

revista

areda

Número 11 noviembre 2012



Revista de Arte y Literatura Casa Lamm



Ensayo

José Lezama Lima: entre la curiosidad barroca y la idea americana

Por Dra. Olga M. Rodríguez Bolufé

Uno de los intelectuales más reconocidos en Latinoamérica por su amplia erudición y compleja prosa ha sido sin dudas el cubano José Lezama Lima (1910-1976). Su acercamiento al arte de nuestra región formó parte de sus tantas preocupaciones acerca de los proyectos culturales que han identificado la voluntad creativa en varias etapas de la historia de esta América nuestra.

El papel jugado por el arte de México como paradigma en el continente y su proyección hacia las islas, fue vislumbrado y estudiado por Lezama en varias ocasiones. Una de ellas fue cuando asumió como centro de su reflexión las expresiones del barroco, revirtiendo la historiografía nacionalista que fijaba en el romanticismo, con la



Capilla del Rosario, Templo de Santo Domingo, Puebla, México.

independencia de España, el nacimiento literario y artístico de la región. Esa revisión crítica del barroco ya se estaba gestando en los estudios sobre temas coloniales de los años cuarenta y cincuenta, pero al rechazar los nacionalismos decimonónicos, los ensayistas se desviaban a un hispanismo que intentaba la búsqueda de la *unidad espiritual originaria*.

Lezama muestra que esa unidad se ha ido convirtiendo en diversidad y plantea que el barroco se realiza en su plenitud en el Nuevo Mundo, desde la vida cotidiana hasta las más elaboradas formas artísticas. Verifica en la forma y el contenido del arte barroco americano la apropiación y metamorfosis del barroco europeo concretada en un proceso de ruptura y unificación que define el arte de la “contraconquista” de los *mestizos barrocos*.



Capilla del Rosario, Templo de Santo Domingo, Puebla, México.

En su ensayo “La curiosidad barroca”, el autor repasa críticamente las definiciones de barroco como estilo excesivo y formalista para precisar: “Primero, hay una tensión en el barroco, segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica, tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones (...) tal vez únicas en el mundo (...)”¹

En este sentido incluye la capilla del Rosario en la iglesia de Santo Domingo de Puebla, por ser un ejemplo del otro barroco americano, profuso:

(...) donde puede sentirse muy a gusto ese señor barroco, todo el interior, tanto paredes como columnas es una chorretada de

¹ José Lezama Lima, *La expresión americana*, FCE, México, D.F., 1993, p. 80.

ornamentación sin tregua ni paréntesis espacial libre. Percibimos ahí también la existencia de una tensión, como si en medio de esa naturaleza que se regala, de esa absorción del bosque por la contenciosa piedra, de esa naturaleza que parece rebelarse y volver por sus fueros, el señor barroco quisiera poner un poco de orden pero sin rechazo².



Capilla del Rosario, Templo de Santo Domingo, Puebla, México (Detalle)

Para Lezama, el barroco americano se alza con primacía por encima de los trabajos de Benito de Churriguera y Narciso Tomé. Se basa, entre otros argumentos, en los materiales como gran riqueza que marcaba la primera gran diversidad.

Cita como ejemplos la plata-banda mexicana, las láminas metálicas, la talavera y el tezontle, entre otros, que “al formar parte de la gran construcción, podía reclamar un espléndido estilo surgiendo paradójicamente de una heroica pobreza”³.

La arquitectura española podría oponer la riqueza de materiales de sus construcciones, pero será la incorporación y variedad en su uso lo

que personificará a la americana, amén del contexto del nuevo continente donde se ubican y el realce de las funciones expresivas que aquí se adquieren por la persistencia del proceso de cristianización en la ya agitada sociedad novohispana.

El autor también comenta aspectos derivados de la relación plaza-catedral que nos



Capilla del Rosario, Templo de Santo Domingo, Puebla, México (Detalle)

parece oportuno reproducir, en tanto portadores de un proceso de comunicación de significados de sumo interés para el análisis de la cultura virreinal:

² *Ibidem*, p. 83.

