadas. Se utilizarán en especial aquellas que sean más representativas de lo ya expuesto, a la vez que se tratará de mostrar de forma clara cómo es que tales planteamientos abren nuevas perspectivas de interpretación no sólo de las obras, sino también de la forma en la que éstas se materializan en las publicaciones periódicas. Por lo anterior, el análisis transitará de lo visual a lo textual, para comprender cómo cada medio presenta propuestas y desafíos distintos.

Como ya se mencionó previamente, en el *continuum* que va de la imagen al texto, hay una serie de posibilidades en las que ambos medios van confundiéndose o diferenciándose. Tenemos, por un lado, el dibujo o la pintura, en los que predomina lo visual; mientras que en el poema la palabra es el elemento principal sujeto a estudio. No obstante, en los puntos intermedios es posible encontrar herramientas visuales dentro de lo poético y marcas o huellas poéticas en imágenes y fotografías. Incluso hay un punto medio en el que no es posible decir que uno de éstos sea ancilar al otro; ya no es la imagen que acompaña o *ilustra* un poema, o una *écfrasis* que parte de lo visual para crear describiendo.

En primera instancia, están los casos en los que se unen en un mismo espacio —la página— la palabra y la imagen, pero sin llegar a mezclarse o fundirse, pues trabajan juntos a pesar de que sigue siendo posible diferenciar una y otra parte del conjunto. Así, estas obras presentan la dificultad de no poderse analizar del todo ni como imagen ni como texto. Un

²²⁸ Alfredo Hlito, “Significado y arte concreto”, *nueva visión*, núm. 2-3, enero 1953, p. 27.

objeto de estudio similar, que puede ayudarnos a tratar este tipo de casos, es el de los emblemas medievales y del Siglo de Oro²²⁹. El método de trabajo en tres tiempos de los emblemas, (en el que se interpreta de manera individual el elemento visual y el textual, para luego hallar el punto en el que ambos sentidos convergen y se complementan) será de utilidad para las obras que hallamos en las revistas.

En la emblemática medieval y de los Siglos de Oro, tanto imagen como texto se unían para explotar por completo el sentido simbólico de un emblema. Sin embargo, en ese momento, había un conocimiento adquirido que permitía decodificarlos de manera unívoca, por lo que no había lugar a ambigüedades o interpretaciones alternas. Incluso, el fin mismo de este género era el de aleccionar, el de presentar un problema moral que debía evitarse o el de caracterizar uno u otro rasgo que, por ejemplo, debería tener un buen gobernante.

Para empezar hay que decir que en la tradición emblemática existe, cuando menos, una codificación tácita o implícita de los significados expresados a través de imágenes o figuras y que esto es, precisamente, lo que distingue al icono emblemático del período barroco de las imágenes simbólicas irracionales que se pueden encontrar en la poesía de los siglos XIX y XX, porque en éstas cada autor crea su propio símbolo y le da un sentido propio, pero en aquéllas, en las barrocas, la imagen simbólica ha adquirido un sentido determinado en función del uso, de la costumbre o de la convención de los usuarios, del mismo modo que ocurre en el origen del signo lingüístico²³⁰.

Por otra parte, es necesario puntualizar que este proceso es diferente a aquel de la poesía visual, pues en ésta el lector se enfrenta, en la mayor parte de los casos, a un objeto visual creado con palabras en su sentido más formal. La materialidad de la escritura pierde sus

²²⁹ Esta propuesta de análisis para el arte visual surrealista también fue realizada por David Bates en cuanto a la relación texto-imagen en las revistas del surrealismo francés. Vid. David Bate, *Photography & surrealism*, Nueva York: I.B. Tauris, 2003, p. 35.

²³⁰ Ángel Pérez Pascual, “La teoría emblemática en el *Arte poética española* de Rengifo y Vicens”, en *Literatura emblemática hispánica*, La Coruña: Universidade da Coruña, 1996, p. 570. Sobre el mismo tema, vid. Sagrario López Poza, “El epigrama en la literatura emblemática española”, *Analecta Malacitana*, vol. XXII, núm. 1, 1999, pp. 27-55.

restricciones de linealidad obligatoria —necesaria para que la sucesión de grafías, en tanto que sintagma, transmita un significado específico, sin que cada una de éstas tenga uno individual— y de acumulación horizontal. La apuesta es, así, por que haya un juego que no se adscriba por completo ni a lo sintagmático ni a lo paradigmático, con el fin de forzar la mirada en la letra como ente visual y que pueda tener un sentido ampliado que no sólo atienda a su sonido. “La poesía visual busca hacer visible lo que siempre se consideró abstracto (el contenido semántico de las palabras). Pretende cerrar la brecha que existe entre las palabras y las cosas; busca que significado y significante se fusionen en una relación evidente a nivel visual”²³¹.

A partir de lo anterior, se puede anotar que “Le regard magnetique du satanisme”²³² (figura 51), de César Moro, es un caso particular en el que hay varios indicios de que texto e imagen no pueden separarse del todo. Desde un inicio, esta obra aparece en el índice de la revista en la sección de ilustraciones, en aquellas hojas que se imprimían en un papel de mayor calidad y que, por lo tanto, no se encontraban numeradas²³³. Esto nos lleva a pensar que la pieza era considerada un objeto visual, aunque junto al título, en el mismo sumario, se encuentre una explicación que pretenda definir las por separado “(Poema de César Moro y foto de Zapata)”. Esta ambigüedad da pie a suponer que era una obra ideada por Moro como un conjunto, pero que, sin embargo, aún no era vista del todo como unidad.

²³¹ María Andrea Giovine, “Écfrasis y poesía visual: dos acercamientos a la iconotextualidad”, en Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (editoras), *Entre artes / entre actos. Écfrasis e intermedialidad*, México: UNAM-Bonilla Artigas Editores, 2011, p. 76.

²³² Cesar Moro, “Le regard magnetique du surrealisme”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, lámina 12.

²³³ Como ya se mencionó en el primer capítulo en la descripción de esta revista, las imágenes en muchos casos se imprimían en las mismas hojas que el texto general, pero en todos los números se incluía un pliego de un mejor papel en el que se hallaban las pinturas, dibujos y fotografías que el comité editorial quería presentar de mejor manera, a pesar de que estas reproducciones también se hacían en blanco y negro.

Por una parte, la imagen nos muestra a un pescador sentado a la orilla del lago de Pátzcuaro, junto a su embarcación, mientras alza la pesca del día. El original de esta impresión se encuentra en resguardo en la Fototeca Nacional de México, bajo el título “Pescador, Lago de Pátzcuaro” (figura 52). Se trata de una impresión plata sobre gelatina en tonos sepia, tomada alrededor de 1930. En la esquina inferior izquierda, se puede leer la firma “Zavala Fot.” y “2. Pescador. Lago de Pátzcuaro, Mich.”. Aunque sólo es posible realizar conjeturas, la firma en la foto pudo haber resultado ilegible para quienes la vieron ya integrada con el poema de Moro, tal vez incluso para él mismo. Ante la cercanía gráfica que hay entre *Zavala* y *Zapata*, se consigna en el sumario, probablemente por error, como si fuera una imagen del líder revolucionario mexicano —no obstante, siempre está la posibilidad de que sea un cambio voluntario con una intención lúdica—. La repetición de este dato llega incluso al presente a algunas publicaciones académicas, con lo que se comprueba la fortuna de un error o de un juego, cualquiera que haya sido la razón por la que se cambió un nombre por el otro. En *Las Moradas*, como se mencionó ya en el capítulo anterior, todas las impresiones de pinturas, dibujos y fotografías se hacen a dos tintas, por lo que esta imagen pasa del sepia al blanco y negro, aunque se utiliza un papel de la misma calidad que el usado cuando se imprime obra visual de algún artista.

Esta nueva tonalidad obliga a mirar de forma diferente la fotografía, ya que se confunden detalles y se pierde un poco la claridad del motivo. Así, la orilla del lago pareciera ser una extensión de la vara en la que el pescador maneja su producto, a la vez que sus facciones oscurecidas y el entorno ensombrecido no permite identificar certeramente una hora del día, en comparación con el original sepia, cuya iluminación se percibe mucho más diurna. Esta escena, entonces, puede ser leída de forma diferente que su original, pues incluso los ojos del pescador parecieran no estar viendo hacia el objeto que tiene en manos, sino a

través de él. Igualmente, la distinción entre la tierra y el agua es mucho menos clara: de no ser por la curvatura que hace la orilla del lago y por la textura rugosa de la tierra, en comparación con lo terso del agua, sería difícil diferenciarlas.

En cuanto al poema, hay muchas otras cosas que decir. El nombre del texto nos permite establecer una perspectiva de interpretación no normativa, en la que la mirada se ve atraída hacia abajo —como por magnetismo—, donde se invierte el proceder del mundo conocido para dar pie a una forma distinta de comprender y de estar en la realidad. Desde el primer verso, también se nos anuncia un trueque, un intercambio en el que se accede a un lugar otro que, a pesar de ser distinto, tiene un valor semejante: “En prenda de lugar / En lo inmutable” (vv. 1-2)²³⁴. Allí se encuentra lo inmutable, aquello que podríamos entender como eterno o no cambiante, pero que a la vez alberga algo tan dinámico como el verano, que viene y va según el ritmo de las estaciones y que, en este caso, además gira a merced del viento, a su cadencia: “Gira a todos los vientos / El estío” (vv. 3-4).

En esta contradicción espacial y temporal, en la que pareciera proponerse que lo inmutable también se mueve, aunque de forma estática, sin cambiar de espacio —como el agua apenas en movimiento de un lago como el de Pátzcuaro—, se presenta también una afirmación que describe la importancia de otro ciclo: la noche. Sin dejar claro si, atendiendo a algún precepto más cercano al satanismo como el de la “noche eterna”²³⁵, Moro se refiere también a un momento que es cambiante por definición, pero que pareciera mantenerse

²³⁴ Se cita por la traducción de Ricardo Silva-Santisteban, en C. Moro, *Obra poética completa. Tomo II*, Lima: Sur Librería Anticuaria – Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 155.

²³⁵ La relación del surrealismo con las tradiciones del ocultismo es profunda y ha sido tratada desde distintos ángulos, tanto en lo que se refiere al estudio e incorporación de estos conceptos en las obras artísticas, como en el análisis de textos monográficos o compilatorios realizados por algunos artistas vinculados al surrealismo. Para más información sobre este tema, *vid.* Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the occult*, ed. cit. Asimismo, Moro publica en el primer número de *Las Moradas* su poema “Viaje hacia la noche”, que se centra en el descenso a manera de viaje iniciático, en el que el tiempo se ralentiza y el mundo entra en un estado de reposo que permite la iluminación espiritual por medio de lo corporal.

estático por estar en un espacio opuesto al diurno. Como paradoja, este tiempo oscuro es caracterizado como uno en el que se deben abrir los ojos; es decir, en el que se debe ver aquello que en otras situaciones no es posible ver. De igual manera, es un momento en el que la única luz posible, la de la luna, recorre el mármol, también estático por su peso y naturaleza, justo frente a otro elemento dinámico que pareciera encontrarse congelado: los pájaros: “La noche / El momento de abrir / Los ojos / El ala de la luna / Recorre el mármol / Al frente de pájaros” (vv. 5-10). Así, este texto transita entre lo estático y lo dinámico, entre el movimiento y la falta de él, trayecto en el que es posible ver de manera profunda aquello que se creía ya conocer.

Finalmente, debe realizarse la lectura conjunta de esta obra en la que podamos encontrar los puntos en los que se une la parte textual con la visual. Al observar la fotografía, como ya mencionaba antes, pareciera que el pescador ve hacia un vacío imperceptible, pero que se encuentra ahí presente. La luz blanca que acaricia su camisa blanca y su sombrero nos remiten a esa “ala de la luna” que “recorre el mármol”. Esto se realiza frente a lo que, en este mundo invertido, sería un ave submarina, aunque ya no en movimiento: los pescados. Tanto la imagen como el poema, unidos, nos conducen hacia un lugar y un tiempo en el que la introspección se da por el exterior, por el enigma planteado por medio de la ambigüedad de la luz, de la tierra y del agua²³⁶. Se trata de una obra que consta de dos piezas disímiles unidas para potenciar el impacto que pudiera tener cada una por separado. Por otro lado, el contenido

²³⁶ Ya el pintor Giorgio de Chirico —figura central para el surrealismo, aunque él no congeniara con el movimiento del todo— hablaba en sus textos de lo que él consideraba como el ‘enigma’ y la función de éste. Para el metafísico italiano, una realidad profunda se revelaba por medio de algunos elementos cotidianos del mundo. Vid. Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, México: UNAM, 1990; Maurizio Cavelsi, *La metafísica esclarecida*, traducción de Bernardo Moreno Carrillo, Madrid: Visor, 1990. Ambos libros cuentan con apéndices en los que se pueden leer los planteamientos de De Chirico, Alberto Savinio, Carlo Carrà, Filippo de Pisis y Giorgio Morandi.

se halla siempre en el “entre” y en presencia de ciertos elementos contradictorios, como una noche eterna, un tiempo estático y el movimiento en lo inmutable.

Es muy parecido el caso de “Poème-Tableau” (figura 53), de Alice Rahon, publicado en el primer número de *Dyn*, en 1942²³⁷. Esta obra deja ver lo que Hlito llamaba lo “sensiblemente coherente” y puede ser interpretada como un iconotexto, en el sentido de que tanto imagen como texto se vinculan para crear un sentido conjunto y unificado²³⁸. Al conformarse por un componente plástico y otro lingüístico, como en el ejemplo anterior, la lectura se tiene que hacer de manera sintética, no como si pudiera separarse un elemento del otro. Semejante a lo sucedido con Moro, esta obra se presenta bajo una misma referencia; es decir, no hay un título separado con el que pueda identificarse cada uno de los componentes. En el caso de Rahon, el nombre mismo nos habla de esta fusión. Estas unidades iconotextuales expanden, como propondría Paalen, las posibilidades de lo que podría ser la palabra o la imagen en solitario, pues cada componente de la obra retroalimenta a la otra con el fin de obtener un sentido ampliado al momento de encontrarse con ella en la revista. En especial con Rahon, la pintura no figurativa ni representativa permite que la sorpresa sea aún más potente, pues no es fácil ni instantánea la identificación de formas o figuras humanas, al contrario, el espectador se enfrenta con un hallazgo de colores y líneas que, al ir del texto a la imagen y viceversa, se vuelven no sólo más significativas, sino también más ominosas.

Como ya se mencionó anteriormente, las imágenes en esta revista, cuando eran a color, se encontraban pegadas a la página; es decir, no eran parte de la misma impresión que

²³⁷ Alice Paalen, “Poème-Tableau”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 35.

²³⁸ Este concepto se utiliza de acuerdo con las reflexiones de Peter Wagner, quien define de ese modo iconotexto, además de que precisa que puede ser una relación de alusión o referencia tanto explícita como implícita. *Vid.* Peter Wagner, “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – The State(s) of the Art(s)”, en *Icons – Texts – Iconotexts*, Berlín / Nueva York: De Gruyter, 1996, p. 15 y ss.

el cuerpo del texto. Los colores de la pintura recuerdan de cierta manera a las pinturas rupestres, en las que negro, rojo y amarillo abundan. Incluso es característico el marco negro que encuadra la imagen por los lados y la parte superior, como si pudiera uno pensar en un escenario o en una cueva. Si bien no hay una figura completamente definida, se podría ver en los trazos negros a un personaje cazando, mientras al menos tres aves se alzan en vuelo. De igual modo, se podría ver también un rostro carente de facciones, en el que sólo se alcanza a identificar una boca semicerrada, con los labios rectos, y dos ojos redondos, uno de los cuales formaría la cabeza del primer personaje mencionado. Sin embargo, al tratarse de líneas que parecieran estar hechas al azar, es difícil dar una lectura única, aunque es claro que muchos elementos fueron añadidos a consciencia, como el color del fondo o el marco negro.

Por parte del breve poema, constituido por apenas tres versos, se puede leer como una pequeña advertencia o un aforismo que llama la atención sobre lo que dos elementos tienen en común: tanto “la sonrisa de la muerte” (v. 1) como “el rostro del retorno” (v. 3) son situaciones o elementos inesperados. El que aquella sonrisa esté “acostada sobre el camino” (v. 2) refuerza la idea de lo imprevisto, de lo que llega de un momento a otro sin que uno pueda prepararse con antelación. El “rostro del retorno” puede comprenderse de igual modo como esa necesidad de regresar al origen, impulso que llega de forma súbita después de haber cumplido ciertos ciclos. Es decir, la voluntad de volver, materializada en un rostro, avisa sobre el término de un momento y el inicio de otro. Así, tanto la muerte como el retorno se podrían ver como fines que marcan un nuevo comienzo y que son, a la vez, intempestivos.

Conjuntando lo ya dicho, este poema-pintura podría estarnos presentando tanto ese “rostro del regreso” como “la sonrisa de la muerte” en esa cara formada sólo por dos ojos y una boca, la cual pareciera emerger del fondo de la imagen, como si se presentara también de repente. El personaje cazando estaría, así, en un momento de crisis no esperado que

irrumpe en su vida cotidiana, específicamente cuando tiene que buscar su supervivencia a costa de otros seres vivos. Por esto mismo, el marco, si bien congenia con la idea de una cueva, también puede verse como un escenario en el que sucede ese breve pero decisivo acto en el que surge la muerte, tan sonriente como inesperada.

En el recorrido por las realizaciones de la mancuerna textual/visual, hay un momento dentro de las revistas aquí analizadas en el que la fotografía, el dibujo o la pintura *acompañan* un poema o un cuento, por lo que el elemento gráfico sí responde a un tema previamente establecido por el texto. Sucede lo mismo en el sentido contrario, ya que también hay textos que parten de imágenes (como veremos a continuación). Esto quiere decir que se trata de una decisión editorial, no es que la obra sea una amalgama de dos medios, sino que éstos se benefician entre sí para ampliar sus posibilidades de interpretación. No obstante, el éxito o fracaso de tal conjunción depende de los editores de la publicación y no de los autores de las obras, que en algunos casos pueden coincidir.

Un ejemplo que quisiera comentar es el de una imagen y un poema en el mismo primer número de *Dyn*. Se trata de una fotografía de Hugo Brehme, fotógrafo alemán avecindado en México, en la que se puede ver el Iztaccíhuatl de manera panorámica, pues se aprecia por completo la figura de lo que sería la mujer dormida. Sin embargo, debajo de esta imagen, hay un texto que evoca y describe al Iztaccíhuatl, no sólo en un sentido material, sino también simbólico (figura 54).

Si bien este poema en prosa no está ni titulado ni firmado, viene seguido de un poema en verso dedicado “à l’Iztaccíhuatl” y firmado por Alice Rahon, por lo que, tanto por el tema como por el estilo, el primer texto puede atribuírsele a la misma autora. Aunado a lo anterior, dicho poema no aparece de ninguna forma en el índice de este número de la revista, como tampoco lo hace la fotografía de Brehme, mientras que el poema en verso sí está referido. Si

en los ejemplos anteriores el sumario nos indicaba que tanto imagen como texto eran considerados una unidad debido a que aparecían juntos en el índice, en este caso podemos pensar, al menos, en un espacio indeterminado o difuso —la página— en el que conviven ambas partes en un estado de ausencia.

Así, este encuentro de texto e imagen puede leerse como una suerte de écfrasis, en la que las palabras detallan aquello que es visible en la fotografía, al igual que lo que en ella es invisible. La mujer dormida, siguiendo la lógica del escrito, al marcar con sus elevaciones y descensos las curvas de cuerpo, nos deja ver también un horizonte, tanto en natural como vital, pues representaría aquello que está por llegar: “montaña sobre la alta planicie flanqueada por nieve y por silencio portadora de los horizontes por venir”²³⁹. Por otra parte, esta gigantesca mujer, en ese augurio que hace con su sola existencia, es caracterizada como un “espejo mágico” que muestra “a escala los más grandes sueños en los que se ve reflejado el hombre”. Esto es todavía más significativo si tomamos en cuenta las descripciones previas que se habían hecho de ella en el poema, como el que haya sido nombrada por los dioses, que tenga girado el rostro hacia el sol naciente o que sea amante de la nieve y de las albas milenarias. Por lo anterior, se desprendería que si ella es un espejo de nuestros más altos sueños, éstos se encuentran en el firmamento.

A diferencia del caso anterior, en “Four brush-drawings and three texts” de Edward Renouf, publicado en *Dyn* 2, no hay una relación ecfástica. El vínculo que se puede establecer entre los tres textos y los cuatro dibujos de Renouf es más bien de tono, no de tema. Con esto me refiero a que en los escritos y en las imágenes hay un juego de recomposición que, en el caso de los textos, es visible en lo sintáctico, en lo léxico y en el

²³⁹ “Ixtaccihuatl, Femme blanche, montagne sur le haut plateau, aux flancs de neige et de silence, porteuse d’horizons à venir”. [Alice Rahon], “L’Ixtaccihuatl...”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 44.

acomodo de las frases —esto, de hecho, parece remitir al “Jabberwocky” de Lewis Carroll, al cual también sigue en la manera en la que formula algunos breves pasajes. En los textos de ambos autores se unen distintas partes de varias palabras para crear nuevos lexemas que signifiquen algo diferente a los fragmentos que los conforman, a la vez que mantienen una sonoridad que corresponde con la definición de la palabra recién creada. Renouf, si bien no inventa una gran cantidad de palabras, sí las utiliza de manera peculiar para torcer los sentidos y crear una experiencia rítmica y lúdica de sorpresa.

Su proceder desde la confusión y el sinsentido, así como desde los fragmentos recompuestos en entes, figuras o palabras nuevos, da pistas para ver y leer los dibujos y las líneas de las siguientes páginas. Éstos no remiten a elementos claros de la realidad, no hay un referente que pueda explicar o guiar la comprensión, pero tampoco podrían ser catalogados del todo como abstractos, ya que sigue habiendo un elemento figurativo en ellos. Gracias a estas recomposiciones, emergen ante los ojos nuevos seres y nuevos giros lingüísticos, los cuales dejan impresiones y sensaciones que no podrían existir si la creación estuviera anclada en la representación del mundo como lo conocemos. Más que en otros casos, aquí se puede hablar de una convivencia de dos tipos de obra del mismo autor en las que hay una sintonía en el método y en la sensación global que evocan.

Ahora bien, si nos detenemos un poco en aquellas obras que son puramente textuales, veremos cómo el planteamiento de la imagen prefigurativa, cuando se lleva a lo poético, deriva en poemas muy cercanos a los que ya realizaban los surrealistas, en particular, y muchos vanguardistas, en general, durante las primeras décadas del siglo XX. Esta convergencia responde, desde mi perspectiva, al peso que se le dio a la imagen poética en el periodo de vanguardias, con lo que la experimentación le dio una libertad particular a la

poesía durante esos primeros cincuenta años del siglo —e incluso podría decirse que desde buena parte del siglo XIX.

Los poemas presentes en las revistas que nos interesan en este estudio vienen, en su mayoría, de esta vertiente vanguardista, con la que inevitablemente, de una forma u otra, los autores se relacionaron. No obstante, hay grandes diferencias entre los textos de una y otra publicación, así como entre las publicaciones en sí mismas. Por ejemplo, en *Ciclo* apenas se imprimen dos poemas a lo largo de sus casi 200 páginas, ambos del mismo autor: Mario Trejo. Aunque hay otro tipo de textos creativos en la revista, al igual que algunos que lindan en lo poético, éstos sobresalen por ser los únicos que no utilizan herramientas argumentativas o descriptivas, como es el caso de las “Proposiciones” de Elías Piterbarg, en las que la reflexión filosófica recuerda mucho a aquellos ensayos poéticos aparecidos en la revista *Que*, ya mencionada en el primer capítulo.

Trejo, en “Para partir”²⁴⁰, logra obtener un “sentido” o una sensación aprehensible en el poema como un todo, que no necesita referirse a un universo externo a sí mismo excepto a aquel del significado de las palabras. Así como se comentó sobre las pinturas de los artistas concretos que expusieron en *Nuevas Realidades*, Mario Trejo apunta hacia la experiencia sensible, que no sensorial, relacionada con lo emocional. Como Alice Rahon, que le deja al observador la sorpresa de un encuentro inesperado en “Poème-Tableau”, Trejo imprime en el lector aquella melancolía paradójica que nace unos momentos antes de partir o de huir. De hecho, la huida se configura como alegría (“una copiosa primavera”, v. 10) y añoranza (“y el tiempo / que es una paciencia / largamente presentida / y elástica”, vv. 11-14), por lo que el poema, aunque se proyecta hacia el futuro gracias al título, se halla también viendo hacia un

²⁴⁰ Mario Trejo, “Para partir”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949, p. 28.

pasado que aún no ha ocurrido, lo que permite difuminar la experiencia temporal y, con el golpe de unos cuantos versos, navegar entre emociones que corren a través de distintos momentos.

En *Dyn*, por el contrario, hay una gran cantidad de poemas y de textos creativos que mantienen esta dinámica de coherencia sensible y de creación de mundos. Debe anotarse que la mayor parte de estos escritos tienen una fuerte relación con el mundo natural, sea vegetal o animal, presente o pasado. No sólo se debe al número 4-5 dedicado a las culturas amerindias —en el que destaca la traducción de un canto azteca al dios Xiuhtecuhtli—, sino también a los fragmentos de “Paysage totemique”, a los poemas que Rahon le escribe a montañas y escenarios americanos y a los breves textos con referentes vegetales y crepusculares de César Moro.

Sin embargo, es notorio que en la publicación en la que se rechaza la representación en favor de la prefiguración haya tantas referencias a hechos naturales y a entes reales del mundo material en el que nos encontramos. Esto, me parece, se debe a que Paalen no demerita las herramientas poéticas ni los temas del arte, sino que cambia la manera en la que se entiende la “finalidad” de éste. Así, aunque Rahon hable en un texto sobre la leyenda del Popocatepetl y la Iztaccíhuatl, su intención no es *representar* una escena de algo ya conocido por todos, sino crear la sensación de calidez que transmite su *Mujer Dormida*, al igual que la sensación de acompañamiento y tranquilidad que este fragmento evoca en el lector. Esto es lo que Paalen denominaría una nueva realidad, ya que condensa un sentido específico que no necesita ser validado por el referente en el mundo, sino que se vuelve autónomo y puede, en sí mismo, generar distintos universos y, por ende, nuevas emociones.

Por último, en lo que respecta a *Las Moradas*, es forzoso destacar el papel que César Moro tuvo en la configuración poética de la revista. En casi todos los números de la

publicación hay contribuciones suyas en este sentido, sin contar las traducciones y comentarios de otras obras. En este caso, se analizará “Carta de amor”²⁴¹ por su trascendencia en la obra de Moro y por los vínculos que representa en cuanto a su publicación primera en francés y su posterior traducción para *Las Moradas*, realizada por Emilio Adolfo Westphalen. El original se publicó cuatro años antes, en 1944, bajo el sello de Editions Dyn, y venía acompañado de un aguafuerte de Alice Rahon en la portada, en la que aparecía el nombre del poema en diversos idiomas. De esta primera edición sólo se tiraron 50 ejemplares numerados (figura 55).

Si bien la historia del poema y su importancia en la trayectoria poética de César Moro son de gran interés y utilidad para el estudio del texto, es imposible hacer una digresión en ese sentido debido a la extensión —tanto de la información, como del presente trabajo— y a la perspectiva de este estudio²⁴². Por ello, me ceñiré a realizar algunas anotaciones al texto que nos permitan observar cómo este poema, en especial con la traducción de Westphalen, logra cristalizar varias de las ideas propuestas en las tres revistas que nos interesan, principalmente en el sentido de la materialización de una realidad posible, sea en lo visual o en lo textual.

