

- Knight, Alan  
1989 'Los intelectuales en la Revolución mexicana.' En: *Revista mexicana de sociología* LI, 2 (abr-jun): 25-65.
- Latin American Subaltern Studies Group  
1993 'Founding Statement.' En: *Boundary 2*, 20:3: 111-121.
- Leal, Luis  
1971 *Mariano Azuela*. New York: Twayne.
- López González, Aralia (coordinadora)  
1996 *Sin imágenes falsas sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México: El Colegio de México.
- Mallon, Florencia  
1994 'The Promise and Dilemma of Subaltern Studies. Perspectives from Latin American History.' En: *American Historical Review* 99, 5: 1491-1515.
- Mansour, Mónica  
1988 'Cúspides inaccesibles.' En: Mariano Azuela, *Los de abajo*. Ed. Crítica de Jorge Ruffinelli. Madrid: Archivos: 251-274.
- Paz, Octavio  
1973 *El laberinto de la soledad* [1950]. 3a. reimpresión. México: FCE.
- Rama, Angel  
1983 *Literatura y clase social*. México: Folios.
- Reyes, Alfonso  
1983 'Pasado inmediato.' En: *Obras completas*. Vol. XII. México: FCE: 182-216.
- Robe, Stanley  
1979 *Mariano Azuela and the Mexican Underdogs*. Berkeley: University of California Press.
- Ruffinelli, Jorge  
1982 *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1886-1918)*. México: Premiá.
- Rutherford, John  
1971 *Mexican Society during the Revolution*. Oxford: Clarendon Press.
- Tannenbaum, Frank  
1933 *Peace by Revolution*. New York: Columbia University Press.
- Vargas Arreola, Juan Bautista  
1995 *A sangre y fuego con Pancho Villa*. México: FCE.

Rosa García Gutiérrez  
Universidad de Huelva

## ¿HUBO UNA POESÍA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA? EL CASO DE CARLOS GUTIÉRREZ CRUZ

*Al finalizar la fase armada de la Revolución, los artistas mexicanos se entregaron a la búsqueda de una cultura nacional capaz de expresar una identidad por fin mayor de edad. 1925 fue fecha clave en ese proceso: en la prensa, diferentes intelectuales mostraron sus opciones sobre lo que debía ser la literatura mexicana, surgiendo de la discusión el concepto 'novela de la Revolución Mexicana'. También en poesía varios escritores se autodenominaron 'poetas de la Revolución', es decir, creadores de la verdadera poesía mexicana. Entre ellos el olvidado Carlos Gutiérrez Cruz, cuya propuesta poética, marcada por el comunismo y hermanada con el movimiento muralista, es el objeto de análisis de este trabajo.*

### 1. Introducción

En 1981, al reeditarse algunos libros de Carlos Gutiérrez Cruz (1897-1930) en el volumen *Obra poética revolucionaria*, Evodio Escalante escribió: "Gutiérrez Cruz es uno de esos nombres que hacen pensar que la verdadera historia de nuestra literatura todavía está por escribirse." (1981: 56)<sup>1</sup> Efectivamente, Gutiérrez Cruz, "el poeta del proletariado" (Bórquez 1930: 3), "del pueblo y de sus luchas de redención" (Bustos Cerecedo 1981: 5), el "escritor revolucionario de México" según se calificó él mismo (1980: 101), no figura en manuales de literatura mexicana y no está incluido en las antologías de poesía mexicana más representativas, si exceptuamos *Las masas mexicanas. Sus poetas*, que en 1930 publicó el dirigente obrero Rosendo Salazar en Avante. Esto último es comprensible, siempre que el criterio selectivo de una antología sea la calidad de los textos escogidos: Cruz no escribió versos memorables, ni siquiera inspirados, más bien fue un abandonado de las Musas y del talento poético. Sin embargo, tiene razón Escalante porque en el México de los veinte, plural en proyectos literarios y artísticos decisivos en la configuración de la cultura nacional, Cruz ocupó un lugar significativo, haciendo su particular apuesta sobre el rumbo que debía tomar la literatura mexicana para ser 'nacional' y 'revolucionaria'. En esos años en los que la palabra Revolución acabaría convirtiéndose en sinónimo de nación, y en los que intelectuales de diversas procedencias ideológicas se esforzaron por resemantizar el término para justificar y legitimar sus obras como auténtica-

mente mexicanas, los planteamientos de Cruz desempeñaron un papel importante, de considerables repercusiones literarias en los treinta con el desarrollo de la novela y la poesía social. Esa es razón suficiente para que se revise su obra, aunque sea como una pieza más, la más olvidada, de ese complejo puzzle que fueron los polémicos, encendidos, ricos y heteróclitos veinte mexicanos.

Tras su muerte, Djed Bórquez, compañero de Cruz en *Crisol*<sup>2</sup>, vaticinó que el ejemplo de este “apóstol de los campesinos y de los obreros (...) ser(ía) imitado por los poetas de las nuevas generaciones” que tendrían en él a “un maestro adolescente, a un ‘joven abuelo’.”<sup>3</sup> (Ibidem: 3-4) El pronóstico fue errado pero el protagonismo de Cruz en los veinte, su pertinaz participación en la polémica literaria más decisiva de su tiempo - la que en 1925 habría de servir para fundar la novela de la Revolución Mexicana sobre *Los de abajo* -, y su necesidad de arrogarse el papel de Azuela en el campo de la poesía, obligan a la revisión. En enero de 1925, el recién dimitido secretario de educación José Vasconcelos terciaría en la citada polémica con unas palabras que justifican el paradójicamente importante papel menor jugado por Cruz y tantos otros en ese aluvión de escritos que generó la década de los veinte en México:

Como todo nacimiento social, las grandes épocas literarias se anuncian, primero, generosamente, en la cantidad de la producción; lo excelso viene después, o viene contenido en ese río de emociones y pensamientos impresos. Mientras no hay producción, no hay literatura. Parece que una generación entera tuviese que proponerse echar a perder, a difundir lo mediano (...) como base necesaria para que aparezca la obra genial. Y eso es lo que existe ahora (...), un gran número de gentes que trabajan afanosamente, poseídas del anhelo de crear. (1925)

Frente a *Los de abajo*, la obra genial, Cruz desapareció en “el río de emociones y pensamientos impresos.” Sin embargo, por qué no pensar que su enoñado enfrentamiento con Salvador Novo, por ejemplo, pudo servir de acicate para que éste reforzase sus planteamientos ideológicos, su visión de lo que habría de ser una verdadera poesía revolucionaria para México y su propia actividad como poeta que sí traspasó la barrera de la mediocridad. O por qué no contemplar la posibilidad de que algunos planteamientos de Cruz encontraron eco triunfal en la poesía de autores posteriores como Efraín Huerta, fruto del sacrificio de aquellos que, como predijo Vasconcelos, trabajaron afanosamente en el abono de un terreno que tardaría en fructificar.