³ *Ibidem*, p. 101.

En la Plaza del Zócalo de México, (...) la relación con la plaza es orgánica y está hecha en función del nacimiento del cuadrado. Ambos, el templo y la plaza, nacieron en una súbita función, no de su realización como los más importantes de Europa, a posteriori del templo, con objeto de domesticar la demasía del templo, que llegaba a aterrorizar al hombre⁴.

Cuando Lezama compara un edificio emblemático del barroco novohispano como el Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México, con el Transparente de la catedral de Toledo expresa:

Asegurado su nacimiento en relación con el cuadrado de la plaza, lo que primero convida nuestra extrañeza es la deslumbradora aparición de su Sagrario. El transparente de la catedral de Toledo (...) no le aventaja en la riqueza de la proliferación ni en el esplendor del relieve de las figuras. En relieves más bien pequeños, que recuerdan las grandes portadas de catedrales medievales, con los oficios, con las furias, con los motivos de bodas, de cenas de simbólicas despedidas, el labrado sin pausas (...) cubre toda la piedra por reducción a signo, a símbolo hagiográfico, a visibles postestades del Espíritu Santo⁵.



Zócalo de la Ciudad de México con Catedral y Sagrarios Metropolitanos



Sagrario Metropolitano, Ciudad de México, S. XVIII

El notable cubano no escapa, como otros tantos teóricos e historiadores del barroco en América Latina al análisis de la catedral de Puebla, donde “un racimo de ángeles defienden la plaza celestial”⁶.

Dedica una prosa poética a la interpretación de la fachada de este paradigmático templo, como el despertar de un hombre que ha tenido una ensoñación y trata después de precisarla cuidadosamente en la adecuación de sus signos. Repasa la

⁴ *Ídem*

⁵ *Ídem*

⁶ *Ídem*

iconografía y destaca las imágenes de plata maciza dentro de la austeridad al estilo de Herrera que tipifican esta construcción. Concluye que *el señor barroco americano* participa, vigila y cuida las síntesis que están en su raíz.



Catedral de Puebla de los Ángeles, México.

Los ejemplos de la arquitectura novohispana resultaron de notable significación para que José Lezama Lima fundamentara sus tesis sobre la identidad americana en los productos culturales de la época barroca; vertiente que enriquece, sin lugar a dudas, las numerosas interpretaciones que de la arquitectura virreinal se han difundido hasta la fecha. No debe perderse de vista que Lezama, como tantos otros intelectuales latinoamericanos que se interesaron por estos temas –el caso de Alejo Carpentier sería otro ejemplo similar en el área del Caribe hispano- no se coloca en la postura de un historiador del arte, sino de un escritor comprometido con el conocimiento y la reflexión acerca de los procesos que han determinado el surgimiento y evolución de la cultura latinoamericana. En este sen-



Catedral de Puebla de los Ángeles, México.

tido, sus propuestas de análisis son recreadas con recursos literarios en virtud de la exaltación y reafirmación de sus teorías.

Otra de las notables referencias a la plástica latinoamericana, y en especial, de México, que incorpora José Lezama Lima a su quehacer intelectual, se encontrará justamente en uno de sus más significativos legados: la revista *Orígenes*, a la que el eminente escritor cubano Cintio Vitier calificó de “aventura singular, concebida según el principio de la intensidad”⁷. En sus planes quedó impreso el concepto de solidaridad latinoamericana y los ideales de José Martí y Simón Bolívar; fue por ello que permitió una apertura fecunda hacia la “América nuestra” en casi todos los números.