²⁴¹ César Moro, “Carta de amor”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, pp. 117-120.

²⁴² No son pocos los que han visto en “Carta de amor” el momento más alto de la producción poética de Moro. Son distintos los puntos que la crítica ha tomado en consideración para estudiar este poema, pero algunos de los más destacados son el exilio, el plurilingüismo, la homosexualidad y el surrealismo. Este texto parte de un encuentro/desencuentro amoroso que Moro tuvo con un hombre llamado Antonio Acosta, soldado mexicano a quien conoció en San Luis Potosí. Con él tuvo una relación inestable y tormentosa, ya que Acosta estaba casado y tenía un hijo —a quien, por cierto, Moro quería de forma entrañable, según revela en sus cartas—. Vid. Andrea Gremels, “Visiones del surrealismo, versiones del yo: Cesar Moro y la traducción”, *Les Ateliers du SAL*, núm. 14, 2019, pp. 82-99; Elena Altuna, “Cesar Moro: escritura y exilio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 20, núm. 39, 1994, pp. 109-125; Américo Ferrari, “Traducción y bilingüismo: el caso de César Moro”, *Aurora Boreal*, 15 de abril de 2012, disponible en <https://www.auroraboreal.net/actualidad/invitado-especial/1206-traducion-y-bilingueismo-el-caso-de-cesar-moro>, consultado el 30 de agosto de 2022; Gabriel Jahir Ramos Morales, *La experiencia surrealista en la poesía hispanoamericana. Asimilación, reinención y alcances*, tesis, México: El Colegio de México, 2010; y José Ricardo Hernández Echávarri, *César Moro en México: los versos de un voluntario inadaptado*, tesis, México: El Colegio de México, 2011.

“Carta de amor” lleva por completo la imagen hacia lo poético, con lo que hace de lo visual algo literal. Desde el primer verso, es posible evocar ya una frase de Wolfgang Paalen que ayuda a enfocar el poema desde una óptica distinta: “lo que es pensable es posible”²⁴³. El poema comienza con una serie de versos largos, muy cercanos al versículo, que remiten a lo que pareciera ser un recuerdo o una añoranza: un vínculo hacia el pasado en el que se tenía algo que hoy sólo persiste en la memoria. Tres veces comienza un verso con “pienso”, seguido por oraciones en imperfecto que nos llevan hacia el terreno ambiguo de la remembranza que, por definición, es ya sólo un fantasma de lo que sucedió en la realidad, pues su único asidero es la impresión subjetiva de lo que sería un “hecho objetivo”.

Así, Moro hace de las dos primeras estrofas una recreación teatral del momento en el que los amantes despiertan juntos en la cama; esta escena, que más bien escenario o escenografía, no le permite al lector saber si está frente a un recuerdo, una fantasía, un hecho presente o todas las anteriores. Gracias a ello, se crea una imagen general acompañada de otras más pequeñas que la adornan, aunque en lugar de poblar un escenario con sillas, mesas, tapetes e iluminación, Moro utiliza espectros fulgurantes: “cuando tus pies más cálidos que nidos / ardían en la noche / con una luz azul y centelleante” (vv. 2-4); “Pienso en tu rostro / inmóvil brasa de donde parten la vía láctea / y ese pesar inmenso que me vuelve más loco que una araña encendida agitada sobre el mar” (vv. 13-15). En este último verso, Andrea Gremels ha identificado una decisión en cuanto a léxico que hizo Westphalen en su traducción, pues la palabra *lustre* en la frase “lustre de toute beauté”, que significaría candelabro en una de sus acepciones, aparece como “araña encendida”, que remite tanto al candelabro como al animal, con lo que la imagen se vuelve más poderosa²⁴⁴.

²⁴³ Wolfgang Paalen, “Arte y ciencia”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 291.

²⁴⁴ A. Gremels, art. cit., p. 90.

No es sino hasta la cuarta estrofa que se menciona la palabra “recuerdo”. Ésta, paradójicamente, es seguida por la descripción, en tiempo presente, de los efectos perniciosos que la presencia o ausencia del amado tienen en el amante:

Intratable cuando te recuerdo la voz humana me es odiosa
siempre el rumor vegetal de tus palabras me aísla en la noche total
donde brillas con negrura más negra que la noche.
Toda idea de lo negro es débil para expresar la larga ululación de
negro sobre negro resplandeciendo ardientemente (vv. 16-19).

Aquí es donde podemos notar que hay un juego de binomios o contrarios que comienzan a cancelarse entre sí. Éstos, si bien no sería posible decir que forman una síntesis, sí dan lugar a espacios nuevos en los que se pierden las restricciones anteriores. Por esta razón, el recuerdo de un sujeto adquiere la misma o más realidad que el hecho objetivo que lo detonó, a la vez que algo tan inasible como la palabra no escrita adquiere densidad por medio del “rumor”, del sonido mismo que hace, y entonces puede servir de barrera entre el sujeto y el mundo: un entorno aislado en el que la oscuridad de la “noche total” es poca en comparación con aquella del amado, la cual, de nuevo, es caracterizada tanto en términos lumínicos (“resplandeciendo ardientemente”) como sonoros (“larga ululación”).

A partir de la siguiente estrofa hay un cambio en la estrategia discursiva del poema, pues deja de traer espectros del pasado y comienza a invocar a los fantasmas del futuro. Como sucedió antes, el tiempo verbal cambia, ahora hacia el futuro; no obstante, el presente sigue apareciendo como punto de referencia, como espacio de comprobación inversa en el que la previsión se confirma desde la actualidad, sin necesidad de que el tiempo transcurra. La sexta estrofa lo deja claro cuando se afirma “No despertaré más” (v. 25), para luego afianzarse en la acción presente: “Afuera bajo el frío nocturno me paseo / sobre aquella tabla tan alto colocada y de donde se cae de golpe” (vv. 28-29).

La séptima estrofa marca otro cambio en el que el sueño, el recuerdo, el ensueño, el porvenir y la vigilia se mezclan en un caos terrorífico para el poeta: “Yerto bajo el terror de sueños sucesivos agitado en el viento / de años de ensueño / advertido de lo que termina por encontrarse muerto” (vv. 30-32). El poema vuelve a convertirse en un escenario durante estos versos, pero en esta ocasión pareciera tratarse de una multitud de escenografías que aparecen, desaparecen y se acumulan en la escena. El texto presenta una mayor variedad de imágenes yuxtapuestas que se conjuntan en un cúmulo de emociones negativas que van de la desolación a la frustración: “en el umbral de castillos desiertos / en el sitio y en la hora convenidos pero inhallables / en las llanuras fértiles del paroxismo” (vv. 33-35); “Ya una espada atraviesa de lado a lado una bestia / o bien una paloma cae ensangrentada a mis pies / convertidos en roca de coral soporte de despojos / de aves carnívoras” (vv. 40-43). Justo entre los dos grupos de versos citados, Moro inserta en la estrofa una posibilidad de salvación ante la enorme desesperanza que agobia de uno y otro lado. Como un hilo de Ariadne, si bien no le permite salir del laberinto, deletrear el “nombre adorado”, el intentarlo, le asegura cierto grado de cordura, pues se convierte en un asidero: “y del objetivo único / pongo toda mi destreza en deletrear / aquel nombre adorado / siguiendo sus transformaciones alucinantes” (vv. 36-39). Lo que sería una destreza mental vinculada a la palabra se materializa una vez más, pero aquí no para sofocarlo, sino para ayudarlo.

En la octava estrofa termina la noche total en la que se había sumergido el poeta. Es, de hecho, el momento más profundo y terrorífico del desarrollo emocional plasmado hasta ese momento en el poema. En primera instancia, todos los versos refieren al ámbito de lo teatral, aunque más en el sentido arquitectónico o espacial; como si nos halláramos ante fotografías de una puesta en escena, se nos presenta un teatro, un telón y una platea habitados no por actores, actrices y espectadores, sino por gritos, aullidos, llamas y vacío. La última

escena de la noche se refiere a la confusión prevista ya desde la estrofa anterior con las imágenes yuxtapuestas, pero sin un hilo que haga las veces de salvavidas. En ese sentido, hay una relación también con la sexta estrofa, en la que ya se menciona una “tabla tan alto colocada y de donde se cae de golpe” (v. 29), pues pareciera haber habido un salto al vacío en el que se suelta todo lo amado, todo lo recordado y todo lo previsto²⁴⁵.

Las últimas dos estrofas marcan un retorno a la reconfiguración de la primera escena del poema. Si ahí estaba el recuerdo de los dos amantes en la cama, despertando, aquí está solo uno que ve con cariño el espacio de la ausencia: “Decoración amada donde veía equilibrarse una lluvia fina en rápida carrera hacia el armiño” (v. 52). Aunque podría pensarse que es el olvido lo que se convoca, me parece que en los siguientes versos el poeta llama más bien a la ruina, a que ésta se asiente en él y en su memoria, no para eliminar el recuerdo del amor, sino para *ruinificarlo*. Con ello, se mantendría la existencia del encuentro amoroso como un monumento del pasado en el hoy, el cual se actualiza cada vez que lo hace el presente, eternamente²⁴⁶.

El poeta, entonces, reclama la pacificación que implica la convivencia del pasado y del presente:

así de par en par abro la ventana sobre las nubes vacías
reclamando a las tinieblas que inunden mi rostro
que borren la tinta indeleble
el horror del sueño
a través de patios abandonados a las pálidas vegetaciones maníacas (vv. 55-59).

²⁴⁵ En este mismo número de la revista, se publica una carta enviada a Moro por una amiga suya que residía en México. En ella, Marguerite Wencellius le comenta este mismo verso: “en su poesía hay la angustia de quien se apresta a hacer ‘el salto de la muerte’. Hay esa suspensión de la vida ante el abismo, hay esa respiración que no continúa, ese corazón que va a cesar de latir”. Marguerite Wencellius, “Correspondencia”, *Las Moradas*, núm. 5, junio 1948, p. 211.

²⁴⁶ Como ya se trató en el apartado anterior, la noción de ruina para Paalen y para la revista *Dyn* es muy importante, pues deja ver una ruptura en lo presente: el pasado se cuele a través de las grietas de las ruinas, actualizándose y resignificando el momento actual. Si bien no hay un tratamiento teórico claro de este tema, en “Paysage totémique”, Paalen trabaja esta idea desde el ensayo y la narración.

Pedir el imposible de que se borre “la tinta indeleble” augura la permanencia de alguna huella o marca, a la vez que esas “pálidas vegetaciones maníacas” en los “patios abandonados” remiten directamente a las ruinas que, no olvidadas, se alzan como parte de un paisaje ya conocido. La última estrofa refuerza la lectura anterior al caracterizar sus propias peticiones como vanas, en tanto que inútiles o imposibles. Una escena final en la que sigue presente la tempestad, a pesar de que “a lo lejos caen los telones precarios del olvido / exhaustos” (vv. 62-63), nos habla ya no del sufrimiento que se leía al inicio del texto, sino de aquel “paisaje que retuerce la tempestad” (v. 64) que aún es visible y que ningún telón podrá tajar.

El texto de César Moro puede leerse como la acumulación de tiempo materializado en una cicatriz, la cual detona no sólo un recuerdo de lo que la ocasionó, sino también la consciencia del presente y la previsión a futuro, debido a su permanencia en la piel. En la memoria, se actualiza el recuerdo de esa herida sangrante que alguna vez fue placentera, para luego transitar en un ir y venir hacia lo doloroso. La marca que queda y que se mantiene a lo largo del tiempo permite el movimiento estático entre el antes, el ahora y el después, como si con la cicatriz, material y objetiva, se pudiera doblar el espacio y el tiempo a voluntad. Así, también es posible reconocer algunas de las ideas plasmadas por Paalen en varios de sus ensayos y analizadas en esta sección del capítulo. Sin la necesidad de narrar o describir los hechos que se encuentran detrás del poema, “Carta de amor” crea una realidad que no descansa en su identificación con un hecho objetivo (el encuentro amoroso de dos hombres identificables por nombre y apellido en un tiempo y espacio específico), sino en la expansión y exploración vivencial que permite la poesía. La objetivación de esa experiencia subjetiva se condensa en un poema con la capacidad de afectar y conmover a otros, sin la necesidad de portar la misma cicatriz que lleva el poeta.

Las categorías de análisis para los contenidos de las revistas surgieron de las discusiones sostenidas al interior de las mismas, a la vez que de ideas y conceptos cercanos al surrealismo, entendiéndolo como movimiento multicéntrico. No obstante, los parámetros de estudio pudieron ser distintos o referirse a otros de los tantos problemas que se tratan en estas publicaciones. El enfocar los temas desde los conceptos de libertad, tradición e imaginación nos permitió observar la vena surrealista que corría por *Dyn*, *Las Moradas* y *Ciclo*, la cual, además de poner sobre la mesa debates particulares, exige la utilización de una metodología no constreñida por lo lineal o por lo dicotómico.

Por esta razón, mi intención a lo largo del texto fue señalar y, de ser posible, desmontar ciertas dualidades que los colaboradores de las revistas critican, al tiempo que utilizan o conciben otras. La finalidad no era demostrar que estos artistas, escritores e intelectuales hubieran llevado a la práctica, al pie de la letra, todas sus propuestas teóricas, sino estudiar la forma en la que desarrollaron un pensamiento que se mantuvo crítico consigo mismo en todo momento, señalando tanto las incongruencias propias, como las ajenas. En especial, me gustaría subrayar algunas contraposiciones conceptuales que se desprenden de lo analizado en las páginas anteriores.

Primeramente, los conceptos utilizados se insertan en discusiones vigentes durante el tiempo de la publicación de las revistas. Como se ha mencionado ya en otros momentos, la situación bélica y social que se vivió durante la década de 1940 obliga a contextualizar los documentos estudiados y las herramientas con las que éstos son estudiados. Por ejemplo, en *Ciclo* la búsqueda de libertad se deslinda de la reiterada acusación que se le hace al ‘arte no comprometido’ de desfuncionalizar la producción artística. De hecho, gracias a su vínculo

con el arte concreto, en *Ciclo* se tiene una visión social del arte que postula que las obras deben poder habitar el mundo para que se encuentren en constante relación con la población general y no sólo con el público que acude (que puede acudir) a eventos y espacios especializados.

Desde otro enfoque, pero en el mismo sentido, en *Dyn* se habla de las posibilidades estéticas de aquellos objetos que son vistos únicamente como piezas históricas o arqueológicas, en las que el componente artístico, si bien se acepta que existió en el momento de su producción, ya no es apreciado. En las reflexiones encontradas en esta revista se propone la revitalización de obras que tienen la capacidad de liberar la concepción limitada que se tiene del arte, en el que pareciera que la pintura figurativa académica es el punto máximo de belleza. Así, se les devuelve a estas piezas una función en el mundo presente, más allá de la acumulación de conocimiento “resguardada” en libros y museos.

En segunda instancia, se puede mencionar que la idea de tradición en estas publicaciones busca la apertura a cánones y culturas diferentes a los propios. En ellas, se discute con la preconcepción de que la tradición vigente es valiosa porque su conglomerado de nombres y obras mantiene una visión de mundo específica (estilo, perspectiva, técnica, representación), sin aceptar que existen otras formas de hacer y entender el arte. En *Las Moradas*, por ejemplo, hay un claro enfrentamiento con el indigenismo, impulsado desde el aparato del Estado. Los participantes de la revista se oponían no a la figuración como estilo o al indio como tema, sino a la obligatoriedad de representar a una población de forma acartonada, sin conocerla verdaderamente, fetichizándola y reduciéndola a un mero figurín exótico. Por consiguiente, su propuesta es la de que el arte sea una crítica al mundo, en el sentido de que no sólo lo reproduzca, sino que también pueda explorar otros modos de ser y

hacer que permitan darle voz a aquellos que antes no figuraban en la tradición impuesta (por ejemplo, a los pueblos indígenas, a la locura, a la homosexualidad o a la infancia).

Ciclo, asimismo, puso su atención en un arte no restringido por estilos o nacionalidades: tanto se publicaron textos sobre arquitectura como sobre pintura, de personajes provenientes de Hungría como de Perú. En esta revista se buscaba fomentar el encuentro de los lectores con productos disímiles y con un universo más amplio que aquel del arte nacionalista o comprometido. La tradición, de tal modo, no era algo que estuviera ya determinado o establecido, sino que se iba construyendo, transformando, destruyendo y reconfigurando. La variedad de contenidos revela un eclecticismo que más que preocuparse por dialogar con el pasado, se interesa por conocer su presente y entenderlo.

Finalmente, el tercer elemento a resaltar es el de la imaginación, la cual es entendida como la facultad de acceder a lo posible; es decir, permite crear y ya no sólo copiar, pues es la llave que da acceso a lo real y a lo irreal, a lo concreto y a lo abstracto, a lo existente y a lo inexistente. La imaginación, pues, concede una visión de mundo ampliada que sirve, en el caso de estas revistas, para hallar nuevas formas de observar lo que nos rodea y para encontrar los distintos modos de ser de lo que (aún) no conocemos. Para *Dyn* esta facultad creativa permite transitar entre tiempos y espacios y encontrar vínculos entre elementos que antes no habían sido relacionados, con la finalidad de percibirlos y comprenderlos desde perspectivas no estudiadas con anterioridad. En ese sentido, se puede dar el encuentro entre una columna dórica y una antigua construcción kwakiutl, que revelaría datos comparativos sobre las herramientas utilizadas para la arquitectura en distintos pueblos, así como las coincidencias en cuanto a la visión funcional y estética de dichas construcciones.

La apertura de posibilidades se materializa en *Las Moradas* como una exploración constante por encontrar creaciones que diversifiquen los documentos que normalmente se

ofrecían en las revistas peruanas de la época. De esa manera, la publicación se concebía a sí misma como un espacio en el que se pudiera conocer algo que no se sabía que se desconocía y como un tiempo múltiple en el que el lector experimentaría y comprendería tanto imágenes actuales y textos antiguos, como estudios sobre ambos. La imaginación, así, no era algo que se buscara en *Las Moradas*, sino algo que se exploraba con cada número que se editaba.

Los tres conceptos propuestos, entonces, son categorías que permiten explicar y entender, desde una perspectiva funcional, aquello que se publicaba en las revistas: ¿por qué imprimir un texto o una imagen en particular?, ¿qué es lo que se quiere comunicar con ese conjunto de materiales?, ¿cómo es que entre ellos relacionan y amplían sus posibles significados? *Dyn*, *Las Moradas* y *Ciclo* tenían un proyecto cada una que, sin embargo, coincidía en varios puntos, por lo que el análisis que se hace de ellas utilizando los conceptos de imaginación, tradición y libertad permiten no sólo comprenderlas mejor, sino también observar cómo y por qué establecieron nexos entre sí.

II.4. Lista de figuras

1. Gordon Onslow-Ford, “La femme transparente”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, lámina 1. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas”, El Colegio de México.
2. Wolfgang Paalen, “El hombre y su máscara”, “La nave del espacio” y “Aerogyl”, *Ciclo*, noviembre-diciembre 1948. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
3. Picasso, “Estudio de composición” y “Cabeza”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, láminas 1 y 2. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas”, El Colegio de México.
4. Gordon Onslow-Ford, “The Circuit”, “J’ai revé dans la grotte ou nage la sirene”, “Birth of Venus” y “The Wish”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, láminas 2 y 3. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas”, El Colegio de México.

5. Jean-Frédéric Waldeck – *Reconstrucción ideal de una ceremonia prehispánica*, óleo, ca. 1820, Museo Soumaya.
6. Jean-Frédéric Waldeck – Pl. 10. "Elevation of the pyramid of Kingsborough" (west facade of Pyramid of the Magician), en *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatan (Amérique Centrale), pendant les années 1834 et 1836*, París: Bellizard Dufour et Co., 1838.
7. Jean-Frédéric Waldeck – Detail of lower portion of print at far left, showing imagined naturalistically classicized form of a standing male figure, en *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatan (Amérique Centrale), pendant les années 1834 et 1836*, París: Bellizard Dufour et Co., 1838..
8. Jean-Frédéric Waldeck – Detail of print top-center, en *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatan (Amérique Centrale), pendant les années 1834 et 1836*, París: Bellizard Dufour et Co., 1838.
9. Remedios Varo, *Homo Rodans*, escultura hecha con huesos de pollo, pavo y espinas de pescado, 1959.
10. Remedios Varo, *Homo Rodans* (dibujo), lápiz sobre papel mantequilla, 1959.
11. Remedios Varo, *Cabeza de Homo Rodans*, gouache sobre cartulina, 1959.
12. Remedios Varo, *Animal fantástico* (dibujo), lápiz sobre papel mantequilla, 1959.
13. Mario Carreño, "Figura con caracolas", "Serenade" y "Composición con máscaras", *Las Moradas*, núm. 4, abril 1948, láminas 13, 14 y 15. Biblioteca "Daniel Cosío Villegas", El Colegio de México.
14. "Máscara de madera", *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, lámina IV. Biblioteca "Justino Fernández", Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
15. "Figurillas arcaicas de Tlalilco", *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, lámina IX. Biblioteca "Justino Fernández", Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
16. "Figurillas arcaicas de Tlalilco", *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, lámina X. Biblioteca "Justino Fernández", Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

17. Fotografía de un grupo de danzantes hamatsa, *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, p. 32. Biblioteca “Justino Fernández”, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
18. Eva Sulzer, “Hazelton, ‘Tombeau d’une femme’”, *Las Moradas*, núm. 4, 1948, lámina 8. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas”, El Colegio de México.
19. Eva Sulzer, “Uxmal, Yucatán”, *Las Moradas*, núm. 4, abril 1948, lámina 9. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas”, El Colegio de México.
20. Dorys Heydn, “Huejotzingo”, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944. Biblioteca “Justino Fernández”, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
21. Fernando de Szylszlo, “La nueva poesía del Perú”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 5. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas”, El Colegio de México.
22. Fernando de Szylszlo, “José María Eguren”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 15. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas”, El Colegio de México.
23. Fernando de Szylszlo, “César Vallejo”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 35. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas”, El Colegio de México.
24. Fernando de Szylszlo, “Martín Adán”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 67. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas”, El Colegio de México.
25. Fernando de Szylszlo, “Emilio Adolfo Westphalen”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 85. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas”, El Colegio de México.
26. Fernando de Szylszlo, “Xavier Abril”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 101. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas”, El Colegio de México.
27. Fernando de Szylszlo, “Enrique Peña”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 117. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas”, El Colegio de México.

28. Fernando de Szylszlo, "Ricardo Peña", en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 131. Biblioteca "Daniel Cosío Villegas", El Colegio de México.
29. Fernando de Szylszlo, "Carlos Oquendo de Amat", en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 145. Biblioteca "Daniel Cosío Villegas", El Colegio de México.
30. Leonora Carrington, "Mapa de Abajo", *Las Moradas*, núm. 6, octubre 1948, p. 280. Biblioteca "Daniel Cosío Villegas", El Colegio de México.
31. Eva Sulzer, "Côte près de Queen Charlotte Island", *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
32. Eva Sulzer, "Ancienne sculpture Haïda dans la forêt près de Masset", *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
33. Eva Sulzer, "et c'est enfin la forêt pour de bon", *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
34. Wolfgang Paalen, *Paysage totémique de mon enfance (1937)*, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942. Hemeroteca Nacional de México, Univesidad Nacional Autónoma de México.
35. Eva Sulzer, "Gilford Island, British Columbia", *Dyn*, núm. 3, otoño 1942. Hemeroteca Nacional de México, Univesidad Nacional Autónoma de México.
36. Eva Sulzer, "Old house with whale totem in Mamalilacoola, British Columbia", *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944. Biblioteca "Justino Fernández", Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
37. Méndez Magariño, "I. Ducasse", *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
38. *Ciclo*, fotografías relacionadas con el Conde de Lautréamont, núm. 2, marzo-abril 1949. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
39. Obras del salón *Nuevas Realidades*, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948. AméricaLee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
40. Wifredo Lam, *Anamu*, y "Wifredo Lam en su estudio", *Las Moradas*, núm. 7-8, enero-julio 1949, lámina VIII.

41. “Wolfgang Paalen junto a su pintura Les Cosmogènes”, impresión plata gelatina sobre papel, ca. 1944, Ciudad de México. Fondo Wolfgang Paalen, FWPF472, Acervos Documentales, Museo Franz Mayer.
42. Lidy Prati, *Concret A4*, 1948.
43. Wolfgang Paalen, *Figure pandynamique*, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 6. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
44. Wolfgang Paalen, *Polarités majeures*, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 11. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
45. Alice Rahon, De la serie *Crystals in space*, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944. Biblioteca “Justino Fernández”, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
46. Alice Rahon, De la serie *Crystals in space*, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944. Biblioteca “Justino Fernández”, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
47. Alice Rahon, De la serie *Crystals in space*, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944. Biblioteca “Justino Fernández”, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
48. Alice Rahon, De la serie *Crystals in space*, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944. Biblioteca “Justino Fernández”, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
49. Alice Rahon, *Androgyne*, escultura de alambre, 1946, Galería Wendi Norris.
50. “Exposición de Alice Paalen” y Walter Reuter, “Alice Paalen” (1944), *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944. Biblioteca “Justino Fernández”, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
51. César Moro, “Le regard magnétique du satanisme”, *Las Moradas*, núm. 5, junio 1948, lámina 12. Biblioteca “Daniel Cosío Villegas”, El Colegio de México.
52. Foto Zavala, “Pescador. Lago de Pátzcuaro”, impresión plata sobre gelatina, ca. 1930, Fototeca Nacional.
53. Alice Rahon, “Poème-Tableau”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 35. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

54. Hugo Brehme, “L’Ixtaccihuatl” y [Alice Rahon], “L’Ixtaccihuatl...”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 44. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
55. César Moro, *Lettre d’Amour*, México: Dyn, 1944.

Figuras

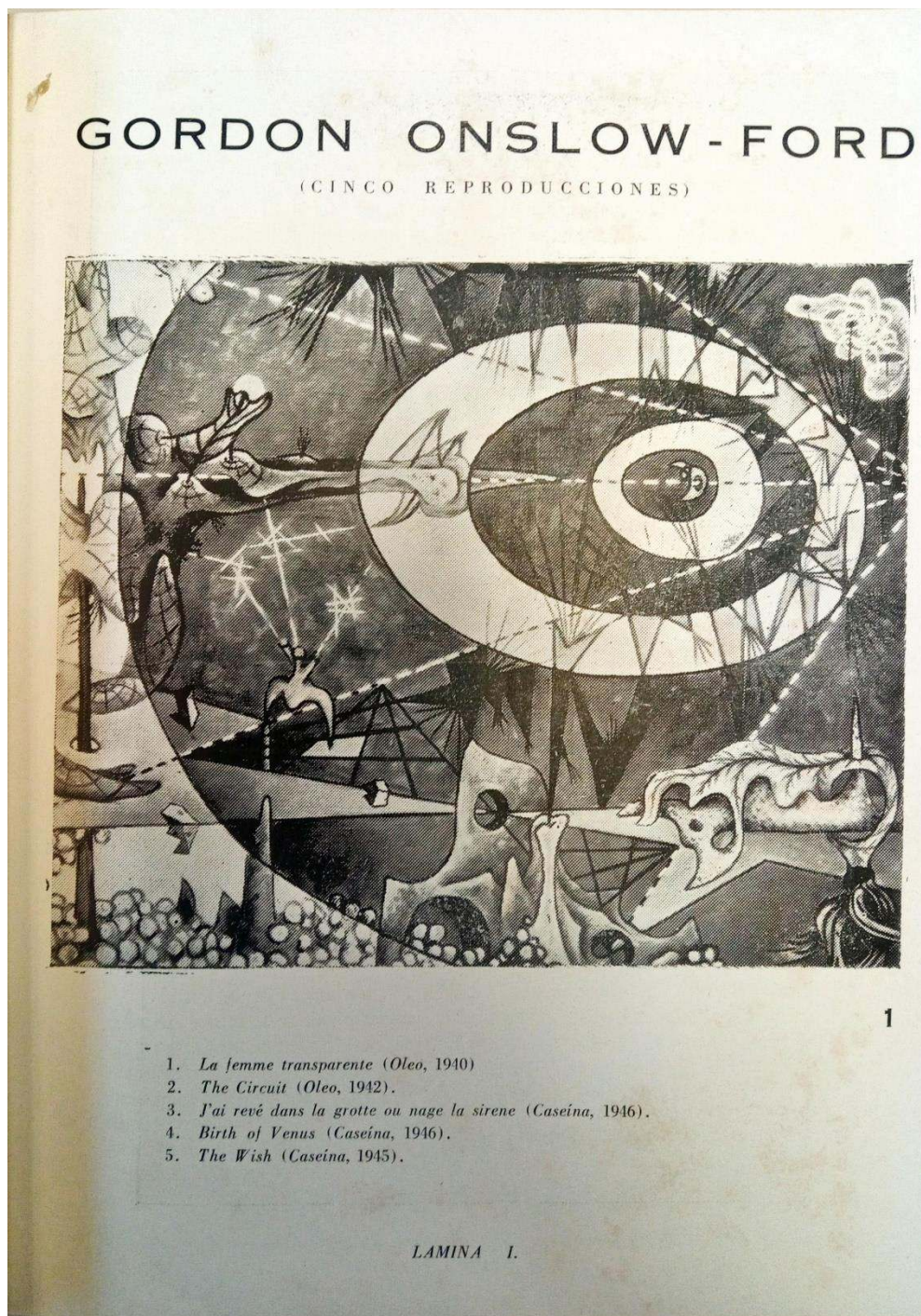


Figura 1. Gordon Onslow-Ford, “La femme transparente”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, lámina 1.

