

José Vasconcelos, Julio A. Mella y Juan Marinello en el circuito de influencias en el ámbito estético

Olga María Rodríguez Bolufé

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

Hay figuras que participan en las configuraciones de las historias nacionales, ya que jugaron roles definitorios, tanto para sus vidas respectivas como para los contextos en los cuales se desempeñaron. Estos personajes, consiguen mantener una presencia siempre latente a lo largo del tiempo, por la trascendencia de su quehacer, por el perfil de sus características personales y por la dimensión polémica que sus acciones generaron. Tienen posturas extremas en muchos casos, que detonaron rechazos, y que incluso no se correspondían exactamente con sus planteamientos teóricos. Tuvieron adeptos, seguidores y continuadores, pero también fueron muchos sus detractores y opositores.

Los tres personajes que hemos seleccionado para este ensayo, reúnen muchos de los rasgos mencionados. Y aunque en algún mo-

mento deslizaremos algunos indicios de los debates en los cuales se vieron inmersos, no es el objetivo de este trabajo abordar específicamente esta arista de sus personalidades. En el contexto de este libro, nos interesa presentarlos en la intersección de vínculos propiciados entre México y Cuba, en el ámbito cultural.

Son figuras que en muchos casos se identifican con su labor política, que en efecto fue ardua y ha sido ampliamente estudiada. Por ello en esta ocasión, deseamos exponerlos en un contexto de relaciones entre ambos países, desde su rol como partícipes y, en muchos casos, orientadores de una vanguardia intelectual y artística.

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. Después de concluidas las gestas independentistas, 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 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 hombres de política, también

insertos, por su propia labor creadora y crítica, en el debate cultural de aquellos años.

Mucho se ha escrito sobre el liderazgo y la polémica que rodearon a José Vasconcelos, tipificado por Enrique Krauze entre los “caudillos culturales” de la Revolución mexicana. Sin duda, la creación de la Secretaría de Educación Pública había revolucionado el continente americano, al implicar profundos cambios sociales que permitirían a los sectores populares el aprovechamiento de opciones culturales.^[1]

Había sido nombrado Rector de la Universidad de México por el presidente interino Adolfo de la Huerta en junio de 1920, y desde que asumió el cargo insistió en la necesidad de crear un ministerio con jurisdicción sobre la federación, que coordinara a escala nacional la política educativa del gobierno y promoviera la educación popular. Fue entonces que lanzó un llamado a los intelectuales para que se aliaran con la revolución y abandonaran las “torres de marfil”, en lo que llamó una “cruzada cultural y educativa”.

Entre sus influencias más notorias estaba el programa político de Karl Liebknecht, el líder socialista alemán, que proclamaba la idea de una escuela única que contribuyera a proteger y desarrollar las fuerzas humanas de la sociedad; otro punto de referencia para el ministro mexicano fue la gestión de Lunacharsky en la reforma educativa y cultural de la URSS: “A él debe mi plan más que a ningún otro extraño. Pero creo que lo mío resultó más simple y más orgánico; simple en estructura, vasto y complicado en la realización, que no dejó tema sin abarcar.”^[2] Estas influencias serían asimiladas, considerando las exigencias y especificidades del contexto mexicano, y la maduración del propio pensamiento intelectual de Vasconcelos.

Sobre la postura estética y el rol del Ministro de Educación Pública como organizador administrativo del proceso de la pintura

^[1] Finalmente la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes se crea el 25 de julio de 1921 por decreto presidencial de Álvaro Obregón aprobado por unanimidad, donde Vasconcelos fue nombrado oficialmente Secretario (10 de octubre de 1921).

