

## Hacia una teoría de la literatura de vanguardia en México

### RESUMEN

Este ensayo, antes que presentar una teoría del arte de vanguardia en México, pretende acercarse a algunos de los problemas que le incumben a los estudios literarios. En la primera parte aparece una síntesis de las teorías del arte de vanguardia más difundidas; en la segunda, se contraponen un par de acepciones de “autonomía del arte”. En la tercera parte se aprovechan los conceptos de las secciones anteriores para ponderar su pertinencia al hablar de literatura de vanguardia en México. Más que conclusiones, lo que se busca son las interrogantes que permitan configurar investigaciones ulteriores.

**PALABRAS CLAVE:** SURREALISMO, VANGUARDIA, LITERATURA, REVISTA.

### ABSTRACT

This essay, rather than presenting a theory of avant-garde art in Mexico, aims to bring some of the problems that its to literary studies. The first part shows a synthesis of the theories of the most widespread avant-garde art; in the second, a couple of meanings of “autonomy of art” are contrasted. In the third part the concepts of the previous sections take advantage to weigh its relevance when talking about literature of vanguard in Mexico. Rather than conclusions, what is being sought are the questions allowing you to configure further investigation.

**KEYWORDS:** SURREALISM, AVANT-GARDE, LITERATURE, MAGAZINE, MEXICO.

Recibido el 14 de septiembre de 2012.

Recibido el primer dictamen sin modificaciones el 6 de octubre de 2012; el segundo, con modificaciones menores, el 9 de octubre de 2012.

# HACIA UNA TEORÍA DE LA LITERATURA DE VANGUARDIA EN MÉXICO

MIGUEL DOMÍNGUEZ ROHÁN\*

Como otros fenómenos aparecidos después de la declinación de los grandes sistemas de pensamiento, el arte de vanguardia excede la racionalidad y se coloca entre lo inteligible y lo impreciso. Si bien han surgido intentos por entender esta modalidad del arte —tan sintomática de la modernidad— aún quedan vacíos que la crítica ha ido disminuyendo al ampliar sus horizontes teóricos hacia la pluralidad.

En México, la pertinencia del arte de vanguardia ha sido siempre debatida. Como tantos productos importados, sus manifestaciones han sufrido la metamorfosis de la adaptación. Al utilizar los modelos europeos y americanos para rastrear expresiones artísticas nacionales semejantes, aparece inevitablemente el prejuicio de la imitación y luego el de la decepción. Por eso, una teoría del arte de vanguardia mexicano necesita, primero, entender que las condiciones para su existencia han sido muy distintas a las de Europa o Norteamérica, y que si las teorías extranjeras no se ajustan a la dimensión de los fenómenos mexicanos es porque su talla es distinta a la de aquellos en los que se basan.

Este ensayo, antes que presentar una teoría del arte de vanguardia en México, pretende acercarse a algunos de los problemas que le incumben a los estudios literarios. En la primera parte aparece una síntesis de las teorías del arte de vanguardia más difundidas; en la segunda, se contraponen un par de acepciones de “autonomía del arte”. En la tercera parte se aprovechan los conceptos de las secciones anteriores para ponderar su pertinencia al hablar de literatura de vanguardia en México. Más que conclusiones, lo que se busca son las interrogantes que permitan configurar investigaciones ulteriores.

## I

Aunque desde la aparición de las vanguardias existió siempre la intuición de su nexos con el romanticismo, Renato Poggioli, en *Teoría del arte de vanguardia* (1962),

\* Princeton University. Correo electrónico: miguelrohan@gmail.com

es el primero en rastrear estos lazos y montarlos en una armazón teórica. Para él, este tipo de arte es inseparable de la modernidad occidental, tanto que los atisbos más viejos no pueden estar más allá de los preludios del romanticismo, por lo que extenderlos hacia un pasado más remoto sería caer en la enajenación conceptual. Algo en lo que han incurrido aquellos que califican a Góngora o El Bosco como vanguardistas, por ejemplo.