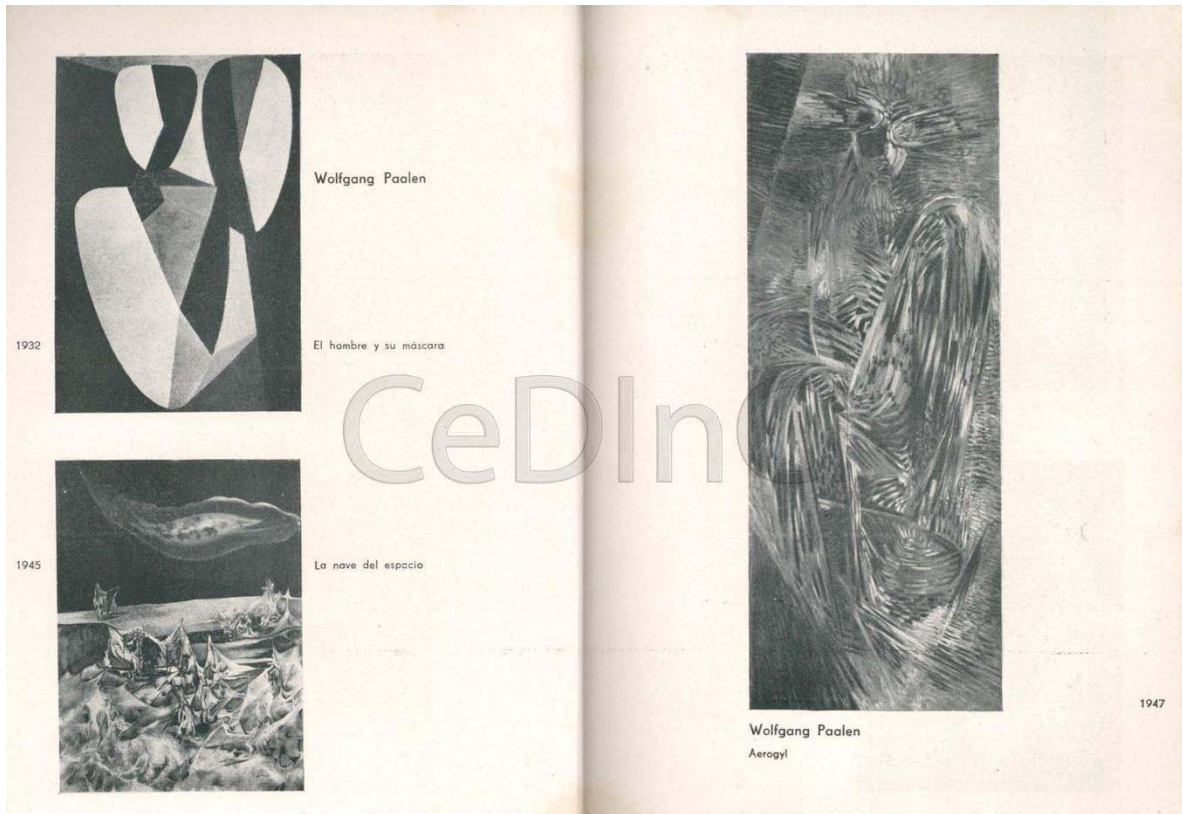


Figura 2. Wolfgang Paalen, “El hombre y su máscara”, “La nave del espacio” y “Aerogyll”, *Ciclo*, noviembre-diciembre 1948.



Figura 3. Picasso, “Estudio de composición” y “Cabeza”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, láminas 1 y 2.

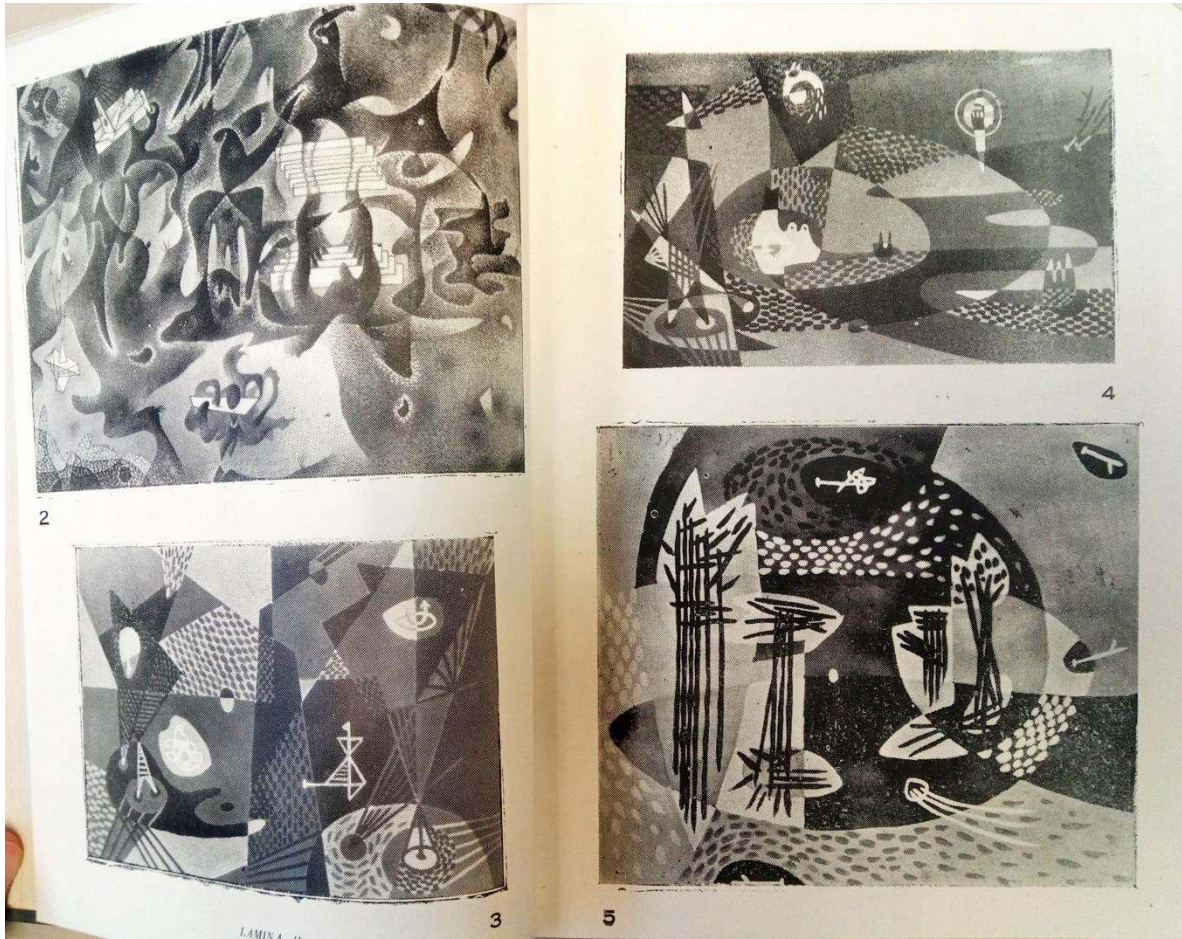


Figura 4. Gordon Onslow-Ford, “The Circuit”, “J’ai revé dans la grotte ou nage la sirene”, “Birth of Venus” y “The Wish”, *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, láminas 2 y 3.



Figura 5. Jean-Frédéric Waldeck, *Reconstrucción ideal de una ceremonia prehispánica*, ca. 1820.

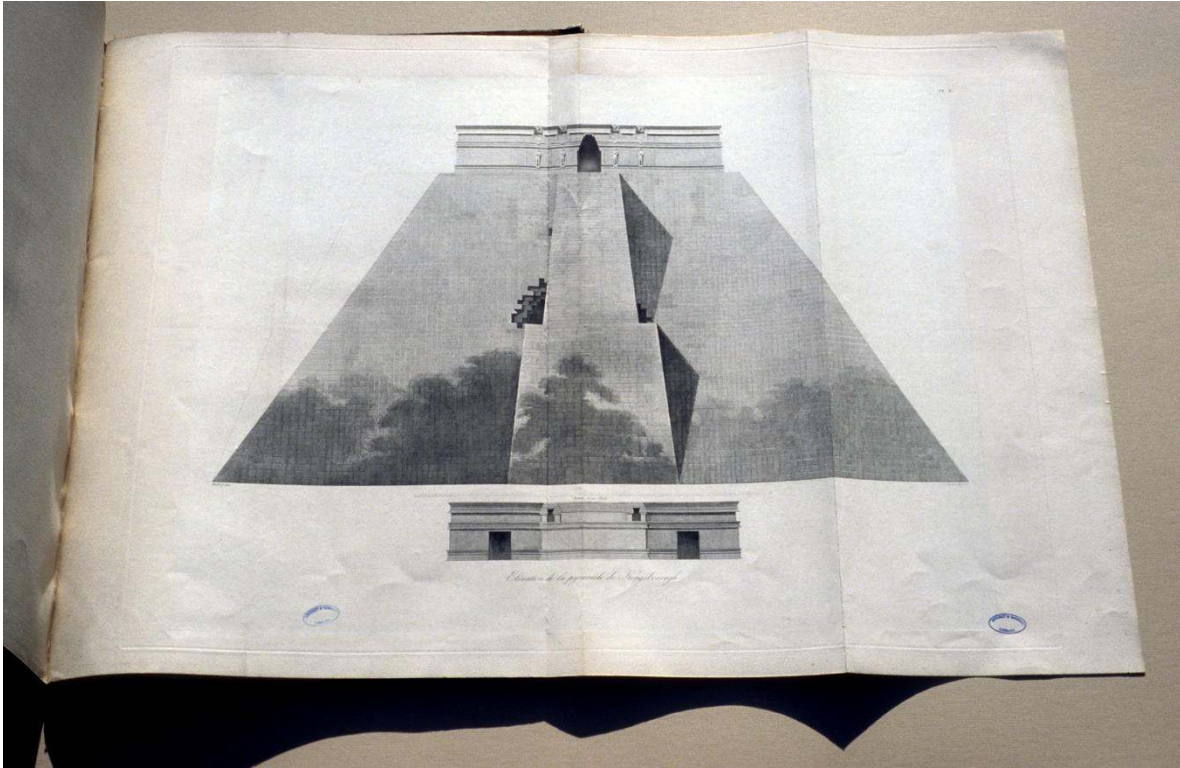


Figura 6. Jean-Frédéric Waldeck, Pl. 10. "Elevation of the pyramid of Kingsborough" (west facade of Pyramid of the Magician), 1838.

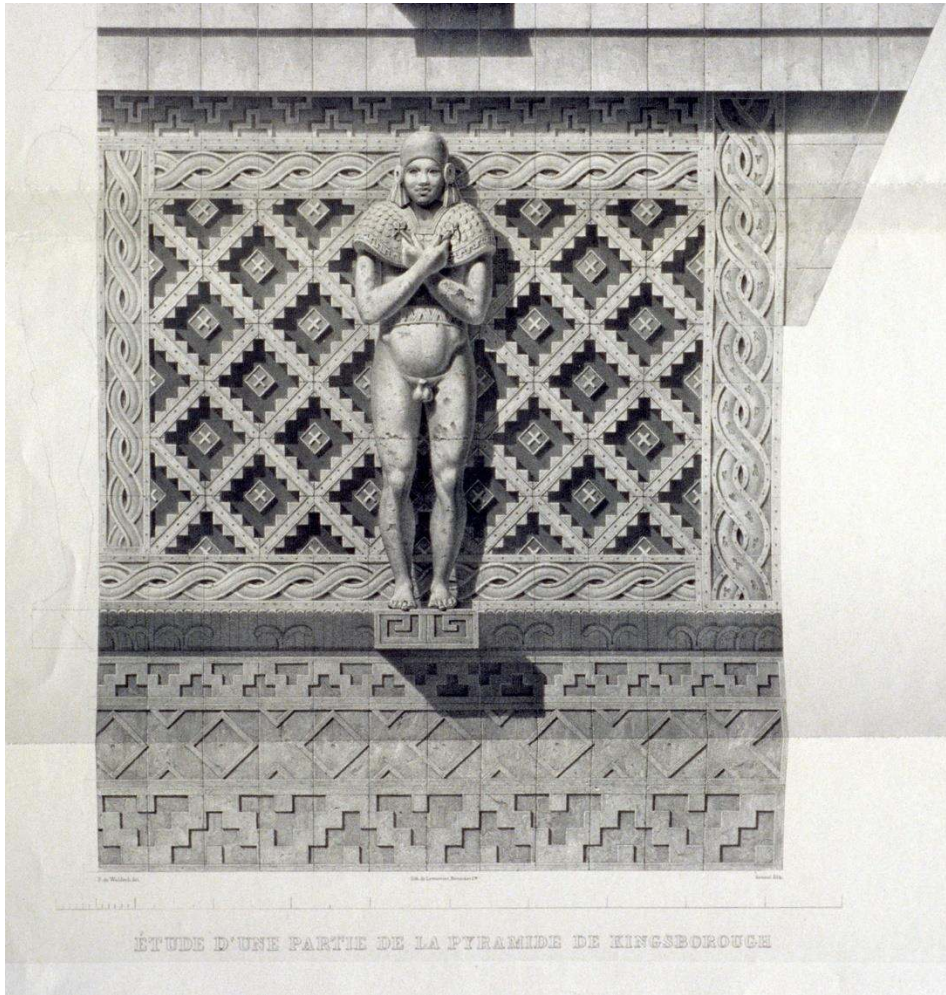


Figura 7. Jean-Frédéric Waldeck, Detail of lower portion of print at far left, showing imagined naturalistically classicized form of a standing male figure, 1838.

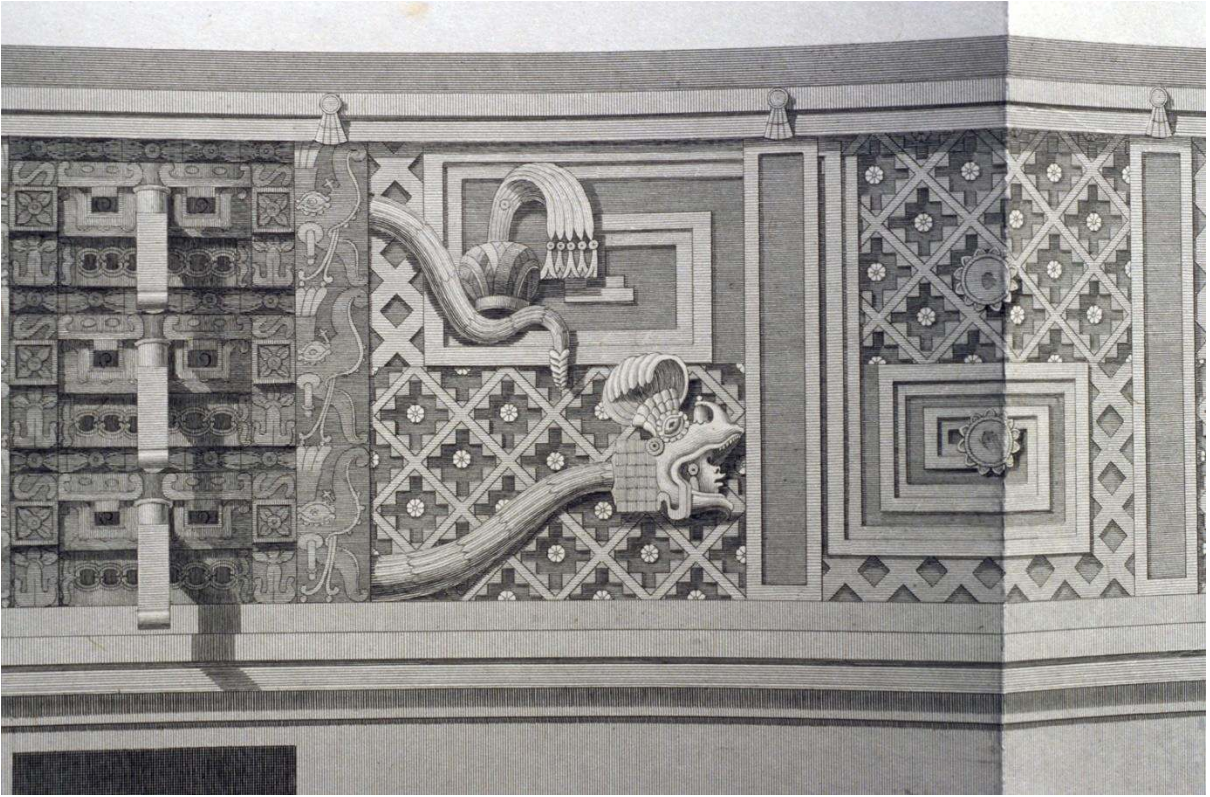


Figura 8. Jean-Frédéric Waldeck, Detail of print top-center, 1838.



Figura 9. Remedios Varo, *Homo Rodans*, 1959.

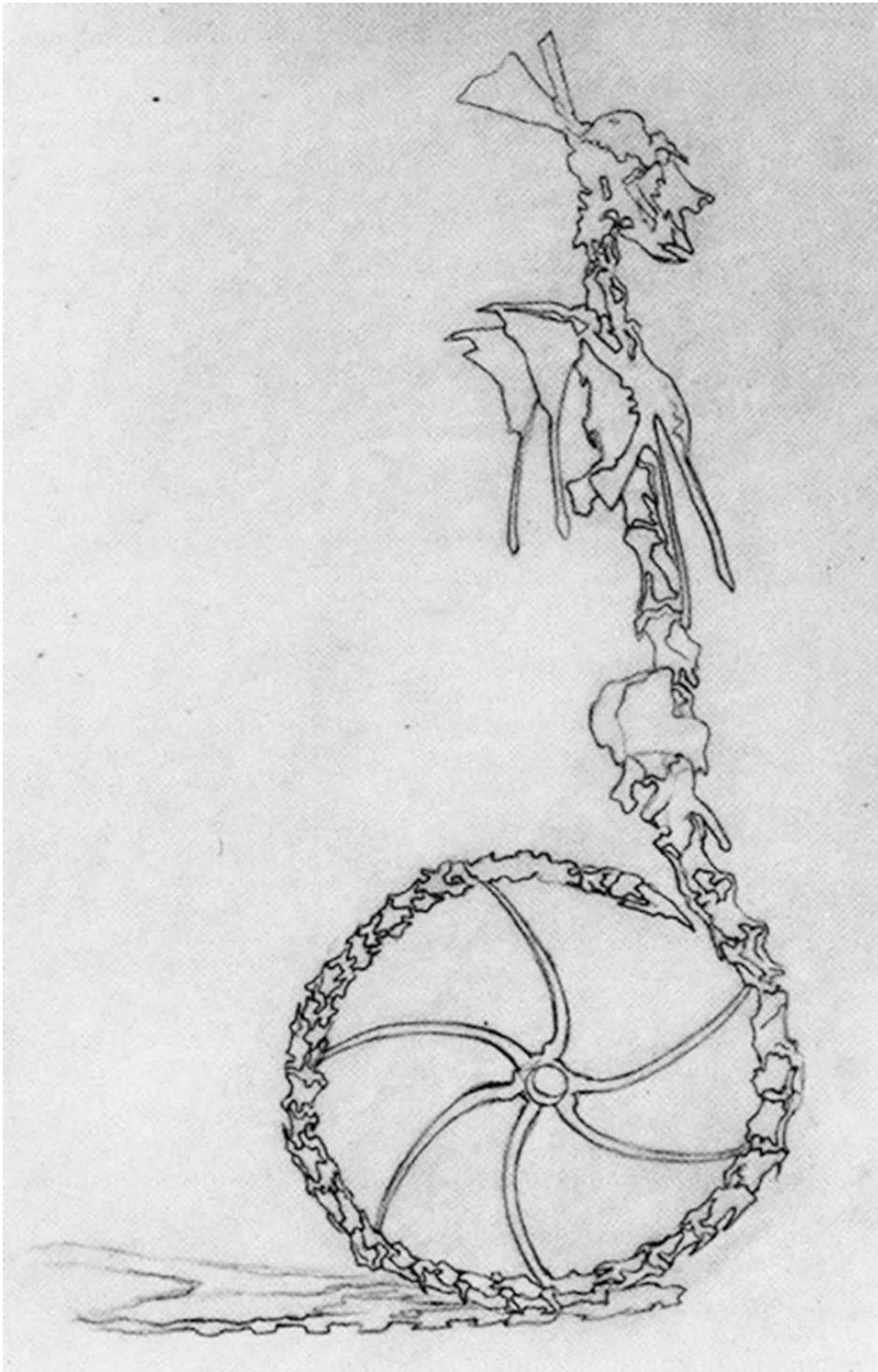


Figura 10. Remedios Varo, *Homo Rodans* (dibujo), 1959.



Figura 11. Remedios Varo, *Cabeza de Homo Rodans*, 1959.



Figura 12. Remedios Varo, *Animal fantástico* (dibujo), 1959.



13—"Figura con caracoles", óleo, 1947.



14—"Serenade", óleo, 1947.

MARIO CARREÑO



15—"Composición con máscaras", óleo, 1947.

Figura 13. Mario Carreño, "Figura con caracolas", "Serenade" y "Composición con máscaras", *Las Moradas*, núm. 4, abril 1948, láminas 13, 14 y 15.

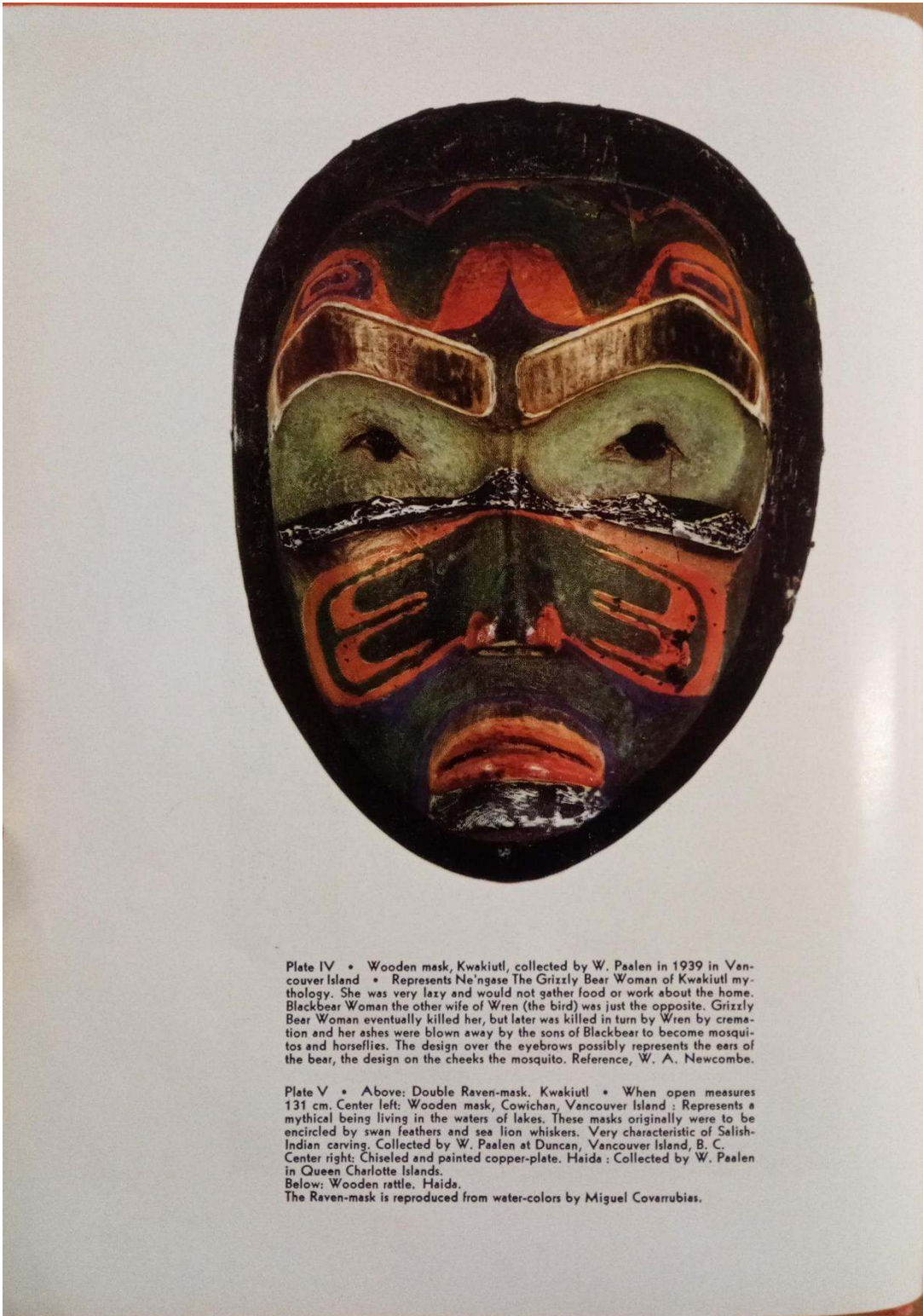
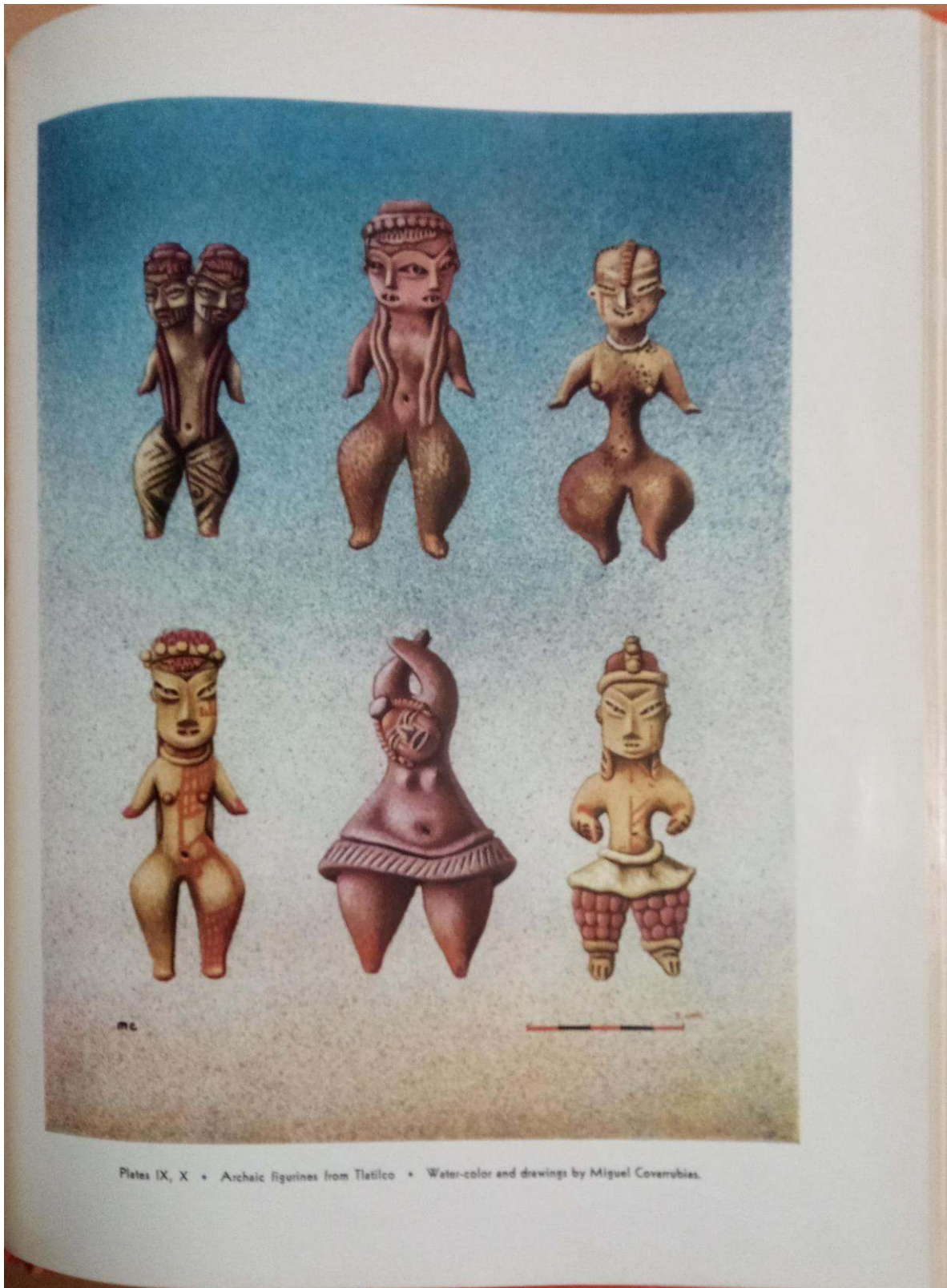


Figura 14. “Máscara de madera”, *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, lámina IV.



