

XVIII Congreso.
25 | 27 de Abril de 2012. Querétaro.
Asociación Mexicana de Estudios del Caribe A.C



**EL ARTE DE MÉXICO EN LA MIRA DE LA VANGUARDIA
INTELECTUAL CUBANA, ALEJO CARPENTIER, JOSÉ
LEZAMA LIMA, LOLÓ DE LA TORRIENTE Y JUAN
MARINELLO.**

*Dra. Olga María Rodríguez Bolufé
Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.*

La mayor parte de los movimientos significativos de la modernidad artística en América Latina y el Caribe tuvieron como apoyo, la labor creadora de los artistas plásticos, músicos, dramaturgos y la obra teórica de estudiosos de la cultura, escritores y críticos que en muchas ocasiones contribuyeron a la oportuna orientación de las propuestas de estos movimientos renovadores. En este sentido destacan los documentos de la vanguardia artística latinoamericana, textos medulares que se convirtieron en plataforma teórica de los artistas; citemos como ejemplos los *Manifiestos de Poesía Pau Brasil* y *Antropofagia* debidos al ingenio de Oswald de Andrade, en Brasil, o el *Manifiesto Martín Fierro*, redactado por Oliverio Girondo en Argentina, o los llamamientos a los artistas latinoamericanos y mexicanos convocados por Siqueiros, así como aquel célebre texto de la *Escuela del Sur* concebido por el uruguayo Joaquín Torres García, por tan solo mencionar algunos ejemplos de los tantos que proliferaron en este sentido.

La difusión del arte de México en el Caribe hispano tuvo uno de sus momentos más significativos en la primera mitad del siglo XX. En Cuba, la labor desplegada por escritores, periodistas y hombres de política, devino en una orientación estética e ideológica que colocó al arte mexicano en el centro del debate como paradigma artístico a seguir. Se evidenció una pluralidad de posturas y una diversidad de mecanismos de recepción y valoración de estas influencias, desde diferentes coordenadas de opinión.

Desde una perspectiva interdisciplinaria, estos intelectuales se convirtieron en orientadores estéticos de la vanguardia cubana, lo que permite poner en práctica un análisis integrador que contribuye a visibilizar el impacto de las acciones de estos personajes en el sistema de relaciones artísticas que se fue configurando durante estos años.

En tal sentido, seleccionaremos cuatro figuras que constituyeron un puente de sumo interés entre el arte mexicano y el contexto cubano desde un enfoque interdisciplinario: ellos son los escritores cubanos Juan Marinello, Loló de la Torre, Alejo Carpentier y José Lezama Lima. Unidos por un factor común: el respeto y la admiración hacia los proyectos culturales renovadores, a partir de sus vivencias directas con artistas y personalidades del universo intelectual y político de ambos países.

Juan Marinello (1898-1979) apareció como figura imprescindible del movimiento de renovación cultural que se experimentaba en Cuba en la década de 1920. Había fundado desde 1927 -y dirigido desde 1929- junto al crítico de arte Jorge Mañach la



Revista de Avance, una de las principales publicaciones difusoras de la modernidad en Cuba. En su despacho, “situado en una vieja calle de La Habana, no muy lejos de la minúscula catedral”,¹ se reunían los intelectuales más destacados del momento para reflexionar acerca de los rumbos de la cultura cubana y, en consecuencia, proponer acciones concretas.

Aunque confesaba que sobre arte solo poseía el título de la “curiosidad desvelada”², en la inauguración del Salón de Bellas Artes de 1925 en La Habana manifestó la necesidad de implementar una orientación crítica sobre los valores del movimiento plástico y la urgente afirmación de un arte nacional a partir del cuestionamiento de lo que debía entenderse por arte propio. Fue entonces cuando lanzó la idea de *arte nuevo*, significando como tal la traducción profunda de lo cubano junto al conocimiento de la plástica contemporánea y el cultivo libre de los poderes creadores.³

Su ingreso al Partido Comunista de Cuba y las exigencias políticas que asumió lo convirtieron en un activo militante y defensor del marxismo leninismo. La dictadura de Gerardo Machado, déspota y corrupta, prendió fuego a todos los grupos políticos “rojos”, Marinello fue desterrado y viajó a México cuando contaba con 34 años.

(...) para el hombre de las Antillas, caldeado y recortado contra el cielo de sus islas, el encontronazo con México es como un deslumbramiento enervante y paralizador. Dos veces viví en México: en 1933 y entre 1936 y 37 (...). ¿Y no es esa calidad, la de la cotidianeidad ilusionada, la de lo habitual inusitado, la medida y la prueba de los grandes amores?⁴

Las radicales transformaciones culturales desplegadas como consecuencia de la Revolución mexicana postulaban posiciones ideológicas muy similares a las defendidas por Marinello desde su tierra. Y comenzó a escribir sin descanso, a la vez que compartía la amistad de los artistas y escritores que valoraban en él la actitud desafiante y la fidelidad al ideario humanista que sustentaban sus acciones.

Pronto comenzó a formar parte del controvertido círculo intelectual mexicano de los años ‘30, el cual le incitaba tanto a admirar el arte revolucionario y politizado de los

¹Luis Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de Caballería*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1986, p. 336.

²Juan Marinello, “Ante los cuadros de Peñita”, *Comentarios al arte*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 11.

³Yolanda Wood, “Marinello y el arte nuevo”, *De la plástica cubana y caribeña*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1990, p. 118.

⁴Juan Marinello, “Misión de México”, *Repertorio Americano*, no. 21, tomo XLIV, Costa Rica, 30 de enero de 1949, p. 322.



muralistas, como la maestría y la singularidad de un artista como Manuel Rodríguez Lozano, ensimismado en una concepción de “*lo mexicano*” alejada de la grandilocuencia del muralismo y que pretendía realizar una búsqueda más arraigada desde la introspección de su universo imaginario. Pero la constancia del cubano, “recta como la luz”,⁵ se obstinaba en una idea fija: “el entendimiento profundo de la realidad es padre de la obra mejor”.⁶

Dedicó muchos ensayos a la definición del rol del artista en la sociedad. La libertad era considerada entonces como responsabilidad, mientras que la evasión pasaba a ocupar el estadio de un fraude. En relación con este debate, Marinello expresaba: “El artista ha de entender, pero a golpes de humanidad; de otro modo, los hombres no se reconocerán largo tiempo en su entendimiento.”⁷ Así daba a entender que arte, cultura y sociedad vivían en constante y vigorosa interacción.