Esta revista divulgó materiales inéditos y colaboraciones de destacados intelectuales cubanos y extranjeros. Incluía trabajos de crítica teatral y artes plásticas - en especial sobre pintura- y daba a conocer las últimas corrientes europeas, reflejando así el movimiento cultural cubano e internacional. Entre los editores de la publicación se encontraban el también escritor José Rodríguez Feo, el pintor Mariano Rodríguez y el escultor Alfredo Lozano, estos últimos con experiencia de formación profesional en México en la década del treinta. Al consejo de colaboración de *Orígenes* se integraron los pintores cubanos Amelia Peláez, Wifredo Lam y René Portocarrero.

En ocasión de la exposición “Orígenes y la Vanguardia Cubana”, que se mostró en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en el año 2000, Rafael Tovar, Presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México citaba a Octavio Paz, cuando la consideró en su tiempo como la *mejor revista del idioma*: “Esta extraordinaria publicación agrupó a una serie de destacados talentos en las distintas disciplinas artísticas, lo que le confirió una enorme variedad y riqueza que la hicieron única en el panorama de las revistas culturales hispanoamericanas a mediados del siglo XX”⁸.

De alguna manera, *Orígenes* venía a culminar algunas experiencias de Lezama en la fundación, animación y dirección de otras revistas como *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941) y *Nadie Parecía* (1942-1944). La nueva publicación se propuso un discurso crítico renovador y en este sentido impulsó notablemente la vanguardia artística cubana, en particular por la incorporación de muchos pintores a sus páginas. Desde su primera entrega, en la primavera de 1944, llevó el subtítulo “Revista de Arte y Literatura”, alianza sumamente productiva entre la literatura y las artes plásticas, a la par que la revista alcanzaba una distinción estética armónica y completa, articulando los valores de la tradición y universalidad.

La vinculación de esta propuesta -en la que la crítica de arte en muchos casos estaba a cargo de poetas y escritores- con algunas experiencias mexicanas dimensiona las relaciones artísticas entre los dos países desde la postura del diálogo. Nombres como Tablada, Villaurrutia, Paz, dan fe de ello. Y es que también las vanguardias en Europa habían bebido de esa alianza potencial entre literatura y plástica (Apollinaire y los cubistas, Marinetti y los futuristas, Bretón y los surrealistas). Al respecto apunta la Dra. Luz Merino Acosta:

Un elemento regulador de este dúo es que la práctica artística innovadora acompañe a un nuevo sentir literario, tipología que ofrece la posibilidad de un doble mensaje, el escrito (texto) y el visual (imagen), y justamente en esa capacidad combinatoria reside una de sus claves. No hay duda de que las alternativas plásticas se han edificado en estos canales, sobre los soportes aptos para la

⁷ Cintio Vitier, “La aventura de *Orígenes*”, *La Gaceta de Cuba*, no. 3, La Habana, mayo-junio, 1994, pp. 2-11.

⁸ Rafael Tovar, “Presentación”, *Orígenes y la Vanguardia Cubana*, Libro Catálogo, Museo de Arte Moderno, México, D.F., 2000, p. 9.

reproducción mecánica.

Las revistas resultan el vehículo más apropiado para esta alianza que se convierte en reguladora del discurso de las publicaciones culturales, lo que supone un receptor capaz, preparado para la doble lectura del texto y de la expresión plástica (...) El estatuto de lo nuevo será pues lo que posibilite el acuerdo en espacios de difusión en los cuales confluyen la creación y diversas actitudes sobre lo nuevo⁹.

La visualidad de la revista se concentró fundamentalmente en la portada y su perdurabilidad hasta 1956 permite al investigador reconstruir un *corpus* visual de la diversidad de lenguajes que coexistían en la Cuba de entonces, donde se marcaban diferentes actitudes ante el hecho creador, personificados ya fuera por una institución privada, por un crítico o por escritores y pintores. En este sentido, la situación que definía Octavio Paz al referirse a las alternativas plásticas en México que proponían otras expresiones distintas al hegemónico muralismo, coinciden en gran medida con lo que estaba ocurriendo también en la isla: "(...) Los impulsaba un deseo de encontrar una nueva universalidad plástica, esta vez sin recurrir a la ideología, y también sin traicionar el legado de sus predecesores: el descubrimiento de nuestro pueblo como una cantera de revelaciones"¹⁰.