Plates IX, X • Archaic figurines from Tlalilco • Water-color and drawings by Miguel Covarrubias.

Figura 15. “Figurillas arcaicas de Tlalilco”, *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, lámina IX.

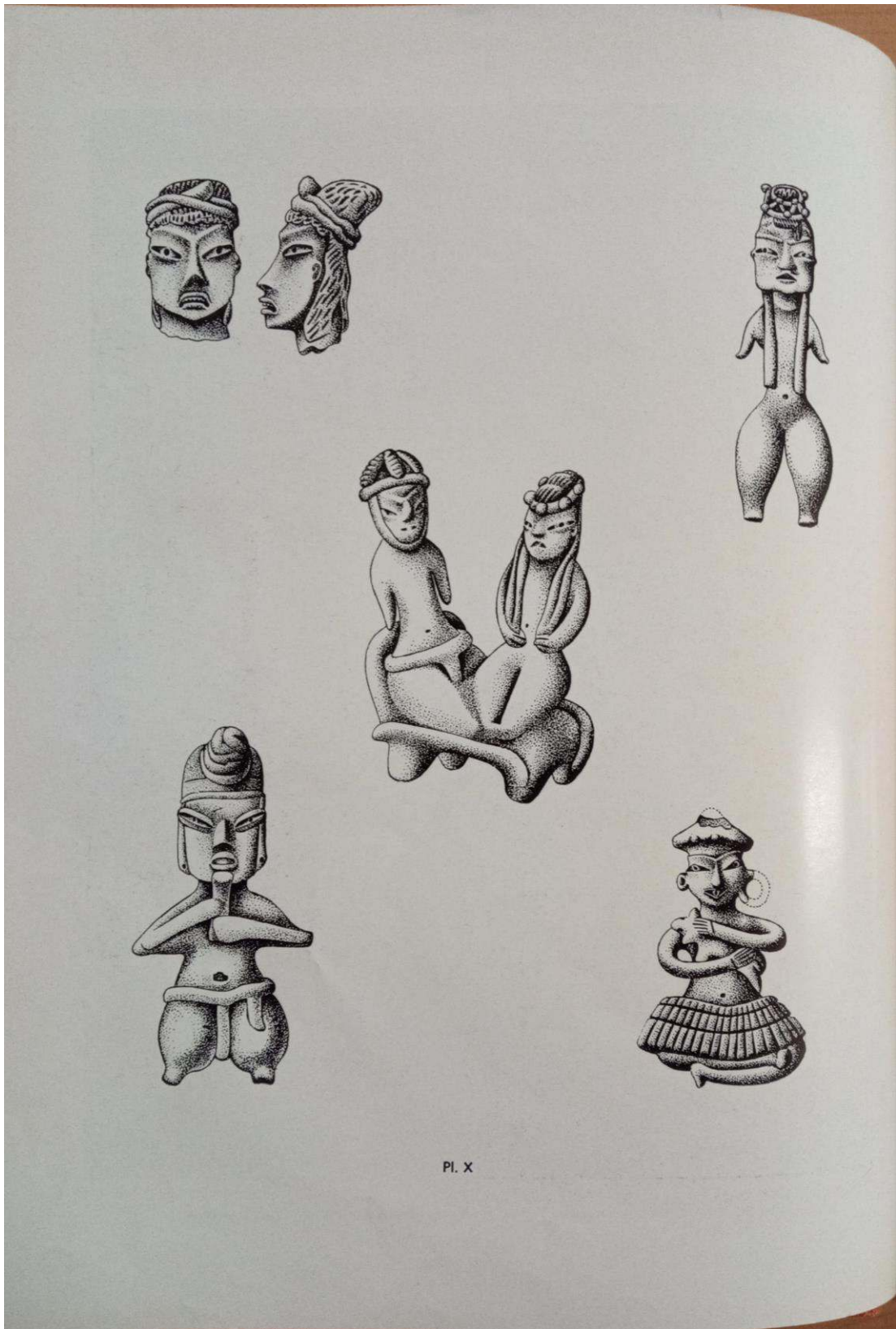


Figura 16. "Figurillas arcaicas de Tlalilco", *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, lámina X.



Figura 17. Fotografía de un grupo de danzantes hamatsa, *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, p. 32.



8—Hazelton. "Tombeau d'une femme". (Foto de Eva Sulzer).

VI

Figura 18. Eva Sulzer, "Hazelton, 'Tombeau d'une femme'", *Las Moradas*, núm. 4, 1948, lámina 8.

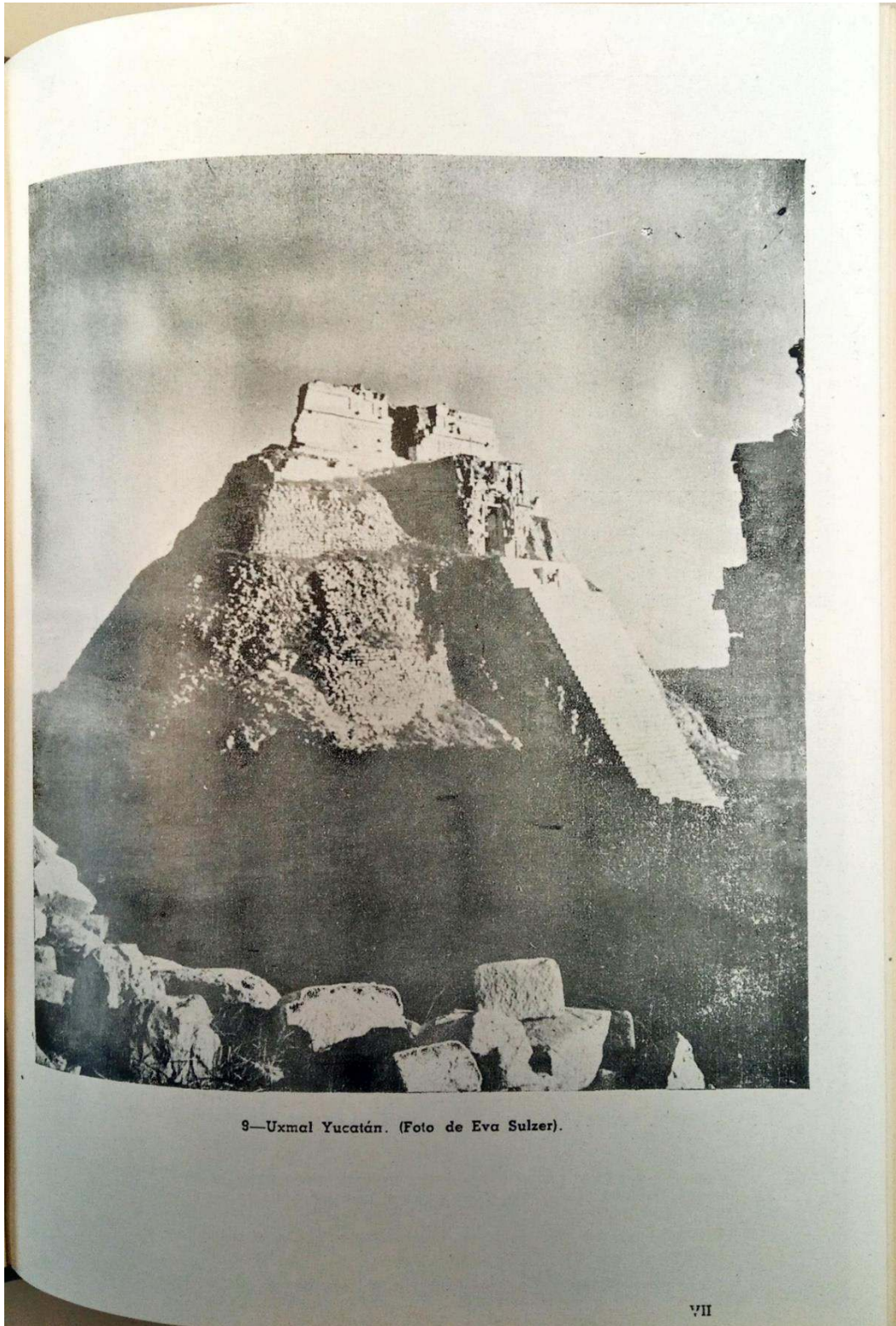


Figura 19. Eva Sulzer, "Uxmal, Yucatán", *Las Moradas*, núm. 4, abril 1948, lámina 9.

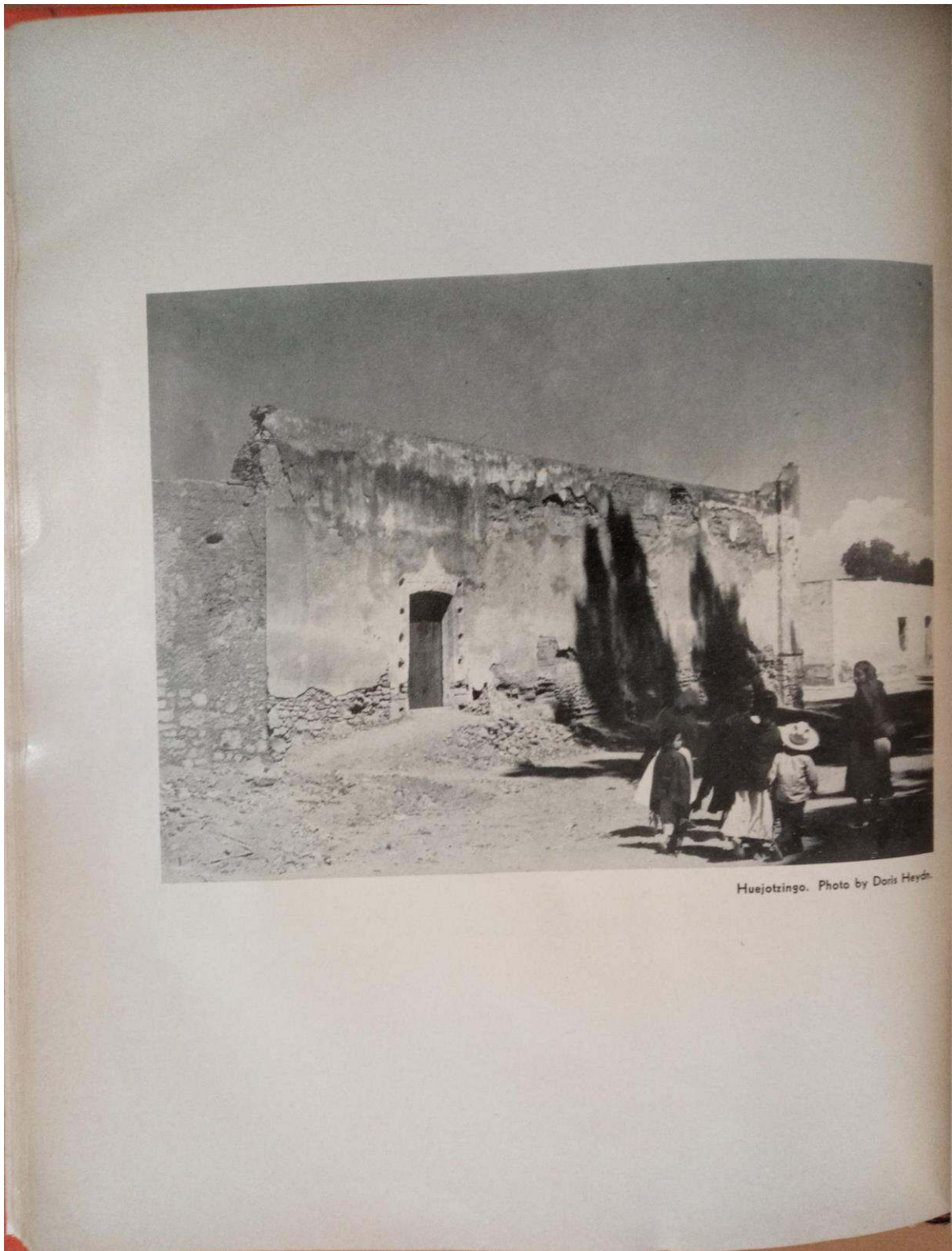


Figura 20. Doris Heydn, "Huejotzingo", *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944.

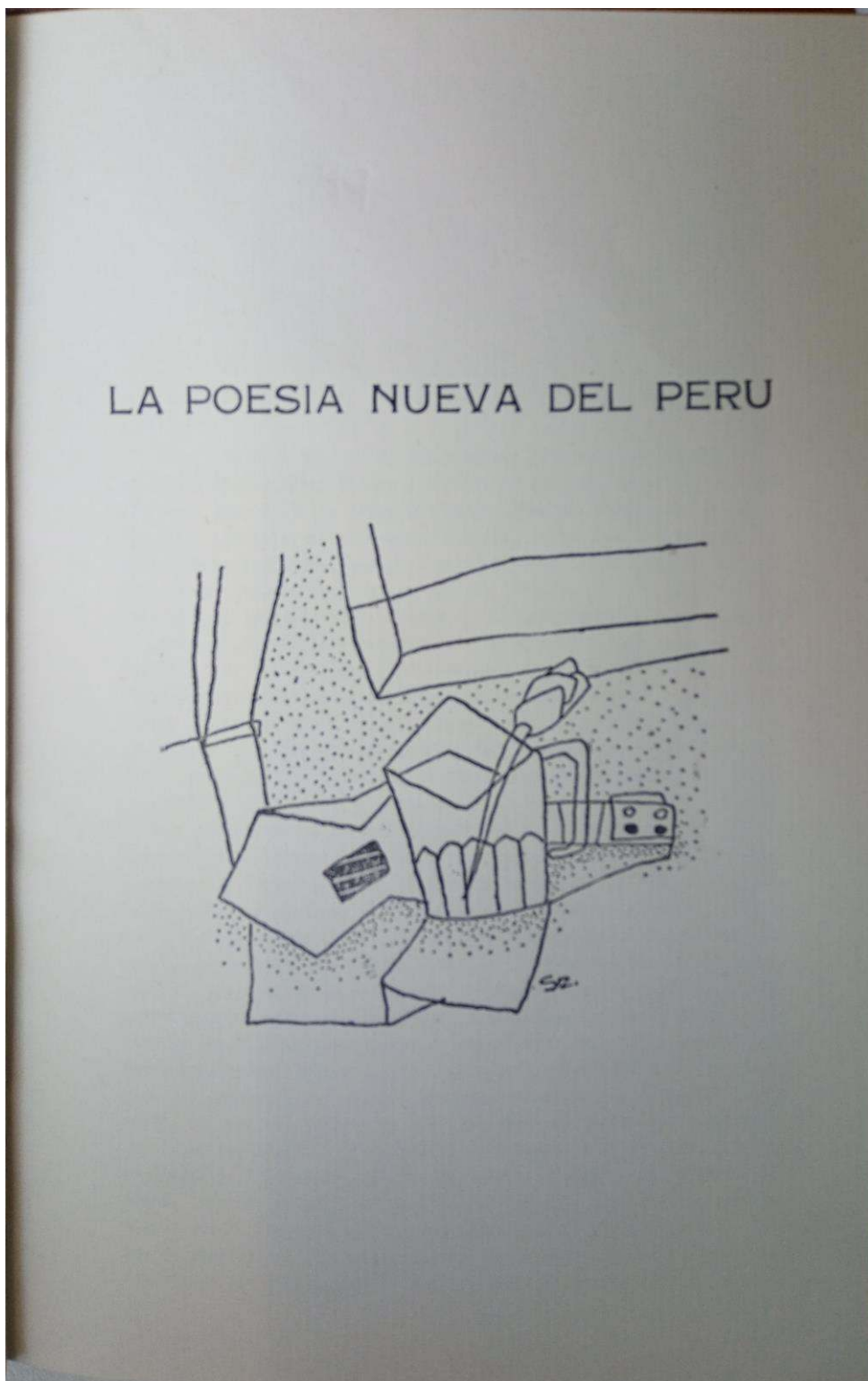


Figura 21. Fernando de Szylszlo, “La nueva poesía del Perú”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 5.

JOSE MARIA EGUREN

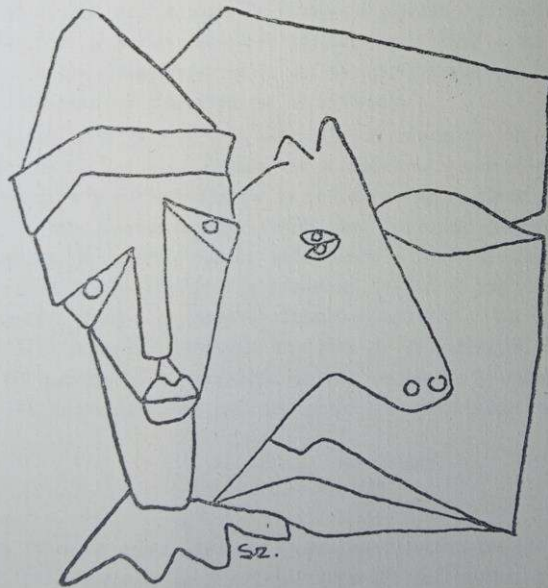


Figura 22. Fernando de Szylszlo, “José María Eguren”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 15.

CESAR VALLEJO

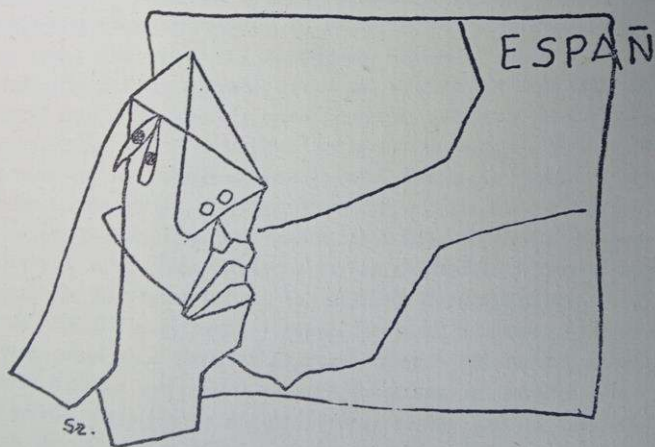


Figura 23. Fernando de Szylszlo, "César Vallejo", en *La poesía contemporánea del Perú*,
Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 35.

MARTIN ADAN



Figura 24. Fernando de Szylszlo, “Martín Adán”, en *La poesía contemporánea del Perú*,
Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 67.

EMILIO ADOLFO WESTPHALEN



Figura 25. Fernando de Szylszlo, "Emilio Adolfo Westphalen", en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 85.

XAVIER ABRIL



Figura 26. Fernando de Szylszlo, “Xavier Abril”, en *La poesía contemporánea del Perú*,
Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 101.

ENRIQUE PEÑA

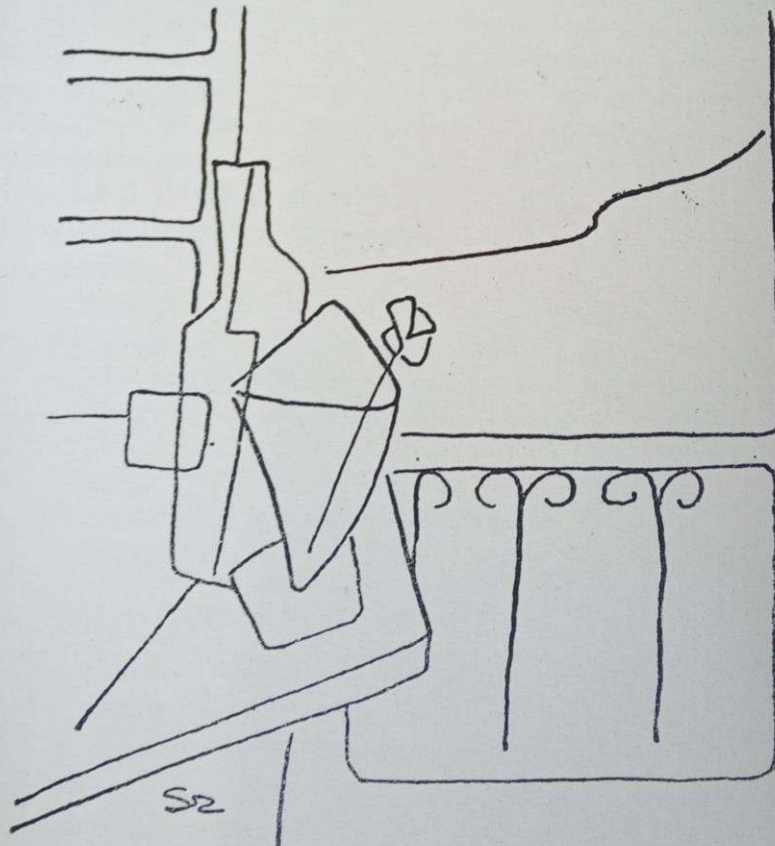


Figura 27. Fernando de Szylszlo, “Enrique Peña”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 117.

RICARDO PEÑA

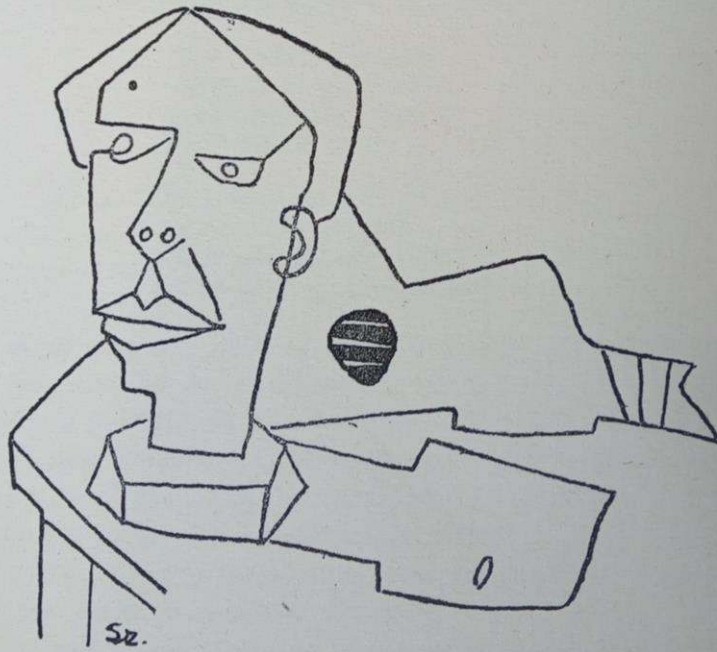


Figura 28. Fernando de Szylszlo, “Ricardo Peña”, en *La poesía contemporánea del Perú*,
Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 131.

CARLOS OQUENDO DE AMAT

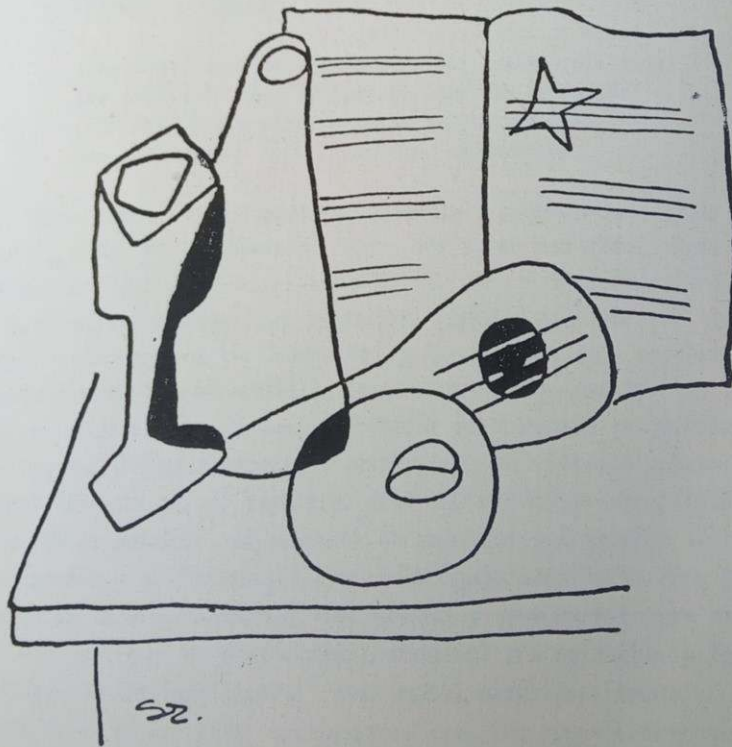


Figura 29. Fernando de Szylszlo, “Carlos Oquendo de Amat”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Cvltvra Antártica, 1946, p. 145.