En sus textos sobre arte, una constante que llega a adquirir categoría de método de análisis es la referencia al dominio técnico de los creadores, el rigor profesional, y la preparación de los artistas. Sin embargo, estas referencias únicamente operaban como dato oportuno, pues el peso de su razonamiento se dejaba sentir en el análisis de la actitud del pintor con relación a las exigencias de su momento histórico.

Al referirse a “Los Tres Grandes” del muralismo mexicano, Marinello calificaba a Orozco como *el más hondo y desgarrado*, a Rivera como *el poseedor de mejores dotes formales*, y a Siqueiros como *el de más firme ímpetu revolucionario*. Justamente será este último la figura seleccionada por Marinello para realizar un análisis comparativo con Manuel Rodríguez Lozano, figura polémica que venía a representar una tendencia más intimista e insistía en la búsqueda de *lo propio* desde una óptica alejada de retóricas y cercana a la experiencia vivencial del individuo creador.

Marinello asume entonces una posición de crítico sagaz al considerar a Lozano y a Siqueiros como representantes de actitudes extremas que cuajaban al portar *virtudes militantes, dones extraplásticos, en una función pedagógica*. Y se trata, efectivamente, de dos creadores conscientes de su rol como artistas, cada uno respetando una idea que lo

⁵ Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p. 326.

⁶ Juan Marinello, *Sobre el Modernismo. Polémica y Definición*, UNAM, México, D.F., 1959, p. 88.

⁷ Juan Marinello, *Meditación americana*, Universidad Central de Las Villas, Cuba, 1963, p. 42.



animaba a crear con audacia y pasión un arte de profundo simbolismo y que revelaba, en ambos casos, una armoniosa relación entre concepto y lenguaje.

A la par, en las obras de estos dos pintores mexicanos se mantenía una coherencia impresionante entre el sujeto creador y el objeto artístico, de ahí la trascendencia tanto de los autores como de sus obras, portadoras de actitudes y signos de una época de búsquedas y encuentros: “Los dos son guías de los nuevos pintores de México (...) [ambos] encarnan las dos ansias centrales del hombre de ahora: sed de perfección inusitada, de evasión enajenada, de inesperado hallazgo y la otra sed andadora, de signo positivo, que se sabe alimentada por aguas subterráneas y caudalosas.”⁸

Juan Marinello, no obstante identificarse más plenamente con los preceptos de la proyección artística de tendencia revolucionaria -en su vertiente más política, mayormente en la línea del muralismo-, mantuvo una lúcida percepción ante la necesidad de coexistencia de este lenguaje plástico con otras expresiones más introspectivas, siempre que estuviera sustentado en una obra de calidad y de fuerte carga simbólica.

No obstante su empatía con la personalidad de Siqueiros y sus valoraciones de cada uno de “Los Tres Grandes” compiladas en el libro *Comentarios al arte*⁹, se infiere una actitud objetiva y crítica que coexiste con sus ideas políticas.

En ocasiones reitera, al referirse a Diego Rivera, aspectos negativos desde su exigente juicio, derivados de la aplicación de soluciones plásticas de forma continuada, a lo que sumaba -desde la perspectiva de Marinello- el *narcisismo y la transigencia*. Rivera se convirtió en una de las figuras más controvertidas en el ámbito artístico y político de esos años. Todos sus biógrafos coinciden en apuntar sucesos tan reveladores de las contradicciones del momento como el hecho de que Diego hubiera sido expulsado del Partido Comunista, de que “les hiciera el juego” a los gobernantes en turno o trabajara para Rockefeller en Estados Unidos, al tiempo que refugiaba a León Trotsky y se burlaba de la burguesía en sus frescos.

Marinello arremetía contra *la supervivencia de criterios individualistas* en Diego, y desde su austera y soberbia postura consideraba que el mexicano sólo había pintado para el

⁸Juan Marinello, “Presencia y reportaje de David Alfaro Siqueiros”, *Comentarios al arte*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 133.

⁹ Se trata de un compendio de diversos ensayos y artículos sobre arte publicados por Juan Marinello en publicaciones cubanas y extranjeras, que revelan el proceso de maduración de un sistema de análisis y valoración, con evidente sistematicidad. (N.A.)



Estado *en sus paredes burocráticas*. Si este fuera el argumento real para condenar a Rivera, también funcionaría para Orozco y Siqueiros, e incluso para todos los seguidores del muralismo que continuaron trabajando en las décadas de 1940 a 1960.

Se trataba, en esencia, de considerar a Diego en una posición vacilante ante la “única ruta” marcada por Siqueiros. Diego prefería guiarse por sus impulsos, ironizaba y transgredía las orientaciones emanadas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), organización en la que Marinello tuvo un rol muy significativo.

Por su parte, José Clemente Orozco aparecía para Marinello como una especie de *cifra encandilada, contenida, explosiva*. Orozco fue un personaje muy complejo; su *Autobiografía* -un texto imprescindible para comprender aquellos años de la vida cultural del México posrevolucionario- y su obra plástica se combinan para mostrar su enorme potencial creador. Al conocer la obra de Orozco, Marinello detectó cierta *violencia enardecida* que lo vinculaba con Goya.

Orozco trabajaba en silencio, no le interesaba militar en un partido ni concebir mítines o huelgas. Marinello opinaba entonces que a su pintura le faltaba orientación, no obstante contener mucha sustancia revolucionaria, aspecto que resultaba imposible negar a pesar de la retirada vida del autor. “Para él la vida estaba en su gana disparada, en su mundo concéntrico”, comentaba el cubano. La genialidad de Orozco se mostró justamente en alcanzar desde ese mundo una resonancia tan amplia que coincidía con las exigencias de su tiempo; en abordar problemas humanos universales desde la óptica de la historia y la vida de su país con un lenguaje formal que rebasaba las conquistas de las vanguardias europeas que no pudo conocer sino hasta varios años después, inmerso en búsquedas personales que tal vez hicieron pensar a Marinello que se trataba de un “primitivo voluntarioso y anárquico”.¹⁰

En la fidelidad a lo circundante, Marinello coincidía en querer un pintor como el que pedía Siqueiros, aquel joven artista militante que “indaga a las masas (...), se mete entre los hombres sufridores hasta hacerse ojos de multitud”¹¹, lo cual engarza coherentemente con sus ideas formadas desde Cuba ante la necesidad de delimitar las funciones del arte y del artista en un contexto que demandaba acciones comunicativas y

¹⁰Juan Marinello, “Sobre José Clemente Orozco”, *Comentarios al arte*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 157.

