

JUAN MARINELLO Y EL ARTE DE MÉXICO

Olga M. Rodríguez Bolufé

Parte I

No puedo precisar con exactitud cuando fue que escuché hablar de Juan Marinello por primera vez, tal vez sería mejor decir que fue desde siempre. Cuando niña lo asociaba a la política y al Partido, cuando lo veía aparecer por televisión en los actos políticos junto a Fidel Castro y otros líderes. En los salones de la Universidad de La Habana descubrí al Marinello intelectual que confesaba que sobre arte solo poseía el título de la *curiosidad desvelada*,¹ desbordante curiosidad aquella —pensaba yo—, que lo hacía poseedor de un sólido bagaje cultural que admiraba mi avidez estudiantil.

Marinello apareció como figura imprescindible del movimiento de renovación cultural que se experimentaba en la isla en los años 20. Había fundado en 1927 —y dirigido desde 1929— junto al crítico de arte Jorge Mañach la

Revista de Avance, principal publicación difusora de la modernidad en Cuba. En su despacho se reunían los intelectuales más destacados del momento para decidir los rumbos de la cultura cubana. Allí estuvieron, entre otros, Federico García Lorca, Luis Cardoza y Aragón, Barba Jacob y Alejo Carpentier, quienes entre agudas polémicas y alegres algarabías, daban rienda suelta a sus anhelos, se intercambiaban experiencias sobre los últimos lenguajes literarios en boga, o discutían sobre el papel del arte en la sociedad, tema apasionante que estaba entre los primeros del ambiente cultural de esos años.

Esta idea preocupaba profundamente a Juan Marinello, lo había hecho notar desde la inauguración del Salón de Bellas Artes de

¹Juan Marinello, "Ante los cuadros de peñita", en *Comentarios al arte*, La Habana, Letras Cubanas, 1983.

1925 cuando manifestó la necesidad de una orientación crítica sobre los valores del movimiento plástico y la urgente afirmación de un arte nacional. 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.²

Su ingreso al Partido Comunista de Cuba y las exigencias políticas que asumió lo convirtieron en un activo militante y defensor del marxismo leninismo. Su temperamento fiero no se avenía con la pasividad y elitismo de muchos de los escritores que le eran contemporáneos. La dictadura de Gerardo Machado, déspota y corrupta, prendió fuego a todos los grupos políticos “rojos”, Marinello fue desterrado en 1933 y viajó a México.

En este país encontró un suelo abonado para la confirmación de sus ideales. Las radicales transformaciones culturales desplegadas como consecuencia de la Revolución Mexicana postulaban posiciones ideológicas muy similares a las defendidas por el intelectual cubano 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. Al

mismo tiempo, ocupaba cátedras de literatura española y latinoamericana en la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Escuela de Verano de este centro y en la Secundaria Obrera núm. 6, madurando sus cualidades de maestro y defendiendo, también desde las aulas, la identidad americana y el ideario martiano.

No obstante identificarse con los preceptos de la conocida como Escuela Mexicana de Pintura (Muralismo), mantuvo una lúcida percepción ante la necesidad de coexistencia de este lenguaje plástico con otros más introspectivos, siempre que estuviera sustentado en una obra de calidad y de fuerte carga conceptual. Se trata de una postura reflexiva que sitúa a Marinello en el vértice de una serie de contradicciones y polémicas en torno a las funciones del artista en una sociedad ávida de gritar al mundo sus conquistas revolucionarias, deseosa de ensalzar su historia y sus gentes, necesitada de contar con una militancia artística que sustentara el proyecto cultural iniciado por José Vasconcelos a principios de la década del 20 y continuado después por el gobierno de Lázaro Cárdenas.

Al referirse a “Los Tres Grandes” del Muralismo Mexicano,

²Luis Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de Caballería*, México, FCE, 1986, p. 336.

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 el cubano para realizar un análisis comparativo con Manuel Rodríguez Lozano, representante de una tendencia más intimista que insistía en la búsqueda de lo propio alejado de retóricas y cercano a la experiencia vivencial del individuo creador:

Marinello asume entonces una posición de crítico sagaz al considerar a Lozano y Siqueiros como representantes de actitudes extremas que cuajaban al portar “virtudes militantes, dones extraplásticas, en función pedagógica”. Y se trataba efectivamente de dos creadores conscientes de su rol como artistas, cada uno respetando una idea que los 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 artistas, se mantenía una coherencia impresionante entre el sujeto creador y el objeto artístico, de ahí la trascendencia 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”.³

Fue sin dudas Siqueiros la personalidad con quien rápidamente se vinculó el espíritu indómito de Marinello. El ideólogo del Muralismo tenía muy claras las ideas sobre el rol del artista en América desde que en 1921 irrumpió con su aguerrido discurso en la revista *Vida Americana* titulado “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”. Le seguiría el *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México*, redactado por Siqueiros en 1923, especie de plataforma teórica del Muralismo que fuera rápidamente difundida por Latinoamérica y el Caribe.