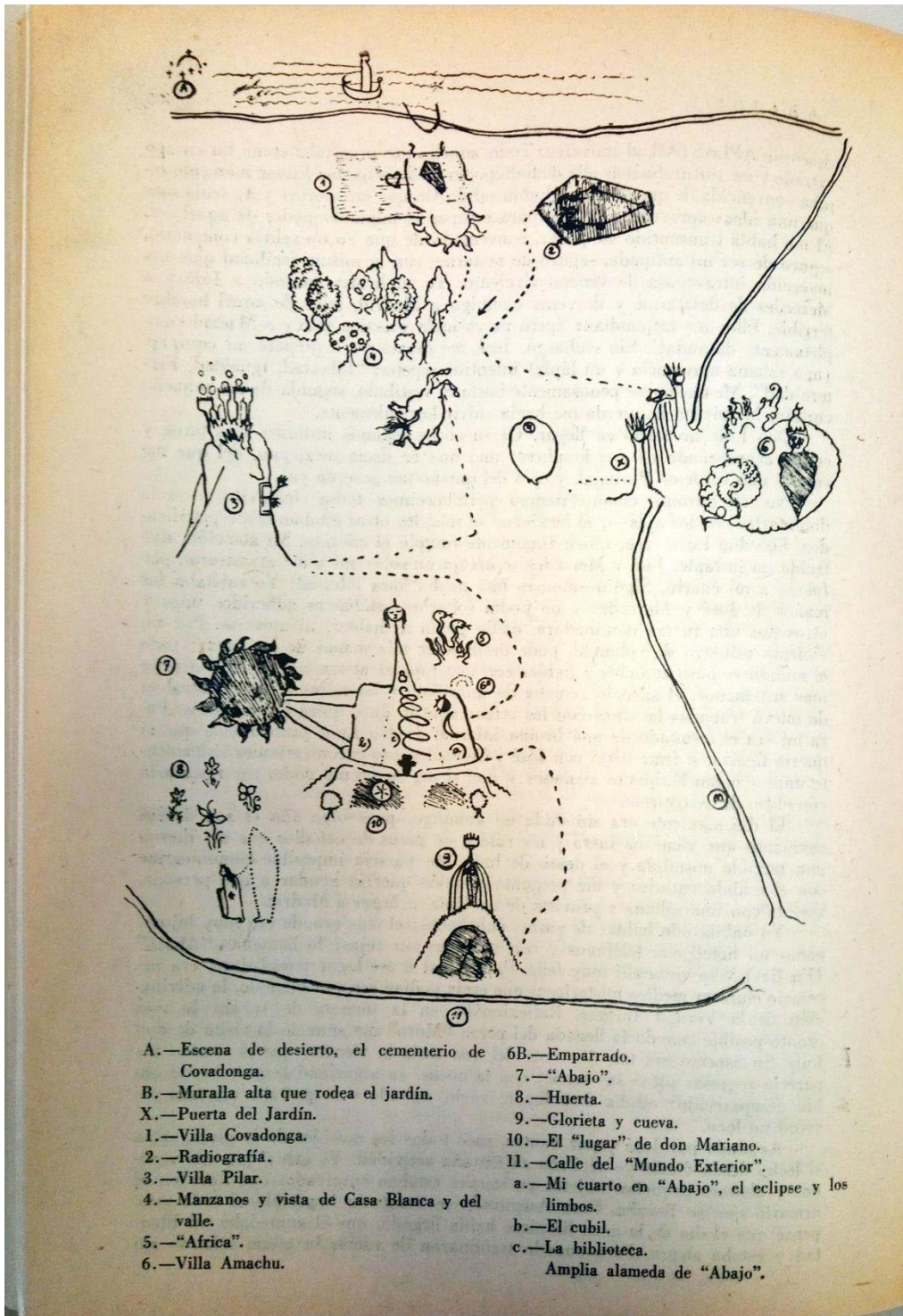
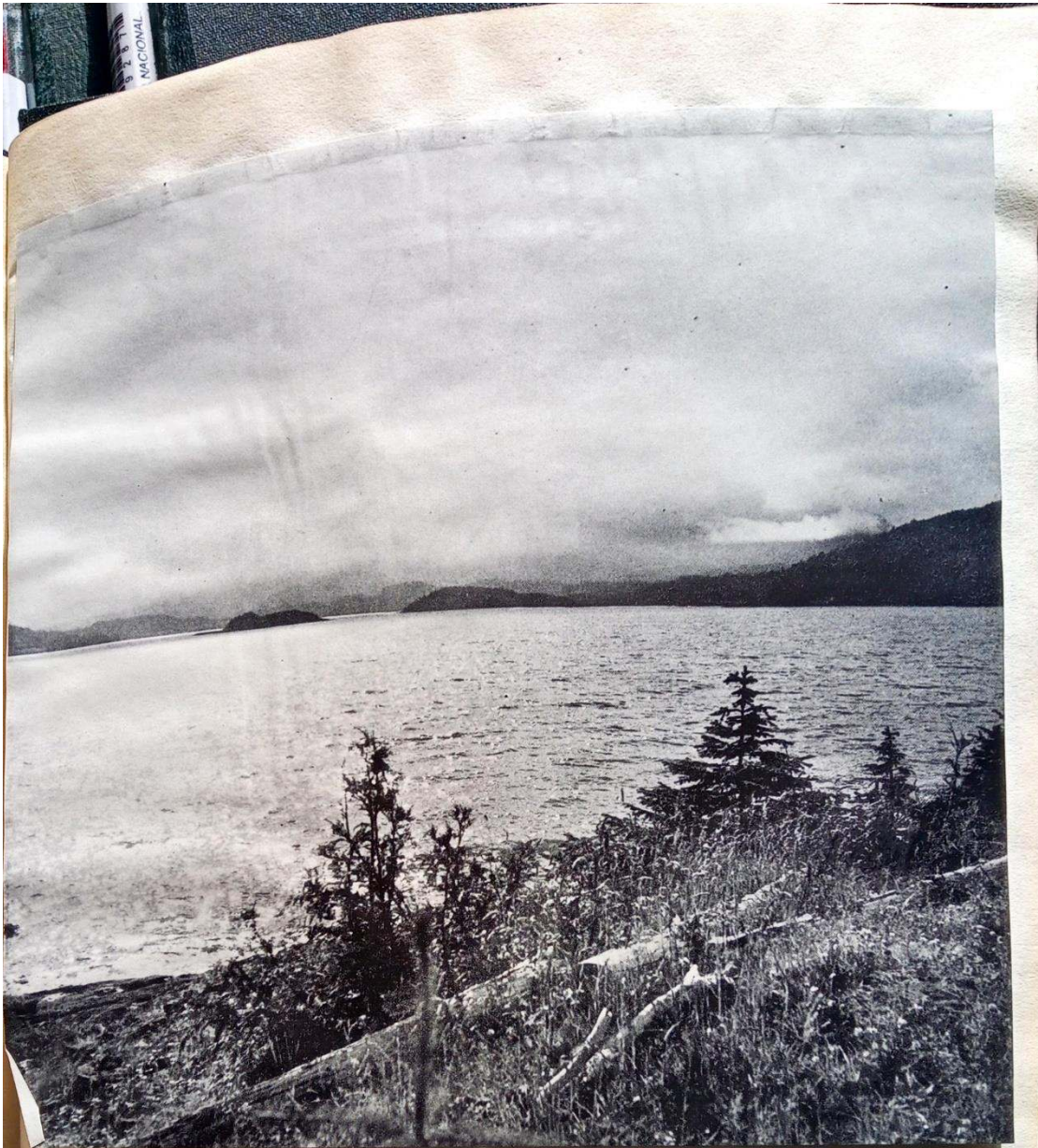


Figura 30. Leonora Carrington, "Mapa de Abajo", *Las Moradas*, núm. 6, octubre 1948, p.

280.



Côte près de Queen Charlotte Island.

Photo Eva Sulzer.

Figura 31. Eva Sulzer, "Côte près de Queen Charlotte Island", *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942.

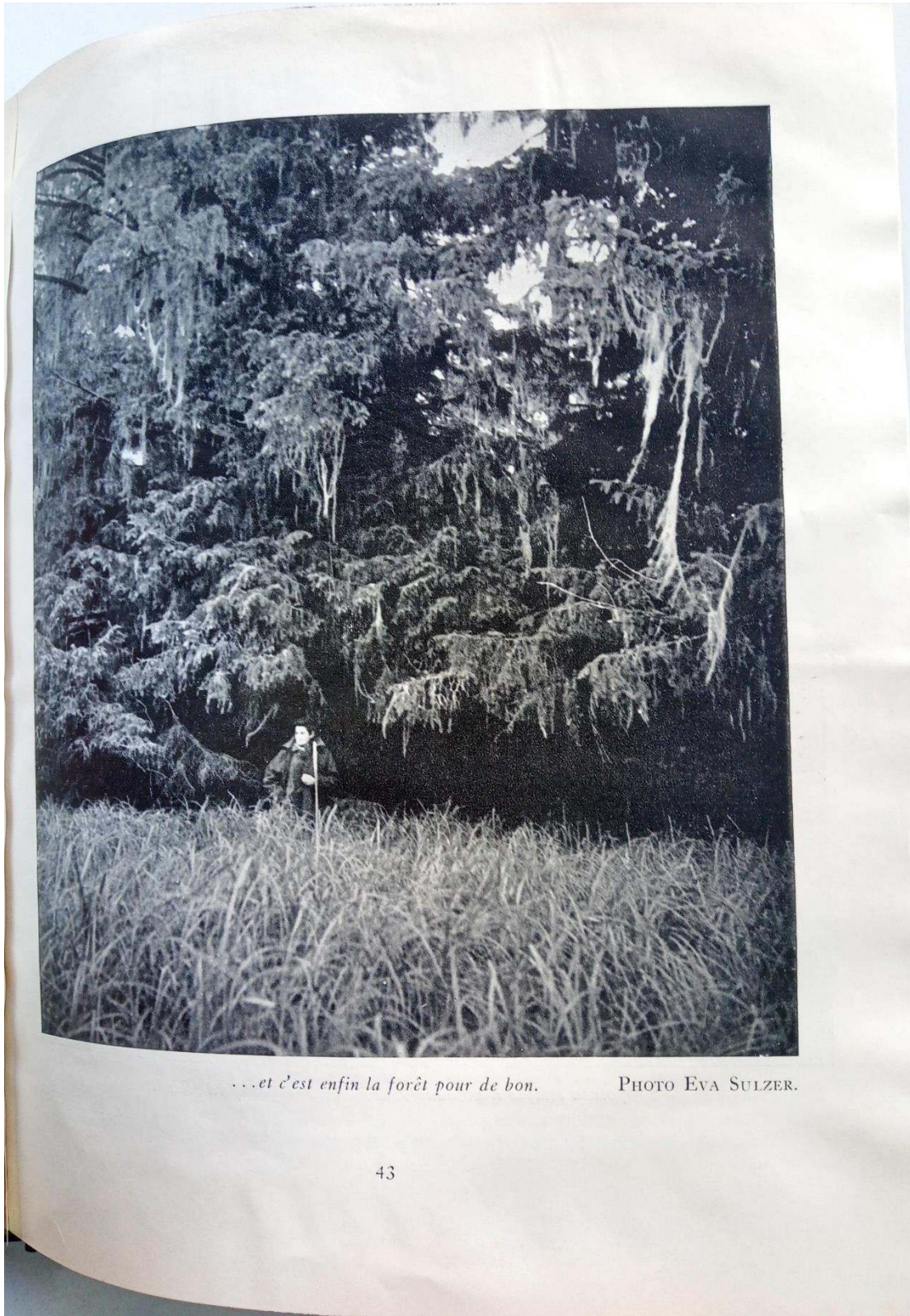


Ancienne sculpture Haïda dans la forêt près de Masset.

Photo Eva Sulzer.

Figura 32. Eva Sulzer, "Ancienne sculpture Haïda dans la forêt près de Masset", *Dyn*, núm.

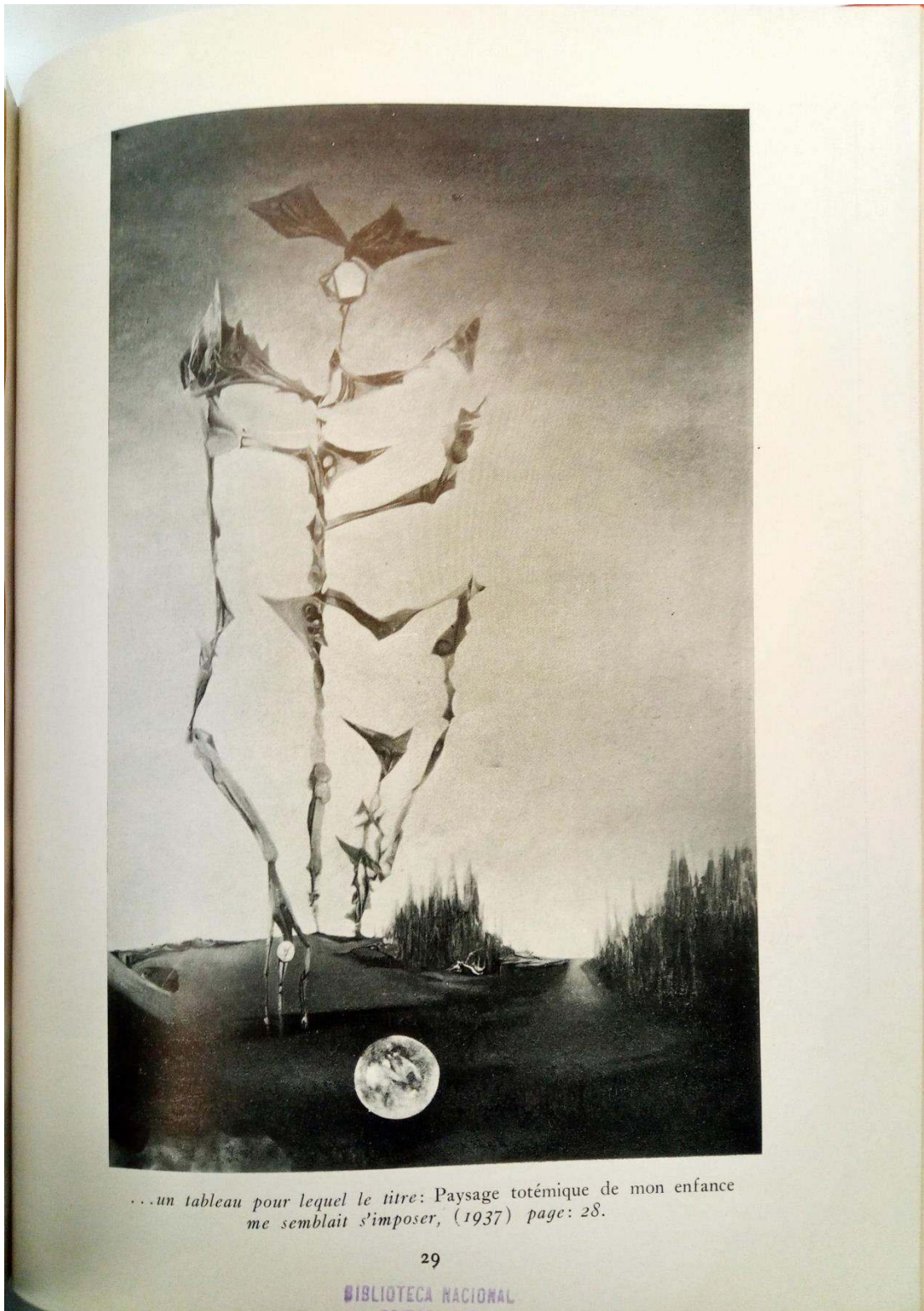
1, abril-mayo 1942.



... et c'est enfin la forêt pour de bon.

PHOTO EVA SULZER.

Figura 33. Eva Sulzer, "et c'est enfin la forêt pour de bon", *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942.



...un tableau pour lequel le titre: Paysage totémique de mon enfance
me semblait s'imposer, (1937) page: 28.

29

BIBLIOTECA NACIONAL

Figura 34. Wolfgang Paalen, *Paysage totémique de mon enfance* (1937), *Dyn*, núm. 3, otoño 1942.



...quand s'ouvrit la porte de cette grande "maison de communauté" ...
page: 28. (Gilford Island, British Columbia.)

PHOTO EVA SULZER

Figura 35. Eva Sulzer, "Gilford Island, British Columbia", *Dyn*, núm. 3, otoño 1942.



Old house with whale totem in Mamalilacoola, British Columbia. Photo by Eva Sulzer.

Figura 36. Eva Sulzer, "Old house with whale totem in Mamalilacoola, British Columbia",
Dyn, núm. 6, noviembre 1944.



Grabado de Méndez Magariño tomado de la única fotografía
de I. Ducasse que se encontró.
Reproducción autorizada por A. y G. Guillot-Muñoz

Figura 37. Méndez Magariño, "I. Ducasse", *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949.

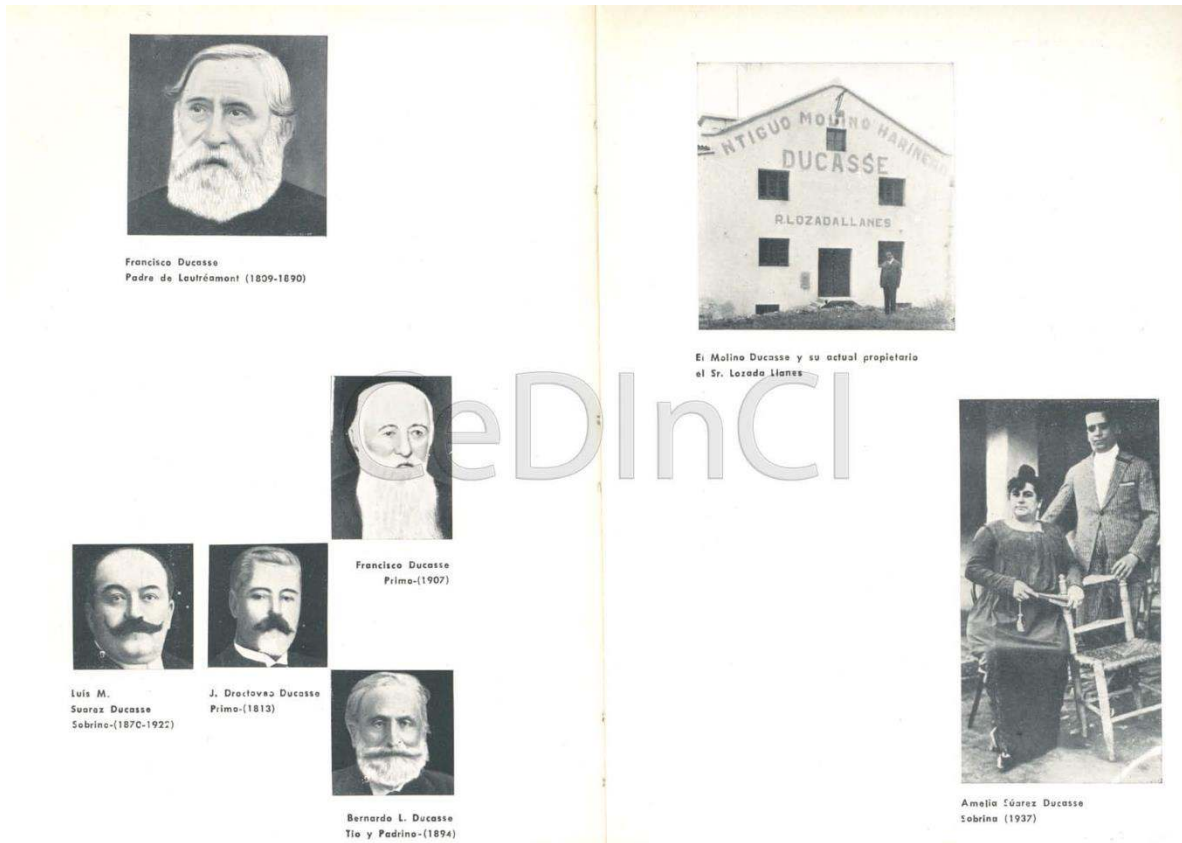


Figura 38. *Ciclo*, fotografías relacionadas con el Conde de Lautréamont, núm. 2, marzo-abril 1949.

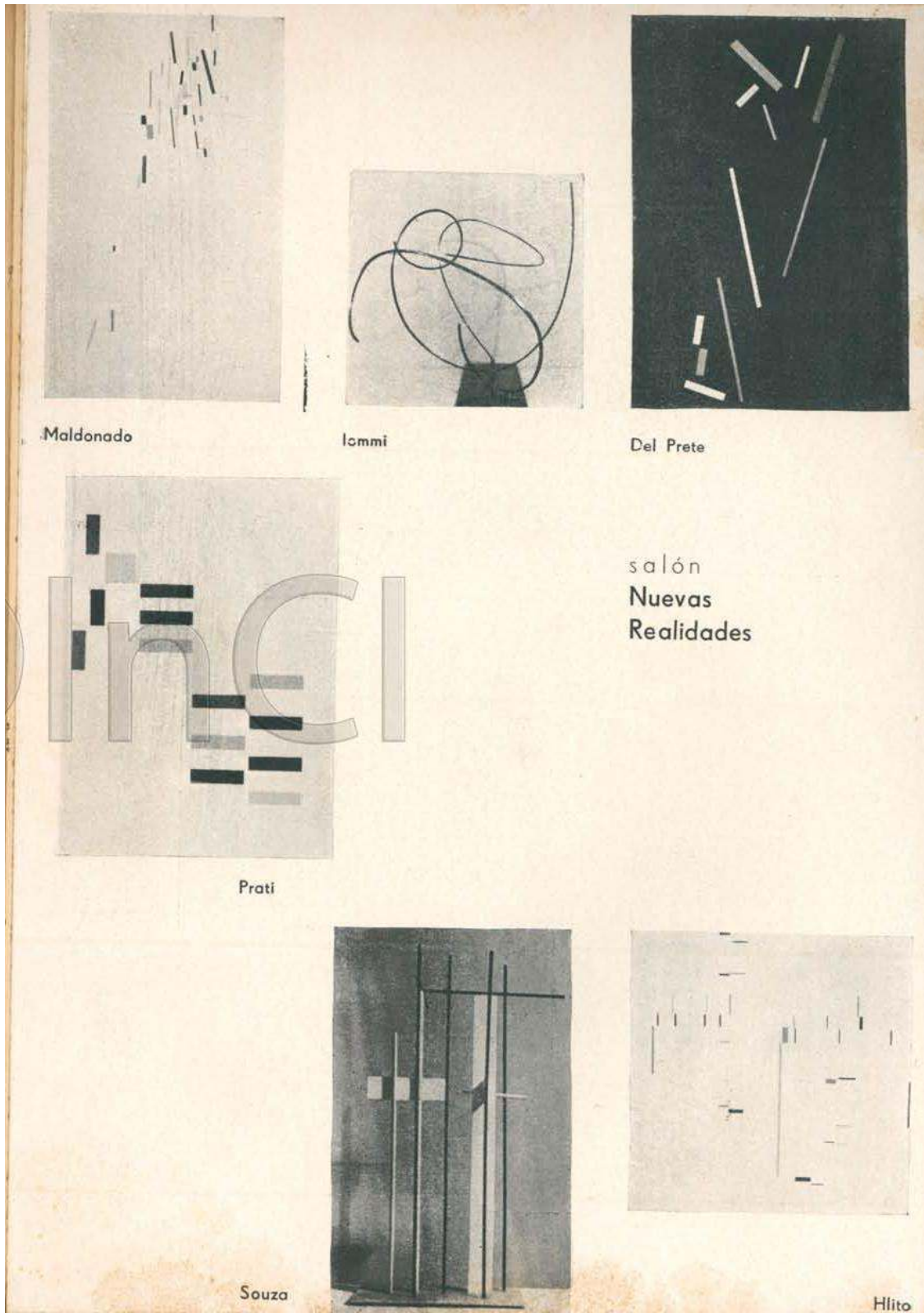
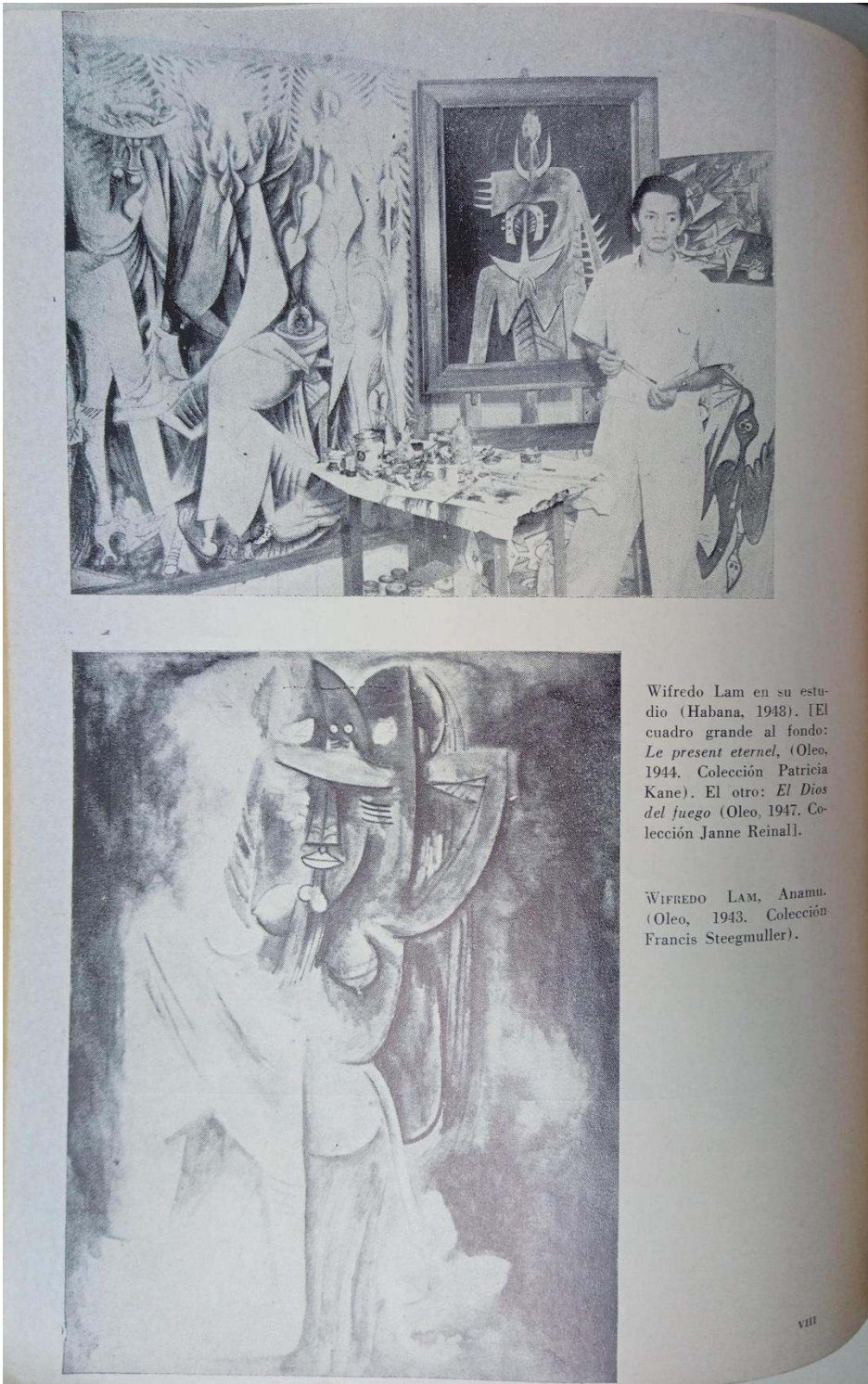


Figura 39. Obras del salón *Nuevas Realidades*, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948.



Wifredo Lam en su estudio (Habana, 1948). [El cuadro grande al fondo: *Le present eternal*, (Oleo, 1944. Colección Patricia Kane). El otro: *El Dios del fuego* (Oleo, 1947. Colección Janne Reinall).