Integraban el equipo de artistas plásticos de *Orígenes* los pintores Mariano Rodríguez, Jorge Arche, Felipe Orlando, Mario Carreño, Roberto Diago, Marcelo Pogolotti, René Portocarrero, Amelia Peláez, F.I. Acevedo, Gregorio Valdés, Carlos González, Cyril Osborne, Luis Martínez Pedro, Cundo Bermúdez, Arístides Fernández, Raúl Milián, Robert Altmann, Fayad Jamís y el escultor Alfredo Lozano. Este nutrido volumen de colaboradores plásticos ofrecía la cualificación de *Orígenes* en relación con el resto de las publicaciones que le eran contemporáneas.

La Dra. Adelaida de Juan nos ofrece pautas importantes para evaluar esta etapa, a partir de los propios artistas que colaboraban con *Orígenes*: "El progresivo intimismo en la producción plástica cubana de la época se inicia a finales de la década del treinta (...) cierra una etapa agresivamente iconoclasta para abrir otra de mayor recogimiento temático, gananciosa de las batallas previas en la expresión plástica cubana"¹¹.

En el número 4 de la revista apareció un trabajo de Walter Pach titulado "Problemas del arte americano"¹². El autor utilizaba varios ejemplos para referirse a la independencia americana que tanto se necesitaba, en momentos en que el arte europeo se había callado forzosamente y el arte americano estaba buscando una voz más fuerte y personal. Definía el problema americano a partir de su actitud frente a la cultura antigua de América y la cultura moderna de Europa y entonces reconocía que "Los monumentos materiales de la primera llegan a su punto más alto en México"¹³ para más adelante advertir acerca de lo aburrido del nacionalismo profesional que cuando se manifestaba en el arte pasaba la frontera de lo soportable. Y expresaba:

⁹ Luz Merino Acosta, "Orígenes: otra cara de la Modernidad", *Orígenes y la Vanguardia Cubana*, Libro Catálogo, Museo de Arte Moderno, México, D.F., 2000, p. 23.

¹⁰ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, UNAM, México, D.F., 1965, pp. 251-252.

¹¹ Adelaida De Juan, "La plástica en la revista *Orígenes*", *Claves del arte de Nuestra América*, vol. II, Número Extraordinario, La Habana, Casa de las Américas, junio 1994., p. 3.

¹² Walter Pach, "Problemas del arte americano", *Orígenes*, no. 4, año I, La Habana, diciembre de 1944, p. 4.

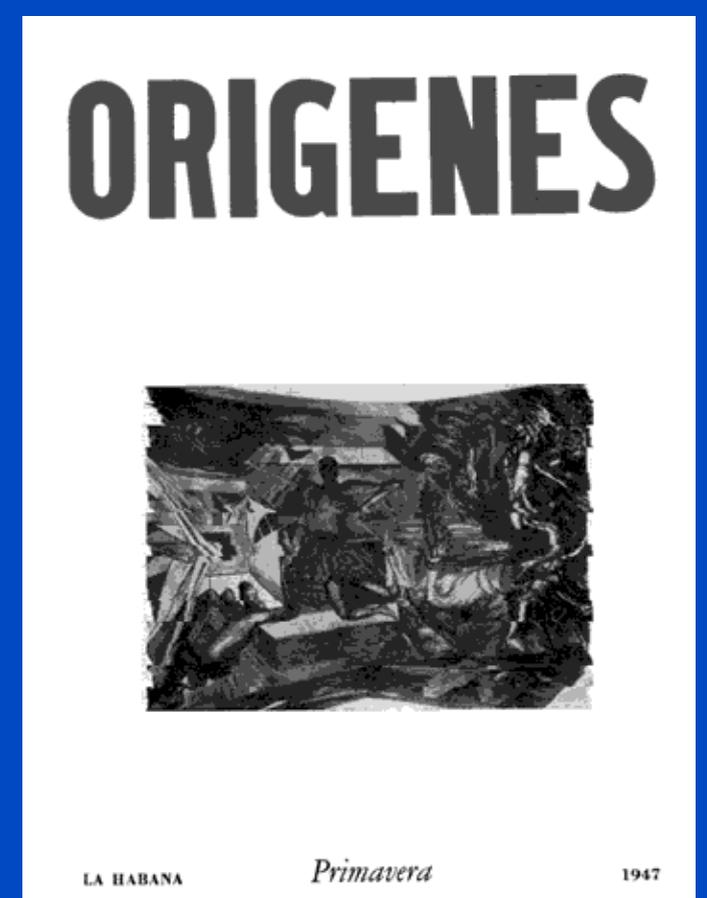
¹³ *Ídem*.