Doce años después del libro de Poggioli, Octavio Paz vincula, en *Los hijos del limo* (1974), el arte de vanguardia, específicamente la poesía, con los románticos alemanes e ingleses, a la vez que estipula el mecanismo mediante el cual una cosa llevó a la otra: la tradición de la ruptura. Esta suerte de oxímoron, que describe las coyunturas más importantes del arte desde el romanticismo, lleva en su interior una chispa dialéctica: en cada momento de cambio hay una negación de la tradición anterior; negación que se convierte, asimismo, en lo negado por la siguiente promoción vanguardista.

Aunque Poggioli y Paz coincidan en la génesis del arte de vanguardia, la metodología con la que recorren el trecho que va desde el romanticismo a las vanguardias de principios de siglo XX es radicalmente distinta. Mientras Poggioli considera el vanguardismo como un hecho ideológico, derivado de unas condiciones psicológicas específicas, bien fechadas y colocadas en una clase social privilegiada, Paz se deja llevar por lo que encuentra de particular en la poesía de cada etapa histórica. Al final, el primero obtiene las actitudes fundamentales del artista de vanguardia; el segundo, los componentes retóricos esenciales de la poesía vanguardista y las visiones de mundo inherentes a ellos.

Poggioli establece como características del artista de vanguardia cuatro actitudes derivadas de dos momentos distintos. El primero de estos, apegado a la racionalidad, es el que genera el activismo y el antagonismo. Como parte de un proyecto de cambio, el artista de vanguardia se empeña en realizar actos en los que se manifieste su rechazo de la tradición. En cierto punto, lo que hasta entonces había sido propositivo se vuelca hacia lo irracional, engendrando el nihilismo y el agonismo, es decir, la negación exacerbada y el consecuente agotamiento de los afanes rupturistas. Con menos palabras que Poggioli —quizá por estar menos interesado en lo psicológico—, Paz enumera estas mismas características al comparar el romanticismo y las vanguardias:

Ambos [romanticismo y vanguardia] son movimientos juveniles; ambos son rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores; [...] Los futuristas, los dadaístas, los

ultraístas, los surrealistas, todos sabían que su negación del romanticismo era un acto romántico que se inscribía en la tradición inaugurada por el romanticismo: la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura. [...] La vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura (1974:146).

Aunque Poggioli y Paz coincidan en las conductas esenciales del espíritu vanguardista, éstas no son tan importantes para el segundo como sus decantaciones en el lenguaje: analogía e ironía. La primera tiene que ver con la reincorporación de la intuición mágico-primitiva —que vincula el microcosmos con el macrocosmos y todos los elementos que los componen— en el discurso poético de la modernidad. Consecuencia de una emancipación secularizada, el romanticismo rescata este culto de las correspondencias que había estado latente desde la institucionalización del cristianismo, para convertirlo en la que será “la verdadera religión de la poesía moderna” (1974:83).

Como todo valor va siempre acompañado de su contrario en el pensamiento de Paz, la ironía se sitúa en contra de la analogía. La primera es la herida por la que se desangra la segunda (1974:109), el desencanto ante la imposibilidad de llevar las correlaciones más allá de lo intuitivo y lo poético; sin embargo, es también una forma de semejanza, aunque negativa.

Lo irónico es producto de la orfandad metafísica de la modernidad, pero también su causa; es la configuración retórica de la crítica, del ejercicio individual del pensamiento inaugurado por la ruptura protestante. Según Paz, la edad moderna se gesta con la negativa de Lutero: negación, crítica y ruptura son sinónimos de la modalidad histórica que ha configurado el arte de Occidente desde los albores del romanticismo, cuyas condiciones psíquicas y morales no hubieran existido sin el protestantismo (1974:93).

Hasta aquí puede observarse que en lugar de divergir, las ideas de Poggioli y Paz se complementan, toda vez que el primero se concentra en lo externo, en los actos de los artistas de vanguardia, mientras que el segundo se detiene en lo interno, en la lectura atenta de los textos. Una y otra visión complementan un enfoque histórico del arte de vanguardia en distintas dimensiones.