¹¹*Ibid.*, p. 134.



revolucionarias concretas. Siqueiros era el modelo de “realismo simbólico, de hacer del arte un impulso válido en el logro de un hombre nuevo en una nueva sociedad”.¹² Es así como, en 1934, Marinello se refiere al arte de David Alfaro como *profundamente humano e intensamente social*.

Cuando Siqueiros visitó La Habana en 1943, Marinello fue el encargado de presentarlo, diciendo que el mexicano se había impuesto la misión de “unir a los artistas plásticos americanos contra la barbarie ocasionalmente triunfante, lo que es un mandato de su condición de hombre que pinta, no de pintor en peripecias de hombre”.¹³ La posición de Marinello era radical, el liderazgo y la capacidad de movilización de Siqueiros le resultaban admirables por lo efectivo de sus acciones.

No obstante, en su texto “Presencia y reportaje de Siqueiros” de 1943, Marinello reconoce que la visita del mexicano a Cuba pasó inadvertida para los trabajadores y la *muchachada alerta*, aquellos a quienes deberían estar dirigidos sus discursos de acuerdo con el ideario de comunicación con el pueblo que propugnaba. Los asistentes a los eventos eran mayormente del ámbito intelectual y artístico. Resulta muy interesante la reflexión que elabora entonces Marinello en relación con el ímpetu de Siqueiros, con sus deseos de trasladar el modelo del muralismo mexicano a otros países de América, y la función del artista: “El tiempo sabio ha rectificado en él más de un dogmatismo político y estético (...). El indagador con el oído puesto en el pueblo, quiere robarle terreno al creador, con el oído tendido sobre sí mismo.”¹⁴

Marinello advertía que los impulsos de Siqueiros podían entraparlo en un discurso dogmático al condenar la pintura de caballete y reconocer como único camino a seguir para el arte americano el del muralismo de contenido político y social, entendido en un sentido estrecho que desterraba otras posturas más abiertas y dinámicas.

La postura de arraigo en lo nacional tenía muchos seguidores en México, pero también los tiempos por venir daban visos de nuevas propuestas no tan rígidamente apegadas a la fórmula *arte-realidad-política* que había llegado a ajustarse a los requerimientos de una época. Estas convivencias de opiniones generaron que en 1936, en

¹² Nótese la coincidencia de esta valoración con su concepción de *arte nuevo*, p. 2.

¹³ Juan Marinello, “En la guerra: arte de guerra”, *Comentarios al arte*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 127.

¹⁴ Juan Marinello, “Presencia y reportaje de David A. Siqueiros”, *Comentarios al arte*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 132.



un salón de la calle Donceles en la capital mexicana, tuviera lugar una ardiente controversia entre el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón y el cubano Juan Marinello. Relataba Cardoza:

Mi contrincante acataba una disciplina que me parecía una escolástica; procuré esmerarme en un pensamiento antipontifical. Mi problema nunca fue con la Revolución, sino con los estalinistas y sus variantes. Tal vez los dos nos equivocamos (...). Él nunca pudo tener razón contra el partido; yo nunca he querido tenerla contra la razón (...).¹⁵

El aspecto más polémico en la obra de Marinello es precisamente este rol que le atribuye al artista como vocero de su realidad y de los problemas colectivos que la aquejan. Esta concepción partía de una tradición sociológica de inspiración marxista muy arraigada que, en ocasiones, sublimaba esta significación por sobre las funciones intrínsecas del objeto artístico. Marinello exponía en *Frente a Frente* la necesidad de definir bien la mexicanidad “que queremos (...) a mil leguas de lo folklórico y típico (...)”, y agregaba: “(...) ningún oficio, ni el de escritor, dispensa de una tarea política”.¹⁶

En el Congreso de Escritores, Artistas e Intelectuales de México celebrado en 1937, Marinello pronunció unas palabras en la asamblea de apertura que fueron reproducidas en el número 8 de la revista *Frente a Frente*, donde afirmaba: “Sólo penetrado, estremecido por el ímpetu epocal puede un creador dar lo mejor de sí, lo único que históricamente cuenta (...), el creador de arte y de literatura ha de definir su modo acertado de servicio”.¹⁷

Juan Marinello reconocía el valor social del arte como fenómeno específico que resultaba de una necesidad histórica concreta, y el papel activo y consciente del sujeto en su capacidad de apropiación artística de la realidad. Todo esto lo ejercía basado en un enfoque que incluía tanto aspectos clasistas e ideológicos como el contrapunto entre lo nacional y lo universal. Pero el empeño por validar sus tesis le hacía caer frecuentemente en posiciones extremas desde las que luchaba denodadamente con su tiempo.

Dos o tres destierros más a México le deparaba la realidad cubana de entonces a Juan Marinello. Entre esos viajes, divulgaba en Cuba a través de publicaciones, exposiciones y charlas, el alto nivel alcanzado por la pintura revolucionaria mexicana, a la que se refería como *la mayor hazaña plástica de nuestro tiempo a escala continental*.

¹⁵Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*, pp. 583-584.

¹⁶Ermilo Abreu, “Lo que él piensa de nosotros”, *Frente a Frente*, no. 6, México, D.F., noviembre de 1936, p. 18.

¹⁷Juan Marinello, “Transformar el dolor en libertad”, *Frente a Frente*, no. 8, México, D.F., marzo de 1937, p. 2.



El muralismo se había convertido en la primera respuesta de América a la necesidad de conciliar un lenguaje formal moderno, antiacadémico, con la representación de temas nacionales que marcaran una impronta de identidad a la producción plástica de nuestra región. Decía el escritor cubano: “La pintura revolucionaria de México (...) importa a Cuba, a Hispanoamérica, al mundo, porque la sustenta y la impulsa un ELAN que viene de lo hondo, de la mexicanidad mejor, pero que toca los fondos humanos del pueblo (...). Por eso pintura revolucionaria, por eso, pintura nueva; por eso, arte grande.”¹⁸

Sin embargo, cada país concibió su “vanguardia nacional” en el campo del arte desde las propias necesidades que sus tradiciones y contextos presentaban. Y aunque México le había marcado con hondura, Marinello tuvo la acertada lucidez de prevenir a los jóvenes plásticos cubanos para evitar la copia fiel del modelo continental que se erigía cual paradigma del lenguaje artístico precisado por Latinoamérica:

La limitación servil de lo mexicano, como de lo francés o español, es peligro grave y actitud abominable (...) el arte que no crezca de la entraña del artista (y la entraña está nutrida de lo cercano y raigal) no es arte merecedor de tal nombre. Pero hay una verdad que no debe olvidarse: el movimiento pictórico mexicano, fruto natural y grande de la Revolución, expresión auténtica de la necesidad, el querer y el no querer de un pueblo, es acontecimiento que no puede quedar ignorado por nuestros pintores. Lo anecdótico y paramental, el traje, el gesto racial, el paisaje inigualado, deben quedar intraducibles, incomunicables. Pero si la pintura mexicana de hoy (...) fuera sólo gesto y raza, paisaje y vestimenta, ni sería grande ni sería impar.¹⁹

Este cubano indómito creía en *su* verdad. En sus textos a veces pueden sorprenderse algunos intentos casi desesperados por probar sus ideas cuando apelaba al recurso de afirmar: “*la verdad dice...*”, a manera de apoyo para validar su criterio. Esa verdad decía, por supuesto, la suya, y corría el peligro de rozar el fino límite que separa las valoraciones personales de las afirmaciones dogmáticas. Respondió en gran medida al tiempo que le tocó vivir, un tiempo que exigía valor y audacia para defender la tierra y su gente; y a esto se volcó de lleno, entusiasmado con *sus* verdades cual coraza protectora.

Otra de las figuras esenciales que contribuyó a afianzar las relaciones artísticas entre nuestros países en momentos claves de la definición de proyectos culturales en las décadas del 30 al 60 fue **Loló de la Torriente** (1902-1983). Sus facetas como escritora y luchadora revolucionaria se entrelazan con su actividad como crítica de arte y promotora cultural, lo que explica la necesidad de analizar la acción de Loló en el campo artístico vinculada con su proyección intelectual y política.

¹⁸ Juan Marinello, *Comentarios al arte*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 178.

¹⁹ *Ídem*.



Cuando llegó al México cardenista en 1937, la acompañaban las vivencias de un año de reclusión en la Prisión Nacional de Mujeres de Guanabacoa, acusada de propaganda subversiva cuando se encontraba en Estados Unidos en 1935. La actividad política de Loló en Cuba había sido sistemática como activista, militante y escritora en diversas organizaciones, congresos y actos públicos. De estos años datan sus vínculos con Julio Antonio Mella y con otros intelectuales destacados y sus recorridos por la isla en misiones políticas, que evidenciaban la maduración de una conciencia social comprometida con su tiempo y con los conflictos de su país.

Graduada de Derecho en 1929, y con toda esta experiencia política acumulada, llega Loló con 31 años a México. El desarrollo de las expresiones artísticas, cautivó a Loló en esta dinámica de bonanza, de cambios, de un gobierno que procuraba apoyar los intereses del pueblo y estimular el desarrollo del país:

El gobierno (...) continuaba la tradición espiritual de proteger las letras y las artes. La pintura moderna, encabezada por José Clemente Orozco y Diego Rivera, descubría un mundo nuevo plástico mientras la música, la etnología y [la] antropología desarrollaban una nueva expresión en lo nacional. Impetuosamente la mujer se incorporaba a las actividades políticas y sociales, a la vez que una revalorización de lo indígena aportaba nueva savia a los caudales de la unidad ciudadana.²⁰

Esta etapa de aprendizaje se evidencia en sus autobiografías, cuando expone que lo que más le impresionó de México fue el consorcio del hombre y su medio físico, y ese concepto de identidad que su prosa agitada va describiendo apasionadamente:

El milagro se realiza en un México moderno, de grandes fábricas, de ambiciosa industrialización, de ensanchamiento vital, de avorazada fiebre por el dólar [y] en el que -sin embargo- persiste ese sentimiento de lo propio que agarra en la tierra y en ella fija sus raíces. Encontré la belleza original en una humanidad sufriente que carecía del principio orgánico de la mutua integración, hablando idiomas y dialectos diversos, transmitiendo cómo se vive y cómo se muere.²¹

La joven escritora cubana iba consolidando una percepción de “lo mexicano” que la llevaría posteriormente a dialogar con ese universo cultural de forma diáfana y a incorporar un sentido de pertenencia avalado por su vocación americanista. Fue Alfonso Reyes quien le clarificó la comprensión del universo mexicano, “la inmensa riqueza representativa del poder espiritual indoamericano”²², su diversidad, su amplitud y sus aspiraciones.

México le ofreció espacios a la joven escritora cubana en las revistas del Partido Comunista Mexicano, en otras publicaciones como *El Nacional*, *El Popular* y el diario

²⁰Loló de la Torriente, *Mi casa en la tierra*, Imprenta Ucar García, S.A., La Habana, 1956, p. 348.

²¹Loló de la Torriente, *Testimonio desde dentro*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1985, pp. 334-335.

²²*Ibid.*, p. 384.



Novedades, donde llegó a ser editora y a ocuparse del Sector de Palacio en el sexenio de Miguel Alemán.²³ Muy pronto la periodista cubana comenzó a vincularse con el círculo intelectual mexicano de aquellos años, entre los que sobresalían los muralistas. Se trataba de una etapa convulsa, donde como ya referimos, la polémica acerca del rol del artista se convertía en centro de debates públicos.

Sin embargo, dentro de los propios muralistas existían divergencias, evidenciadas desde los inicios del movimiento, que la propia Loló distingue y comenta en un ensayo publicado en México en 1947. Existía, a su modo de ver, un grupo que ejercía una marcada oposición, desde los muros, a los aspectos negativos del gobierno; un segundo grupo que tuvo a su cargo la oposición directa desde las páginas de los periódicos ingresando en la militancia sindical, y el tercer grupo que optó por emigrar al extranjero. Al revisar los trabajos sobre arte mexicano publicados por Loló durante esos años se detecta su agudeza perceptiva en una época que demandaba análisis objetivos que aportaran claridad al debate.

Loló investigó ávidamente la vida y trayectoria de los “Tres Grandes”. En el caso de Orozco, nos cuenta de su claridad e ironía y de lo respetado y querido que era por todo el pueblo, lo cual enfatiza en el relato de su entierro. Por su parte, al referirse a Siqueiros nos advierte que era cuestionado y satirizado y sobresale en este sentido su trabajo publicado en *Cuadernos Americanos* en el año 1947 con el título “Conversación con David A. Siqueiros sobre la Pintura Mural Mexicana”, un ensayo enjundioso que reúne las distintas etapas de la llamada *Escuela Mexicana de Pintura* articulando con capítulos dedicados a la vida y obra de Siqueiros.