Esta es la gran oportunidad americana. Si, en los diversos países, con sus diferentes grados de herencia de la tradición autóctona y la tradición europea, penetramos en lo esencial de tales valores, y tratamos nuestro ambiente con tales instrumentos, podemos añadir un capítulo glorioso a la historia del arte. Si, al contrario, nos dejamos cautivar por el brillo superficial pero tan tentador en el arte moderno, o si no vamos más adelante que una notación de los aspectos originales, vigorosos, o lujosos de la vida americana, no ofreceremos más que una especie de ilustración¹⁴.

Otro artículo abiertamente enfocado a la pintura mexicana en *Orígenes*, se debió a Justino Fernández. Había sido escrito en 1946 y fue publicado por la revista cubana un año más tarde. Después de ensalzar al muralismo como “lo más potente y original, verdadera culminación del arte moderno de Occidente”¹⁵ y confirmar la vitalidad de sus iniciadores al mencionar las obras en las que se encontraban enfrascados (Orozco en la Iglesia del Hospital de Jesús, Rivera en Palacio Nacional y Siqueiros en la Ex Aduana de la Plaza de Santo Domingo) hacía mención a pintores de caballete donde volvía a colocar como paradigmas a los “tres grandes”. Ya aparecían los nombres de Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Jesús Guerrero Galván, Juan O’Gorman, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo, Antonio Ruiz, María Izquierdo, Frida Kahlo y Olga Costa. Y nótese la siguiente referencia: “(...) los más jóvenes, como Juan Soriano, Martínez de Hoyos, Guillermo Meza y otros, hacen sus armas después de haber alcanzado grandes y prematuros aplausos.”¹⁶ Para concluir con su artículo, Fernández problematizaba: “A veces se quiere juzgar la pintura mexicana atendiendo a las obras de los más inexpertos para negar desde ahí los valores auténticos, pero dígame lo que se quiera, no hay hoy día, fuera de México, otro país que cuente con las grandes figuras de la pintura universal que, milagrosamente (...) surgieron allí.”¹⁷

Y Cuba participaba, mediante las páginas de *Orígenes*, de todo este proceso de cambios, a través del diálogo y de la polémica con el paradigma que había contribuido a dimensionar el muralismo mexicano para la Isla. Este número de la revista estuvo ilustrado en su portada por una obra de José Clemente Orozco, artista que se había mantenido muy vigente en las publicaciones cubanas y que era respetado y admirado por los pintores insulares.

El hecho de seleccionar justamente a Orozco, y no a Rivera o a Siqueiros, implicaba una postura coherente con el espíritu de *Orígenes*. La hondura psicológica de Orozco y la dimensión universal de los problemas huma-



¹⁴ *Ídem*.

¹⁵ Justino Fernández, “Pintura Mexicana, 1946”, *Orígenes*, no. 13, año 4, La Habana, primavera de 1947, p. 3.

¹⁶ *Ídem*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 4.

nos que abordaba se adecuaban mucho más al perfil de la revista de Lezama.