Pero decir que el arte vanguardista es históricamente rupturista no significa nada si no se especifica contra lo que rompe. El romanticismo soslayó la tradición grecorromana, y fue así como descubrió el folclore y las formas poéticas tradicionales. La vanguardia sigue este mismo tenor, pero de una manera más exagerada y exacerbada (1974:159): con la misma violencia con la que niega ciertos elementos

de la tradición, afirma otros. El caso del surrealismo es paradigmático de esta beligerancia. Al igual que los románticos, rechazaron la tradición grecolatina, pero al mismo tiempo entronizaron con grandilocuencia a los escritores franceses que habían permanecido al margen de la tradición: Lautréamont y Sade.

El rechazo de la tradición, no obstante, es imposible de comprenderse cabalmente sin colocar al artista de vanguardia en el foco de una visión sociológica. Este es uno de los propósitos de Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* (1974): entender los movimientos de vanguardia como una ruptura, no sólo contra algunos de los valores culturales que los precedieron, sino contra el desarrollo del arte en la sociedad burguesa (Bürger, 1987:159).

Quizá la ambigüedad más marcada de la vanguardia esté en su relación con la burguesía. No solamente es el objeto de sus más vehementes ataques, sino que es en ella, y gracias a ella, que nace y puede existir. “El arte de vanguardia no puede existir más que en aquel tipo de sociedad que desde el punto de vista político se llama democrático-liberal y desde el punto de vista económico y social burgués-capitalista”, dice Poggioli (1964:118), y no porque las conductas vanguardistas sean el resultado de ciertas concesiones del liberalismo, sino porque su efectividad se encuentra acotada por los límites del privilegio burgués.

## II

Si el arte de vanguardia reacciona contra lo burgués, no es raro descubrir que su origen está en la capital de una de las naciones europeas donde la burguesía poseía el control de la cultura y el comercio a mediados del siglo XIX: Francia. Poggioli corrobora este hecho con el modo en que la cultura angloamericana ha considerado a la vanguardia: como galicismo y fenómeno extranjero (1964:24), pero quizá sea Pierre Bourdieu quien analiza con más detenimiento esta ruptura por antonomasia:

A partir de la década de 1840, y sobre todo después del golpe de Estado, el peso del dinero, que se ejerce especialmente a través de la dependencia respecto a la prensa, a su vez sometida al Estado y al mercado, y el entusiasmo, estimulado por los fastos del régimen imperial, por los placeres y las diversiones fáciles, particularmente en el teatro, propician la expansión de un arte comercial, directamente sometido a las aspiraciones del público. Frente a este “arte burgués”, se perpetúa, con dificultad, una corriente “rea-

lista” que prolonga, transformándola, la tradición del “arte social” —recurriendo, una vez más, a las etiquetas de la época—. En contra de uno y otro se define, mediante un doble rechazo, una tercera posición, la del “arte por el arte” (Bourdieu, 1997:113).

Una vez que el descontento se inoculó en cierta minoría parisina, los caminos del arte divergieron para siempre. Por ejemplo, a principios del siglo XX, en el seno de la creación poética, se establecieron dos bandos: uno de investigación, que después se conocería como vanguardia, frente a otro más comercial, sometido al gusto de las masas (1997:185).

El desdén del artista de vanguardia por el gusto de la mayoría es un resentimiento —fecundo, ciertamente— hacia la incorporación del arte dentro de las leyes del mercado. Aun así, no dejó de participar en la competencia, antes bien, inventó un nuevo modo de hacerlo: consiguiendo la independencia suficiente para gestionar la ruptura y lucrar simbólicamente con su separación.

Bourdieu llama a lo anterior “autonomía del arte”; sin embargo, no todos están de acuerdo en lo que esto significa. Bürger, por ejemplo, siguiendo a Benjamin, estipula que la autonomía es la progresiva separación del arte con respecto de la vida práctica (Bürger, 1987:63-65). Contra ella reaccionarían los artistas de vanguardia, especialmente los surrealistas: para devolver el arte a la esfera de lo social. Para Bourdieu, en cambio, la conquista de la autonomía del arte, y por lo tanto del artista, es análoga al paso del criado a trabajador libre. En otras palabras, lo que distingue al artista moderno del de épocas anteriores —sometido a los designios de la corte o las instituciones religiosas— es la emancipación.