En 1944 se compromete con un proyecto mayor consistente en la elaboración de un libro de memorias de Diego Rivera. Se trató de un empeño serio que le exigió rigor y pruebas constantes a su resistencia y motivación por espacio de 10 años. Relata la autora: “Fue una tarea agradable, aunque erizada de dificultades y sujeta a las alternativas de la posibilidad diaria y sobre todo, a las de su carácter inestable, dinámico e imprevisor”.²⁴ El resultado fue un texto de 354 páginas, que se ha convertido en obligada referencia para los estudiosos de la obra del pintor mexicano, titulado *Memorias y razón de Diego Rivera*.

²³ Virgilio López Lemus, “Memoria y razón de Loló de la Torriente”, *Bohemia*, La Habana, s/f, p. 17

²⁴ Prefacio a *Memoria y razón de Diego Rivera*. Edit. Renacimiento, México, 1959, p. 7



Varios habían sido los intentos por realizar una biografía de Rivera, un personaje muy controvertido, entre lo legendario y lo mítico en pleno siglo XX. Fue entonces cuando Diego diría a Loló: “Te daría todas mis memorias si te dispones a trabajar (...) Sé que eres la única persona que las trabajaría con honradez y sinceridad.”²⁵

Loló nos legó con este libro sobre Diego la historia de una vida fecunda y las acertadas valoraciones de una trayectoria artística tan monumental como la pintura de su autor. Tratándose de una labor muy compleja, la propia Loló nos revela:

Contradictorio y vacilante, veleidoso y profundo, terriblemente desconfiado, como buen mexicano, era imposible acercarse a él sin sentir su resplandor (...). Diego Rivera es, en realidad, un contemporáneo lleno de pasión (...). Su actitud frente a la vida y dentro del arte tiende hacia lo legendario y heroico. Era un romántico, no obstante sus alardes marxistas, que consecuente con su época, buscó y halló en el caudal de su pueblo los valores estéticos capaces de constituir Escuela (...)²⁶
Yo no dejaba de comprender su trabajo agotador, su obra gigantesca, su desmedido afán por realizar una tarea plástica acorde con su época y su personal estilo, pero también yo me sentía prisionera de su desorden y desigual dinamismo, quemándome en una espera de trabajo agotador que no parecía de fácil fructificación.²⁷

Sin embargo, De la Torriente consiguió integrar su inteligencia analítica con la memoria y la frase directa del pintor mexicano. Logró componer un texto explicativo, informativo, que valoró y situó a Rivera tanto en el contexto mexicano, como en el extranjero.

La activa vida de la cubana en México se alternaba con frecuentes visitas a la isla donde publicaba trabajos en las revistas *Carteles*, *Mediodía* y *Bohemia* y ofrecía cursos sobre pintura mexicana en universidades y otros centros. Difundía así el proceso que vivía el arte mexicano de los años 40, en momentos en que los artistas de Cuba se mostraban muy interesados por conocer la experiencia mexicana que, cual paradigma en Latinoamérica, había logrado crear un lenguaje plástico propio, sin ignorar los aportes de la vanguardia internacional.

Loló comprendía que, así como en las restantes expresiones de la cultura nacional, en la pintura se imponía una necesaria revisión. Los elementos que la constituían comenzaban a discutirse, buscando aquellos que apartados de lo fácil y trillado, segregados del pintoresquismo intrascendente, representarían un aporte valioso y sustancial.

México se convirtió en un espacio de confluencias y allí, en medio de aquel ajeteo de muralistas, grabadores y debates, llegaban los cubanos para aprender la técnica del

²⁵ *Ibidem*, p. 8

²⁶ *Ibidem*, p. 14

²⁷ *Ibidem*, p. 10



fresco, para incorporarse al TGP, para llenarse de todo ese caudal de vivencias, que aquel momento histórico irrepetible les proporcionaría. Loló compartía con sus compatriotas y en este sentido, investigar su papel en este sistema de relaciones artísticas, hace justicia a la significación de su quehacer en tierra mexicana.

Sin dudas, los años vividos en México contribuyeron decisivamente al desarrollo de Loló como crítica de arte. Paralelamente se inscribió en varios cursos de marxismo, de letras y de latín, donde compartió con figuras de la talla de Justino Fernández, Alfonso Caso, Efraín Huerta, Fernando Benítez, José Vasconcelos y Octavio Paz, entre muchos otros.

Cuando Loló es contratada como reportera para el nuevo diario *Novedades*, se le encargó hacer entrevistas a los artistas, escritores e intelectuales que visitaban México, ocuparse de asuntos culturales, intercambios con otros países y reportajes especiales, todo lo cual favoreció su protagonismo en el proceso intercultural entre Cuba y México, en un período que con la creación de la Asociación Nacional de Artistas se propició la llegada a México de figuras del teatro y el cabaret cubanos (Rita Montaner, Ninón Sevilla, Benny Moré, Bola de Nieve, Ernesto Lecuona, entre otros).

Estudiar los ensayos y la vida de Loló de la Torriente en México pone de manifiesto el esencial papel desempeñado por esta mujer polifacética e imprescindible en virtud de verificar la posibilidad del diálogo y conocimiento mutuo de las respectivas historias, conflictos y expresiones artísticas tanto de Cuba como de México, aspiración que continuó desarrollando en décadas posteriores animada por ese entrañable amor hacia México, país donde afinó su sensibilidad, fortaleciéndola, según sus propias palabras, para el goce de una vida fecunda.

Cuando en 1926, a la edad de 21 años, **Alejo Carpentier** (1904-1980) recibió la inesperada invitación del novelista Juan de Dios Bojórquez para asistir a un congreso de escritores celebrado en México, inició un camino vital para su reconocimiento de América; tanto así que cincuenta años después, Carpentier recordaría ese, su primer viaje de adulto al extranjero, como *un acontecimiento capital en su vida*.

Por espacio de ocho años, desde Europa, Alejo se volcó de lleno a la investigación sobre la historia latinoamericana, leyendo desde el Inca Garcilaso de la Vega, las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, hasta los novelistas



románticos del siglo XIX: “Los leí a todos, tratando de hacerme una visión, una noción de lo que era este continente para empezar a hablar de él y definirlo en lo posible.”²⁸ De este modo, ya el joven escritor incorporaba ese interés por la cultura latinoamericana, a la vez que iba concientizando sus inquietudes acerca del conocimiento compartido de la historia y el legado artístico de los países de la región, junto a sus problemáticas políticas y sociales.