## 2. ¿Hubo una poesía de la Revolución Mexicana?

Actualmente casi nadie pone en duda la existencia de la novela de la Revolución Mexicana.<sup>4</sup> La expresión aparece constantemente en la bibliografía, se califica con ella obras dispares estética e ideológicamente y alejadas en el tiempo como *Los de abajo*, *Pedro Páramo*, *La región más transparente* o *Arráncame la vida*, pero no existe unanimidad a la hora de encontrar una definición o fijar la nómina oficial de autores representativos, y pocos se atreven a delimitar cronológicamente ese llamado género o subgénero narra-

tivo, cuya existencia no se discute.<sup>5</sup> Últimamente podría hablarse de renuncia generalizada a intentar precisar el concepto: aplicado a cualquier novela en la que la Revolución aparezca, en su fase armada o constitucional, aunque sea como telón de fondo, se ha convertido en un lugar común irrefutable e imprescindible.

Pero cuando se tiene en cuenta lo polémico que fue el concepto ideológica y literariamente al ponerse en funcionamiento a mediados de los veinte, la necesidad de una revisión de la evolución del marbete en la historiografía literaria se hace patente. Renunciar a una definición que sería compleja por mezclar cuestiones políticas - el proceso de definición ideológica de la Revolución como encarnación del Estado mexicano - y literarias - la búsqueda o la construcción de una literatura nacional - es tentador, pero el hecho es que la expresión ‘novela de la Revolución’ ha acabado vaciándose de sentido, provocando que se diluya en un cúmulo de acepciones vagas y contradictorias una realidad literaria que existió, con su estética más o menos definida y propósitos culturales determinados. Un repaso a los orígenes del concepto con sus implicaciones ideológicas, políticas y culturales mostraría hasta qué punto la novela de la Revolución fue más un proyecto que una realidad - quizás se excede Christopher Domínguez cuando habla de una “precipitada y propagandística constitución académica y política” (1989: 26) aunque no va desencaminado -, pero a fin de cuentas un proyecto, con un nacimiento y una génesis muy precisos: la polémica literaria de 1925 y su gestación durante el ejercicio de Vasconcelos como secretario de Educación Pública, que derivó en enfrentados modos de entender en literatura y arte conceptos como ‘representatividad nacional’ o ‘revolución’<sup>6</sup>; con objetivos concretos que cumplir: crear una novela ‘viril’, es decir, ‘comprometida’ con la realidad mexicana y reflejo de esa ‘identidad’ conquistada con la Revolución, lo que exigía una estética afín al realismo<sup>7</sup>; y con una vinculación directa al proceso de selección de contenidos ideológicos que la Revolución vivió entonces para pasar del ideal a la práctica - a lo que Calles llamó al iniciar su presidencia en 1924, “la fase constructiva” del movimiento revolucionario (Krauze 1995: 49) - y que exigió la consolidación de un proyecto político, pero también de una cultura, un arte, una literatura que lo legitimara, propagase y testimoniasse. Como proyecto de literatura ‘nacional’ y ‘revolucionaria’ la novela de la Revolución no fue único: circunscribiéndonos a la narrativa, habría que citar la alternativa promovida por los Contemporáneos - la ‘novela revolucionaria’ de tendencia vanguardista que intentaron consolidar en torno a la revista *Ulises* -, contraria a un modelo que consideraban decimonónico, limitado, antiliterario y contrarrevolucionario.<sup>8</sup> Si la novela de la Revolución logró consolidarse, institucionalizándose el marbete, fue por dos razones: primero, porque la llegada a la presidencia de Calles, nacionalista acérrimo, indigenista, simpatizante de las organizaciones obreras y campesinas y mistificador máximo de la Revolución como sinónimo de nación y Estado lo impulsó casi institucionalmente; y segundo, porque se encarnó en una novela de calidad, *Los de abajo*, que dio sentido a la literatura mexicana del momento, y se perpetuó en otras no menores como *El águila y la serpiente* o *Cartucho*. En

cualquier caso, hubo una novela de la Revolución Mexicana, indesligable, como dice Adalbert Dessau, del proceso de “creación de una ideología nacional-revolucionaria, de una teoría de la Revolución mexicana” (1986: 48) que es indiscutible como categoría historiográfica, pero que habría que precisar con mayor exactitud.

Si estas discusiones se originaron en torno a la novela, ¿cómo no surgió, paralelamente, una poesía de la Revolución Mexicana encaminada a cumplir similares objetivos? Repasando la polémica de 1925 se observa que, efectivamente, tres tendencias poéticas distintas se arrogaron el calificativo de revolucionaria: la estridentista, con Maples Arce y List Arzubide a la cabeza; la defendida por los futuros Contemporáneos, concretamente por Salvador Novo y José Gorostiza; y la protagonizada por Gutiérrez Cruz, cercano en lo ideológico y en lo personal a los muralistas radicales y su Bloque de Pintores y Escultores, y que mantuvo su propuesta en solitario.<sup>9</sup> Las tres tuvieron en común considerarse sucesoras de López Velarde, mitificado como poeta nacional desde su muerte en 1921, a raíz de la publicación póstuma de ‘La Suave Patria.’ Es comprensible: en 1925 López Velarde era un punto de partida sólido, crítica y popularmente arraigado, para cualquiera que quisiera definirse como guía de la futura poesía de México.<sup>10</sup> ¿Por qué no se consolidó, entonces, el marbete poesía de la Revolución? Quizás porque, a la larga, las únicas obras poéticas generadas en los veinte que lograron sobresalir del “río de emociones y pensamientos impresos” fueron las de los Contemporáneos, es decir, las que hasta los sesenta la cultura oficial del Estado mexicano no admitió como representativas de la Revolución.

Cuando intervinieron en la polémica de 1925 proponiéndose como poetas de la Revolución, hacía tres años que los estridentistas distribuían sus manifiestos. Fueron años densos en transformaciones ideológicas y en novedades literarias, y una distancia considerable media entre el Maples de *Andamios interiores* (1922), futurista y ultraísta, amigo “de los que no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gubernistas” y crítico con “las eflorescencias lamentables y mefíticas de nuestro medio nacionalista con hedores de pulquería y rescoldos de fritanga” (Maples Arce 1921), y el de *Urbe* (1924), “Super-poema bolchevique en cinco cantos” dedicado “a los obreros de México”, íntimo del comunista List Arzubide, y simpatizante del proyecto político nacionalista de Calles, a pesar de su olor a fritanga y su prebendario oro. En diciembre de 1922 el viraje es constatable: influido por los ecos llegados de Rusia donde los “poetas del suprematismo afirmaron dolorosamente la inquietud del movimiento bolchevique”, Maples anuncia una nueva era estridentista atenta a “las inquietudes post-revolucionarias, las explosiones sindicalistas y las manifestaciones tumultuosas”, inconsciente “estímulo” “para nuestros deseos iconoclastas” y “revelación para nuestros deseos interiores” (1922). Acababa de conocer a List que desde *Ser* en Puebla se había adherido al estridentismo. List, siempre metido “en cuestiones de los obreros” (List Arzubide 1983: 18), influyó en Maples y el segundo manifiesto estridentista (1923) se publicó en Puebla. El estridentismo se politizaba, buscaba arraigarse en la realidad nacional y ser testimonio de ella, mos-

traba sus simpatías por el movimiento obrero y un comunismo que aún no se definía del todo, pero no dudaba en homenajear al mismo tiempo a Tablada (precursor de las vanguardias para la juventud mexicana de entonces, pero también notorio contrarrevolucionario por su actitud ante el levantamiento de Madero) o en escribir poemas según la moda vanguardista inasequibles al pueblo obrero y campesino al que quería representar. Prueba de esas contradicciones internas es *Urbe* que bajo su revolucionarismo político es una tópica plasmación de obrerismo urbano esteticista-vanguardista, poco representativa de la realidad de México entonces, que sin embargo le valió a Maples el calificativo de “poeta eminentemente revolucionario.” (Marín Loya 1924) Más claramente lo expresaron Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela en ‘La influencia de la Revolución en nuestra literatura’ - artículo que sería contestado por Jiménez Rueda dando pie a la polémica de 1925 - donde se lee: “la Revolución tiene un gran pintor: Diego Rivera. Un gran poeta: Maples Arce. Un futuro gran novelista: Mariano Azueta, cuando escriba la novela de la Revolución.”<sup>11</sup> (“Corral Rigán” 1924)