La definición de Bürger es un juicio de valor negativo en contra de la libertad creativa que la autonomía de Bourdieu facilita. El artista de vanguardia no reacciona contra el desapego del arte con respecto de la vida, sino que prolonga esta crisis, y en cierto momento intenta resarcirla. La bifurcación entre vida y arte fue uno de los primeros momentos que configuraron la autonomía —o mejor dicho, uno de sus síntomas— cuando el artista superó la incomodidad de su postura dentro del mercado volcándose sobre sí mismo para buscar una legitimación, primero personal y luego colectiva, entre sus semejantes. La ambigüedad del artista de vanguardia con respecto de la burguesía tiene su origen en esta marginación intencional: siempre que critique se estará criticando a sí mismo o a una de sus potenciales posiciones dentro de la sociedad.

En opinión de Paz, “el arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo” (1974:18). Como ya se mostró arriba, la

crítica es un derivado de la interiorización de la experiencia religiosa operada por el protestantismo, y la crítica de las vanguardias, un cuestionamiento de las bases económicas que sustentan el gusto burgués y sus instancias de legitimación. Poggioli no pierde de vista que este reclamo nunca es completamente sincero: en su opinión, la posición antiburguesa del artista de vanguardia no pasa de ser una ilusión y una postura (1964:100). Primero, porque la mayoría de los artistas provienen de la burguesía y, segundo, porque tanto el gusto como las prebendas, monetarias o simbólicas, son también administradas por ella.

Existe otro factor que también despoja algo de la solemnidad convencional del arte moderno: la lógica de la moda. Para Paz, la ruptura es un instante de encuentros y desencuentros ideológicos que determinan el flujo del arte, pero esta pujanza entre lo nuevo y lo viejo, impulsada por las imposiciones de la sociedad de consumo, genera una obsesión por la innovación, “que ya no se puede distinguir de la moda” (Bürger, 1987:121); pulsión por demás evidente en los desmesurados afanes por la originalidad de algunas vanguardias.

De lo anterior podemos colegir que una teoría del arte de vanguardia, mientras más abierta hacia las interacciones entre el arte y la sociedad, más pertinencia adquiere. El punto de partida tiene que ser, no obstante, un examen del entorno económico, pues este tipo de arte requiere de ciertas condiciones de estabilidad y privilegio para su florecimiento. Una teoría del arte de vanguardia mexicano debe empezar de esta manera, para después cuestionar la efectividad de sus conceptos. Si las condiciones económicas en México han sido distintas a las francesas —y mundiales—, la literatura de vanguardia será, entonces, muy distinta a la de otros lugares.

### III

Aunque los manifiestos y exposiciones de las vanguardias europeas están fechados, no existe un consenso respecto al tiempo que permanecieron activas. No obstante, lo más álgido de su itinerario ocurrió en el periodo de entreguerras, durante las décadas de los veinte y treinta.

Mientras Europa aprovechaba este lapso para recuperarse de la Primera Guerra Mundial, México se encontraba atascado en una revolución que no terminaría definitivamente hasta 1940 (Meyer, 1999:289-290). En el ínterin, una nueva clase se apropiaría del poder: una especie de protoburguesía que durante los años veinte resistiría las sangrientas transiciones presidenciales para consolidar

su control político y económico hasta después de la crisis de 1929 (1999:179). La Gran Depresión, no obstante, complicaría económicamente el siguiente decenio: mientras los demás países latinoamericanos comenzaron a industrializarse durante esta década, México no lograría hacerlo sino hasta después de 1940 (1999:225). En suma, el trecho que va de 1920 a 1940, políticamente accidentado y de crecimiento económico a trompicones, fue el tiempo durante el cual emergió la burguesía, y con ella, las inquietudes aceleradas para apoderarse de una sensibilidad acorde con la época.

