

CONEXIONES ENTRE EL EXILIO POLÍTICO Y LA PRÁCTICA ARTÍSTICA: CUBANOS EN MÉXICO DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Olga María Rodríguez Bolufé

Resumen

Este ensayo aborda las posibilidades de articular el pensamiento y rol de intelectuales cubanos, en su condición de exiliados políticos, con el campo de la cultura artística en México. Mediante su vinculación con artistas plásticos, el texto va visibilizando la diversidad de estas relaciones, y se develan mutuas contribuciones, las cuales maduraron en criterios estéticos que orientaron a buena parte de la vanguardia artística cubana a partir de las experiencias vividas por Juan Marinello, Julio Antonio Mella y Loló de la Torre en México.

Palabras clave

Exilio político, cubanos, México, práctica artística.

Aquel fue [...] un artista en su puesto [...] porque no traicionó nunca una claridad de su mensaje [...] nunca, entre su excepcionalidad y su pueblo quebró el hilo incandescente.

JUAN MARINELLO, *Meditación americana*, 1963.

Los procesos culturales de América Latina y el Caribe tuvieron uno de sus momentos más fecundos y complejos durante la primera mitad del siglo XX, cuando las ansias por definir proyectos de modernidad cultural, insertas en los reclamos ideológicos y políticos de aquellos años, se combinaban con las necesidades de una intelectualidad ávida de renovaciones.

Uno de los casos más paradigmáticos en América Latina fue generado a consecuencia de la Revolución mexicana de 1910. La difusión de programas teóricos, los proyectos de renovación de los sistemas de enseñanza del arte, el papel de las instituciones promotoras, los ejes

polémicos del discurso crítico y la legitimación de determinadas tendencias fueron configurando un paradigma dentro de su propio medio de acción. Sin embargo, no se trató de un paradigma homogéneo ni exento de cuestionamientos y contradicciones, aun en su espacio fundacional.

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 a seguir, generándose un efecto de interdiscursividad entre el legado de la vanguardia europea y la proyección social del arte de México. Se evidenció una pluralidad de posturas y de mecanismos de recepción y valoración de estas influencias a partir de diferentes coordenadas de opinión, a lo que contribuyó el papel jugado por exiliados políticos, también insertos, por su propia labor creadora y crítica, en el debate cultural de aquellos años.

Desde una perspectiva interdisciplinaria, estos intelectuales se convirtieron en orientadores estéticos, lo que permite poner en práctica un análisis integrador que visibiliza el impacto de sus acciones en el sistema de relaciones artísticas que se fue configurando durante estos años; 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 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 con el crítico de arte Jorge Mañach la *Revista de Avance*, una de las principales publicaciones difusoras de la modernidad en Cuba. Aunque confesaba que sobre arte sólo poseía el título de la “curiosidad desvelada”,¹ en la inauguración del Salón de Bellas Artes de 1927, en La Habana, impulsó una orientación crítica sobre los valores del movimiento plástico y sustentó la noción 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.²

¹ Juan Marinello, “Ante los cuadros de Peñita”, en *Comentarios al arte*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, p. 11.

² Yolanda Wood, “Marinello y el arte nuevo”, en *De la plástica cubana y caribeña*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990, p. 118.

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

[...] 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 [...] ¿Y no es esa calidad, la de la cotidianeidad ilusionada, la de lo habitual inusitado, la medida y la prueba de los grandes amores?³

Las radicales transformaciones culturales desplegadas como consecuencia de la Revolución mexicana postulaban posiciones ideológicas muy similares a las defendidas por Marinello desde su tierra. Pronto formó parte del controvertido círculo intelectual mexicano de los años treinta, el cual le incitaba tanto a admirar el arte revolucionario y politizado de los muralistas, como la maestría y la singularidad de Manuel Rodríguez Lozano. 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. También ocupó importantes roles en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y en el ámbito académico de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Dedicó muchos ensayos a la definición del papel 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”.⁴

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

³ Juan Marinello, “Misión de México”, en *Repertorio Americano*, núm. 21, t. XLIV, Costa Rica, 30 de enero de 1949, p. 322.