^[2] José Vasconcelos, *Obras completas*, México, Libreros Mexicanos, 1957, t. 1, p. 1225.

mural, da fe esta entrevista que ofreció a *El Universal Ilustrado* en 1923:

El cuadro de salón [...], constituye un arte burgués, un arte servil que el Estado no debe patrocinar, porque está destinado al adorno de la casa rica y no al deleite del público [...]. El verdadero artista debe trabajar para el arte y para la religión, y la religión moderna, el moderno fetiche, es el Estado socialista, organizado para el bien común; por eso nosotros no hemos hecho exposiciones para vender cuadritos, sino obras decorativas en escuelas y edificios del Estado. [...] toda mi estética pictórica se reduce a dos términos: que pinten pronto y que llenen muchos muros: velocidad y superficie.^[3]

Es evidente que su interés se enfatizó en el impulso de una política cultural en función de llenar muros a gran velocidad. La diferenciación que Vasconcelos hace entre la pintura de caballete y la pintura mural demuestra puntos coincidentes con las limitaciones de la “Declaración social, política y estética” que se publicara por el Sindicato de Pintores y Escultores, impulsada por David Alfaro Siqueiros.

Por fortuna, el talento de muchos artistas supo conducir sus propuestas plásticas, al advertir los peligros del nacionalismo decorativo, turístico o excéntrico que podía nutrirse de los aspectos más superficiales y frívolos de la tradición. Insistían en que el signo distintivo de la verdadera pintura mexicana debería ser su naturaleza orgánica revelada en la composición, proporciones, color, es decir, en el dominio de los propios recursos plásticos con los significados más auténticos de la cultura nacional.

Al seguir como modelo la gestión y el prestigio de Vasconcelos, muchos estudiantes de toda América Latina arremetieron contra las arcaicas estructuras universitarias y en 1923 lo nombraron Maestro de la Juventud del Continente. En ese año había tenido lugar en

^[3] Febronio Ortega, “José Vasconcelos”, en *El Universal Ilustrado*, México, 23 de noviembre, 1923, pp. 35, 88 y 89.

La Habana el Primer Congreso Nacional de Estudiantes y al año siguiente, el Primer Congreso Revolucionario Estudiantil. Incluso el *Boletín de la SEP* publicó algunas de las declaraciones de solidaridad de los cubanos con los movimientos estudiantiles del continente, que apoyaban el mensaje enviado por Vasconcelos:

El pueblo cubano, como todos los pueblos de la América nuestra, necesita de “jóvenes elegidos” como los que invoca usted fervorosamente. Aquí también tenemos la tiranía de los ricos y poderosos por malvados, sobre los pobres y débiles. El infeliz hijo del negro esclavo [...] ha obtenido la emancipación política, mas no conoce la social ni la económica [...] porque no le dan cultura.^[4]

En sus *Memorias*, Vasconcelos relata en el capítulo titulado “El Viaje” su llegada al muelle de La Habana en 1925, donde le esperaban amigos y periodistas, tras agudos conflictos vividos en México ante la postulación de Calles como presidente, la manipulación de su candidatura para el gobierno de Oaxaca, la suspensión de la ejecución de murales en proceso y la reducción del presupuesto de la SEP. Justo en otro apartado de sus *Memorias* titulado “Cuba esclava” enfatiza su visión de la tiranía de Gerardo Machado, como un referente muy parecido al de Calles en México: “Simulación de interés por el pueblo y tiranía despiadada, negocios deshonestos y prédica socialista, inauguración de carreteras y presos políticos echados a los tiburones.”^[5]

En junio de 1925, dictó una conferencia en la Universidad de La Habana, donde reconoció que no obstante haberse frustrado la independencia cubana con la imposición de la Enmienda Platt por el gobierno norteamericano, el pueblo había demostrado que “no necesitaba tutores”, siendo un ejemplo para Hispanoamérica, porque su evolución histórica se había comportado a contracorriente

^[4] S/A. “Importante comunicado de la Federación de la Universidad de La Habana y contestación del licenciado Vasconcelos”, en *La Antorcha*, núm. 19, 7 de febrero, 1925, p. 10.

^[5] José Vasconcelos, *Memorias*, México, FCE, 1982, t. 2, p. 1032.

de otros países del continente americano, con lo cual hacía implícita alusión al caso mexicano.