En 1920, después de once años de luchas intestinas, Álvaro Obregón comenzó con la reconstrucción institucional del país. José Vasconcelos fue rector de la Universidad Nacional durante un año, para después fungir como secretario de Educación hasta 1924. Durante su gestión se lograron reparar algunos de los daños provocados por la guerra civil, pero sobre todo se catalizó una especie de renacimiento artístico y cultural que atraería a distintas personalidades extranjeras: Gabriela Mistral, Ramón del Valle-Inclán, José Eustasio Rivera y Raúl Haya de la Torre, son solo algunos de ellos. Mientras Vasconcelos educaba a la nación y promovía el mito de una nueva y magnética civilización americana, un grupo de jóvenes se lanzaba apasionadamente a depurar las rebabas de ese nacionalismo incipiente, para incorporarse al flujo vanguardista de la época: los estridentistas.

La Revolución había cortado las “fuentes de sustentación cultural” (Monsiváis: 2000:986) europeas, provocando que los intereses artísticos del país se retroyectaran hacia lo nacional. La beligerancia inicial del estridentismo parece una reacción en contra de este bloqueo, pero es otra de sus caras. Los estridentistas fueron los primeros en apropiarse de la agenda revolucionaria con fines estéticos, intentaron emular aquella promesa romántica de empatar el arte y la vida —al igual que las otras vanguardias de su tiempo—, pero declinaron junto con Heriberto Jara, el general veracruzano que los patrocinaba, y pasaron a formar parte de la maquinaria política y diplomática del gobierno. En otras palabras, la burocracia absorbió sus impulsos revolucionarios, aparentemente vanguardistas.

Entre 1921 y 1927 el grupo encabezado por Maples Arce publicó cuatro manifiestos, varios libros de prosa y poesía y unas cuantas revistas. Durante esos años, su carácter fue muy semejante al del futurismo: modernolatría y rechazo de los elementos canónicos de la cultura occidental, a lo que hay que añadir la detonación de la iconografía mexicana para alcanzar las esferas del cosmopolitismo. Aunque el furor estridentista se ajuste al primer instante de las vanguardias propuesto por Poggioli, al activismo y antagonismo, no alcanzaron el segundo estadio



correspondiente a la irracionalidad: su incorporación en la administración estatal impidió cualquier decadencia de esta clase.

El estridentismo no puede ser considerado una vanguardia porque no significó ninguna ruptura, sino la puesta en escena de las inquietudes artísticas europeas mezcladas con las revolucionarias. “Los estridentistas fueron quienes se prestaron para inaugurar la política de cooptación de los intelectuales por el Estado en su vertiente más descarada” (Domínguez, 1999:237), y quizá eso es en lo único que fueron absolutamente modernos.

Si bien el comportamiento estridentista está lejos de ser auténticamente vanguardista, uno de ellos, Arqueles Vela, fue el “auténtico pionero” de la prosa de vanguardia en México (1999:244). Desde la publicación de *La señorita etcétera* (1922) comenzaron a aparecer narraciones cortas pero sustanciosas, de un lirismo inusitado y con dislocaciones temporales desconcertantes. *La llama fría* (1925), de Gilberto Owen; *Margarita de niebla* (1927), de Jaime Torres Bodet, y *Dama de corazones* (1928), de Xavier Villaurrutia, son algunos ejemplos de esta prosa novedosa, pero que resultaría incómoda para los círculos más conservadores de la literatura mexicana.<sup>1</sup>

En diciembre de 1924, Julio Jiménez Rueda publicó un artículo donde acusa a los jóvenes escritores de imitar las modas europeas y desapegarse de las agitaciones revolucionarias del pueblo mexicano; exactamente como las mujeres (1924:3). Denuncia también a los eruditos por habitar en “una torre de marfil” y desdeñar lo nacional, y declara que tanto éstos como aquéllos, para salvar las letras nacionales, deben volcarse hacia lo masculino, que es, para él, “dar frente con valor a todas las contingencias de la vida”.