Efectivamente para esa fecha muralistas como Rivera, Orozco y Xavier Guerrero habían colaborado con ilustraciones en publicaciones estridentistas y ambos grupos se habían aproximado para mostrar su apoyo a Calles como candidato a la presidencia de la nación.<sup>12</sup> Para 1925 Maples, List y otros estridentistas estaban integrados en el sistema político revolucionario aunque desplazados en Xalapa con puestos proporcionados por el gobernador Heriberto Jara. Tenían entusiasmo y apoyo oficial para continuar su movimiento, y lo hicieron fundando *Horizonte*. En enero de 1926 el III Congreso Nacional de Estudiantes se adhirió al estridentismo que lanzó su cuarto manifiesto autocalificándose de “movimiento estético revolucionario de México” (Schneider 1997: 281) y pocas semanas después Marín Loya publicó *El meridiano lírico*, panegírico del estridentismo donde se lee que “la poesía de Maples es la expresión lírica más alta del movimiento revolucionario” por su “audacia espiritual” y su reflejo de “la más clara y generosa idea socialista.” (Ibídem: 155) Este proceso de (auto)consagración crítica siguió en 1927 con la estratégica reedición de *Los de abajo* en *Horizonte* y la publicación de *El movimiento estridentista* de List, en cuyo colofón se lee “... este libro que encierra el relato único del movimiento revolucionario-literario-social de México.” Sin embargo el grupo no renunció a rendir entusiasta homenaje a Góngora en su tricentenario, lo que muestra hasta qué punto seguía cultivando un lenguaje poético contrario a las tesis de la socialización del arte que hubieran debido corresponderse con su revolucionarismo político socialista y obrerista. En septiembre de ese año Jara fue derrocado, los estridentistas se dispersaron, y acabó un movimiento que, a pesar de sus intentos, jamás estuvo cerca de esa *Plebe* a la que List cantó en 1925.

Por su parte, algunos futuros Contemporáneos llevaban publicando libros de poesía desde 1921. Relacionados con la Secretaría de Educación Pública (SEP) o algunas de sus dependencias - la Universidad o la Escuela Nacional Preparatoria -, varios de ellos, especialmente Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet, eran ya en ese año la encarnación del ideal de joven universitario en

cuya actuación inherentemente renovadora Vasconcelos depositaba sus esperanzas de reconstrucción cultural nacional. Mimados y arropados por los gestores de la política vasconcelista que les ofrecían sus revistas como tribuna o les proporcionaban medios para que fundaran las suyas propias, eran los poetas futuros de México. Hasta 1923 podría decirse que Pellicer, Torres Bodet, Gorostiza, Enrique González Rojo y Bernardo Ortiz de Montellano formaban un grupo más o menos compacto en torno a Vasconcelos y *El Maestro* o *La Falange*, mientras que Villaurrutia y Novo, tras el breve pero intenso discipulado de Pedro Henríquez Ureña sobre el segundo, constituían un segundo grupo más audaz por sus más radicales planteamientos de renovación poética, su convicción sobre la autonomía del arte, y su moderada pero explícita, sobre todo en el caso de Novo, exhibición de homosexualidad. Luego Gorostiza se aproximaría a Villaurrutia y Novo, y estos dos acabarían integrándose en *La Falange* para modernizarla; pero, discrepancias menores aparte, todos compartían lecturas y una visión similar de la poesía que México necesitaba para constituir una literatura nacional sólida, autónoma, moderna y al nivel de otras que les servían de modelo como la francesa, la española o la norteamericana.

Lógicamente, los Contemporáneos estuvieron presentes en el comienzo mismo de la polémica de 1925: en ese artículo colectivo que la inició firmado por "Corral Rigán" se afirmaba que "Tablada, Salvador Novo, Kin Taniya y Xavier Villaurrutia" eran "un producto literario subconsciente del movimiento revolucionario." En su réplica, Jiménez Rueda no sólo negó el carácter revolucionario de los vanguardistas, sino que lanzó un ataque directo contra los Contemporáneos que dejaba traslucir el tema de la homosexualidad de modo peyorativo: "ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador." (En Schneider 1975: 162) La frase abrió el camino del insulto y la sorna malediciente, que aprovechó como nadie Gutiérrez Cruz, y algunos Contemporáneos se vieron obligados a responder precisando su concepción de lo que debía ser una poesía verdaderamente mexicana y revolucionaria. A lo primero contestó Gorostiza proponiendo como alternativa al folclorismo costumbrista, al mimetismo, y a la identificación de México con esa circunstancia histórica específica que fue la Revolución, un mexicanismo íntimo, esencial, atemporal, que creyó encontrar en López Velarde.<sup>13</sup> A lo segundo un contundente Novo que espetó a sus detractores: "convengamos de una vez en que no hay 'poetas socialistas' y 'poetas burgueses'. Hay poetas y poetastros. (...). No convenceréis al obrero de que sois buen poeta, ni al campesino gritándoles con asonantes que asesine al patrón o que siga al marxismo. Él sabe todas esas cosas y cuándo hacerlas mejor que vos." (Ibíd.: 187) La misma semana, Novo contestó a una encuesta de *El Universal Ilustrado* en la que se preguntaba sobre la existencia en México de "una literatura mexicana moderna", y lo hizo reivindicando para los suyos esa 'modernidad' y asimilando el concepto a la palabra revolución. Esa identificación fue la que dio sentido a la propuesta que hicieron los Contemporáneos de una poesía revolucionaria que habría de materializarse en los meses siguientes con libros de casi todos

ellos: una poesía autónoma, independiente de cualquier compromiso político, ideológico o moral, abierta al resto del mundo, y capaz de conducir a México a una verdadera (R)evolución mediante su sincronización literaria con el resto del mundo y la conquista incondicionada y libre de su identidad.

'Algunas verdades acerca de la literatura mexicana actual', el artículo con que Novo se sumó a la polémica, iba dirigido a un interlocutor concreto: Gutiérrez Cruz. Novo, alterado por el tono homofóbico de Cruz, descendió al terreno de las descalificaciones personales y acusó al otrora amigo de los Contemporáneos de envidioso y ambicioso, de procurarse con sus manifestaciones un cargo en el gobierno. La antipatía entre ambos venía de largo, como veremos, pero lo que ahora interesa señalar es qué postura mantuvo Cruz en la polémica y cuál fue su propuesta de poesía de la Revolución. Baste decir, por ahora, que mostró sus diferencias con los estridentistas, a los que consideraba falsos revolucionarios por sus técnicas literarias 'burguesas' ininteligibles para el obrero, verdadero agente de la Revolución, y que fue especialmente agresivo contra los Contemporáneos, en su opinión representantes de una literatura 'afeminada', 'burguesa' y contrarrevolucionaria. Con *Sangre roja* bajo el brazo, Cruz pensaba que nadie tenía más razones políticas y literarias que él para ser el poeta de la Revolución Mexicana.