⁴ Juan Marinello, *Meditación americana*, Cuba, Universidad Central de Las Villas, 1963, p. 42.

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*.

Marinello arremetía contra *la supervivencia de criterios individualistas* en Diego, y desde su austera postura consideraba que el mexicano sólo había pintado para el Estado *en sus paredes burocráticas*. Por su parte, Orozco aparecía para Marinello como una especie de *cifra encandilada, contenida, explosiva*, y detectó cierta *violencia enardecida* que lo vinculaba con Goya. 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”.⁵ 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”.⁶ 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, el escritor cubano 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. En este sentido, resulta muy interesante su reflexión acerca del ímpetu de Siqueiros para trasladar el modelo del muralismo mexicano a otros países de América: “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”.⁷

Los tiempos por venir avizoraban nuevas propuestas no tan rígidamente apegadas a la fórmula *arte-realidad-política*. Estas conviven-

⁵ Nótese la coincidencia de esta valoración con su concepción de *arte nuevo*, p. 2.

⁶ Juan Marinello, “En la guerra: arte de guerra”, en *Comentarios al arte*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, p. 127.

⁷ Juan Marinello, “Presencia y reportaje de David A. Siqueiros”, en *Comentarios al arte*, Cuba, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, p. 132.

cias de opiniones provocaron que en 1936, en 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 [...].⁸

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*, si bien advertía que no debía imitarse servilmente tal lenguaje nacido de la entraña de este país, como producto auténtico e inconfundible.

Otra de las figuras que desde el ámbito de lo político se integra a esta historia cultural de relaciones entre México y Cuba fue el líder estudiantil Julio Antonio Mella, exiliado en México desde enero de 1926, cuando la Presidencia de este país estaba a cargo del general Plutarco Elías Calles. En su niñez había vivido en Estados Unidos; en la Academia Newton fue alumno del poeta mexicano Salvador Díaz Mirón, y con el propósito de estudiar la carrera militar viajó a México alrededor de 1920, pasajes de su vida que avizoraban la intensa relación que tendría con este país en un futuro no muy lejano.

Fue en su exilio mexicano donde estudió Derecho en la Universidad Nacional en 1928, fundó varias organizaciones estudiantiles y campesinas⁹ y fue nombrado secretario general —en funciones— del Partido Comunista de México; a la par que se involucraba en intensos debates con los que una vez llamó “pléyade de artistas y literatos genuinamente revolucionarios”.

⁸ Luis Cardoza y Aragón, *Luis Cardoza y Aragón, El Río. Novelas de Caballería*, México, FCE, 1986, pp. 583 y 584.

⁹ Como la Asociación de Estudiantes Proletarios y su órgano propagandístico *Tren Blindado*; integró el Ejecutivo de la sección mexicana de la Liga Antiimperialista de las Américas y la Liga Campesina,

En sus esfuerzos por reorientar el trabajo de las organizaciones obreras en vísperas de la reelección de Álvaro Obregón en 1927, Mella contó con el respaldo de David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera. El joven líder cubano logró comprender expresiones esenciales de la creación pictórica del México de aquellos años y fomentar lazos de amistad con importantes artistas que protagonizaban el panorama plástico nacional.

Fueron cuatro las vías que vincularon a Mella con el mundo artístico mexicano, de acuerdo con el crítico de arte cubano Manuel López Oliva: la abierta actitud contemplativa, propia de su labor periodística en los diarios *El Machete* y *El Libertador*, el afán por cultivarse y vivir plenamente que lo caracterizaban, las actividades políticas desarrolladas con los artistas, además de la íntima relación mantenida con la fotógrafa Tina Modotti.