Marinello entonces 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”.⁴

No obstante su empatía con la personalidad de Siqueiros y sus

³Juan Marinello, “Presencia y reportaje de Dávid Alfaro Siqueiros”, en *Comentarios al arte*, La Habana, Letras Cubanas, 1983, p. 133.

⁴*Ibidem*, p. 134.

valoraciones de cada uno de los “tres grandes” compiladas en su texto *Comentarios al arte*, se infiere una actitud objetiva y crítica que coexiste con sus ideas políticas.

A Rivera le critica el empleo de soluciones plásticas de forma continuada, cual serie imperturbable, a lo que se suma el “narcisismo y la transigencia”. Recordemos que Rivera se convirtió en una de las figuras más controvertidas en el ámbito artístico y político de esos años. Marinello arremetía en ocasiones 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”. 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 del 40 al 60. 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 como representante principal en varios eventos. Sin embargo, la amistosa relación entre ambos se mantuvo

sobre la base de la mutua admiración y el respeto profesional.

Por su parte, José Clemente Orozco aparecía para Marinello como una especie de “cifra encandilada, contenida, explosiva”, de cierta “violencia enardecida” que lo vinculaba con Goya. Orozco fue ciertamente un personaje bien complejo: dueño de una ácida ironía; su Autobiografía –texto imprescindible para comprender aquellos años de la vida cultural del México postrevolucionario– y su obra plástica se combinan magistralmente para mostrar su enorme potencial creador. Pero 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, “para él la vida estaba en su gana disparada, en su mundo concéntrico”, comentaba el cubano. Lo genial se mostró justamente en alcanzar desde ese mundo una dimensión tan amplia que coincidía con las exigencias de su tiempo, de abordar problemas humanos universales desde la óptica de la historia y la vida de su país, inmerso en búsquedas personales que tal vez hicieron que Marinello pensara que se trataba de un “primitivo voluntarioso y anárquico”.⁵

⁵Juan Marinello, “Sobre Clemente Orozco”, en *Comentarios al arte*, p. 157.

Parte II

Juan Marinello reclamaba más y 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”. (Nótese la coincidencia de esta valoración con su concepción de *arte nuevo* ya referida). Es así como en 1934 Marinello se refiere al arte de Siqueiros como profundamente humano e intensamente social, aspectos que pasarán a convertirse en constantes de su método de análisis del arte de aquellos años. En la fidelidad a lo circundante, Marinello encuentra la marca de genuinidad y pureza de Siqueiros, todo lo cual engarza coherentemente con sus ideas formadas desde Cuba ante la necesidad de delimitar las funciones del arte y del artista en una situación contextual que demandaba acciones comunicativas y revolucionarias concretas.

En relación con estas ideas, el propio Marinello relató un suceso acontecido en 1936 en Guadalajara, cuando se reunieron intelectuales de varias nacionalidades y tendencias, mexicanos los más en misión cultural de la LEAR y declararon a Silvestre Revueltas árbitro de “ciertas divergencias teóricas”. Para explicarnos el por qué de esta decisión, usa como método la evidencia de su admiración por el músico a propósito de que éste lograba traducir el caudal dolorido de su pueblo:

Todos se reconocían en la voz magna, pero todos quedaban exaltados, poseídos de un brío nuevo ante el clamor que sus voces habían ganado por la fuerza creadora del artista. Aquel fue [...] un artista en su puesto [...] porque no traicionó nunca la claridad de su mensaje [...] nunca, entre su excepcionalidad y su pueblo, quebró el hilo incandescente [...].⁶

Después de estas muestras de admiración, Marinello nos señala que Revueltas ha cumplido insuperablemente su destino intelectual y artístico sin tener que agitar bandera de mando político —ahora se explica su selección como árbitro—. Aquí resulta destacable la sagacidad del cubano en deslindar campos que pudieran crear visiones reduccionistas de sus tesis.