### 3. El caso de Carlos Gutiérrez Cruz

Es difícil determinar cuándo llegó Cruz a la Ciudad de México procedente de Guadalajara, pero en 1922 estaba ya matriculado en el selecto seminario que Henríquez Ureña impartió en la Escuela de Altos Estudios. (Roggiano 1989: 234) También fueron alumnos Gorostiza, Pellicer, Jiménez Rueda y Salomón de la Selva, el poeta íntimo de Ureña que tanto influiría literariamente en Novo y, de modo menos directo, en Cruz.

Al hacerse cargo de la SEP y planificar su política de reconstrucción cultural, Vasconcelos llamó como colaboradores a antiguos compañeros del Ateneo de México como Ureña, que regresó a México en 1921. Desde 1914 había vivido en Nueva York y Minnesota, donde se familiarizó con la nueva poesía norteamericana que tanto ayudó a difundir en México (Pacheco 1979), conoció a de la Selva y, según acostumbraba, lo adoptó como hijo intelectual y lo llevó a México proporcionándole empleo en la Preparatoria. Para 1922 Ureña ya "socratizaba a un pequeño grupo de reverentes discípulos" (Novo 1998: 114), entre los que estaban Castro Leal, Gómez Morín, Cosío Villegas, de la Selva y los jovencísimos Cruz y Novo.<sup>14</sup> A la lista habría que añadir un nombre, el de Vicente Lombardo Toledano, que jugaría un papel fundamental en los cambios ideológicos operados en Ureña y algunos de sus discípulos, especialmente Cruz, entre 1923 y 1924.

Aunque ya desde su llegada Ureña fue miembro organizador del Grupo Solidario del Movimiento Obrero, institución relacionada con la Confederación Regional de Obreros Mexicanos (CROM), vinculada al gobierno de Obregón (Krauze 1997: 295), fue en 1922 cuando se estrecharon sus relaciones con el dirigente izquierdista Lombardo Toledano y comenzó a mirar con

simpatía la posibilidad de una literatura mexicana arraigada en lo popular y dirigida a los sectores socialmente desfavorecidos que la Revolución, supuestamente, había colocado en primer plano: campesinos y obreros. En su propósito de conciliación universal, Vasconcelos tuvo interés desde el comienzo en que la SEP mantuviera relaciones cordiales con los movimientos obreros y a esa intención obedeció el nombramiento de Toledano como director del Departamento de Bibliotecas de la SEP. En 1922 ya dirigía la Preparatoria, donde Ureña impartía clases y donde intimaron: en 1922 Ureña incrementó sus investigaciones sobre el folclore y lo popular mexicano, en línea similar a lo que venían haciendo muralistas como Rivera, y colaboró en la organización de la Universidad Obrera Libre, amparada por Toledano y de la Selva. También ese año, junto a Toledano y Cruz entre otros, firmó la "Declaración social, política y estética" del Sindicato de Pintores y Escultores dirigida a los obreros y campesinos de México, cuyo objetivo era "socializar la expresión artística" frente al individualismo burgués. (Fell 1989: 420) En su seminario de 1923 Ureña colaboró con un alumno en la elaboración de un trabajo, 'Romances tradicionales en México', que se publicaría en 1925: era el norteamericano Bertrand D. Wolfe, comunista llegado a México con el 'encargo' de reorganizar el caótico y doctrinalmente desorientado Partido Comunista Mexicano (PCM), más tarde biógrafo de Rivera. En el prólogo al trabajo, Ureña no disimuló su entusiasmo por "la constante floración de la poesía popular en México, de las canciones y de los *corridos* o *tragedias*" capaces de sepultar al "romance tradicional." (Roggiano 1989: 238) Ya en 1922 había escrito: "estamos, en México, en la era del arte nacionalista, y los esfuerzos de los devotos de este movimiento merecen elogios siempre por la intención." (Ibidem: 239)

Este Ureña tan distinto al clasicista del Ateneo y al universalista defensor de la autonomía del arte y de su desvinculación de compromisos políticos e ideológicos que luego sería en Buenos Aires, aún se radicalizó más en 1923. La politización de la cultura se acentuaba y cada vez era más clara la delineación de bandos discrepantes a la hora de decidir qué rumbo debían tomar la literatura o el arte para ser mexicanos y revolucionarios. Vasconcelos marcaba distancia con sus protegidos muralistas, en su mayoría afiliados al PCM y defensores de la socialización del arte, y también se alejaba de la CROM, algo lógico si se tiene en cuenta que Luis N. Morones, su dirigente máximo, había iniciado aproximaciones a Calles, enemigo de Vasconcelos, ofreciéndole su apoyo para las elecciones presidenciales. (Álvarez Gómez 1982: 103; Carr 1976: 155) Las luchas políticas tuvieron eco en diferentes instituciones universitarias, pero se notaron sobre todo en la Preparatoria donde Toledano, que intentaba introducir doctrinas socialistas en el sistema educativo, alentaba a los alumnos a afiliarse a la CROM y apelaba en sus intervenciones al credo social actualizado por la Revolución Rusa, provocó críticas furibundas o adhesiones fervientes. Tras huelgas y violentos enfrentamientos, Toledano fue destituido, lo que provocó la dimisión de otros universitarios como Ureña. Cuando en mayo de 1923 tuvo lugar el Congreso de Escritores y Artistas, la virulencia del ambiente era palpable. El Congreso se planteó responder a

los interrogantes "¿Cuales deben ser el lugar, el papel y las responsabilidades de un intelectual mexicano en la sociedad posrevolucionaria? ¿De qué fuentes ha de nutrirse y qué temas debe preferir, teniendo en cuenta el contexto cultural nacional?" (Fell *ibidem*: 529), y Ureña contestó señalando la existencia de "feroces rivalidades" entre los intelectuales mexicanos y mostrando su confianza por una de las tendencias, la liderada por Toledano. (Ibidem: 534) Las tensiones entre Vasconcelos y Ureña se incrementaron, y este último acompañó a Toledano a Puebla, donde fue nombrado gobernador. El cargo de Toledano duró lo suficiente para contactar con List y desarrollar algunas actividades culturales relacionadas con el mundo obrero. En junio de 1924 Ureña partió a la Argentina.

Apenas hay datos sobre las actividades de Gutiérrez Cruz entre 1922 y 1924: sabemos que en 1922 fundó la Liga de Escritores Revolucionarios (LER), que estaba en contacto con Ureña, Toledano y su grupo, y que apoyaba la tesis de la socialización del arte. También sabemos que tuvo amistad con algún Contemporáneo - Villaurrutia le dedicó un poema (Villaurrutia 1961: 8-9) - relación que debió establecerse a través de Novo durante el tiempo que ambos pasaron bajo el magisterio de Ureña. Del tono de los artículos con los que participó en la polémica de 1925 se deduce que apoyó al maestro tras su ruptura con Novo y que conoció los detalles escabrosos de la misma. En cualquier caso hasta febrero de 1925 estuvo Cruz escribiendo en *La Antorcha* junto con Gorostiza o el propio Novo, por lo que, cabe deducir, tuvo contactos con el grupo favorecido por la gestión vasconcelista que tan duramente atacaría durante la polémica de 1925.