WIFREDO LAM, *Anamu*. (Oleo, 1943. Colección Francis Steegmuller).

Figura 40. Wifredo Lam, *Anamu*, y “Wifredo Lam en su estudio”, *Las Moradas*, núm. 7-8, enero-julio 1949, lámina VIII.



Figura 41. “Wolfgang Paalen junto a su pintura Les Cosmogènes”, impresión plata gelatina sobre papel, *ca.* 1944, Ciudad de México. Fondo Wolfgang Paalen, Museo Franz Mayer.

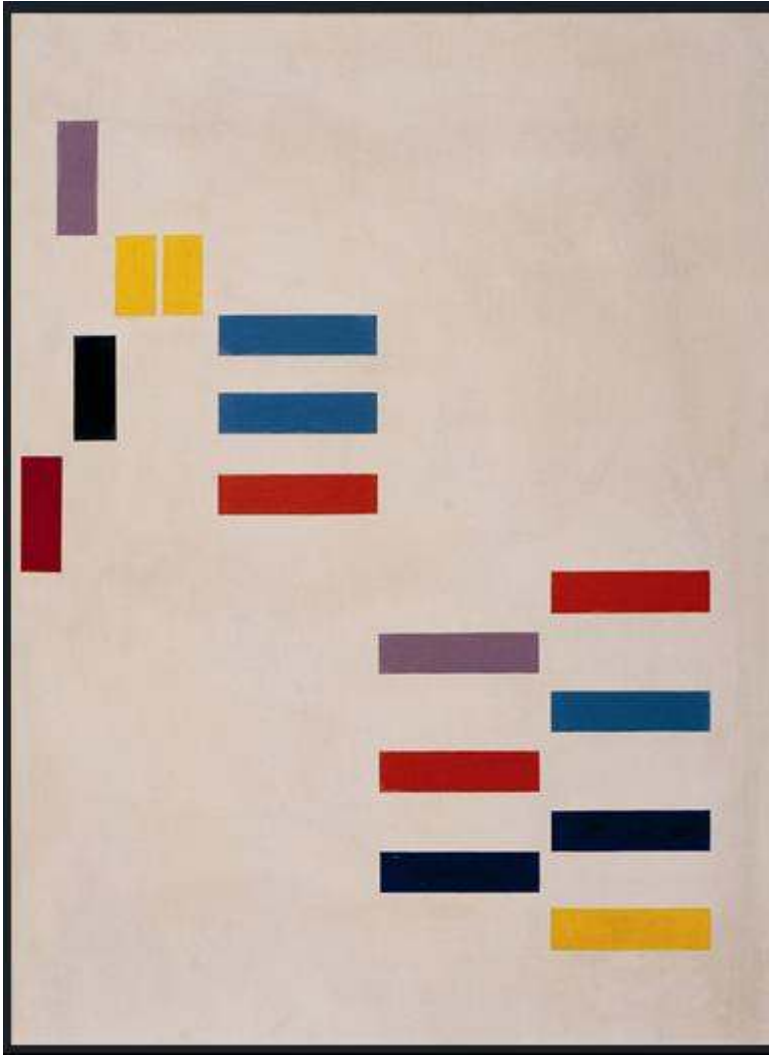


Figura 40. Lidy Prati, *Concret A4*, 1948.

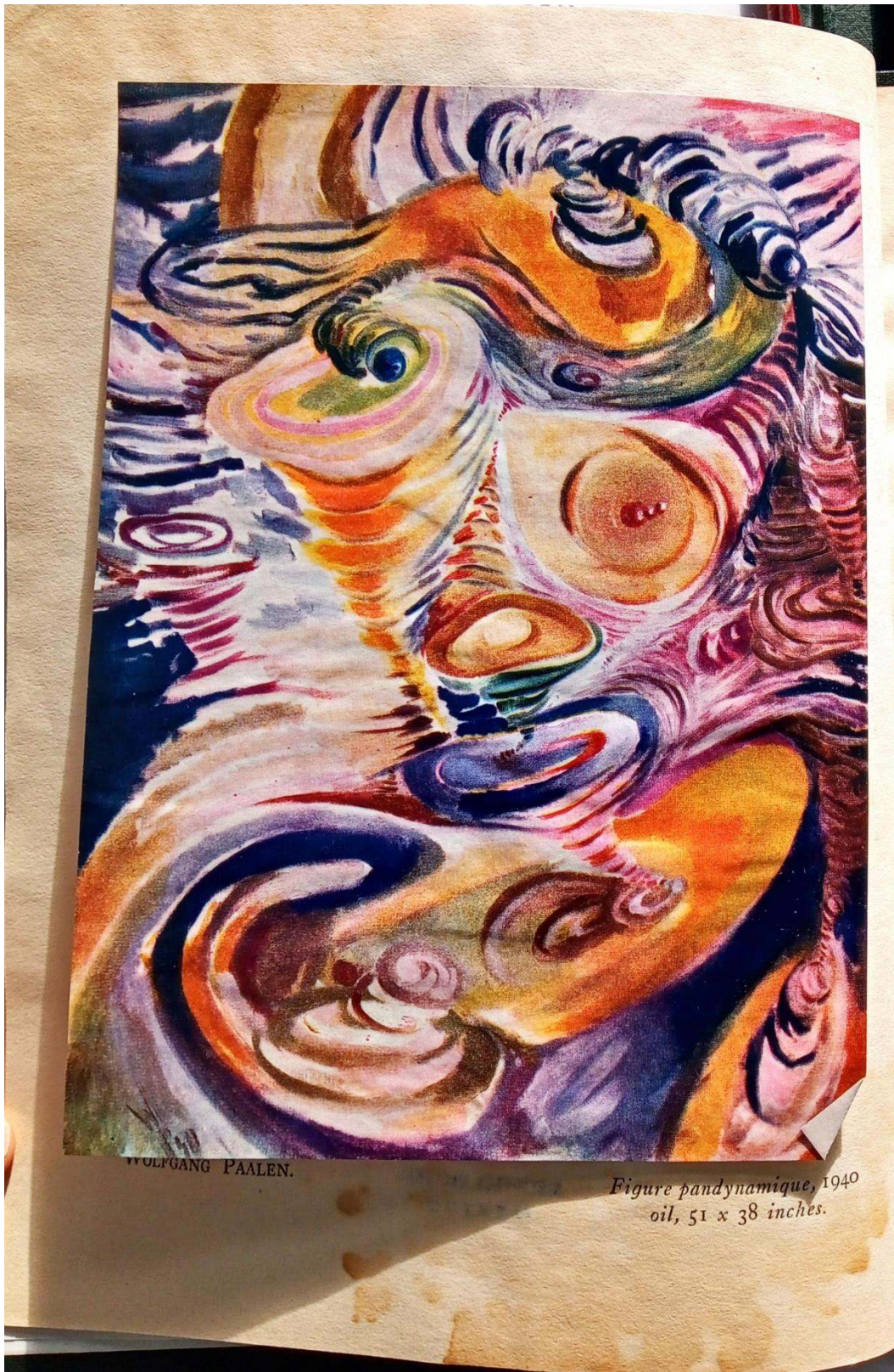


Figura 41. Wolfgang Paalen, *Figure pandynamique*, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 6.



WOLFGANG PAALLEN

11

—*Polarités majeures*, 1940
oil, 61 x 48 inches.

Figura 42. Wolfgang Paalen, *Polarités majeures*, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 11.

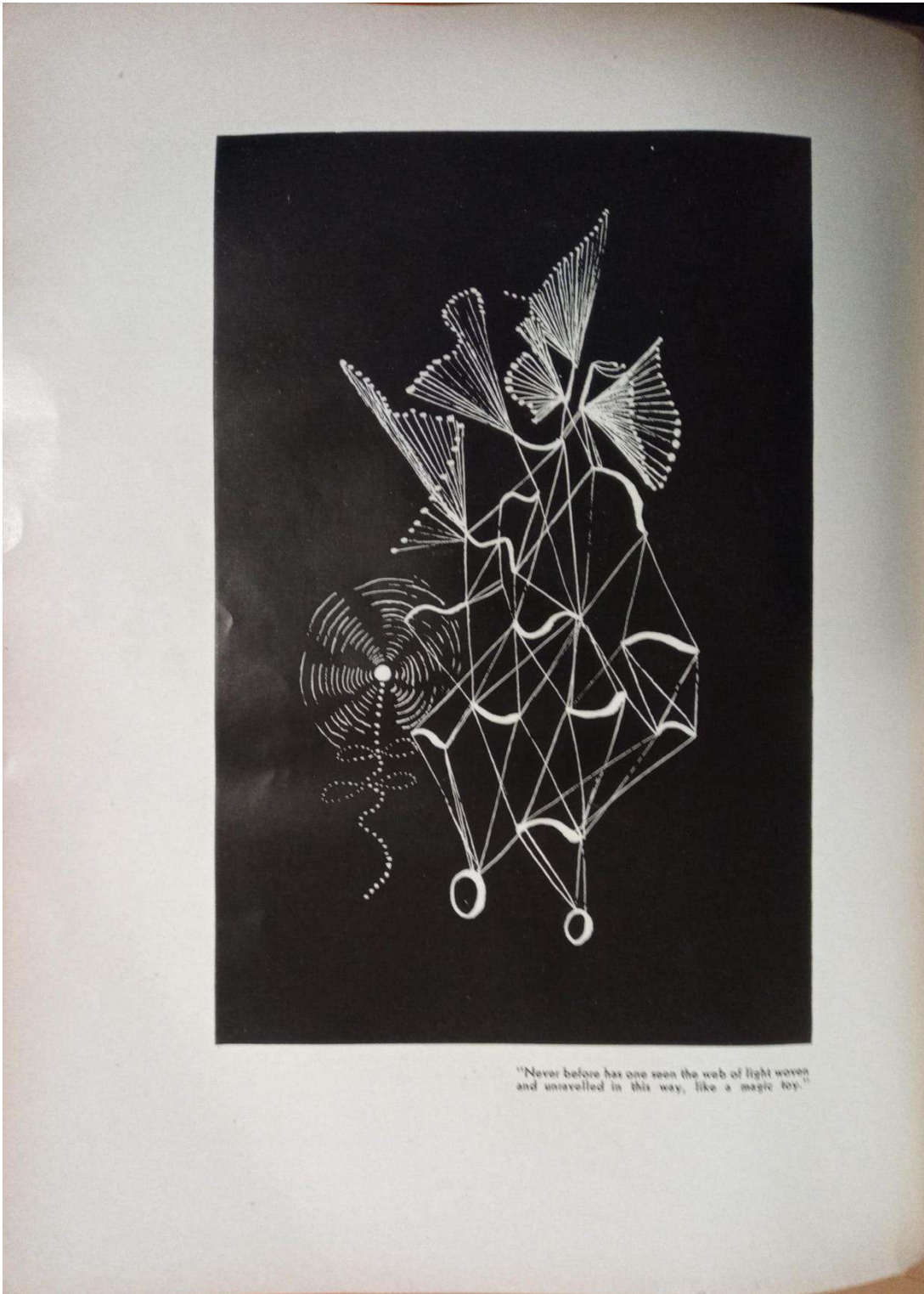
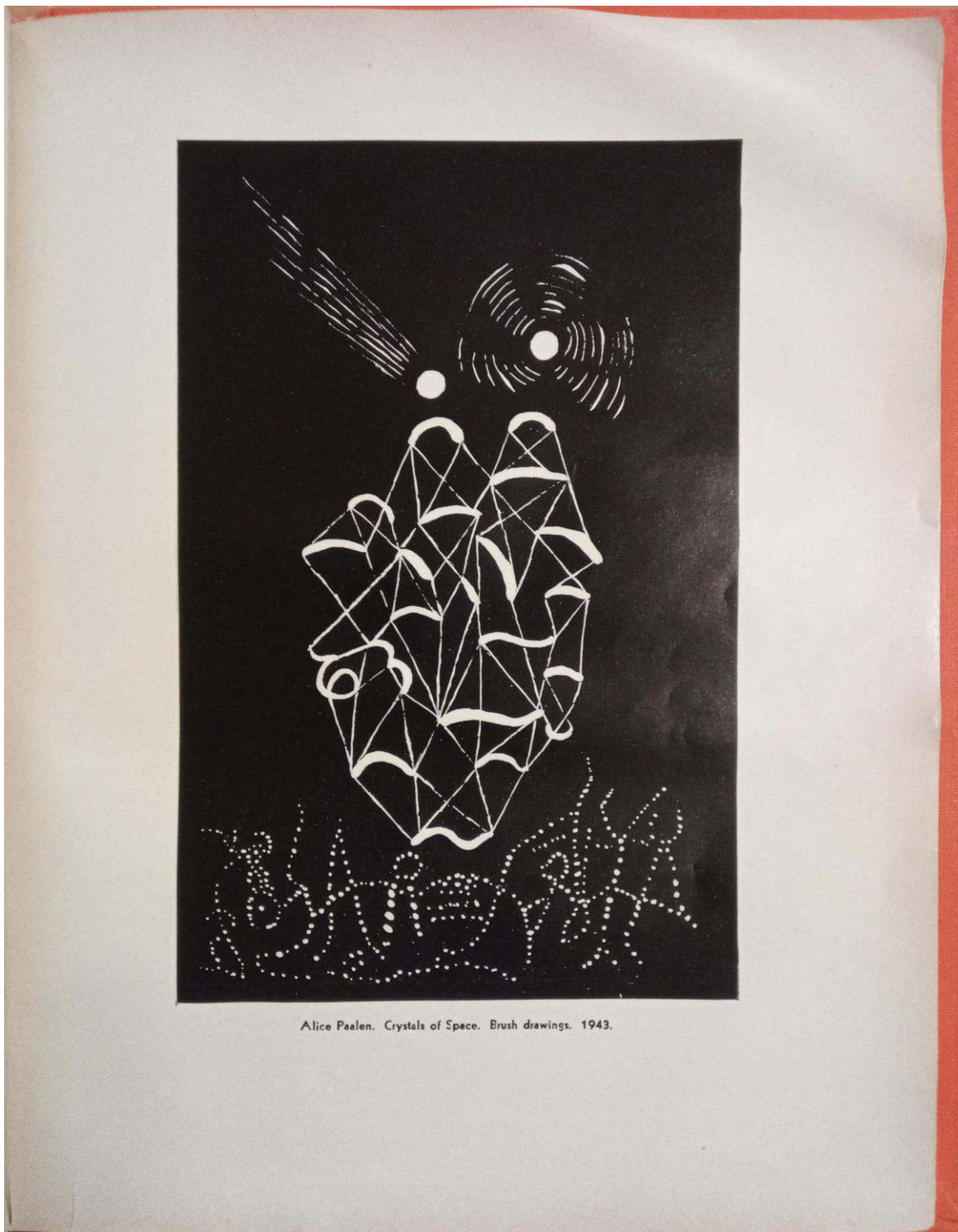


Figura 43. Alice Rahon, De la serie *Crystals in space*, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944.



Alice Paalen. *Crystals of Space*. Brush drawings. 1943.

Figura 44. Alice Rahon, De la serie *Crystals in space*, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944.

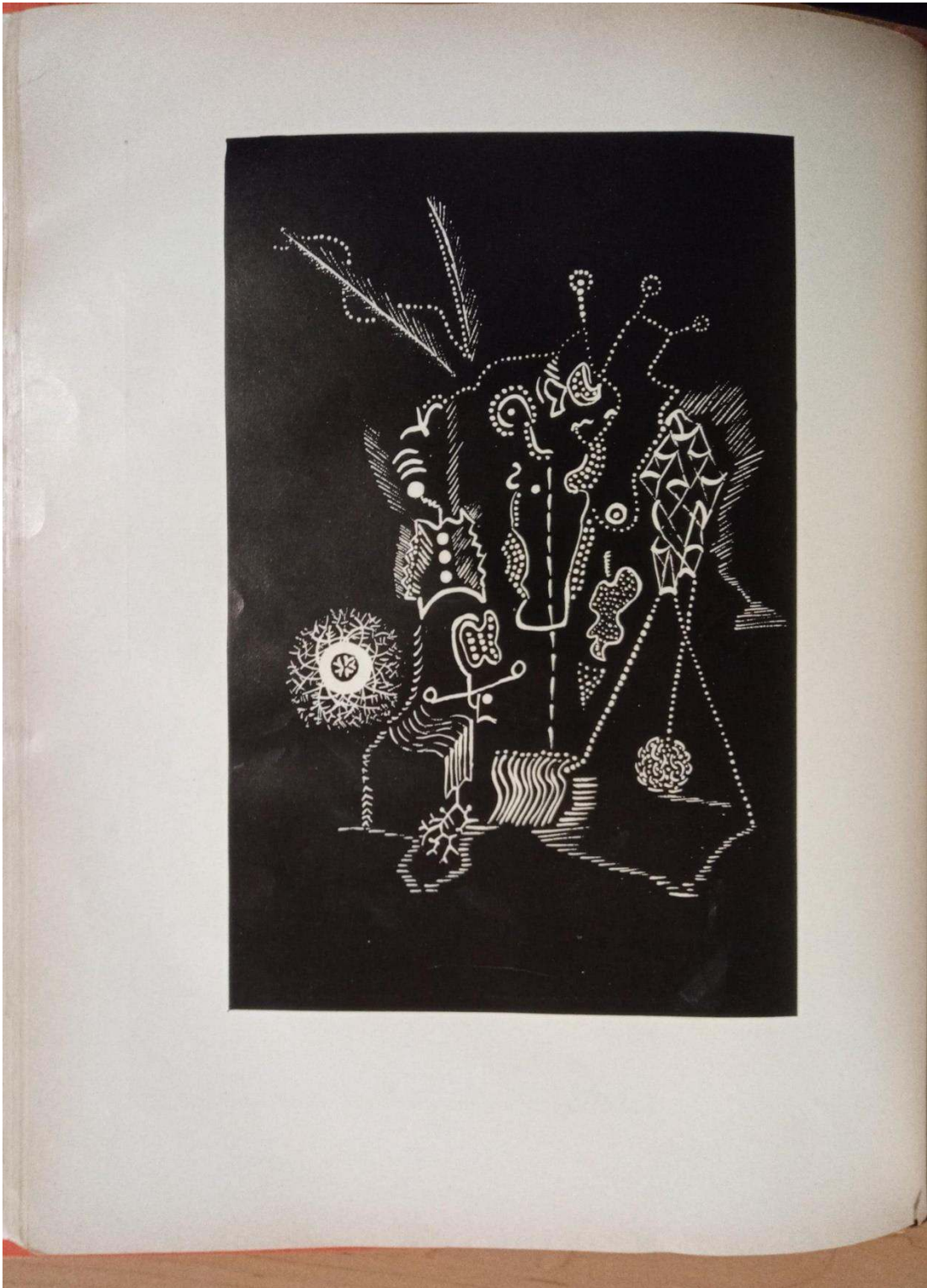


Figura 45. Alice Rahon, De la serie *Crystals in space*, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944.

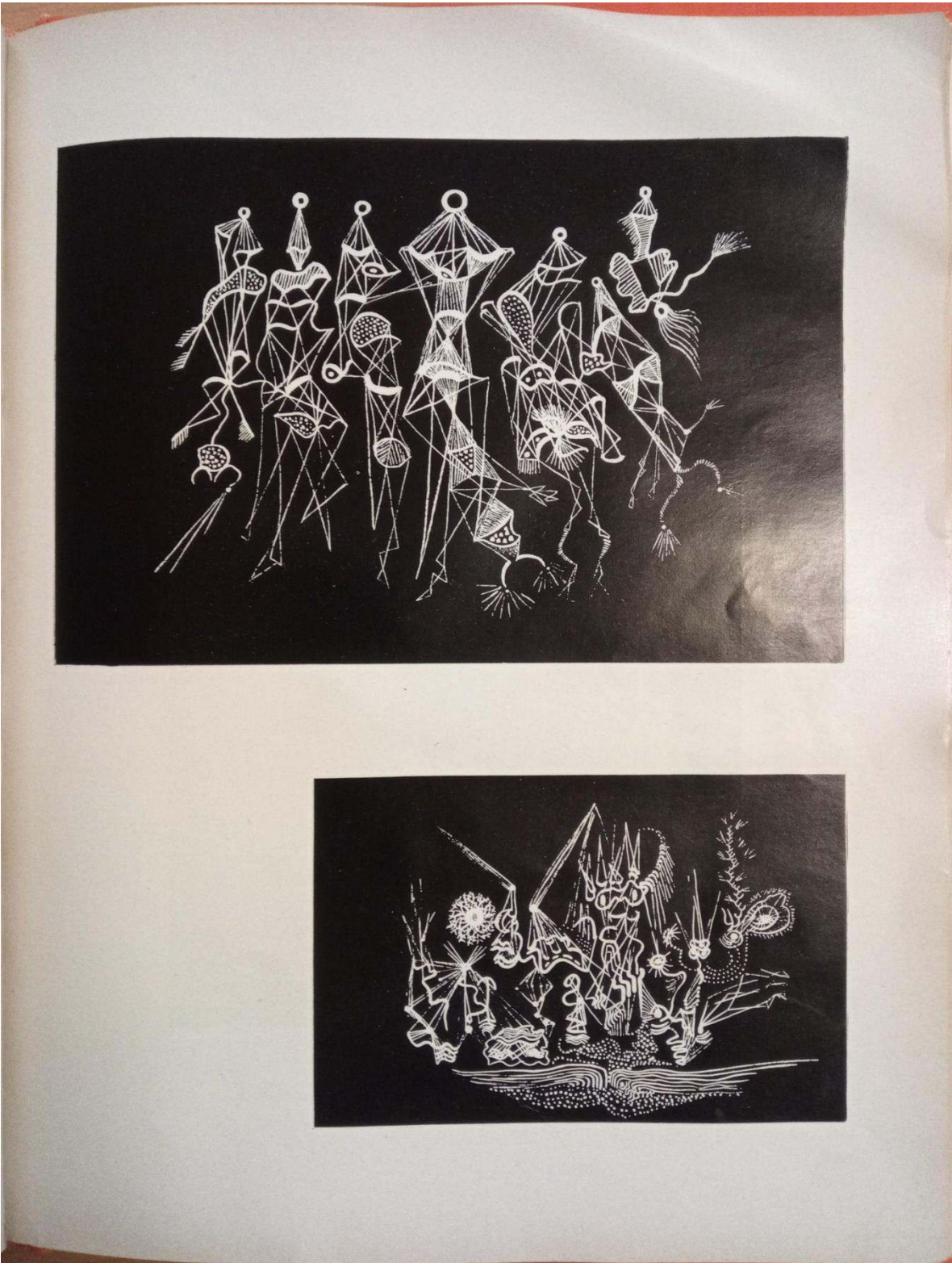


Figura 46. Alice Rahon, De la serie *Crystals in space*, *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944.

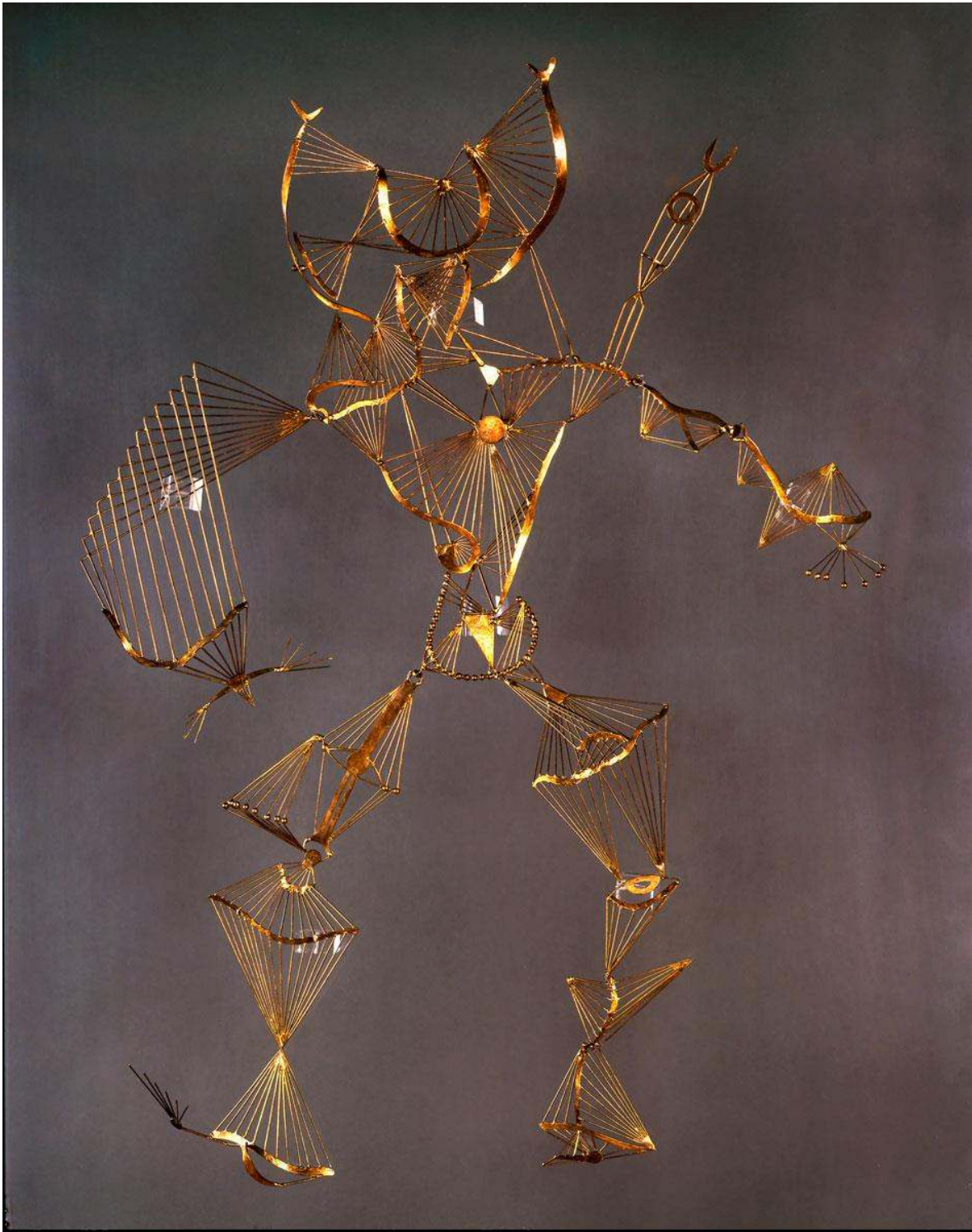


Figura 47. Alice Rahon, *Androgyne*, escultura de alambre, 1946.



Exposition Alice Paalen. Galería de Arte Mexicano. Mexico, 1944.



Alice Paalen. Mexico, 1944.
Photo Walter Reuter.

Figura 48. "Exposición de Alice Paalen" y Walter Reuter, "Alice Paalen" (1944), *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944.



LE REGARD MAGNETIQUE DU SATANISME

Sur gage de lieu
Dans l'immuable
Tourne á tout vent
L'été.

La nuit
Le temps d'ouvrir
Les yeux
L'aile de la lune
Parcourt le marbre
Au front d'oiseaux.

César MORO.

Figura 49. César Moro, "Le regard magnétique du satanisme", *Las Moradas*, núm. 5, junio 1948, lámina 12.



Figura 50. Foto Zavala, "Pescador. Lago de Pátzcuaro", impresión plata sobre gelatina, ca. 1930.

POÈME - TABLEAU



Le sourire de la mort
couché sur le chemin
inattendu comme le visage du retour

Alice Paalen

Figura 51. Alice Rahon, "Poème-Tableau", *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 35.



L' Ixtaccihuatl

Photo H. B. Mexico.

L'Ixtaccihuatl, nommée par les dieux, la femme endormie le visage tourné vers le soleil levant.