En la nota editorial se precisaba: “Con la portada del maestro Orozco, reproducción de uno de sus últimos murales, enviada por Justino Fernández con el asentimiento del pintor, le rendimos homenaje a la lograda actitud en la vida y en la expresión alcanzada por el gran muralista.”¹⁸

De haber optado por Rivera o Siqueiros, de inmediato se hubiese dado la identificación con una postura política o una intención ideológica partidista, y entonces la revista no hubiera sido consecuente con el ideario marcadamente humanista que la caracterizaba. Se comentaba en la nota editorial en relación con el arte de México:

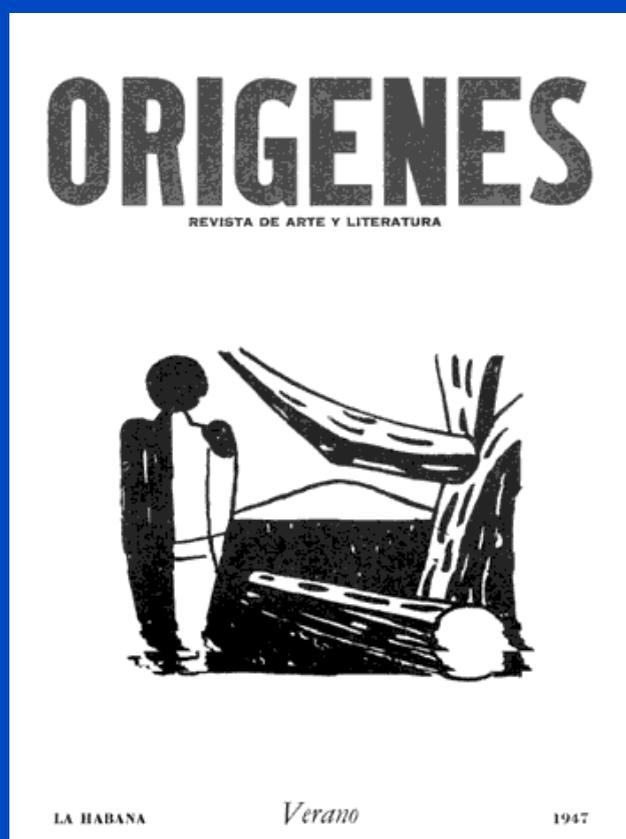
(...) si a esas manifestaciones añadimos la continuidad de su desenvolvimiento poético, la honda raíz que allí van cobrando los estudios humanísticos, y la forma cuidadosa, nada vulgar, con que sus artistas se acercan a la polémica política que su país le iba ofreciendo en su integración; motivan que subrayemos con la ventura de su desenvolvimiento, el recto sentido operante con que el artista pudo resolver las exigencias de la imaginación y la realidad, los deseos y su cumplimiento, en forma tal que rindiesen su fruto¹⁹.

En otoño de 1947, fue Rufino Tamayo el principal detonante de un trabajo de José Rodríguez Feo, escrito en Nueva York, donde seguramente conoció al pintor mexicano. En el artículo se exponían características distintivas del modo de hacer del pintor mexicano, que rechazaba lo indígena que no estuviera debidamente justificado, al descubrir las amplias posibilidades estéticas modernas de acercarse a estos temas.

Se trata de un ensayo profundamente erudito, que analiza concienzudamente el surgimiento del humanismo, sus manifestaciones en el Renacimiento, sus vínculos con el pensamiento religioso, su posterior incorporación por los ilustrados y por el

romanticismo, detectando sus puntos vulnerables y negativos hasta desembocar en el mito del progreso, que de acuerdo al autor, al considerar lo perfecto en el futuro, se iba labrando una superstición filosófica que explicaba, a su modo de ver, el fanatismo religioso del comunismo.