Un incidente nos sitúa a Cruz en 1924 en sintonía político-literaria con los muralistas y en oposición a Vasconcelos. Desde marzo de 1923 Rivera decoraba los muros de la SEP bajo el amparo cada vez más tenso del secretario. En 1924 incorporó en un panel sobre mineros los versos:

Compañero minero,  
doblegado bajo el peso de la tierra,  
tu mano yerra  
cuando saca metal para el dinero.  
Haz puñales  
con todos los metales,  
y así,  
verás que los metales  
después son para tí.

Formaban parte de *Sangre roja* y, como dice Wolfe, "estalló la tormenta." (1972: 149) La prensa acusó al pintor de alentar al asesinato y Vasconcelos ordenó que se borrasen los versos. Los muralistas hicieron frente común con Rivera pero acabaron cediendo, relativamente: se borró el poema pero se enterró una copia encerrada en un frasco en el yeso fresco. Además, Rivera incluyó otros versos de Cruz, menos polémicos, en otro panel.<sup>15</sup> A pesar de todo, Cruz publicó en *La Antorcha* dos artículos relativos a la polémica de 1925 - 'Literatura con sexo y sin sexo' el 24 de enero y 'El sexo en la producción' el 4 de febrero - antes de pasarse en febrero de 1925 a la redacción

de *El Demócrata*, periódico afín al PCM, atento a las novedades político-culturales llegadas de la Unión Soviética y caracterizado por sus "actitudes agresivas contra los 'enemigos' de la Revolución" y sus "pronunciamientos vociferantes de revolucionarismo." (Díaz Arciniega 1989: 79) Desde ahí se proclamó poeta de la Revolución Mexicana, configuró su ideario estético paralelo al de los muralistas y atacó con acritud a sus competidores, tanto a Contemporáneos como a estridentistas. Su carta de presentación fue *Sangre roja*.

Es difícil saber en qué mes de 1924 se puso en circulación *Sangre roja*, pero debió ser a finales de año. Despertó poco interés, a pesar del prólogo consagratorio de Ureña y las ilustraciones de Rivera y Xavier Guerrero, porque hay que esperar hasta marzo de 1925 para encontrar una reseña, además de un compañero de *El Demócrata*, Mariano Silva y Aceves, que no dudó en relacionarlo con la Revolución y sus ideales sociales. En su prólogo, Ureña ya había dicho:

He aquí los versos del poeta socialista; mejor: del poeta social. Frente a quienes durante tantos años decidieron excluir de la poesía las preocupaciones del hombre como parte de la sociedad en que vive, este poeta se levanta a hablarnos de aspiraciones y derechos de la multitud (...). Saludemos a la musa que deja las *Bergerettes* de salón para cantar La Internacional en las calles enlodadas; a la musa que abandona el palacio de los virreyes para irse al taller, a la mina, al campo de labranza, donde está la vida, la vida que debe interesarnos antes que toda otra si tenemos espíritu de justicia. (En Gutiérrez Cruz 1980: 31-32)

Es un libro que responde a los ideales de la socialización del arte por su énfasis pedagógico y programático y su lenguaje sencillo: "Poeta, te felicito/ poeta de mi yo,/ porque has proscrito/ de tu lira la inútil canción" (42); que alguna vez repite cierta retórica proletaria prototípica de procedencia soviética, la misma que por entonces los muralistas comenzaban a introducir en sus paneles: "Sangre de los obreros muertos en los engranes,/ sangre cuya congoja/ trocábase en monedas para pagar desmanes" (34)<sup>16</sup>; pero que se centra especialmente en la reivindicación social del campesinado, éste sí propiamente mexicano, impulsándolo a asumir su protagonismo revolucionario: "Si eres hombre de campo, compañero,/ lucha contra la sombra como el sol mañanero,/ más si es pobre tu fuerza para vencer su encono/ prende fuego a la casa del patrono..." (54) La concepción que Cruz tenía de la poesía revolucionaria queda clara a lo largo del libro; ya no es el tiempo de las "estrofas líricas", es el tiempo de las "estrofas humanas" (43): "Ahora, cantar,/ es un trabajo constructivo/ de unión y de libertad." (39) Pero no dudó en reafirmarla en sus reiterativos artículos de 1925, especialmente dirigidos contra los Contemporáneos, que constituían el grupo de "los afeminados" individualistas y burgueses frente a "nosotros los viriles revolucionarios" cultivadores de la poesía social.<sup>17</sup>

No es necesario referir el contenido de cada uno de los artículos con los que Cruz participó en la polémica de 1925. Todos apuntan lo mismo: México necesita una poesía revolucionaria que sólo existirá si se subordina al ideal político y social de la Revolución que, en esos momentos de interesada

sintonía entre el PCM, la CROM y Calles, era para Cruz una mezcla de revolución proletaria soviética, revolución campesina mexicana, socialismo, marxismo, comunismo y un cristianismo heterodoxo y antieclesástico que aceptaba como realidad cultural inherente al campesinado del país. Sí merece la pena destacar un episodio en el que Cruz jugó un papel colateral, la visita del poeta ruso Maiakovski a México, porque muestra hasta qué punto sus propuestas apenas tuvieron eco y cómo sucumbieron ante la realidad política de la Unión Soviética, que distaba de corresponderse con la imagen que México se había hecho de la revolución proletaria, y ante la realidad política de México que, con Calles, tardó poco en dar la espalda a los campesinos y obreros de la mitificada Revolución, y en desplegar su maquinaria represiva contra el PCM y los intelectuales congregados en torno a él.

Maiakovski llegó a México en julio de 1925, con los últimos rescoldos de la polémica. La prensa se hizo eco considerable de su llegada. José D. Frías lo entrevistó para *El Universal Ilustrado* y tradujo algunos poemas bajo los cuales añadió: "quiero con estas notas brevísimas que sobre él doy, indicar que hay muchos senderos que no sueña la filosofía de nuestros jóvenes poetas, semioccidentales y alharaquientos." (Schneider 1973: 23) Es evidente que para Frías, Cruz simplemente no existía a pesar de su persistente presencia en la prensa meses antes, como tampoco existía para Salomón Kahan, que en *La Antorcha* elogió la doctrina estética de Maiakovski, su reflejo del "naciente proletariado ruso" y el hecho de que sus poemas fueran "accesibles al obrero y al campesino" y destilasen "la savia del folclore ruso." (Ibidem: 24-5) Kahan terminó su apología del poeta ruso con un párrafo que bien podía haber escrito Cruz:

La poesía revolucionaria respira a compás del aliento colectivo, y tiene el ritmo de grandes masas. No encontramos aquí al individuo (...) que nos hace el favor de exhibir ante nosotros sus llagas espirituales y las visicitudes de su yo insaciable (...). Es sumamente ridícula la objeción que hacían los 'estetas' a los poetas revolucionarios. Escribir en lenguaje por completo comprensible, decían ellos, es igual a correr el velo que cubre la poesía. (...) Pero todas las grandes obras que se han escrito (...) llegaron a nosotros, y las saboreamos por haber sido escritas en lenguaje 'humano, demasiado humano.' (Ibidem: 25)