López Oliva reconoce vínculos entre la visión del cubano y la de los artistas mexicanos, en su cuento “Aquí nadie pasa hambre” —publicado en *El Machete* con el seudónimo de *Cuauhtémoc Zapata*—, donde se lee: “[...] Don Manuel tiene el aspecto común a los burgueses y a los cerdos que tantas veces han reproducido los pintores y los caricaturistas: el estómago era todo el cuerpo y la cabeza y los demás órganos parecían simples adornos del estómago”.¹⁰ Se trata de una imagen literaria inspirada en los personajes creados por José Clemente Orozco, quien comisionara a Tina Modotti para que fotografiara su obra en la ENP.¹¹ Nuevamente México se erigía como el espacio fecundo para madurar una postura reflexiva, pues Julio Antonio participaba no sólo de las aceleradas transformaciones de los valores sociales y los signos históricos marcados por la Revolución en México, sino también de un panorama donde se combinaban propósitos estéticos y políticos, la defensa de la autenticidad y el desarrollo de los recursos imaginativos.

En su sepelio, Diego Rivera, en representación de la Liga Antiimperialista, pronunció unas emotivas palabras. Siqueiros, por su parte, años más tarde compartiría sus recuerdos: “Mella era un hombre de gran profundidad de pensamiento [...] no sólo fue un líder de prime-

¹⁰ Véase Raquel Tibol, *Julio Antonio Mella en El Machete*. México, Editorial Penélope, 1984.

¹¹ ENP, sigla de Escuela Nacional Preparatoria; hoy Museo Exconvento de San Ildefonso en la ciudad de México.

ra magnitud en Cuba, en toda su lucha heroica maravillosa, sino en México también”.¹²

Otra de las figuras esenciales que contribuyó a afianzar las relaciones artísticas entre nuestros países en la década de los treinta a la década de los sesenta fue Loló de la Torriente. Sus facetas como escritora y luchadora revolucionaria se entrelazan con su actividad como crítica de arte y promotora cultural. 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. La actividad política de Loló en Cuba había sido sistemática: sus vínculos con Julio Antonio Mella y sus recorridos por la Isla en misiones políticas evidenciaban la maduración de una conciencia social comprometida con su tiempo y con los conflictos de su país.

Se graduó en Derecho en 1929, y con toda esta experiencia acumulada, llegó Loló con 31 años de edad a México. El desarrollo de las expresiones artísticas la cautivó, en esta dinámica 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.¹³

México le ofreció espacios a la joven escritora cubana en las revistas del Partido Comunista, y en otras publicaciones como *El Nacional* y *El Popular*. Muy pronto se vinculó con el círculo intelectual mexicano de aquellos años. Fue Alfonso Reyes quien le clarificó la comprensión del universo mexicano, “la inmensa riqueza representativa del poder espiritual indoamericano”,¹⁴ su diversidad, su amplitud y sus aspiraciones.

¹² Alina Martínez Triay, “De nuevo México: acción intensísima truncada por la muerte”, en <http://www.trabajadores.co.cu/muy especial/centenario natalicio mella/textos/de nuevo.htm> [consultado: 6 de marzo de 2005].

¹³ Loló de la Torriente, *Mi casa en la tierra*, La Habana, Imprenta Ucar García, 1956, p. 348.

¹⁴ *Ibid.*, p. 384.

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. 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. 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, un ensayo enjundioso que reúne las distintas etapas de la llamada *Escuela Mexicana de Pintura*, articulado con análisis particulares de la vida y obra de Siqueiros.

En 1944 se comprometió con un proyecto mayor consistente en la elaboración de un libro de memorias de Diego Rivera: un empeño serio que le exigió rigor y pruebas constantes a su resistencia y motivación por espacio de diez 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”.¹⁵ 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*.

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”.¹⁶

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. Consiguió articular 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.

Los años vividos en México contribuyeron decisivamente al desarrollo de Loló como crítica de arte. 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.

¹⁵ Prefacio a *Memoria y razón de Diego Rivera*, México, Editorial Renacimiento, 1959, p. 7.

¹⁶ *Ibid.*, p. 8.

Cuando Loló fue 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, cuando la Asociación Nacional de Artistas propició la llegada a México de figuras de la música, el teatro y el cabaret cubanos.

Los autores abordados permiten un análisis interdisciplinario del proceso de relaciones culturales en el Caribe, y 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. Las experiencias vividas en ambos contextos, los debates y polémicas en los que participaron activamente, como protagonistas de la vanguardia intelectual, contribuyeron a consolidar la integración latinoamericana y caribeña desde un amplio campo cultural.