Rodríguez Feo prosigue con reflexiones que involucran a los primitivos, al arte egipcio bizantino y al clásico, para apoyar su afirmación de que el arte moderno se ha apartado de esa actitud humanista. Y entonces aclara más adelante: “El arte moderno ha dado el primer golpe a este sentido pervertido del humanismo creando una visión grotesca de nuestra realidad circundante”²⁰ Y es entonces cuando su análisis de la obra de Rufino Tamayo arremete contra los paradigmas del arte mexicano fijados por los muralistas y sus segui-



¹⁸ Nota de los Editores. *Orígenes*, no. 13, La Habana, Primavera, 1947, pp. 3-4

¹⁹ *Orígenes*, no. 13, La Habana, Primavera, 1947, pp. 3-4

²⁰ José Rodríguez Feo, “Frente a Tamayo”, *Orígenes*, no. 15, año 4, t-4, La Habana, otoño de 1947, p. 35.

dores cuando dice:

La necesidad del paisaje por el paisaje, el ensimismamiento fingido del sombrerón mejicano, se le antoja irrevocablemente destinado a la estampa colorista de los comensales de Sanborns; con vuelo de cometa, grotescamente, señala como otro paisaje, interiorizado, nos eleva a lo Universal. Cómo el indio se escapará en ese volar de la imaginación de lo circunstancial y de lo anecdótico, (...) es tarea de los pocos y verdaderos artistas²¹.

Después de este descarnado análisis de la trascendental obra que ya venía asombrando al mundo por parte de Rufino Tamayo, concluía la década del cuarenta con un trabajo de la autoría de Lezama Lima sobre Orozco, joya literaria que con motivo de la muerte del aclamado muralista, legara el alma de *Orígenes*. Detectemos aquellos pasajes donde el diálogo y la polémica con el paradigma se evidencian por parte del escritor cubano: “El arte, él nos decía [se refiere a Orozco], debe partir siempre de una idea, y añadía rápido, de una idea americana. Este propósito hacía que sus símbolos en ocasiones fuesen demasiado evidentes y rotundos, sometidos al encadenamiento de una claridad inicial y que no quedasen como indicios del artista trabajando la necesidad formal de su propio caos”²².

Lezama dejaba en claro la vocación americanista de Orozco, que también él compartía, pero a la vez cuestionaba el paradigma del muralista mexicano, detectando sus puntos vulnerables en la obviedad, peligrando la experimentación formal, la individualidad del artista (lo cual, justamente Orozco no descuidó, por cierto).

Continúa el escritor cubano con un análisis acerca de la ingenuidad que presupone el hecho de que el Estado se dirigiera hacia sus metas después del triunfo de la revolución mexicana, insertando el surgimiento del fresquismo mexicano. Y reflexiona entonces sobre el desarrollo posterior de este lenguaje: “Cuando esa revolución nos dijo por todas sus voces que no era una religión, que era el estado y no el pueblo el que buscaba configurarse, el fresquismo mexicano dejó de producir nuevos creadores y comenzó a extinguirse lentamente, ay, demasiado lentamente”²³.

Concluye sustentando la figura de Orozco por sus ejecuciones, sus desenvolvimientos, sus recursos formales, la soledad y las sobreabundancias necesarios en sus obras, su lucha contra el gusto y la exquisitez, en el sentido conservador de la burguesía elegante, podrida, frívola; Orozco continuaba, desde el punto de vista de Lezama, más incontaminado y esencial, aquel pintor que había sido capaz de representar el drama de la lucha de su sangre con su espíritu, de su forma con su furor y afirmaba: “Es siempre el primer patricio que puede mostrar la pintura americana”²⁴ Muestra una reverente admiración por el mexicano insigne, pero no escapa a la necesidad de ubicarlo en coordenadas de conflictos, de aspiraciones y de cambios y ese enfoque, dado el tratamiento de estos temas por las publicaciones contemporáneas, resultaba también válido, oportuno y trascendental.