Otros poemas traducidos de Maiakovski aparecieron en *Revista de Revistas* con dibujos de Rivera, que fue quien le presentó a Cruz como el poeta revolucionario de México. El encuentro resultó decepcionante para ambos, especialmente para Maiakovski que, aunque tradujo al ruso algunos poemas del mexicano (Muñoz Cota 1962), escribiría en su diario del viaje: "Todas mis preguntas a los críticos sobre la importancia de la poesía actual mexicana, para comprender si existe algo parecido a las corrientes soviéticas, no obtuvieron respuesta. Desde el comunista Guerrero (...) hasta el escritor proletario Cruz escriben cosas líricas, dulzonas, con gemidos y rumores." (Schneider 1973: 31) Por su parte Cruz, desplazado como poeta revolucionario por la aplaudida y exultante llegada de Maiakovski, expuso sus diferencias con el ruso en un artículo que apareció en *El Demócrata* el 23 de julio de 1925 y que es importante porque muestra hasta qué punto era consciente de la dis-

tancia que existía entre la estética soviética y la realidad mexicana, a pesar de la similitud de objetivos políticos. Partiendo de esa diferencia, intenta presentarse como poeta, no sólo revolucionario, sino sobre todo mexicano, capaz de trasladar la revolución social a una realidad mexicana con raíces culturales propias y de sustituir al inexistente obrero mexicano por el omnipresente campesino, y al folclore popular ruso por el nacional. El artículo deja entrever cuál fue la verdadera manzana de la discordia en el desencuentro entre los poetas: la defensa que Cruz hizo ante él de lo que llamaba 'arte de unificación cristiana' o, dicho de un modo más simple, su reivindicación de la figura de Cristo como antecedente del comunismo y raíz cultural inarrancable del campesinado mexicano al que se pretendía redimir con la Revolución:

Pero el radicalismo comunista ruso ha dado en proscibir toda obra que se ajuste a los sentimientos del cristianismo (...) perdiendo de vista su equilibrio verdadero para darle un sentido meramente católico (...) La LER publicó hace dos años un folleto seleccionado por Diego Rivera, conteniendo fragmentos bíblicos clara y concluyentemente comunistas, precisamente con la intención de rectificar en el ánimo del pueblo el erróneo concepto de Jesucristo (...) Cuando se logre que la conciencia del pueblo sienta y entienda a Cristo como realmente fue (...) será sencillísimo llevar a cabo un movimiento radical revolucionario en toda la extensión de la tierra. Se nos dice que el poeta ruso que actualmente visita México profesa una idea estética diferente de la nuestra y acorde con el anticristianismo, pues reciba Maiakovski ese reto que lanzamos y tendremos el gusto de demostrarle que su credo estético es incompleto e inconsistente y que nuestra labor está bien cimentada, y llena de ideología de la Revolución. No es lo más decirse revolucionario en arte, ni llegar de la Rusia Soviet con una petaquilla de novedades; lo esencial es analizar y razonar nuestra producción para que seamos conscientes del camino que seguimos. (1980: 102-105)<sup>8</sup>

Maiakovski rechazó el reto. Abandonó México días después y no fue el primer comunista ni sería el último en hacerlo perplejo y desarmado ante la falta de consistencia doctrinal de los comunistas mexicanos y el, todo hay que decirlo, originalísimo caos ideológico de los miembros del partido (piénsese en Rivera). Al poco, Calles retiró su protección al PCM, se hostilizaron las relaciones entre el gobierno y la CROM, y la figura de Cruz dejó de tener platea desde la que expresarse. Siguió escribiendo versos que no publicó, pero se dedicó sobre todo a la política en cooperativas y organizaciones sindicales. Repitió sus ideas sobre estética revolucionaria a partir de 1929, cuando el ambiente cultural volvía a ser propicio y surgían grupos como los agoristas y revistas como *Crisol*. El PCM se fortalecía a pesar de estar prácticamente proscrito, y las organizaciones obreras se rearmaban tras la hecatombe sufrida por la CROM. Se hablaba de socialismo, marxismo y comunismo con mayor precisión ideológica y todo apuntaba a lo que sería en 1933 la implantación oficial de la educación socialista. Para entonces hacía dos años que Cruz había muerto de una afección cardíaca.

## NOTAS

1. El volumen incluye *Sangre roja*, publicado en 1924 por la Liga de Escritores Revolucionarios que fundó el propio Cruz; el póstumo *Dice el pueblo* (1936, Ateneo Obrero de México); y la sección *Poemas no coleccionados* compuesta por 'El sol va por las calles...', recogido por Pavón Flores en *El poeta del sol* (Xalapa, Ediciones "Integrales", s.f.); 'Vidas fuertes...', versión ampliada de 'El comunismo de Cristo' de *Dice el pueblo* que se incluyó en 1924 en la antología *A la memoria de Lenine* (sic) publicada por la LER; 'El barrendero', que figura en *Las masas mexicanas. Sus poetas*; y tres poemas facilitados por familiares. Además recoge los ensayos: 'Revolucionarios del arte' (*El Demócrata*, 23-7-1925); 'Arte y lucha social' (*Crisol*, 1-1-1929); y 'Arte lírico y lucha social' (*Crisol*, 21-9-1930). Nada aparece de sus dos primeros poemarios, ambos de 1920, *El libro de la amada* y *Rosas del sendero*, modernistas y 'burgueses' según su propia conceptualización literaria, anteriores a su conversión política. Tampoco se incluye ninguno de los hai-kai que publicó en 1919 en *El Informador* de Guadalajara.
2. *Crisol*, dirigida por Bórquez (Juan de Dios Bojórquez), fue publicada desde enero de 1929 por el Bloque de Obreros Intelectuales para difundir lo que llamaron 'los ideales revolucionarios.' En el editorial del primer número se lee: "se publica un periódico revolucionario porque desde hace más de seis años lo está pidiendo la opinión nacional y puede ser respaldado por las simpatías y los alientos de los campesinos y obreros organizados." (Benítez 1963: 161) Los "hace más de seis años" remiten a las primeras alianzas de Calles con las organizaciones obreras que contribuirían a que lograra la presidencia en 1924, mientras que los alientos de "campesinos y obreros" indican la identificación, más teórica y mística que real, que los de *Crisol* establecieron entre las reivindicaciones de esos colectivos y la Revolución Mexicana como entidad político-cultural. Cruz se encargó en *Crisol* de delinear la postura de la revista en relación con la literatura y el arte.
3. La expresión 'joven abuelo' procede de López Velarde que la usó en referencia a Cuauhtémoc; en 1921 Alfonso Cravioto la aplicó al propio López Velarde. (García Morales 2001: 87-88) Al calificar así a su amigo, Bórquez lo colocaba en la línea sucesoria al 'trono' del entonces 'poeta nacional' institucional y popularmente consagrado.
4. El 'casi' se limita a Christopher Domínguez que renuncia al marbete e incluye *Los de abajo*, según él "la novela de la Revolución mexicana" sólo por su "ruptura violenta y única, probablemente involuntaria" con el criollismo decimonónico (1989: 37), en el subgrupo de *La tormenta* de Vasconcelos o *La camada* de Quevedo y Zubieta bajo el epígrafe 'El salón y las celdas.' Esa lectura de *Los de abajo* como novela revolucionaria por razones puramente estéticas, por romper con el canon narrativo decimonónico y abrirse, aun tímidamente, a las innovaciones del siglo XX, tiene su origen en la polémica lectura que sobre *Los de abajo* defendieron los Contemporáneos, de los que Domínguez procede intelectualmente vía Octavio Paz. (Véase, por ejemplo, Villaurrutia 1961) Sobre la lectura que los Contemporáneos ofrecieron de *Los de abajo* y las simpatías de Azuela hacia los proyectos literarios del grupo, García Gutiérrez 1999: 237-249.
5. De los clásicos y pioneros estudios de Castro Leal y Magaña Esquivel partieron las definiciones que han marcado la pauta de las diferentes posturas críticas. Castro Leal, muy restrictivo, consideró novelas de la Revolución a aquellas narraciones "inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (...) de la Revolución" que para él abarca de 1910 a 1920. (1960: 17) Magaña renunció a circunscribir la Revolución a su fase armada, y encontró como denominador común en los narradores de la Revolución "una especie de unidad de preocupación o de conciencia" (1964: 15), lo que le permitió hablar de 'antecedentes' de la novela de la Revolución - obras decimonónicas de tono social o ligeramente indigenista - e incluir bajo el marbete la novela social de finales de los treinta, alguna indigenista, e incluso novelas de técnica vanguardista, poco encajables con el prototipo fundador - *Los de abajo* - como *La región más transparente*. La postura de Magaña fue el comienzo de la generalización del concepto. Hay que esperar al algo caótico e ideologizado, pero inteligente e informado libro de Adalberto Dessau para encontrar la propuesta de restringir el concepto y reenfocarlo "tomando en cuenta sus conexiones con el desarrollo del movimiento nacional revolucionario." (1986: 22)
6. El asunto es conocido: escrita en 1916, y tras pasar nueve años desapercibida, Francisco Monterde recuperó *Los de abajo* y la propuso como modelo literario nacional, rebatiendo la