Como consecuencia de la maduración de su pensamiento, y también motivado por el propio contexto de tensiones políticas que se vivía en la isla, en 1927 se integró al Grupo Minorista. Sobre su vinculación con esta vanguardia intelectual cubana, refería Carpentier: “(...) Pedíamos la cooperación y una unión y un mutuo conocimiento de los demás países de América Latina, veíamos a América Latina como una unidad, veíamos una suerte de internacionalismo revolucionario entre los países de América Latina.”²⁹

En varias de las entrevistas realizadas a Carpentier por diversas personalidades, un elemento recurrente al caracterizar el ambiente cultural cubano de los años de 1920, cuando iniciara su trabajo como periodista en las revistas modernas, es la alusión a la llegada a Cuba de toda una estética renovadora proveniente de París que ofrecía soluciones novedosas en cuanto al lenguaje formal. Alejo reconoce siempre que esta influencia parisina comenzó a verse compulsada por un pensamiento nacionalista que provenía del Continente Americano y que inmediatamente acaparó la atención de los jóvenes intelectuales y artistas cubanos de aquellos años. En esta etapa de constantes desplazamientos, las vivencias experimentadas por Alejo Carpentier en sus viajes a México (afirmaba que fueron casi treinta) influyeron en la definición de muchas de sus concepciones acerca de la cultura americana. Comenta al respecto:

Poco a poco nos dimos cuenta, en un momento doloroso, cuando los de mi generación nos estábamos desprendiendo de todo decadentismo y yendo hacia el abstraccionismo, que un Diego Rivera, un José Clemente Orozco (...) estaban expresando esa tremenda realidad que no habíamos visto, que era América, pero una América nueva, una América en transformación, una América donde ya algunos jóvenes estaban estudiando ciertas obras, ciertos libros, que habrían de transformar su visión del mundo.³⁰

Por otro lado, la significación que Alejo Carpentier le otorgó a la llegada a Cuba de las revistas *El Machete* y *Amauta*, esta última del peruano José Carlos Mariátegui, se reitera

²⁸Alejo Carpentier, Conferencia radial, París, Archivos del Centro “Alejo Carpentier”, La Habana, s/f.

²⁹Araceli García-Carranza, *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 14.

³⁰*Entrevistas. Alejo Carpentier*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 203.



una y otra vez. Enfatizaba el éxito inicial de la revista *Mundial*, que publicaban en París Rubén Darío y Gómez Carillo, y cómo fue cediendo su popularidad ante las propuestas revolucionarias llegadas del Continente Americano a Cuba.

Los textos carpenterianos pueden situarse entre los más agudos afanes encaminados a establecer indagaciones sobre intercambios culturales para comprender e interrelacionar los rasgos, anhelos y conflictos de Nuestra América. A su atenta pluma se deben los primeros trabajos de corte ensayístico sobre los muralistas mexicanos publicados en Cuba.

Su admiración por el proyecto cultural mexicano vino a concretarse con su primer viaje a México en 1926. En esa ocasión conoció a Rivera, Orozco y Alfonso Reyes, maestros que, según sus propias palabras, le ayudaron a “valorizar los logros más auténticos de la nacionalidad mexicana y latinoamericana (...) a conocer el mundo a través del conocimiento de lo auténticamente americano”.³¹ Carpentier era consciente de estar asistiendo a un encuentro trascendental. México, recién salido de una cruenta guerra, luchaba por reconstruir proyectos sociales donde el arte y la cultura tenían un rol protagónico, donde un creador debía contribuir con toda su fuerza -que Carpentier compara con la de los hombres del Renacimiento- a la realización de aquel proyecto social que lideraba la Secretaría de Educación Pública en la figura de José Vasconcelos.

En esa convulsa realidad, Alejo Carpentier pudo ver nacer en *aquellos muros arrebatados a la burguesía* la pujanza de una expresión legítimamente nacional que se nutría de los lenguajes de vanguardia europeos para generar algo diferente, algo que se agigantaba ante sus ojos con una fuerza mayor.

Carpentier recordaba una y otra vez aquella primera visita a México, y los regresos sucesivos, como el acontecimiento más importante para su formación profesional. Las célebres tamaladas organizadas por Diego, donde se reunían los más importantes escritores, pintores y músicos; las controvertidas tertulias en casa de Luis Cardoza y Aragón; el surgimiento de la Orquesta Sinfónica Nacional de México y la posibilidad de conocer la grandeza de la obra de Silvestre Revueltas y Carlos Chávez; los hallazgos arqueológicos y la noble empresa editorial que llevaba a cabo la Secretaría de Educación Pública, fueron hechos que marcaron profundamente al intelectual cubano. Comentaba Carpentier sobre aquella etapa:

³¹*Ibidem*, p. 301.



Y de ese contacto surgió en mí una tremenda duda: yo acababa de ser iniciado en la pintura no figurativa, en las maneras de pintar de un Picasso, de un Gris, en el cubismo, en una pintura que cada vez más iba hacia lo abstracto, y de repente, he ahí que me encontraba en México con un tipo de pintura profundamente afinada en lo real circundante, en lo contingente, en la circunstancia y en lo vivo, y que estaba plasmando una serie de realidades nuevas de América de una manera completamente inesperada e imprevista.³²

Alejo escribió ensayos muy lúcidos sobre la obra de los muralistas, ensayos que mantienen una vigencia impresionante para cualquier estudioso del arte latinoamericano. Advirtió que había una tendencia a minimizar la obra de Diego como pintor anecdótico, a lo cual respondió que esa obra manifestaba un carácter absolutamente nuevo e insólito para la hora en que apareció en el panorama de la pintura americana, y reconoció la repercusión del muralismo en Alemania y Francia.