Toujours jeune géante, amante blanche de neige et d'aubes millénaires, miroir magique à l'échelle des plus grands rêves où l'homme s'est miré.

Ixtaccihuatl, Femme blanche, montagne sur le haut plateau, aux flancs de neige et de silence, porteuse d'horizons à venir.

Figura 52. Hugo Brehme, "L'Ixtaccihuatl" y [Alice Rahon], "L'Ixtaccihuatl...", *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 44.

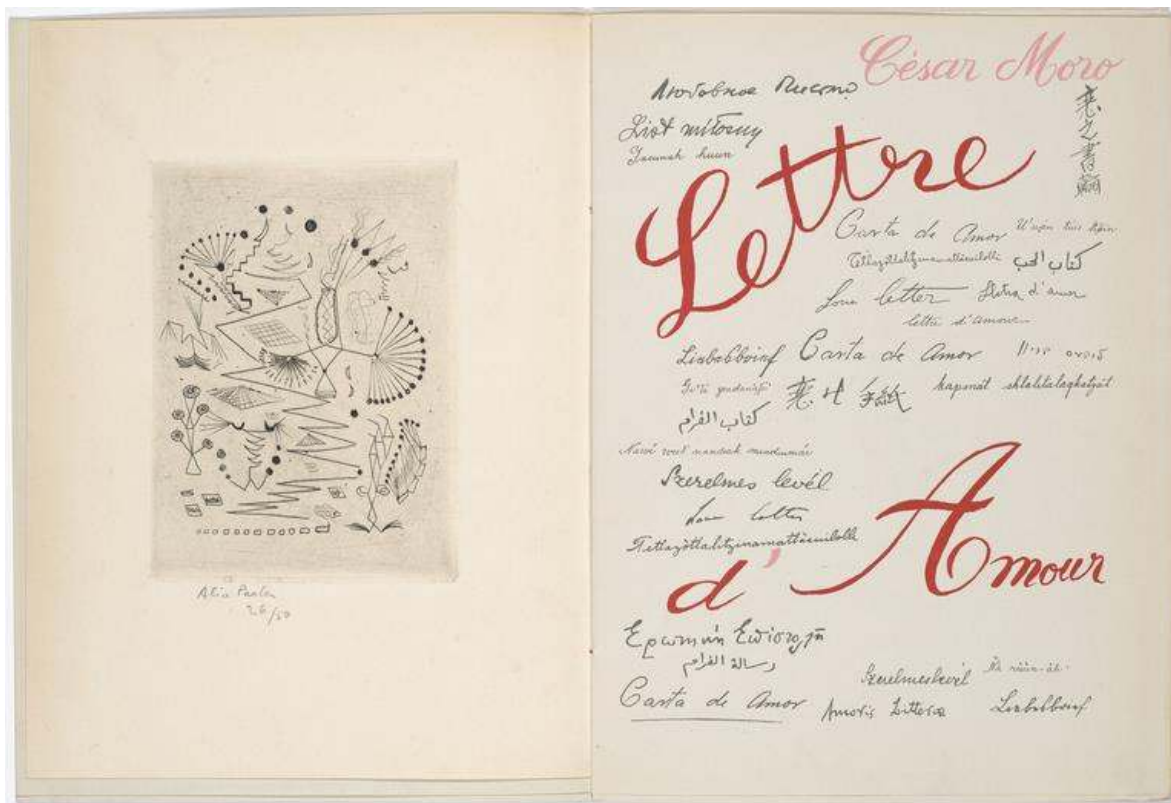


Figura 53. César Moro, *Lettre d'Amour*, México: Dyn, 1944.

Conclusiones

El análisis presentado en este documento se centró en tres revistas latinoamericanas publicadas durante la década de 1940: *Dyn*, *Las Moradas* y *Ciclo*. Si bien la idea era revisar la forma en la que las tres publicaciones dialogaban entre sí e intercambiaban conceptos y propuestas, fue necesario utilizar una perspectiva que pudiera también observar los vínculos y relaciones previas y posteriores, pues éstas echaban luz sobre la manera en la que se desarrollaron tales posicionamientos, así como su probable origen. Por ello, cada uno de estos impresos fue contextualizado, para saber qué tanto de lo que proponían venía ya de tiempo atrás o cómo es que el encuentro con algún teórico, pintor o poeta reconfiguró las ideas que los colaboradores de las revistas plasmarían luego en ellas.

Esta perspectiva histórica aleja un poco el objeto de estudio para verlo en sus dimensiones sociales, artísticas y editoriales, entre otras. Con esa información, se abre la posibilidad de realizar un análisis textual y visual minucioso, que tome en cuenta no sólo qué se dice y cómo se dice, sino también los lazos que se habían establecido entre participantes en otros momentos y las alianzas que éstos implican. Así, por ejemplo, la amistad entre César Moro y Wolfgang Paalen posibilitó que la revista del austriaco se conociera de primera mano en el Perú. Posteriormente, los contenidos de esa publicación viajarían, mediante las ideas de Salazar Bondy, a Argentina, al tiempo que volverían a México debido a Javier Sologuren y sus estudios en El Colegio de México.

De este modo, también se abren otras posibilidades de exploración que tomen en cuenta estos nuevos vínculos y sus consecuencias. Esto, de hecho, fue lo que se intentó también en el primer capítulo al momento de estudiar las publicaciones previas a las revistas centrales de este trabajo, pues las relaciones de Aldo Pellegrini con el surrealismo databan

ya de mucho tiempo atrás, lo que le permitió tener un primer acercamiento a las propuestas del surrealismo general al momento de encontrarse con las de Paalen. Este conocimiento previo, en todos los casos, es lo que permite que pensemos en redes de artistas bien constituidas que se estarían ampliando con revistas como *Dyn*, *Las Moradas* y *Ciclo*.

Por ello, el análisis de la segunda mitad de este trabajo —que no descarta la perspectiva histórica, sino que la combina con la lectura, el análisis y el seguimiento de ideas— puede discernir entre aquellas que se hallaban ya en el ambiente —como en el caso del rechazo al figurativismo por parte del arte concreto argentino— y las que se trasladaron a través de la red, para luego transformarse atendiendo a la situación particular de cada revista —como en el caso de cierto interés etnográfico y científico en *Las Moradas*, fermentado en gran medida a partir de los estudios antropológicos editados en *Dyn*. Las contribuciones de cada revista, entonces, tenían que ser categorizadas para facilitar su vinculación, por lo que, después de estudiar los contenidos de cada fascículo, se propusieron los tres conceptos clave que, a mi parecer, las atraviesan: libertad, tradición e imaginación.

La labor de rastreo conceptual implicaba, asimismo, poner a dialogar los textos e imágenes de las publicaciones entre sí, a la vez que intentaba mantener presente el contexto de cada una de ellas. Por esta razón, en todo momento se regresaba a la situación particular de las revistas y a cómo ello ocasionó que los conceptos propuestos funcionaran de distinta manera o se reflejaran de algún modo específico. Por ejemplo, la idea de tradición no es la misma en ninguna de las revistas, lo que no significa que no haya una línea clara que permita estudiar cómo este concepto se transformó entre uno y otro momento.

No obstante, no quisiera que con ello se entendiera que hay un desarrollo progresivo y lineal de las ideas o propuestas estudiadas. Al contrario, me parece que hay un constante diálogo que desmantela las restricciones espaciotemporales, ya que no sólo Pellegrini dialoga

con Paalen en *Ciclo*, sino que también en *Dyn* se proyectan ideas que tanto en *Las Moradas* como en *Ciclo* pueden verse ya dinamizadas y con vida propia. Por ello, no me parece acertado pensar que *Dyn* sea una clase de origen o punto cero, pues en realidad, como ya mencioné, los vínculos entre quienes participan en las revistas comienzan desde mucho tiempo atrás. La revista editada en México es parte de una red que se conforma a destiempo, en la que la situación generalizada, marcada por la guerra y el exilio, es la que encauza las coincidencias entre México, Perú y Argentina en lo que respecta a estas publicaciones.

En ese mismo sentido, habría que decir que el surrealismo tenía ya bastantes años de ser en realidad *los surrealismos*, los cuales partieron de un evento y manifiesto común pero que, como todo movimiento, tomó distintas direcciones. Esta expansión y transformación del surrealismo, sin embargo, es uno de los factores que permitió que se dieran coincidencias como las estudiadas en este trabajo, pues funcionó como un sustrato que fomentó cierto tipo de discusiones que se encontraban ya entre las preocupaciones principales del movimiento. Lo anterior también da pie a pensar el surrealismo como un lenguaje común que, poco a poco, fue cambiando y diversificándose, conformando variantes que atendían a cierta localización geográfica, a la presencia de algún otro movimiento o corriente artística en el entorno y al momento en el que esto sucedía. No podemos olvidar que el surrealismo como movimiento fue cambiando conforme pasaron los años, las guerras y los exilios.

Por otra parte, el surrealismo también funcionó como un punto de encuentro virtual, como una marca que permitía identificar a aquellos quienes compartían intereses y perspectivas. Esto es especialmente importante en el caso de Pellegrini, por ejemplo, pues el conocimiento que él tenía de los personajes que en otras naciones americanas estaban explorando las ideas surrealistas era amplio. Así, se conformó ese espacio común que se materializaba en cartas, visitas e intercambios de libros, obras y revistas. Pensar el

surrealismo como un espacio virtual, de esta forma, permite comprender también por qué hubo relaciones más fuertes entre unos y otros personajes, publicaciones o agrupaciones, ya que, como se mencionó antes, no había un solo surrealismo, por lo que ese espacio virtual también estaba segmentado en distintas corrientes, aunque éstas no estuvieran comunicadas entre sí. Un ejemplo de ello es la colaboración entre el grupo surrealista de Chile, Mandrágora, y el círculo cercano al surrealismo conformado alrededor de la revista *Tropiques*, en Martinica, ya que ambos tenían una mayor coincidencia con las ideas de Breton y con las propuestas estéticas de Péret.

Ahora bien, este espacio y lengua comunes, este sustrato del surrealismo, fue necesario para que se pudieran dar los intercambios ya mencionados. No obstante, esto no era suficiente para que una coincidencia ideológica y estética se afianzara tanto al punto de conformar una verdadera red, cuyas propuestas pueden considerarse incluso como un frente común que se contrapone a otras ideas, tanto internas del surrealismo, como externas. Lo que verdaderamente permitiría esta conjunción fue la preocupación por un arte libre — propugnado por el surrealismo desde los inicios del movimiento—, por los contextos específicos de enunciación de cada proyecto de revista y por la huella que estaba dejando y dejaría la Segunda Guerra Mundial.

Con estos tres elementos, las propuestas del surrealismo tuvieron que adquirir materialidad y enfrentarse a situaciones regionales que diferían de la de Francia de la primera mitad del siglo XX. La cruzada nacional mexicana por representar con el muralismo a una población homogeneizada y alfabetizada, las directrices peruanas sobre lo que debía ser el arte y la crisis argentina en cuanto a la función social del mismo ocasionaron que los artistas americanos y extranjeros simpatizantes del surrealismo entablaran discusiones importantes sobre estos temas. Sin embargo, aunque cada revista de las estudiadas aquí tiene una línea

particular, los argumentos utilizados para las diversas cuestiones que tratan, en una gran cantidad de casos, se basan en propuestas del surrealismo.

Por otro lado, la función social del arte, en realidad, es parte de las razones por las que se fundaron revistas como las estudiadas, ya que no se trataba solamente de una necesidad de sus participantes de darse a conocer o de ser leídos y reconocidos, sino de aportar algo a una sociedad que se encontraba en crisis. Tanto *Las Moradas* como *Ciclo*, al momento de proponer sus secciones documentales, hablan de la necesidad de transmitir ciertas ideas al público que le permitan observar el mundo desde una perspectiva distinta, a la vez que le den herramientas para comprender y transformar su entorno. En *Dyn*, de igual forma, se encuentra esta voluntad, aunque inferida en textos como “Arte y ciencia”, de Paalen, en el que habla de la función del artista en el mundo y de su obligación de proveerle al ser humano una visión cualitativa del mundo, así como el científico debe proveer una cuantitativa. En ese sentido, la publicación de estas revistas puede ser entendida también como un posicionamiento ético y estético, como un acto de congruencia con aquello que piensan que debe hacer el ámbito artístico en relación con la sociedad.

Esta doble articulación de las revistas, tanto en lo que respecta a su contexto como a la reflexión surrealista, es lo que las lleva a compartir más que el interés por el movimiento, aunque éste fuera el que le permitió posicionarse a cada una desde un frente específico. Así, la reflexión compartida es la que cobró importancia, la que resultó favorecida y robustecida. En síntesis, las relaciones entre las revistas les permitieron establecer un terreno común, y el terreno común que compartían les permitió afianzar las relaciones que habían establecido entre ellas y, a partir de esto, se conformó un pensamiento conjunto.

Por ello, me parece que estas revistas y sus proyectos deben ser entendidos como actos colaborativos, ya que ninguna es una publicación de un solo hombre, en el entendido

de que se necesitó de esta reflexión grupal y de la participación de muchas personas para que tanto las ideas pudieran tomar forma, como para que la revista se materializara en cuadernillos repletos de textos e imágenes propositivos. Con lo anterior no me refiero a que no hubiera aspiraciones de alguno de los colaboradores por sobresalir o por dirigir a los demás, o que hubiera plena consciencia de la conformación del frente común que he mencionado. Por el contrario, es casi seguro que Paalen haya tomado casi todas las decisiones de *Dyn*, así como Salazar Bondy dijo que lo hacía Westphalen con *Las Moradas*. A pesar de las voluntades individuales y de la distancia espacial y temporal, se creó ese espacio virtual del que hablé antes, en el que fue posible conformar y transformar ideas para enfrentar situaciones similares.

Por esta razón, me parece que la red establecida entre *Dyn*, *Las Moradas* y *Ciclo* fue fructífera tanto para la reflexión teórica general como para la crítica social local. Las tres tuvieron la oportunidad de estructurar un pensamiento colaborativo en torno a principios surrealistas ya conocidos por ellos, a los cuales se les dio otro enfoque y aplicación para adaptarse a su presente y lugar de enunciación. Su contribución, así, se enmarca en el surrealismo, aunque también lo excede. La necesidad vanguardista de conformar grupos en los que la lucha se diera entre posturas estéticas o políticas había ya pasado. En el momento en el que estas revistas se imprimían, era urgente utilizar las reflexiones artísticas, sociales y científicas para desembarazar al ser humano de aquellas ideas, restricciones, propuestas y dogmas que lo habían llevado, por segunda vez en un mismo siglo, a un conflicto bélico que puso al descubierto la crisis civilizatoria que se estaba viviendo, al tiempo que también se ocupaban de los problemas regionales en los que estaban inmersos.

Referencias

1. Corpus primario

Dyn

Núm. 1, abril-mayo 1942.

“Dyn”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 3

Wolfgang Paalen, “The new image”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, pp. 7-15.

John Dawson *et al.*, “Suggestion for an objective morality”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, pp. 17-19.

Edward Renouf, “Regionalism in painting”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, pp. 21-22.

Alice Paalen, “Poème-Tableau”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 35

[Alice Rahon], “L’Ixtaccihuatl...”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, p. 44.

W.P., “Paysage totemique”, *Dyn*, núm. 1, abril-mayo 1942, pp. 46-50.

Núm. 2, julio-agosto 1942.

W. Paalen, “About the origins of the Doric column and the guitar-woman”, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, p. 14.

Wolfgang Paalen, “Paysage totemique”, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, pp. 42-47.

Wolfgang Paalen, “The dialectical gospel”, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, pp. 54-59

W. P., “L’Évangile dialectique”, *Dyn*, núm. 2, julio-agosto 1942, pp. 59-62.

Núm. 3, otoño 1942.

Wolfgang Paalen, “Art and science”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, pp. 4-9.

Edward Renouf, “Meaning, conflict and creation”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, pp. 12-16.

Wolfgang Paalen, “Le grand malentendu (Art and science)”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, pp. 22-26.

W. P., “Hans Reichenbach, *From Copernicus to Einstein*”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 44.

W. P., “Nicolas Calas, *Confound the Wise*”, *Dyn*, núm. 3, otoño 1942, p. 45.

Núm. 4-5, diciembre 1943.

Wolfgang Paalen, “Totem art”, *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, pp. 7-30.

Carlos R. Margain Araujo, "The painting in Mexican codices", *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, pp. 59-61.

César Moro, "Coricancha. The Golden Quarter of the City", *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, pp. 73-75.

Charles Givors, "*Exil. Fata Morgana. VVV*", *Dyn*, núm. 4-5, diciembre 1943, pp. 80-82.

Núm. 6, noviembre 1944.

Carter Stone y Wolfgang Paalen, "During the eclipse", *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944, pp. 15-20.

Jacqueline Johnson, "Exposition. Alice Paalen", *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944, pp. 21-23.

Wolfgang Paalen, "Rencontre totemique", *Dyn*, núm. 6, noviembre 1944, pp. 50-51.

Las Moradas

Núm. 1, mayo 1947.

Emilio Adolfo Westphalen, "Quien habla de quemar a Kafka", *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, pp. 17-27.

César Moro, "Un pintor inglés", *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, pp. 31-32.

Wolfgang Paalen, "El evangelio dialéctico", *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, pp. 44-52.

"Máscaras populares peruanas", *Las Moradas*, núm. 1, mayo de 1947, pp. 71-73.

Ruth Stephan, "Veinte llaves para dos puertas", *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, pp. 75-77.

Fernando de Szyszlo, "Picasso, después de 'Guernica'", *Las Moradas*, vol. I, núm. 1, mayo 1947, pp. 83-85.

"Los intelectuales alemanes después de la derrota nazi", *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, p. 86.

S.S.B., "Nota", *Las Moradas*, núm. 1, mayo 1947, pp. 97-98.

"Las Moradas. Revista de las artes y las letras", *Las Moradas*, vol. I, núm. 1, mayo 1947, p. 107.

Núm. 2, julio-agosto 1947.

José María Arguedas, “Dos cuentos quechuas”, *Las Moradas*, núm. 2, julio-agosto 1947, pp. 124-134.

André Masson, “Sobre una crisis de lo imaginario”, *Las Moradas*, núm. 2, julio-agosto 1947, pp. 148-150.

Emilio Adolfo Westphalen, “Ante el juez”, *Las Moradas*, núm. 2, julio-agosto 1947, pp. 151-155.

J. E. Eielson, “Rimbaud y la conducta fundamental”, *Las Moradas*, núm. 2, julio-agosto 1947, pp. 183-192.

Núm. 3, diciembre 1947-enero 1948.

E.A.W., “Nota sobre Ezra Pound y T.S. Eliot”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, pp. 241-243.

Emilio Adolfo Westphalen, “La teoría del arte moderno”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, pp. 292-296.

Gustav Regler, “Wolfgang Paalen”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948.

Héctor Velarde, “Influencia del barroco en la futura arquitectura peruana”, *Las Moradas*, núm. 3, julio 1947-agosto 1948, pp. 307-312.

“Aviso a los lectores de *Las Moradas*”, *Las Moradas*, núm. 3, diciembre 1947-enero 1948, p. 325.

Núm. 4, abril 1948.

José María Arguedas, “Los ríos profundos”, *Las Moradas*, núm. 4, abril 1948, pp. 53-59

Victor Wolfgang von Hagen, “Arqueología y fantasía”, *Las Moradas*, núm. 4, abril 1948, pp. 70-76.

“Los números especiales”, *Las Moradas*, núm. 4, abril 1948, pp. 97-98.

Núm. 5, julio 1948.

César Moro, “Carta de amor”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, pp. 117-120

Antonin Artaud, “Escenificación y metafísica”, *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, pp. 125-135.

- Juan Larrea, "Videncia del 'Guernica'", *Las Moradas*, núm 5, julio 1948, pp. 136-139.
- Cesar Moro, "Le regard magnetique du surrealisme", *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, lámina 12.
- Leopoldo Zea, "Justificación de una tarea", *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, pp. 169-174.
- Leonora Carrington, "Abajo", *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, pp. 175-186.
- E.A.W., "La tradición, los museos y el arte moderno", *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, pp. 187-193.
- Luis Miró Quesada G., "Peligros del dogma tradicionalista en la arquitectura del Perú", *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, pp. 193-196.
- Tomás Acosta Mejía, "El historicismo de Leopoldo Zea", *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, pp. 196-198.
- Luis Jaime Cisneros, "Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*", *Las Moradas*, núm. 5, julio 1948, pp. 203-205.
- Marguerite Wencellius, "Correspondencia", *Las Moradas*, núm. 5, junio 1948, pp. 211-212.

Núm. 6, octubre 1948.

- Alberto Wagner de Reyna, "Cultura y muerte", *Las Moradas*, núm. 6, octubre 1948, pp. 255-262.
- Leonora Carrington, "Abajo", *Las Moradas*, núm. 6, octubre 1948, pp. 278-291.
- Pierre Mabilie, "Acerca de 'Abajo'", *Las Moradas*, núm. 6, octubre 1948, pp. 274-277.

Núm. 7-8, enero-julio 1949

- Judd D. Hubert, "Esbozo de una crítica ontológica de la poesía", *Las Moradas*, núm. 7-8, enero julio 1949, pp. 43-55.
- César Moro, "Carta a Xavier Villaurrutia", *Las Moradas*, núm. 7-8, enero-julio 1949, pp. 117-120.
- Mario Carreño, "El 'arte americano'", *Las Moradas*, núm. 7-8, enero julio 1949, pp. 136-139.
- E.A.W., "Nota", *Las Moradas*, núm. 7-8, enero julio 1949, pp. 139-140.
- Tomás Acosta Mejía, "Escila literaria y Caribdis existencial", *Las Moradas*, núm. 7-8, enero julio 1949, pp. 150-152.

H.R. Hays, “Nota sobre Wifredo Lam”, *Las Moradas*, núm. 7-8, enero julio 1949, pp. 164-165.

Eduardo Solá Franco, “Visita a Leonor Fini”, *Las Moradas*, núm. 7-8, enero julio 1949, p. 165.

Ciclo

Núm. 1, noviembre-diciembre 1948.

“Georges Bataille”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, p. 2.

“László Moholy-Nagy”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, p. 2.

Ernesto N. Rogers, “Ubicación del arte concreto”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, pp. 39-52.

André Breton, “Jacques Hérold”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, pp. 53-56.

László Moholy-Nagy, “Carta a Kalivoda”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, pp. 57-64.

Aldo Pellegrini, “Wolfgang Paalen”, *Ciclo*, núm. 1, noviembre-diciembre 1948, pp. 74-83.

Núm. 2, marzo-abril 1949.

“Max Bill”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949.

Enrique Pichon-Rivière, “Vida e imagen del Conde de Lautréamont”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949, pp. 5-27.

Mario Trejo, “Para partir”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949, p. 28.

Max Bill, “La expresión artística de la construcción”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949, pp. 29-34.

Jean Cassou, “La libertad del artista anuncia la libertad del hombre”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949, pp. 35-38.

Elías Piterberg, “Proposiciones”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949, pp. 43-49.

“Documentos de arte contemporáneo”, *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949, p. 71.

2. Corpus secundario

Vicente Huidobro o El obispo embotellado

Anónimo, s/t, en *Vicente Huidobro o El obispo embotellado*, Lima: Sur, p. 4.

Westphalen, s/t, en *Vicente Huidobro o El obispo embotellado*, Lima: Sur, 2003, p. 1.

El Uso de la Palabra

Agustín Lazo, s/t, *El Uso de la Palabra*, diciembre 1939, pp. 4 y 8.

Alice Paalen, “Le désespoir”, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 5.

André Breton, s/t, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 5.

César Moro, “A propósito de la pintura en el Perú”, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, pp. 3 y 7.

E.A. Westphalen, “La poesía y los críticos”, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, pp. 1 y 7-8.

E.A. Westphalen, s/t, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 4.

Juan Luis Velásquez, “Gregorio Marañón, personaje del género chico”, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 6.

Paul Éluard, “Yo hablo de lo que está bien”, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, pp. 5-6.

Wolfgang Paalen, s/t, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 4.

Xavier Villaurrutia, s/t, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, diciembre 1939, p. 4.

W., s/t, *El Uso de la Palabra*, núm. 1, 1939.

Arturo

Vicente Huidobro, “Una mujer baila en sus sueños”, *Arturo*, núm. 1, verano 1944, [pp. 10-11].

Contrapunto

Tomás Maldonado, Respuesta a “¿A dónde va la pintura?”, *Contrapunto*, núm. 3, abril 1945, p. 10.

La poesía contemporánea del Perú

Sebastián Salazar Bondy, “La poesía nueva del Perú”, en *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Editorial Cvltvra Antártica, 1946, pp. 5-13.

nueva visión

Aldo Pellegrini, “Arte surrealista y arte concreto”, *nueva visión*, núm. 4, 1953, pp. 9-11.

Alfredo Hlito, “Significado y arte concreto”, *nueva visión*, núm. 2-3, enero 1953, p. 27.

3. Bibliohemerografía

“À propos”, *Realités Nouvelles*, disponible en http://www.realitesnouvelles.org/site_2020/intro.htm, consultado el 30 de agosto de 2022.

“Alfredo Hlito”, *Centro Virtual de Arte Argentino*, Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Ciudad, disponible en <http://cvaa.com.ar/03biografias/hlito.php>, consultado el 30 de agosto de 2022.

“Rafael Méndez Dorich”, *Antonio Miranda*, junio de 2017, disponible en http://www.antonimiranda.com.br/iberoamerica/peru/rafael_mendez_dorich.html, consultado el 30 de agosto de 2022.

“Tomas Maldonado”, *Centro Virtual de Arte Argentino*, Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Ciudad, disponible en <http://cvaa.com.ar/03biografias/maldonado.php>, consultado el 30 de agosto de 2022.

Adonis, *Sufism and surrealism*, traducción de Judith Cumberbatch, Londres: Saqi, 2005.

Agamben, Giorgio, “¿Qué es un dispositivo?”, *Sociológica*, año 26, núm. 73 (mayo-agosto), 2011, pp. 249-264.

Altuna, Elena, “Cesar Moro: escritura y exilio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 20, núm. 39, 1994, pp. 109-125.

Andrade, Lourdes, “*Dyn*, a lonely adventure in an ‘exotic’ country. Wolfgang Paalen, editor in Mexico”, en Christian Kloyber (editor), *Wolfgang Paalen’s Dyn. The Complete Reprint*, Viena: Springer-Verlag, 2000, pp. III-IV.