- tesis de Jiménez Rueda que en "El afeminamiento de la literatura mexicana" lamentaba la inexistencia de una literatura reflejo del México revolucionario. Dio comienzo así una de las más conocidas, virulentas y prolongadas polémicas de la literatura mexicana, latente ya durante el ministerio de Vasconcelos (1920-1924). Antiguos modernistas, naturalistas rezagados, vanguardistas, colonialistas, indigenistas, defensores de la autonomía del arte, socialistas y comunistas, muralistas, todos cupieron en el edificio vasconcelista que acabó resquebrajándose ante la imposibilidad de conciliar modos diferentes de entender el futuro de la cultura nacional. Uno de los ejes del conflicto fue la palabra 'revolución', ya en 1925 sinónimo de identidad mexicana: unos, los Contemporáneos, le dieron un sentido estrictamente estético; otros, los defensores de la novela de la Revolución, la mayoría de los muralistas y en poesía, Gutiérrez Cruz, político-ideológico; y otros tantos, los estridentistas, procuraron la difícil combinación de ambos. Sobre la polémica, Schneider 1975 y Díaz Arciniega 1989. Sobre la gestión de Vasconcelos, Fell 1989.
7. Díaz Arciniega ha documentado cómo 'viril', frente a 'afeminado', se usó habitualmente en la política y la cultura mexicana de los veinte como sinónimo de 'compromiso', 'entrega' e incluso 'revolucionario.' (1989: 57)
  8. La actividad narrativa de los Contemporáneos para contrarrestar el triunfo del proyecto novela de la Revolución fue intensa y se compuso de artículos en los que defendieron para México la creación de una novela moderna, acompañada al ritmo general de la occidental y rompedora con los moldes decimonónicos, y de novelas de carácter vanguardista con las que intentaron llevar a la práctica su propuesta: *Margarita de niebla* de Torres Bodet, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, *Novela como nube* de Gilberto Owen o *El joven* de Salvador Novo fueron algunas.
  9. Ya antes de 1925 se había utilizado la expresión poesía revolucionaria pero en un sentido distinto: en 1916 Juan B. Delgado publicó un *Florilegio de poetas revolucionarios* concebido como "sarcófago donde se conservará un sagrado hacinamiento de recuerdos de héroes patrios" (9), que fue un instrumento de propaganda del gobierno carrancista interesado en sacralizar ciertos personajes emblemáticos de las luchas revolucionarias exaltados en los poemas del volumen. Uno de los pocos que se ha ocupado más recientemente de la poesía de la Revolución, Martínez Peñaloza, amplía en exceso el concepto - para él es "la poesía con tema de la Revolución mexicana iniciada en 1910" (1980: 6) - incluyendo desde los corridos a cualquier composición culta sobre el tema, lo que hace que se diluya el sentido que tuvo en 1925.
  10. Sobre el debate ideológico en torno a López Velarde y las lecturas que de él hicieron estridentistas, Contemporáneos y revolucionarios, García Gutiérrez 1999: 56-61 y García Morales 2001: 87-99.
  11. El artículo se publicó en *El Universal Ilustrado* el 20 de noviembre. Es interesante subrayar la triada Maples, Rivera y Azuela, pero sobre todo la coletilla aplicada al último: "cuando escriba la novela de la Revolución." Por entonces Azuela acababa de publicar *La malhora* (1923) y estaba interesado en una escritura más experimental, olvidado de *Los de abajo*. Es de sospechar que Arqueles, que había publicado su vanguardista *La señorita etcétera* en la "Novela Semanal" del periódico, y Noriega Hope, su director, esperaban algo más de ese Azuela atento al experimentalismo del que se hablaba en círculos literarios, pero en razón de *Los de abajo*. La 'apropiación' de *Los de abajo* por los estridentistas sería posterior y partiría de los más radicales políticamente: del grupo de *Horizonte*.
  12. En el 'Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores' publicado en *El Machete*, órgano del PCM, en junio de 1924, los muralistas se adhirieron a la candidatura de Calles a la presidencia "por su personalidad definitivamente revolucionaria" y por "su causa, que es la del pueblo." (Siqueiros 1996: 25) Para encontrar apoyo expreso de los estridentistas a Calles hay que avanzar en el tiempo: el n° 9 de *Horizonte* (marzo de 1927) se abrió con una foto de Calles y el pie "presidente de la República a quien se deben las más firmes orientaciones de la Revolución por su alta defensa de los intereses proletarios en su lucha contra el imperialismo y la voracidad del clero católico."
  13. El artículo de Gorostiza se llamó 'Juventud contra molinos de viento' y se publicó en *La Antorcha* el 24 de enero. Ya antes, en 'Ramón López Velarde y su obra' (1924) había desarrollado esa idea de un nacionalismo íntimo frente al indigenismo folclorista que algunos muralistas difundían como símbolo de lo mexicano.
  14. Ureña conoció a Novo en la Escuela de Verano y lo reclutó para su selecto discipulado. La relación fue clave para Novo, que se familiarizó con la nueva poesía norteamericana tan pre-

sente en *XX Poemas* y en obras posteriores. La relación Novo-Ureña se rompió bruscamente a comienzos de 1923, al parecer, cuando el último tuvo conocimiento de la homosexualidad de Novo y su escandalosa vida sexual. Esa es la versión de Novo en *La estatua de sal*; quizás habría que pensar también en discrepancias a la hora de entender las relaciones entre literatura y política provocadas por el paréntesis izquierdista que llevó a Ureña a prologar *Sangre roja*.