De 1926 datan sus trabajos sobre el arte de Rivera y Orozco publicados en las revistas cubanas *Carteles* y *Social*, respectivamente. De este último afirmaba:

La obra de Orozco realiza una especie de apostolado pictórico animada de un espíritu análogo al que originó la pintura religiosa de la Edad Media, pero sirviendo una nueva y noble causa. Creados para la multitud, como las obras de arte revolucionarias rusas, esos frescos sólo aspiran a llegar directamente al corazón del pueblo con la mayor elocuencia posible.³³

Su amistad entrañable con Diego Rivera, el profundo conocimiento de la obra de este mexicano de talla mayor, fue plasmada en numerosos ensayos, crónicas y entrevistas. Diego le inspiraba admiración, se trataba de un hombre de casta de gigantes que trabajaba duramente, con una disciplina que garantizaba en cada mural una obra de altísima calidad, a la par que percibía la necesidad de renovar sus recursos plásticos. Fue Rivera quien le enseñó a Carpentier a dignificar las artes populares que adornaban su casa en la calle Mixcalco y a escuchar, antes de alcanzar la legitimación de la industria, los célebres mariachis y corridos de porfiristas y zapatistas.

Para ubicar la significación de Rivera, Carpentier indagó en la pintura que hasta aquellos años se venía desarrollando en América Latina, evidenciando los síntomas de crisis de la pintura académica. Describió el proceso de aprendizaje del cubismo cual disciplina necesaria para Rivera y cómo, no obstante su estancia en París, siempre mantuvo un apego a su nacionalidad que lo hizo distinguirse tanto por sus obras como por su irreverente y desenfadado comportamiento. Fue así que a su regreso de México en 1927

³²*Ibidem*, pp. 361-362.

³³Alejo Carpentier, "El arte de Clemente Orozco", *Social*, no. 11, año 10, La Habana, octubre de 1926, pp. 28-29.



preparó la primera exposición de obras del pintor en el Lyceum de La Habana, asumiendo las palabras de inauguración.³⁴

Carpentier también dedicó textos a valorizar la experiencia de las escuelas de pintura al aire libre puestas en práctica en México³⁵ y con el paso del tiempo, fue capaz de apreciar los nuevos valores que surgían en el panorama artístico mexicano, como José Luis Cuevas, a quien dedicó un artículo en *El Nacional*, de Caracas, hacia los años 50. Se trata de un texto sumamente revelador acerca de la necesidad de renovación de las fórmulas ya anquilosadas del Muralismo, donde el escritor cubano caracteriza a Cuevas como descendiente de esa estirpe de *artistas alucinados* que sin dejar de enfocar su realidad, lo hacen desde una perspectiva íntimamente dramática y personal.

En medio de la fuerte polémica desatada entre Cuevas y Siqueiros, Carpentier, sin dejar de reconocer la validez del muralismo en su momento, admiraba la valentía de Cuevas y reconocía en el joven dibujante a un exponente de la *mexicanidad mejor*, libre de ataduras grandilocuentes que ya no se adecuaban a los nuevos tiempos. El cubano participaba no sólo del diálogo, sino que también se incorporaba a la polémica con el paradigma que había significado el arte de México para el Caribe hispano.

Mucho le aportó México a Alejo Carpentier, ese cubano que fuera homenajeado con un banquete en 1926 como el jefe de redacción más joven de América, mientras el mexicano Miguel Covarrubias le hacía una de sus mejores caricaturas. Carpentier había quedado atrapado por el dramatismo de la Coatlicue, los diseños de los templos de Mitla, la magnificencia de Teotihuacán, el barroquismo que veía en los templos mayas y los altares de iglesias *incendiadas*; por los titanes del muralismo, las alucinaciones de José Luis Cuevas, los corridos “La Adelita” y “La Valentina”, y la autenticidad y el colorido del arte popular mexicano; por aquellos componentes insólitos que reforzaban sus concepciones de *lo real maravilloso* como componente esencial de la cultura americana, esa que México le ayudó a reconocer desde una perspectiva latinoamericanista en fructífero diálogo con el Caribe.

³⁴Alejo Carpentier, “Diego Rivera”, Conferencia pronunciada en la apertura de la Exposición Flouquet-Rivera el 20 de junio de 1927, publicada por *Revista de Avance*, La Habana, 15 de agosto de 1927, pp. 232-235, y reproducida en Órbita de la *Revista de Avance*, Colección Órbita-UNEAC, La Habana, 1965.

³⁵Alejo Carpentier, “Maroto, viajero de tercera”, *Diario de la Marina*, La Habana, 15 de enero de 1928, p. 33.



El papel jugado por el arte de México como paradigma en el continente y su proyección hacia las islas, también fue vislumbrado y estudiado por el escritor cubano **José Lezama Lima** (1910-1976), 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”.³⁶ 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.

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, entonces Presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, expresó: “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”.³⁷

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,

³⁶ Cintio Vitier, “La aventura de *Orígenes*”, *La Gaceta de Cuba*, no. 3, La Habana, mayo-junio, 1994, pp. 2-11.

³⁷ Rafael Tovar, “Presentación”, *Orígenes y la Vanguardia Cubana*, Libro Catálogo, Museo de Arte Moderno, México, D.F., 2000, p. 9.



Marinetti y los futuristas, Bretón y los surrealistas). Al respecto apunta la Dra. Luz Merino Acosta, especialista en el estudio de estos años en el arte cubano:

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 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 nuevo.³⁸

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. Este nutrido volumen de colaboradores plásticos ofrecía la cualificación de *Orígenes* en relación con el resto de las publicaciones que le eran contemporáneas.

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

³⁸ 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.



de sus predecesores: el descubrimiento de nuestro pueblo como una cantera de revelaciones”.³⁹

En el número 4 de la revista apareció un trabajo de Walter Pach titulado “Problemas del arte americano”. 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” 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:

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 ilustración.⁴⁰

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” 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.”⁴¹ 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 dígase lo que se quiera, no hay hoy día, fuera

³⁹ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, UNAM, México, D.F., 1965, pp. 251-252.

⁴⁰ Walter Pach, “Problemas del arte americano”, *Orígenes*, no. 4, año I, La Habana, diciembre de 1944, p. 4.

⁴¹ Justino Fernández, “Pintura Mexicana, 1946”, *Orígenes*, no. 13, año 4, La Habana, primavera de 1947, p. 3.



de México, otro país que cuente con las grandes figuras de la pintura universal que, milagrosamente (...) surgieron allí.”⁴²

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.

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”⁴³ 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 seguidores cuando dice:

La necesidad del paisaje por el paisaje, el ensimismamiento fingido del sombrero 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 artistas.⁴⁴

⁴² *Ibíd.*, p. 4.

⁴³ José Rodríguez Feo, “Frente a Tamayo”, *Orígenes*, no. 15, año 4, t-4, La Habana, otoño de 1947, p. 35.