- Antelo, Raúl, “Lectura poslógica de *Ciclo*”, en Eduardo B Herrera (compilador), *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid: Abada Editores, 2013, pp. 177-197.
- Aragon, Louis, “Communisme et Révolution”, *La Révolution Surréaliste*, núm. 2, 15 de enero de 1925, p. 32.
- Arguedas, José María, *El indigenismo en el Perú*, Ciudad de México: UNAM, 1979.
- Arteaga, Armando, “El ‘Perfil de frente’ del poeta Juan Luis Velásquez Guerrero”, *Terra Ignea*, 29 de noviembre de 2005, disponible en http://terraignea.blogspot.com/2005/11/el-perfil-de-frente-del-poeta-juan.html?fbclid=IwAR2AXdKOfN0qXYiqhrwKB2nKKYdexgWFTSKkt1AwJFWe_gvRGMUFgqWiMLhM, consultado el 30 de agosto de 2022.
- Artundo, Patricia, “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”, *IX Congreso Argentino de Hispanistas*, La Plata: Asociación Argentina de Hispanistas, 2010; disponible en http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/artundo-patricia-m.pdf/at_download/file, consultado el 30 de agosto de 2022.
- Aubert, Paul, “Los intelectuales y la II República”, *Ayer*, núm. 40, 2000, pp. 105-133.
- Aubès, Françoise, “Las Moradas ou la frontière magique. La revue du poète péruvien Emilio Adolfo Westphalen (1947-1949)”, *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 9-10, 1992, pp. 247-258.
- Baciu, Stefan, “‘Rafo Méndez’ evoca el surrealismo peruano y a César Moro”, *sol negro. poesía & poéticas*, 21 de mayo de 2020, disponible en <http://sol-negro.blogspot.com/2020/05/rafo-mendez-evoca-el-surrealismo.html>, consultado el 30 de agosto de 2022.
- _____, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1974.
- Barash, D.P., “Paradigm lost”, *Aeon*, 27 de octubre de 2015, disponible en <https://aeon.co/essays/science-needs-the-freedom-to-constantly-change-its-mind>, consultado el 30 de agosto de 2022.
- Bate, David, *Photography & surrealism*, Nueva York: I.B. Tauris, 2003.
- Bauduin, Tessel M., *Surrealism and the occult*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

- Beigel, Fernanda, *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*, Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Birkenmaier, Anke, “Scenarios of colonialism and culture: Oswald Spengler’s Latin America”, *MLN*, vol. 128, núm. 2 (Hispanic Issue, marzo), 2013, pp. 256-276.
- Blanco, Ricardo, “La abstracción en el Río de la Plata. Su incidencia en el diseño argentino”, *Anales del IAA*, vol. 2, núm. 43, 2013, pp. 151-168.
- Blinder, Caroline, *A self-made surrealist. Ideology and aesthetics in the work of Henry Miller*, Nueva York: Cadmen House, 2000.
- Bradú, Fabienne, “Bartomeu Costa-Amic”, *Vuelta*, núm. 253, diciembre de 1997, pp. 41-45.
- Breton, André, “Discurso ante el congreso de escritores por la libertad de la cultura”, en A. Breton, *Antología (1913-1966)*, 13ª edición, selección y prólogo de Marguerite Bonnet, traducción de Tomás Segovia, Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2004, pp. 120-126.
- _____, “Primer manifiesto del surrealismo”, en *Manifiestos del surrealismo*, traducción, prólogo y notas de A. Pellegrini, Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- Castro, Eugenio, “El surrealismo en su presente”, en Eduardo Becerra (compilador), *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid: Abada Editores, 2013, pp. 85-107.
- Cavelsi, Maurizio, *La metafísica esclarecida*, traducción de Bernardo Moreno Carrillo, Madrid: Visor, 1990.
- Chang-Rodríguez, Eugenio, “José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo”, *América Sin Nombre*, núm. 13-14, 2009, pp. 103-112.
- Chartier, Roger, “Historia intelectual e historia de las mentalidades. Trayectorias y preguntas”, en *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, traducción de Claudia Ferrari, Barcelona: Gedisa, 1992, pp. 13-44.
- Chayo, Yazmín, “Pichon Rivière y el poeta maldito”, en *Epistemología e historia de la ciencia. Selección de trabajos de las XV Jornadas*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2005, pp. 139-146.
- Clark, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX*, Madrid: Akal, 1997.
- Clifford, James, “On ethnographic surrealism”, *Comparative Studies in Society and History*, vol. 23, núm. 4 (octubre), 1981, pp. 539-564.

- Colombres, Adolfo, “Prólogo”, en *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1991, pp. 9-32.
- Cordero, Karen, “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México: 1920-1930”, en *Modernidad y modernización. Arte mexicano 1920-1960*, Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 1991, pp. 53-65.
- Devés-Valdés, Eduardo, *Redes intelectuales en América Latina. Hacia la construcción de una comunidad intelectual*, Santiago de Chile: Universidad Santiago de Chile, 2007.
- Dosse, François, *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*, traducción de Rafael F. Tomás, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2006.
- Durozoi, G., y B. Lecherbonnier, *El surrealismo*, traducción de Josep Elias, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.
- Eielson, Jorge Eduardo, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren, *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Editorial Cvltvra Antártica, 1946.
- Éluard, Paul, “La suppression de l’esclavage”, *La Révolution Surréaliste*, núm. 3, 15 de abril de 1925, p. 19.
- Evans, Arthur, *The palace of Minos*, vol. 1, Londres: Macmillan and Co., Limited, 1921.
- Fernández, Marcial, “José Sordo Gutiérrez, impresor”, *El Economista*, 3 de noviembre de 2013 (edición electrónica).
- Ferrari, Américo, “Traducción y bilingüismo: el caso de César Moro”, *Aurora Boreal*, 15 de abril de 2012, disponible en <https://www.auroraboreal.net/actualidad/invitado-especial/1206-traduccion-y-bilingueismo-el-caso-de-cesar-moro>, consultado el 30 de agosto de 2022.
- Ferreira Cassone, Florencia, “Boedo y Florida en las páginas de *Los Pensadores*”, *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, vol. 25, 2008, pp. 11-74.
- Férriz Roure, Teresa, *La edición catalana en México*, Guadalajara: El Colegio de Jalisco, 1998.
- Fijalkowski, Krzysztof, “16. The object”, en K. Fijalkowski y Michael Richardson (editores), *Surrealism. Key concepts*, Nueva York: Routledge, 2016.
- Fink, Silvia, “El Dynaton, tres artistas afines (Mullican, Ford, Paalen)”, *La Semana de Bellas Artes*, núm. 85, 18 de julio de 1979, pp. 8-9.

- Franzina, Emilio, y Josep Monter Pérez, “Autobiografías y diarios de la emigración”, *Historia Social*, núm. 14 (otoño), 1992, pp. 121-142.
- Gambrell, Alice, “Leonora Carrington’s self-revisions”, en *Woman intellectuals, modernism, and difference. Transatlantic culture 1919-1959*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 74-98
- García Cedro, Gabriela, *Boedo y Florida. Las vanguardias argentinas en los años del radicalismo clásico*, tesis, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2012.
- Garza Usabiaga, Daniel, *El gran malentendido*, Ciudad de México: INBA – Museo de Arte Carrillo Gil, 2018.
- Giovine, María Andrea, “Écfrasis y poesía visual: dos acercamientos a la iconotextualidad”, en Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (editoras), *Entre artes / entre actos. Écfrasis e intermedialidad*, México: UNAM-Bonilla Artigas Editores, 2011, pp. 69-78.
- Girbal-Blacha, Noemí M., y D Diana Quattrocchi-Woisson (directoras), *Cuando opinar es actuar: revistas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires: Academia Nacional de Historia, 1999.
- Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, 2ª ed., Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.
- González Alcantud, José A., *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona: Anthropos, 1989.
- González, Maricela. “Dyn: una publicación en favor del universalismo”, *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, vol. 3, núm. 13-14 (invierno), 1991-1992, pp. 53-60.
- Granados, Aimer, “Introducción”, en *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*, Ciudad de México: UAM-Cuajimalpa – Juan Pablos Editor, 2012, pp. 9-20.
- Gremels, Andrea, “Visiones del surrealismo, versiones del yo: Cesar Moro y la traducción”, *Les Ateliers du SAL*, núm. 14, 2019, pp. 82-99.
- Guilbaut, Serge, *How New York stole the idea of modern art*, Chicago – Londres: Chicago University Press, 1983.

- Hernández Echávarri, José Ricardo, *César Moro en México: los versos de un voluntario inadaptado*, tesis, México: El Colegio de México, 2011.
- Hertz, Erich, “Disruptive testimonies: the stakes of surrealist experience in Breton and Carrington”, *Symposium*, vol. 64, núm. 2, 2010, pp. 89-104.
- Huyssen, Andreas, “Nostalgia of ruins”, *Grey Room*, núm. 23 (primavera), 2006, pp. 6-21.
- Ighina, Domingo, “Literatura nacionalista argentina: creación y desarrollo de proyectos político-culturales del nacionalismo argentino (1930-1975)”, *Diálogos*, vol. 10, núm. 1, 2006, pp. 189-195.
- Jiménez Villar, Beltrán, “La poesía en la ‘República’ de Platón, un exilio interior”, *Ensayos de Filosofía*, núm. 5, 2017 (1), artículo 3, disponible en <https://www.ensayos-filosofia.es/archivos/articulo/la-poesia-en-la-republica-de-platon-un-exilio-interior>, consultado el 30 de agosto de 2022.
- Keeth, William, “El rol de la traducción en *Las Moradas*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 38, núm. 75, 2012, pp. 301-316.
- Kelly, Julia, “The ethnographic turn”, en *A companion to Dada and Surrealism*, editado por David Hopkins, West Sussex: Wiley Blackwell, 2016, pp. 319-333.
- Kloyber, Christian, (editor), *Wolfgang Paalen’s Dyn. The complete reprint*, Viena: Springer-Verlag, 2000.
- _____, “Wolfgang Paalen. La aventura de una biografía”, en *Wolfgang Paalen. Retrospectiva*, Ciudad de México: Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1994, p.166-175.
- Lafleur, Hector R., Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, prólogo de Marcela Croce, Buenos Aires: El 8vo loco, 2006.
- Larraz, Fernando, “La labor editorial del exilio republicano de 1939”, *1939. Exilio republicano español*, Madrid: Ministerio de Justicia – Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2019, pp. 520-524.
- Larrea, Juan, “El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo”, *Cuadernos Americanos*, vol. XV, núm. 3 (mayo-junio), 1944, pp. 216-235.
- _____, “El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo”, *Cuadernos Americanos*, vol. XVI, núm. 4 (julio-agosto), 1944, pp. 201-228.

- _____, “El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo”, *Cuadernos Americanos*, vol. XVII, núm. 5 (septiembre-octubre), 1944, pp. 235-256.
- Leddy, Annette, “Red: el círculo de *Dyn* en México y más allá”, en María Clara Bernal, *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*, Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015, pp. 61-73.
- _____, y Donna Conwell, *Farewell to surrealism: the Dyn circle in Mexico*, Londres: Tate Publishing, 2012.
- Lepetit, Patrick, “Chapter 2. Surrealism and the sacred”, en *The esoteric secrets of surrealism*, traducción de Jon E. Graham, Vermont: Inner Traditions, 2012.
- Lergo Martín, Inmaculada, “La poesía contemporánea del Perú: en defensa de la poesía”, en Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren, *La poesía contemporánea del Perú*, Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013, pp. XI-LXXIII.
- Lévy, Pierre, *¿Qué es lo virtual?*, Barcelona: Paidós, 1999.
- Lira Luna, Daniel de, *La producción editorial de Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Miguel N. Lira y Josefina Velázquez de León. Su organización bibliográfica y su valor patrimonial*, tesis, Ciudad de México: UNAM, 2013.
- López Poza, Sagrario, “El epigrama en la literatura emblemática española”, *Analecta Malacitana*, vol. XXII, núm. 1, 1999, pp. 27-55.
- López, Rick, *Crafting Mexico: intellectuals, artisans, and the State after the Revolution*, Durham: Duke University Press, 2010.
- Louis, Annick, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, en *Revistas Culturales 2.0*, 12 de marzo de 2014, disponible en <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>, consultado el 8 de noviembre de 2022.
- Lucena, Daniela, *Contaminación artística*, Buenos Aires: Biblos, 2015.
- Magaña Gcanton, Isaac, “En torno a los textos totémicos de Wolfgang Paalen”, en Wolfgang Paalen, *Arte totémico. Seguido de Paisaje totémico*, Ciudad de México-Morelia: UNAM, 2019, pp. 11-36.
- Maíz, Claudio, “La eficacia de las redes en la transferencia de bienes simbólicos: el ejemplo del modernismo hispanoamericano”, *Alpha*, núm. 33 (diciembre), 2011, pp. 23-41.

- Maldonado, Tomás, *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, prólogo de Tomàs Llorens, versión castellana de Francesc Serra i Cantarell, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- Mandel, Claudia, “Muralismo mexicano: arte público / identidad / memoria colectiva”, *Escena. Revista de las Artes*, vol. 61, núm. 2, 2007, pp. 37-54.
- Mangone, Carlos, y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 1993.
- Mapa literario del Centro de Lima*, Lima: Ministerio de Educación, 2014; disponible en <https://www.casadelaliteratura.gob.pe/descarga-en-pdf-el-mapa-literario-del-centro-de-lima-y-una-guia-para-su-uso/>; consultado el 30 de agosto de 2022.
- Marín, Horacio R., “Apuntes para una historia del psicoanálisis en Argentina”, *Asclepio*, vol. XLVII, núm. 1, 1995, pp. 81-100.
- Marinatos, Nanno, *Sir Arthur Evans and Minoan Crete*, Londres: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2015.
- Mauzé, Marie, “Odes à l’art de la côte Nord-Ouest. Surréalisme et ethnographie”, *Gradhiva*, núm. 26, 2017, pp. 180-209.
- ___, “Totemic landscapes and vanishing cultures”, *Journal of Surrealism and the Americas*, núm. 2, 2008, pp. 1-24.
- May, Georges, *La autobiografía*, traducción de Danubio Torres Fierro, México: FCE, 1982.
- Mayné, Gilles, *Eroticism in Georges Bataille and Henry Miller*, Birmingham: Summa Publications, 1993.
- Melgar Bao, Ricardo, “Trotskistas y apristas: afinidades y rupturas”, *Pacarina del Sur*, año 3, núm. 10, enero-marzo 2012, disponible en <http://www.pacarinadelsur.com/home/mallas/382-trotskistas-y-apristas-afinidades-y-rupturas>, consultado el 30 de agosto de 2022.
- Mendiola Oñate, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Alicante: Universidad de Alicante, 2001.
- Mengual Català, Josep, “Libros en francés en México. La segunda etapa de Quetzal”, *Negritas y Cursivas*, 21 de noviembre de 2014, disponible en

<https://negritasycursivas.wordpress.com/2014/11/21/libros-en-frances-en-mexico-la-segunda-etapa-de-quetzal/>, consultado el 30 de agosto de 2022.

Minguzzi, Armando, “Los diálogos estéticos del segundo momento del surrealismo argentino: la revista *Ciclo* (1948-1949)”, *AméricaLee*, disponible en http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2017/12/CICLO_PRESENTACION.pdf, consultado el 22 de mayo de 2022.

Mondrian, Piet, *Le neo-plasticisme*, París: Editions de l’Effort Moderne, 1920.

Moro, César, *Amour à Moro. Homenaje a César Moro*, editores Carlos Estela y José Ignacio Padilla, Lima: Ediciones del Signo Lotófago, 2003.

_____, “*Arcane 17*, de André Breton”, *El Hijo Pródigo*, vol. IX, núm. 30, septiembre de 1945, pp. 181-182.

_____, *Cartas a Emilio Adolfo Westphalen (1935-1955)*, traducción y compilación de Claudia Itzkowich Schñadower, Ciudad de México: Vainilla Planifolia, 2015.

_____, *Obra poética completa. Tomo II*, edición de Ricardo Silva-Santisteban, Lima: Sur Librería Anticuaria – Academia Peruana de la Lengua, 2016.

Muñoz, Miguel Ángel, “Trayectos de las artes plásticas en la Argentina del siglo XX”, *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, núm. 52-53 (otoño-primavera), 2000- 2001, pp. 511-533.

Mussy, Luis G. de, *Mandrágora o la raíz de la protesta*, Santiago de Chile: Universidad de Finis Terrae, 2001.

Ocampo López, Javier, “José Vasconcelos y la educación mexicana”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, núm. 7, 2003, pp. 139-159.

Onslow-Ford, Gordon, “Paalen and *Dyn*”, en Christian Kloyber (editor), *Wolfgang Paalen’s Dyn. The complete reprint*, Viena: Springer-Verlag, 2000, pp. XI-XVI.

Orozco Castellanos, Jesús, “Los Talleres Gráficos de la Nación”, en *La función editorial del sector público*, Ciudad de México: UNAM - Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2016, pp. 109-112.

Paalen, Wolfgang. *Form and sense*, Nueva York: Arcade Editions, 2013.

_____, “Voyage sur la côte nord-ouest de l’Amérique. Présenté par Christian Kloyber et José Pierre”, *Pleine Marge*, núm. 20 (diciembre), 1994.

- Pájaro M., Carlos Julio, “De Platón para los poetas: crítica, censura y destierro”, *Eidos*, núm. 20, 2014, pp. 109-144.
- Parkinson, Gavin, *Surrealism, art, and modern science*, New Haven: Yale University Press, 2008.
- Pawlik, Joanna, *Negotiating surrealism: Postwar American avant-gardes after Breton*, tesis, Brighton: Universidad de Sussex, 2008.
- Payán Escalante, Irvin, *Wolfgang Paalen y la noción de totemismo*, tesis, Ciudad de México: UNAM, 2020.
- Pereira, Armando, *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX, s.v. ‘Librería Robredo’*, Ciudad de México: UNAM – Instituto de Investigaciones Filológicas, 2018.
- Pérez Pascual, Ángel, “La teoría emblemática en el *Arte poética española* de Rengifo y Vicens”, en *Literatura emblemática hispánica*, La Coruña: Universidade da Coruña, 1996, pp. 569-577.
- Pérez Rubio, Ana María, “Arte y política”, *Comunicación y Sociedad*, nueva época, núm. 20 (julio-diciembre), 2013, pp. 191-210.
- Picasso y Rivera: conversaciones a través del tiempo*, Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes – Fundación Mary Street Jenkins, 2017.
- Pinto, John A., “Speaking ruins: Travelers’ perception of Ancient Rome”, *SiteLINES: A Journal of Place*, vol. 11, núm. 2 (primavera), 2016, pp. 3-5.
- Pita, Alexandra, “Fronteras simbólicas y redes intelectuales. Una propuesta”, *Historia y Espacio*, vol. 13, núm. 49, 2017, pp. 39-62.
- Pita González, Alexandra, “Introducción”, en *La Unión Latino Americana y el Boletín Renovación*, Ciudad de México: El Colegio de México, 2009, pp. 15-38.
- _____, “Introducción”, en *Redes intelectuales transnacionales en América Latina durante la entreguerra*, Colima – Ciudad de México: Universidad de Colima – Miguel Ángel Porrúa, 2016, pp. 5-23.
- Plotkin, Mariano Ben, *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910-1983)*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.

- _____, y Ricardo González Leandri, “Introducción”, en *Localismo y globalización. Aportes para una historia de los intelectuales en Iberoamérica*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto de Historia, 2000, pp. 15-29.
- Pluet-Despatin, Jacqueline, “Contribuciones a la historia de los intelectuales. Las revistas”, traducción de Horacio Tarcus y revisión técnica de Margarita Merbilhaá, en *AméricaLee*, disponible en https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2017/11/Pluet-Despatin_Contribucion-a-la-historia.pdf, consultado el 22 de mayo de 2022.
- Poblete Araya, Kira, “Las revistas literarias del surrealismo argentino”, *Revista de Literaturas Modernas*, vol. 46, núm. 2 (julio-diciembre), 2016, pp. 209-235.
- Pró, Diego F., “Americanismo y europeísmo en Alberdi y Groussac”, *Cuyo*, vol. 14 (primera época), 1981, pp. 7-34.
- Ramos Morales, Gabriel Jahir, *La experiencia surrealista en la poesía hispanoamericana. Asimilación, reinención y alcances*, tesis, México: El Colegio de México, 2010.
- Rebaza-Soraluz, Luis, “El mundo andino y el Perú de los sesenta: una identidad nacional para quienes han tenido acceso prioritario a formas occidentales de cultura”, *Guaraguao*, año 2, núm. 4, 1997, pp. 4-29.
- Rey, Ana Lía, *Periodismo y cultura anarquista en la Argentina de comienzos del siglo XX. Alberto Ghirardo en La Protesta y Martín Fierro*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2002.
- Reyes, Alfonso, y Héctor Pérez Martínez, *A vuelta de correo. Una polémica sobre literatura nacional*, edición de Silvia Molina, México: UNAM-Universidad de Colima, 1988.
- Rinke, Stefan, *Historia de Latinoamérica. Desde las primeras culturas hasta el presente*, traducción de Enrique García de la Garza, Ciudad de México: El Colegio de México, 2016.
- Rocca, Pablo, *Revistas culturales del Río de la Plata: diálogos y tensiones (1945-1960)*, Montevideo: Universidad de la República, 2012.
- Rogers, Geraldine, “Presentación. Publicaciones periódicas del siglo XX: aspectos emergentes, miradas latinoamericanas”, *Catedral Tomada*, vol. 6, núm. 11, 2018, pp. 1-12.

- Romano, Eduardo, "Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 411 (septiembre), 1984, pp. 177-200.
- Rosa, Frederico, "L'âge d'or du totémisme", *Systèmes de Pensée en Afrique Noir*, núm. 15, 1998, pp. 169-201.
- Rubio Plo, Antonio R., "Oswald Spengler. La cultura entendida como arma biológico-social", *Cuadernos de Pensamiento Político*, núm. 60 (octubre-diciembre), 2018, pp. 110-117.
- Ruelas Reyes, Karlo Joseph, "Muralismo mexicano: arte, revolución y ¿educación?", *Aguaardiente*, año 2, núm. 7 (julio), 2017, disponible en: <https://aguaardiente.uaa.mx/07/anf03.html>, consultado el 30 de agosto de 2022.
- Sáenz, Olga, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, México: UNAM, 1990.
- Sarlo, Beatriz, "Intelectuales y revistas: razones de una práctica", *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 9-10, 1992, pp. 9-16.
- _____, "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", *Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*, año 8, núm. 15 ('Las vanguardias en América Latina'), 1982, pp. 39-69.
- Sawin, Martica, "Introduction to the Arcade Edition", en Wolfgang Paalen, *Form and sense*, Nueva York: Arcade Publishing, 2013.
- _____, *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, Cambridge, MA: MIT University Press, 1997.
- Schneider, Luis Mario, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México: FCE, 1975.
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: FCE, 2002.
- Secretaría de Gobernación, "Talleres Gráficos de México. Historia", *Talleres Gráficos de México*, 01 de diciembre de 2021; disponible en <https://www.gob.mx/tgm/documentos/historia-180398>; consultado el 30 de agosto de 2022.
- Segura Pantoja, Karla Angélica, *Le surréalisme déplacé*, tesis, París: Universidad de Cergy-Pontoise, 2018.

- Seligmann, Kurt, *Magic, supernaturalism, and religion*, Londres: Allen Lane The Penguin Press, 1971.
- Short, Robert S., “The politics of surrealism, 1920-1936”, *Journal of Contemporary History*, vol. 1, núm. 2, 1966, pp. 3-25.
- Silva, María Eugenia, *Vicente Huidobro y Pierre Reverdy frente al creacionismo*, Santiago de Chile: MAGO Editores, 2018.
- Smith, Anthony D., “Nacionalismo e indigenismo: la búsqueda de un pasado auténtico”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 1, núm. 2 (julio-diciembre), 1990, disponible en https://www.tau.ac.il/eial/I_2/smith.htm, consultado el 30 de agosto de 2022.
- Sobrevilla, David, “Surrealismo, homosexualidad y poesía. El caso de César Moro”, en Joseph Alonso, Daniel Lefort y José Rodríguez Garrido, *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, Lima: Institut Français d’Études Andines, 1992, pp. 167-188.
- Sola, Graciela de, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
- Spiteri, Richard, “Autour de *Dyn*: le dialogue entre Péret et Paalen”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, año 101, núm. 5 (septiembre-octubre), 2002, pp. 843-850.
- Stédile Luna, Verónica, “Revistas y movimientos de vanguardia en las Historias de la Literatura: formas de un tiempo desfasado”, *Estudios de Teoría Literaria*, vol. 8, núm. 15 (marzo), 2019, pp. 189-203.
- Strunk, Volker, *Surrealism and the early writings of Henry Miller*, tesis, Montreal: McGill University, 1975.
- Svobodová, Markéta, “‘Mein Lieber Ka’. Letters from László Moholy-Nagy to František Kalivoda, 1933-1946”, *Umení Art*, vol. LXII, núm. 2, 2014, pp. 154-160.
- _____, “František Kalivoda, László Moholy-Nagy and the Left Front in Prague and Brno”, *Umení Art*, vol. LXII, núm. 2, 2014, pp. 141-153.
- Szyszlo, Fernando de, “Las Moradas de Emilio Westphalen”, en *Miradas furtivas*, Lima: FCE, 2012, pp. 189-191.
- Tarcus, Horacio, “En arte, todo está permitido. Vicisitudes del Manifiesto...”, en *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.

- Tarica, Estelle, “Anatomy of indigenismo”, en *The inner life of mestizo nationalism*, Minnesota: University of Minnesota Press, 2008, pp. 1-29.
- Tatarkiewicz, Władysław, “Capítulo noveno. Mímesis: historia de la relación del arte con la realidad”, en *Historia de seis ideas*, Madrid: Técnos, 1997, pp. 301-324.
- Torres Martínez, Raúl, *Los nuevos paradigmas en la actual revolución científica y tecnológica*, San José, Costa Rica: EUNED, 2003.
- Torres Rioseco, Arturo, “Los dramas de Florencio Sánchez”, *Hispania*, vol. 8, núm. 6 (diciembre), 1925, pp. 365-368.
- Uzcanga Meinecke, Francisco, “Estudios sobre literatura de viajes (1995-2005)”, *Iberoamericana*, año 6 (nueva época), núm. 23 (septiembre), 2006, pp. 203-219.
- Valdebenito G., Carmen Gloria, “Arte Concreto Invención: La creación de una realidad”, *La Cabina Invisible*, 1ro de abril de 2010; disponible en <https://lacabinainvisible.wordpress.com/tag/carmen-gloria-valdebenito/>, consultado el 30 de agosto de 2022.
- Vanguardia rusa. El vértigo del futuro*, Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes – Fundación Mary Street Jenkins, 2015.
- Varo, Remedios, “De Homo Rodans”, en *Cartas, sueños y otros textos*, introducción y notas de Isabel Castells, México: Era, 1997, pp. 89-96.
- Velásquez, Juan Luis, “El hombre Trotsky”, *Boletín del Centro de Estudios, Investigaciones y Publicaciones León Trotsky*, núm. 10 (agosto-septiembre), 2008, disponible en <https://ceip.org.ar/El-hombre-Trotsky>, consultado el 30 de agosto de 2022.
- Videla de Rivero, Gloria, “Capítulo VII. La convergencia de indigenismo y vanguardia poética”, en *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2011, pp. 141-155.
- Viu, Antonia, “Introducción. Las revistas latinoamericanas como impresos: entre la cultura material y los nuevos materialismos”, en *Materialidades de lo impreso: revistas latinoamericanas 1910-1950*, Santiago: Metales Pesados, 2019, pp. 9-16.
- Wagner, Peter, “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – The State(s) of the Art(s)”, en *Icons – Texts – Iconotexts*, Berlín / Nueva York: De Gruyter, 1996, pp. 1-40.

- Warner, Marina, "Introduction", en Leonora Carrington, *Down Below*, Nueva York: New York Review Books, 2017.
- Winter, Amy, *Wolfgang Paalen, artist and theorist of the avant-garde*, Westport-Londres: Praeger, 2003.
- Zavala Mondragón, Lizbeth, "Las casas editoriales del exilio español en México", *Enciclopedia de la Literatura en México*, 1 mayo de 2019, disponible en <http://www.elem.mx/estGrp/datos/1351>, consultado el 30 de agosto de 2022.
- Zegarra, Chrystian, "Emilio Adolfo Westphalen y la ansiedad ante el creacionismo a partir de una polémica literaria de los años treinta", *Wayra*, núm. 5, 2007, pp. 77-88.
- Zucker, Paul, "Ruins. An aesthetic hybrid", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, núm. 2 (invierno), 1961, pp. 119-130.
- Zuluaga Quintero, Diego Alejandro, y Luis Fernando Quiroz Jiménez, "Hacia la construcción del objeto de estudio", en *Ensayos de historia intelectual. IncurSIONES metodológicas*, Medellín: Universidad de Antioquia, 2021, pp. 7-13.