15. Según indica Martínez Peñaloza, ese poema debió escribirlo Cruz para la ocasión, ya que no figura en ninguno de sus libros. (1980: 57) Dice: "Jornaleros del campo y la ciudad/ desheredados de la libertad/ hagan más fuerte el lazo/ que los une en la lucha y el dolor/ y la fecunda tierra florecerá un abrazo/ de fuerza y de amor/ ya después de ese abrazo no pagarán tributos ni mercedes/ y el potrero y la máquina darán todos sus frutos para ustedes." (Gutiérrez Cruz 1980: 57)
16. La típica estética proletaria soviética de fábricas, obreros explotados iniciando su violenta lucha, obsesiva presencia del color rojo y recurrencia a himnos y proclamas se difundió en México a partir de 1923. Ya en 1924 abundaban artículos sobre la nueva literatura rusa, especialmente en *El Demócrata* donde Wolfe escribió textos de apoyo a las directrices estéticas de la III Internacional. En esto debió influir la llegada a México de agentes del Comintern encargados de organizar el rumbo del PCM: se intentaba que los afiliados siguieran las directrices político-culturales alcanzadas en el IV Congreso de la III Internacional, y que las doctrinas de Lenin fueran conocidas en profundidad y aplicadas al funcionamiento del partido. Maples en *Urbe*, Rivera en algunos murales y Cruz en *Sangre roja*, cada uno a su manera, adoptaron esa estética soviética tan poco afín a México cuya clase obrera constituía un colectivo menor e ideológicamente heterogéneo.
17. Cruz estableció esa distinción en 'Arte y artificio' (*El Demócrata*, 12 de junio). También se publicaron en *El Demócrata*: 'Los poetas jóvenes sin sexo' (21 de febrero); 'Otros rasgos del afeminamiento literario' (2 de marzo); 'Poetas afinados y filósofos indigestos' (9 de marzo); 'Celebridades intelectuales' (13 de marzo); 'Poetas revolucionarios y mediocres incomprendidos' (28 de marzo); y 'Montero, Caso y Gamoneda' (21 de marzo).
18. Según informaba el prologuista de *Dice el pueblo* Maiakovski sólo encontró un defecto en los poemas de Cruz: "tomar como tema en algunos a Cristo" cuando "los poetas revolucionarios deben ser ateos." Y añade el prologuista: "Pero aquí cabe una confesión de mi dilecto amigo y camarada: Cruz citaba el nombre de Cristo con fines de propaganda revolucionaria, ya que el pueblo mexicano es católico en su mayoría y simpatiza con la figura de Jesús." (Gutiérrez Cruz 1980: 62)

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Gómez, Ernesto Jesús  
1982 *El PCM, el movimiento obrero y el Estado, 1919-1928*. México: UNAM (Tesis de Maestría).
- Benítez, José María  
1963 'El estridentismo, el agorismo, *Crisol*.' En: *Las revistas literarias de México*. México: INBA: 145-164.
- Bórquez, Djed  
1930 'El poeta del proletariado.' En: *Crisol* 19: 3-5.
- Bustos Cerecedo, Miguel  
1981 'Los olvidados.' En: *Revista Mexicana de Cultura* 87: 5-6.
- Carr, Barry  
1976 *El movimiento obrero y la política en México, 1910-1929*. México: Era.
- Castro Leal, Antonio  
1960 *La novela de la Revolución mexicana*. México: Aguilar.
- "Corral Rigán, José"  
1924 'La influencia de la Revolución en nuestra literatura.' En: Luis M. Schneider 1975: 160-161.
- Delgado, Juan B.  
1916 *Florilegio de poetas revolucionarios*. México: Secretaría de Gobernación.



- Dessau, Adalbert  
1986 *La novela de la Revolución mexicana*. México: FCE.
- Díaz Arciniega, Víctor  
1989 *Querrela por la cultura revolucionaria: 1925*. México: FCE.
- Domínguez Michael, Christopher  
1989 *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Vol. 1. México: FCE.
- Escalante, Evodio  
1981 'La poesía social de Carlos Gutiérrez Cruz.' En: *Proceso* 235: 56-58.
- Fell, Claude  
1989 *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*. México: UNAM.
- García Gutiérrez, Rosa  
1999 *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución mexicana*. Huelva: Servicio de publicaciones de la Universidad.
- García Morales, Alfonso  
2001 'Ramón López Velarde y el mito del poeta nacional de México.' En: Ramón López Velarde, *La sangre debota, Zozobra. El son del corazón*. Madrid: Hipertón: 9-105.
- Gutiérrez Cruz, Carlos  
1980 *Obra poética revolucionaria*. México: Domés.
- Krauze, Enrique  
1995 *Reforma desde el origen. Plutarco Elías Calles*. México: FCE.  
1997 *Biografía del poder*. Barcelona: Tusquets.
- List Arzubide, Germán  
1983 'El estridentismo en la memoria.' En: AA.VV., *Estridentismo: memoria y valoración*. México: FCE/SEP: 9-32.
- Magaña Esquivel, Antonio  
1963 *La novela de la Revolución*. México: Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana.
- Maples Arce, Manuel  
1921 'Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce.' En: Luis Mario Schneider (1997): 267-275.  
1922 'El movimiento estridentista en 1922.' En: *El Universal Ilustrado*, 28 de diciembre.
- Marín Loya, Luis  
1924 'Urbe de Manuel Maples Arce.' En: *El Universal Ilustrado*, 31 de julio: 2-3.
- Martínez Peñaloza, Porfirio  
1980 'Nota preliminar.' En: Carlos Gutiérrez Cruz 1980: 5-27.
- Muñoz Cota, José  
1962 'Evocación de Carlos Gutiérrez Cruz.' En: *El Nacional*, 25 de febrero.
- Novo, Salvador  
1998 *La estatua de sal*. México: CNCA.
- Pacheco, José Emilio  
1979 'Nota sobre la otra vanguardia.' En: *Revista Iberoamericana* 106-107: 327-334.
- Roggiano, Alfredo  
1989 *Pedro Henríquez Ureña en México*. México: UNAM.
- Ruffinelli, Jorge  
1988 'La recepción crítica de *Los de abajo*.' En: *Los de abajo*. Madrid: Archivos: 185-212.
- Salazar, Rosendo  
1930 *Las masas mexicanas. Sus poetas*. México: Avante.
- Schneider, Luis Mario  
1973 *Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovski*. México: SepSetentas.  
1975 *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México: FCE.  
1997 *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: CNCA.
- Siqueiros, David Alfaro  
1996 *Palabras de Siqueiros*. México: FCE.
- Vasconcelos, José  
1925 '¿Existe una literatura mexicana moderna?' En: *El Universal Ilustrado*, 22 de enero.
- Villaurrutia, Xavier  
1961 'Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela.' En: *Obras*. México: FCE: 799-801.
- Wolfe, Bertrand D.  
1972 *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Diana.