Esta postura de arraigo en lo nacional tenía muchos seguidores en México, pero también los nuevos tiempos por venir avizoraban 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 un salón de la calle Donceles, en México, tuviera lugar una ardiente controversia entre el gua-

⁶Juan Marinello, *Meditación americana*, Universidad Central de Las Villas, 1963, p. 40.

temalteco Luis Cardoza y Aragón y el cubano Juan Marinello como representante de la LEAR. 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 stalinistas 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 [...].⁷

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 sociológico que incluía tanto aspectos clasistas e ideológicos como el contrapunteo entre lo nacional y lo universal, destacando la asimilación crítica de las fuentes. Pero el empeño por validar sus tesis le hacía caer frecuentemente en posiciones extremas desde las que luchaba denodadamente con su tiempo.

Otro destierro más a México le deparaba la realidad cubana de entonces hacia 1936; entre esos viajes divulgaba 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.

En América este movimiento apareció cual luz necesaria, cual guía ante las urgencias expresivas de nuestros artistas; sin embargo, cada país concibió su “vanguardia nacionalista” en el campo del arte, desde las propias necesidades que sus tradiciones y sus contextos les presentaban. Vale recordar que en Cuba pronto llegaron los nuevos aires de la pintura mexicana, nuestras revistas modernas dan fe de ello, destacándose *Social* que en 1924 dedicara un número por completo al arte de México y que frecuentemente contaba con ilustraciones de maestros mexicanos.

En su texto *Presencia y reportaje de Siqueiros* de 1943, Marinello reconoce que la visita del mexicano a Cuba pasó inadvertida para trabajadores y muchachada alerta, aquellos a los que deberían estar dirigidos sus discursos de acuerdo al ideario puro de comunicación con el pueblo que propugnaba. Los asistentes fueron mayormente del ámbito intelectual y artístico. Sumamente interesante resulta la reflexión que entonces realiza el cubano en relación con el ímpetu de Siqueiros, sus

⁷Luis Cardoza y Aragón, *op cit.*, pp. 583-584.

deseos de traspasar el modelo del Muralismo Mexicano a otros países de América y la función del artista: “El tiempo sabio ha rectificadado 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”.⁸

Marinello advertía que los impulsos de Siqueiros podían entraparlo en un discurso dogmático que reconocía como único camino a seguir para el arte americano el del Muralismo experimentado en México, condenando la pintura de caballete y elevando sólo a categoría de arte, aquel lenguaje visual de contenido político y social, entendidos en un sentido estrecho que desterraba otras posturas más abiertas y dinámicas.

México le había marcado con hondura, de ahí que en reiteradas ocasiones expresara públicamente el profundo respeto que sentía por el proyecto cultural y sus artistas. Sin embargo, 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 que precisaba 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 [...].⁹

Si las acciones de Marinello hubieran estado dirigidas a reproducir en su patria el modelo de arte revolucionario que había sido aplicado eficazmente en México, jamás hubiera pronunciado las palabras anteriormente citadas. Otro punto a su favor resulta pues, de la sabia advertencia a la no imitación y de esa certera valoración de lo que él considera como esencias engrandecedoras de la plástica mexicana.

Juan Marinello, hombre inquieto, polémico y perseverante sigue siendo entrañable; respondió en gran medida al tiempo que le tocó vivir; tiempo de luchas, tiempo que

⁸Juan Marinello, “Presencia y reportaje de David A. Siqueiros, p. 132 (14).

⁹Juan Marinello, *Comentarios al arte*, La Habana, Letras Cubanas, 1983, p. 178.

exigía valor y audacia para defender la tierra y sus hombres y a él se volvió de lleno, entusiasmado con sus verdades cual coraza protectora.

En 1947 el Gobierno de México le otorgó la condecoración de Caballero del Águila Azteca y un año más tarde volvió a esta querida tierra para preparar el Consejo Continental por la Paz, donde presidió la delegación cubana. En 1963 fue designado Presidente de la Sociedad Cubano-Mexicana de Relaciones Culturales, a manera de merecido reconocimiento por sus estrechos y sistemáticos vínculos con este hermano país.

Apasionado y revolucionario, martiano y latinoamericanista, fue un hombre que vivió absorbiendo cada instante de su realidad. Fue honesto y como tal actuó siempre; juzgarlo hoy sería un acto desleal, valorar su actuar tal vez contribuiría a mantenerlo vivo en la memoria histórica de nuestros pueblos de América, pero vivo no en un pedestal simbólico que lo proteja contra cuestionamientos, sino vivo en la polémica de los creadores e intelectuales de ahora que de alguna manera deseamos seguirlo compartiendo como contraparte de nuestros debates.