Fue en un departamento del barrio habanero de El Vedado donde José Vasconcelos se dio a la tarea de trabajar en su *Ética*, para lo cual contó con una salita privada en la Biblioteca Nacional. Allí se le invitó a participar en las tertulias con lectores distinguidos: “Y siendo todos cubanos, ya se pueden imaginar el ardor de las charlas que eran, además, cultas, a menudo sabias, siempre cordiales.”^[6]

El ejemplo que significó José Vasconcelos en Cuba lo convirtieron en uno de los paradigmas iniciadores del intercambio cultural entre ambos países. Su ideario, su proyecto concretado al frente de la SEP en México, su encendido verbo, las experiencias soviéticas asimiladas y readecuadas al contexto de México, su impulso a la pintura mural, su polémica constante en el medio intelectual y político de toda América, lo colocaban en una dimensión de respeto y admiración por aquella intelectualidad cubana ávida de renovaciones, de orientaciones que les llevaran, tanto a estudiantes, obreros, artistas, a emprender profundos cambios que beneficiaran a la gran mayoría. Cambios donde el trabajo de Vasconcelos en México y en el nivel continental, en pro del legado cultural de nuestras naciones, era un argumento de solidez indiscutible, para considerarlo como una personalidad de alto nivel entre los cubanos de los años veinte.

Juan Marinello había sido uno de los hombres vinculados a la política en Cuba, que más habían impactado a Vasconcelos, por su erudición y apasionamiento. Sin embargo, el polémico mexicano precisaba que este cubano estaba “inclinado cada vez más al marxismo literario y teórico, lo que me causaba dolor, no disimulado”.^[7]

Aunque Marinello confesaba que sobre arte solo poseía el título de la “curiosidad desvelada”,^[8] en la inauguración del Salón de Bellas Artes de 1927 en La Habana impulsó una orientación crítica

^[6] *Ibid.*, p. 1033.

^[7] José Vasconcelos, *Memorias*, México, FCE, 1982, t. 2, p. 1044.

^[8] Juan Marinello, “Ante los cuadros de Peñita”, en *Comentarios al arte*, La Habana, Letras Cubanas, 1983, p. 11.

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.^[9]

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. Su ingreso al Partido Comunista y las exigencias políticas que asumió lo convirtieron en un activo militante y defensor del marxismo leninismo.

Desterrado a México con 34 años, pronto comenzó a formar parte del controvertido círculo intelectual mexicano de los años treinta, ocupó importantes roles en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y en el ámbito académico de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Dedicó varios ensayos a la definición del rol del artista en la sociedad. 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*. A la par, reflexionaba críticamente sobre las intenciones 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.”^[10]

Los tiempos por venir avizoraban nuevas propuestas no tan rígidamente apegadas a la fórmula *arte-realidad-política*. Estas convivencias de opiniones generaron 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:

^[9] Yolanda Wood, “Marinello y el arte nuevo”, en *De la plástica cubana y caribeña*, La Habana, Letras Cubanas 1990, p. 118.

^[10] Juan Marinello, “Presencia y reportaje de David A. Siqueiros”, en *Comentarios al arte*, La Habana, Letras Cubanas, 1983, p. 132.

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 [...].^[11]

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 1926. 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.

Julio Antonio Mella había gestado en Cuba la reforma universitaria en 1923 y fundó la Federación de Estudiantes Universitarios (FEU) que aún hoy perdura como organización estudiantil. También había creado por esos años la revista *Juventud*; a la par había sido capaz de colocarse al frente del movimiento obrero, fundando la Universidad Popular “José Martí”, destinada a los obreros.

En 1925, Mella creó, junto a otros revolucionarios, la Liga Antiimperialista de las Américas y fundó el primer Partido Comunista de Cuba. A finales de ese año, fue detenido y enviado a la cárcel, donde sostuvo una histórica huelga de hambre que alcanzó una

^[11] Luis Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de Caballería*, México, FCE, 1986, pp. 583 y 584.

enorme trascendencia política, no sólo en Cuba, sino en el ámbito continental.

Fue en su exilio mexicano, que matriculó Derecho en la Universidad Nacional en 1928, fundó varias organizaciones estudiantiles y campesinas;^[12] a la par que se involucraba en intensos debates con los que una vez llamó “pléyade de artistas y literatos genuinamente revolucionarios”.