Cuatro días después, Francisco Monterde responde a Jiménez Rueda con “Existe una literatura mexicana viril” (1924:3), donde cuestiona sus conclusiones y propone a Mariano Azuela como el más viril de los escritores mexicanos de la época. Alude también a la falta de crítica, la causa de que los nuevos valores literarios sean tan desconocidos.

Jesús Zavala acoge la anterior querrela en otro artículo publicado en enero de 1925, y se pone del lado de Monterde con respecto de la falta de críticos, pero rechaza el diagnóstico de Jiménez Rueda. Afirmo que existe una auténtica literatura mexicana moderna, en la que se encuentran las huellas de catorce años de entusiasmo revolucionario, y nada de pusilanimidad.

<sup>1</sup> Además de Arqueles Vela y sus coqueteos con la vanguardia, Luis Quintanilla (Kyn Taniya), también miembro del estridentismo por un tiempo, se acercó a la poética dadaísta en sus libros de poemas *Avión* (1923) y *Radio* (1924) (Schneider, 1997:82).

Dos conclusiones pueden sacarse de lo anterior. Por un lado, la “torre de marfil” que menciona Jiménez Rueda es un signo incuestionable de la emancipación del campo literario en pos de su autonomía durante los años veinte. No se trata de la distancia entre el arte y la vida como propone Bürger, sino de la autogestión de formas y contenidos independientemente de las demandas académicas y sociales. Por otro lado, la ausencia de crítica es síntoma del accidentado tránsito hacia el libre albedrío literario. Cuando la narrativa mexicana comenzaba a guiñar con determinación hacia las vanguardias, los críticos seguían empedernidos en que lo autóctono era lo único válido.

Entre la segunda mitad de la década de los veinte y principios de la de los treinta, aparecieron en la escena cultural mexicana un grupo de jóvenes a los que después se les conocería como Contemporáneos. Desdénaron el compromiso político y la literatura realista de protesta, paradójicamente comercial, y se instalaron en su “torre de marfil” para nutrirse de la cultura universal de su tiempo. Asimismo, rechazaron el México de los muralistas, y tal vez en esto consista su principal ruptura.

Después de la constipación cultural provocada por la Revolución, estos autodidactas y políglotas difundieron y asimilaron la nueva poesía internacional. En las páginas de la revista que les daría nombre se tradujeron poemas de Pound, Eliot, Cummings, Sandburg, y aunque su predilección estuvo en la nueva poesía anglosajona, también aparecieron traducciones de Éluard, Saint-John Perse y Cocteau, entre otros. Irónicamente, también fueron estos cosmopolitas los que rescatarían a Sor Juana de los relicarios.

Podría decirse que fue en las páginas de *Contemporáneos* donde se fundó la autonomía del campo literario en México. Sus colaboradores fueron acusados de un grosero elitismo, pero solamente así pudieron conseguir el sosiego para ponerse al corriente de lo que había ocurrido en la literatura universal durante y después de la guerra revolucionaria. Ejercieron al mismo tiempo una crítica documentada y con atisbos líricos como antes no había existido: en la nómina de *Contemporáneos* hay tan buenos poetas como ensayistas.

Adolfo Castañón ha señalado que estos escritores practicaron una política del espíritu aristocrática, pero en el sentido griego y no burgués del término (cit. en Domínguez, 1999:263), es decir, fueron elitistas para no servir a la ideología nacional de la época y poder cultivar sus intereses sin presiones de ninguna clase. Pero los Contemporáneos no pueden ser considerados una vanguardia: a diferencia de otros grupos de escritores, respetaron la existencia de escuelas rivales (1999:263), y fue así como evitaron las neurosis del artista de vanguardia señaladas por Poggioli.

Rechazaron lo mexicano del nacionalismo de Estado no por afrenta, sino porque consideraban que la mejor manera de vivir la mexicanidad durante su época era abriéndose a lo que estaba ocurriendo fuera de las fronteras. Más que romper con la tradición, los Contemporáneos inventaron una.