Lezama nos coloca con sus acercamientos al arte mexicano, ante una postura reflexiva y analítica de dimensión latinoamericanista, que rebasa la mera información o exaltación de un modelo de creación artística, para consolidar la integración latinoamericana.

²¹ *Ídem*.

²² José Lezama Lima, “José Clemente Orozco”, *Orígenes*, no. 22, año 4, La Habana, verano de 1949, p. 36.

²³ *Ídem*.

²⁴ *Ídem*.

americana y caribeña en un proyecto cultural de alcance universal.

Bibliografía

- 1- De Juan, Adelaida. “La plástica en la revista *Orígenes*”, *Claves del arte de Nuestra América*, vol. II, Número Extraordinario, La Habana, Casa de las Américas, junio 1994.
- 2- Fernández, Justino. “Pintura Mexicana, 1946”, *Orígenes*, no. 13, año 4, La Habana, primavera de 1947.
- 3- Lezama Lima, José. “José Clemente Orozco”, *Orígenes*, no. 22, año 4, La Habana, verano de 1949.
- 4- Lezama Lima, José. *La expresión americana*, FCE, México, D.F., 1993.
- 5- Merino Acosta, Luz. “Orígenes: otra cara de la Modernidad”, *Orígenes y la Vanguardia Cubana*, Libro Catálogo, Museo de Arte Moderno, México, D.F., 2000.
- 6- Nota de los Editores. *Orígenes*, no. 13, La Habana, Primavera, 1947.
- 7- *Orígenes*, no. 13, La Habana, Primavera, 1947.
- 8- Pach, Walter. “Problemas del arte americano”, *Orígenes*, no. 4, año I, La Habana, diciembre de 1944.
- 9- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*, UNAM, México, D.F., 1965.
- 10- Rodríguez Bolufé, Olga María. *Relaciones artísticas entre Cuba y México: momentos claves de una historia (1920-1950)*, Edit. Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2011.
- 11- Rodríguez Feo, José. “Frente a Tamayo”, *Orígenes*, no. 15, año 4, t-4, La Habana, otoño de 1947.
- 12- Tovar, Rafael. “Presentación”, *Orígenes y la Vanguardia Cubana*, Libro Catálogo, Museo de Arte Moderno, México, D.F., 2000.
- 13- Vitier, Cintio. “La aventura de *Orígenes*”, *La Gaceta de Cuba*, no. 3, La Habana, mayo-junio, 1994.

Olga María Rodríguez Bolufé (La Habana, 1965) Lic. en Historia del Arte, Universidad de La Habana, Cuba, 1988. Maestría en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana, México, 1996. Doctorado en Historia del Arte, Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Centro de Cultura Casa Lamm, México, 2005. Académica del Dpto. de Arte de la Universidad de La Habana, entre 1988 y 2001. Directora del Dpto. de Arte de la Universidad de La Habana, de 1997 a 2001. Académica de tiempo del Dpto. de Arte de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, especialista en Arte latinoamericano del siglo XX. Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte, y de la línea de investigación “Estética, cultura visual e imaginarios en Latinoamérica”. Autora de los libros *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México (1985-1996)*, UIA, México, 2007; *Relaciones artísticas entre Cuba y México: momentos claves de una historia (1920-1950)*, UIA, México, 2011 y *Altri Sguardi, Altre Interpretazioni: La Pittura cubana dagli inizi del secolo XIX alla Rivoluzione*, Edit. Forum, Centro Internacional de Altos Estudios Latinoamericanos (CIASLA), Universidad de Udine, Italia, 2011. Sus trabajos han sido publicados en revistas y memorias de congresos en México, Cuba, Argentina, Chile, España, Italia, Portugal y Brasil. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México, Nivel 2. Integra los consejos editoriales y de redacción del Fondo de Cultura Económica, Instituto Tecnológico de Medellín, revista *Memoria y Sociedad*, de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, y *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, de la Universidad Iberoamericana, de la Ciudad de México.