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 cubano logró comprender expresiones esenciales de la creación plástica 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 al 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 caracterizaba, las actividades políticas desarrolladas con los artistas, además de la íntima relación mantenida con la fotógrafa Tina Modotti.^[13] Afirmaba por aquel entonces Julio Antonio Mella: “Seamos la avanzada en el campo de la cultura y en las instituciones de enseñanza del nuevo Régimen Social”.^[14]

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

^[12] 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.

^[13] Manuel López Oliva, “Mella y el arte de México”, en *Granma*, Cuba, 12 de enero, 1991, p. 2.

^[14] Julio Antonio Mella, *Documentos y artículos*, La Habana, Ciencias Sociales, 1975, p. 454.

demás órganos parecían simples adornos del estómago”.^[15] Se trata de una imagen literaria inspirada en los personajes creados por José C. Orozco, quien comisionara a Tina Modotti para que fotografara su obra en la Escuela Nacional Preparatoria (ENP).^[16]

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.

A partir de su contacto con los pintores de México, que también se integraban a sus inquietudes de compromiso político o de reflejo de las realidades utilizando la crítica punzante, Mella fue radicalizando su postura acerca del papel del intelectual en nuestros países. En su estudio acerca del radicalismo intelectual, Julio César Guanche afirma: “Mella revalida en el perfil del intelectual público en Cuba el elemento radical, que entiende insuficiente el rol de conciencia crítica, se encamina sin prejuicios hacia la toma revolucionaria del poder y reclama una ética cardinal en el intelectual”.^[17]

Personalidades en el vórtice de complejas contradicciones, búsquedas, tensiones constantes, líderes de opinión y de acción, las personalidades aquí analizadas, se convirtieron en orientadores estéticos y nos colocan en una postura reflexiva y analítica, que rebasa la mera información o exaltación de un modelo de creación artística.

En el devenir histórico de Latinoamérica y el Caribe, y en este caso en especial, de países como Cuba y México, figuras como las referidas, sin ser necesariamente los artistas plásticos, detonan para el investigador de las ciencias sociales y de las humanidades nuevas

^[15] Véase Raquel Tibol, *Julio Antonio Mella en El Machete*, México, Penélope, 1984.

^[16] Hoy Museo Exconvento de San Ildefonso en la Ciudad de México.

^[17] Julio César Guanche, “El radicalismo intelectual. A cien años del nacimiento de Julio Antonio Mella”, en *Memoria*, núm. 178, diciembre de 2003, p. 3. En <http://www.memoria.com.mx/178/guanche.htm> (fecha de consulta: 5 de marzo, 2005).

posibilidades interpretativas. ¿Desde dónde abordarlas?, ¿únicamente desde su más conocida actividad política o también desde su legado para la construcción de un nuevo modelo historiográfico de la cultura latinoamericana?, ¿contribuyeron en alguna medida a sustentar vínculos entre paradigmas, referentes, experiencias, entre el continente y las islas?, ¿han sido revisadas sus ideas sobre el arte a la luz de los intercambios con los propios entornos en que se insertaron?

Sin caer en forzadas determinaciones en el análisis de la cultura artística, que por su propia naturaleza escapa a estas intenciones, los ejemplos seleccionados consiguen ubicarse en un sistema de relaciones que, sin duda, arroja nuevas interrogantes, sugiere nuevas lecturas, a la vez que abre las puertas a la configuración de una historiografía de la cultura artística de la región desde las relaciones mismas entre los tantos protagonistas de aquella historia.

Tanto Vasconcelos como Marinello y Mella pudieran estudiarse como dispositivos de un modelo cultural que fue determinando tanto un tipo de arte, de receptor, de mecanismos de circulación, de crítica, como de socialización y difusión en el espacio latinoamericano y caribeño. Ellos sugieren alternativas de análisis en torno a temas tan álgidos como el papel del intelectual en su momento histórico, la valoración del arte, sus funciones y propósitos a partir de las relaciones tensas que contextos posrevolucionarios y en plena efervescencia de contradicciones políticas, plantean.