En 1932, cuando *Contemporáneos* había desaparecido, Jorge Cuesta publicó una serie de artículos en los que explicaba un poco el origen y razón de ser de su grupo. Le atribuye a su carácter elitista y suspicaz ser una reacción en contra de lo que se quejaba Monterde: la ausencia de crítica durante los años veinte. No sólo crítica literaria, sino crítica del sistema de valores emanados del nacionalismo, en el que Cuesta veía un conformismo retrógrado y una modalidad de la misantropía (Cuesta, 1991:317-320).

Esto es lo que hace de algunos colaboradores de *Contemporáneos* ser completamente modernos, pero no por ello vanguardistas. Existen muchas razones para refutar este adjetivo. Entre ellas está que su trabajo no tiene las características presentadas por Poggioli. Primero, porque su activismo siempre fue muy discreto, y quizá lo más antagónico que hicieron haya sido la *Antología de poesía moderna* (1927), de Cuesta. Al igual que los estridentistas, tampoco tuvieron tiempo de rasgarse las vestiduras en el nihilismo, pues muchos de ellos pasaron pronto a ocupar cargos gubernamentales. Por último, sería insensato querer encontrar algo de agonismo en el destino funesto de varios de ellos.

No obstante, de acuerdo con Paz, y volviendo a su espíritu crítico, sí puede ser considerado el grupo de escritores más moderno de su época. En los ensayos de Cuesta, Novo y Villaurrutia hay más ironía que analogía en sus poemas, debido quizá a la importancia que le otorgaron a ser siempre críticos, no para oponerse a otros escritores y buscar enemigos, sino para distinguirse de sus antecesores.

Falta aún mucho por hacer para tener una teoría de la literatura de vanguardia en México, pero aquí ya han aparecido algunas restricciones. La primera tiene que ver con el desarrollo del capitalismo y la consecuente emergencia de la burguesía. Un ejemplo: Monsiváis señala que el fracaso de las novelas líricas de los veinte se debió a que representaban un sentimentalismo burgués, cuando todavía no existía una burguesía en México (2000:1000). En segundo lugar, hay que tomar en cuenta que la psicología de los escritores y artistas mexicanos era muy distinta a la de los europeos. La Revolución Mexicana y la Primera Guerra Mundial provocaron trastornos muy distintos en cada uno de ellos. Algunas facciones de ambos lados reaccionaron contra el nacionalismo derivado de estos eventos, pero lo hicieron de modo diferente. Por último, las discrepancias que existían entre los artistas

Europeos en México fueron solamente una pantalla, como muchas otras. Basta revisar la nómina de las revistas literarias mexicanas de la época para comprobar que existía más bien un clima de convivencia.

Y es de este último hecho que se deriva la acotación más grande de una teoría del arte de vanguardia en México: que la ruptura contra la tradición y el gusto de la burguesía ocurrió aquí de manera más atenuada que en Europa.

## REFERENCIAS

- BOURDIEU, Pierre (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama.
- BÜRGER, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- CUESTA, Jorge (1991). “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”. En: *Ensayos críticos*. México: UNAM.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (1999). *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*. 2ª ed. México: Ediciones Era.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio (1924). “El afeminamiento en la literatura mexicana”. *El Universal*, diciembre 21, 1ª secc.:3.
- MEYER, Jean (1999). *La revolución mexicana 1910-1940*. 2ª ed. México: Editorial Jus.
- MONSIVÁIS, Carlos (2000). “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. En: *Historia general de México. Versión 2000*. México: El Colegio de México. pp. 957-1076.
- MONTERDE, Francisco (1925). “Existe una literatura mexicana viril”. *El Universal*, diciembre 25, 1ª secc.:3.
- PAZ, Octavio (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- POGGIOLI, Renato (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- SCHNEIDER, Luis Mario (1997). *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: CONACULTA. 583 pp.
- ZAVALA, Jesús (1925). “La literatura mexicana moderna”, *Revista de Revistas*, año XVI, 768, 25:20-21.