⁴⁴ *Ídem.*



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”⁴⁵

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 del papel del estado como mecenas del muralismo 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”⁴⁶ 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.”⁴⁷ A la vez que muestra una reverente admiración por el mexicano insigne, el escritor cubano 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.

⁴⁵ José Lezama Lima, “José Clemente Orozco”, *Orígenes*, no. 22, año 4, La Habana, verano de 1949, p. 36.

⁴⁶ *Ídem*.

⁴⁷ *Ídem*.



Los autores incluidos en este ensayo permiten un análisis interdisciplinar de este proceso de relaciones culturales en el Caribe. Juan Marinello, como activista político asume una postura comprometida, que se ubica en el centro de la polémica e incide en ambos contextos con notable protagonismo. Loló de la Torriente nos aporta sus vivencias como periodista en el México de aquellos años, donde asumió la responsabilidad de escribir un texto biográfico sobre Diego Rivera, entre muchas otras acciones que desarrolló como promotora del arte cubano en México y viceversa en publicaciones periódicas. Alejo Carpentier, desde su definición de “lo real maravilloso americano”, y sus experiencias vitales con el arte mexicano, consigue generar un análisis con sus dotes de erudito escritor, desde una perspectiva culturológica. Y José Lezama Lima, desde la complejidad del intelectual que conjuga la actividad como poeta y narrador, con la de coordinador de una revista, nos ofrece la alternativa de una comprensión incluyente y abierta hacia los diálogos entre el arte con otras manifestaciones culturales, desde la valoración del legado histórico y en respuesta a los reclamos de su presente.

Estos intelectuales cubanos nos colocan 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 y caribeña en un sólido proyecto cultural común de alcance universal.

HEMEROGRAFÍA:

- Abreu, Ermilo. “Lo que él piensa de nosotros”, *Frente a Frente*, no. 6, México, D.F., noviembre de 1936.
- Antuña, María Luisa y Josefina García-Carranza. “Bibliografía de Juan Marinello”, *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba*, no. 3, v. XVI, año 65, La Habana, septiembre-diciembre, 1974.
- Carballo, Emmanuel. “Entrevista con Alejo Carpentier”, *México en la cultura*, suplemento de Novedades, no. 464, México, D.F., 12 de febrero, 1958.
- Carpentier, Alejo. “Danza de calaveras”, *El Mundo*, La Habana, 11 de diciembre, 1960.
- _____ “Diego Rivera”, *Revista de Avance*, no. 9, año 1, t. I, La Habana, agosto de 1927.
- _____ “El arte de Clemente Orozco”, *Social*, no. 10, año 2, vol. XI, La Habana, octubre de 1926.
- _____ “El legado de Diego”, *El Mundo*, La Habana, 9 de diciembre, 1960.
- _____ “José Luis Cuevas”, *Letra y Solfa*, Caracas, 27 de mayo de 1958.
- _____ “Maroto, viajero de tercera”, *Diario de la Marina*, La Habana, 15 de enero de 1928.
- Fernández, Justino. “Pintura Mexicana, 1946”, *Orígenes*, no. 13, año 4, La Habana, primavera de 1947.
- Lezama Lima, José. “José Clemente Orozco”, *Orígenes*, no. 22, año 6, La Habana, verano de 1949.
- López Lemus, Virgilio. “Memoria y razón de Loló de la Torriente”, *Bohemia*, La Habana, s/f.
- Marinello, Juan. “Arte y Política”, *Revista de Avance*, no. 1, año 2, t. III, La Habana, enero de 1928.
- _____ “Las masas mexicanas hacen su cultura”, *Mediodía*, no. 3, vol. 72, La Habana, 6 de junio de 1938.
- _____ “Misión de México”, *Repertorio Americano*, no. 21, t. XLIV, Costa Rica, 30 de enero, 1949.
- Pach, Walter. “Problemas del arte americano”, *Orígenes*, no. 4, año I, La Habana, diciembre de 1944.
- Rodríguez Feo, José. “Frente a Tamayo”, *Orígenes*, no. 15, año 4, t-4, La Habana, otoño de 1947.
- Torriente, Loló de la. “La obra monumental y la vida actual de David Alfaro Siqueiros”, *Cuadernos Americanos*, México, D.F., noviembre-diciembre, 1947.



_____ “Dos colosos en la mirilla”, *Bohemia*, La Habana, 27 de octubre, 1978.
 Vitier, Cintio. “La aventura de Orígenes”, *La Gaceta de Cuba*, no. 3, La Habana, Mayo-junio, 1994.

BIBLIOGRAFÍA:

- Cardoza y Aragón, Luis. *El Río. Novelas de Caballería*, FCE, México, D.F., 1986.
 Carpentier, Alejo. *Letra y Solfa. Artes Visuales*, Compilación y prólogo de Alejandro Canovas Pérez, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1993.
 _____ *Críticas de arte (1922-1939)*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1975.
 _____ *Crónicas*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1985.
Entrevistas. Alejo Carpentier, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1985.
 García-Carranza, Araceli. *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1984.
 Lezama Lima, José. *La visualidad infinita*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1994.
 Marinello, Juan. *Comentarios al arte*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1983.
 _____ *Meditación americana*, Universidad Central de Las Villas, Cuba, 1963.
 _____ *Sobre el Modernismo. Polémica y Definición*, UNAM, México, D.F., 1959.
 Órbita de la *Revista de Avance*, Colección Órbita-UNEAC, La Habana, 1965.
Orígenes: revista de arte y literatura, Ed. facsimilar El Equilibrista, Ediciones Turner, México, Madrid, 1989. 7 v.
Orígenes y la Vanguardia Cubana, Libro Catálogo, Museo de Arte Moderno, México, D.F., 2000.
 Otero, Concepción. *Crítica y pintura: testimonio y circunstancia (La crítica de arte sobre pintura moderna cubana: 1937-1953)*, Tesis de Maestría, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 1998.
 Paz, Octavio. *Las peras del olmo*, UNAM, México, D.F., 1947.
Recopilación de textos sobre Juan Marinello, Serie Valoración Múltiple. Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, La Habana, 1979.
 Torriente, Loló de la. *Memoria y razón de Diego Rivera*, Edit. Renacimiento, México, 1959.
 _____ *Mi casa en la tierra*, Imprenta Ucar García, S.A., La Habana, 1956.
 _____ *Testimonio desde dentro*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1985.
 Wood, Yolanda. *De la plástica cubana y caribeña*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1990.

