

Tensiones y debates en torno al arte de México en la revista cubana Social

Tensions and debates around the art of Mexico in the Cuban magazine Social

Tensões e debates em torno da arte do México na revista cubana Social

Tensions et débats autour de l'art mexicain dans la revue cubaine Social

Напряженность и дебаты вокруг искусства мексикки в кубинском журнале социальный

Olga María Rodríguez Bolufé

Universidad Iberoamericana Ciudad de México
México

olga.rodriguez@ibero.mx

Resumen:

El texto aborda el papel jugado por la revista cubana *Social* durante los años 20 del siglo XX en la difusión del arte mexicano como paradigma de vanguardia y nacionalismo en América Latina. La revista, en tanto dispositivo activo y generador de posicionamientos críticos, expuso los debates y posturas intelectuales diversas de su tiempo, convirtiéndose en una fuente de significativo valor para la recuperación de una historia cultural compleja. Se presenta como alternativa metodológica para la investigación de la cultura artística latinoamericana y caribeña a partir del reconocimiento de vínculos entre los países de la región. El caso de estudio demuestra que las revistas constituyen un material aportador y significativo por la inmediatez y actualidad de su publicación, por sus

alcances y resonancias como parte de un contexto de cambios que la modernidad imponía, y evidencia que las relaciones culturales abren caminos de renovación para la historiografía de las vanguardias latinoamericanas y sus respectivas dinámicas.

Palabras claves: *revistas, vanguardias, Arte latinoamericano, muralismo*

Abstract:

The text addresses the role played by the Cuban magazine Social during the 20s of the twentieth century in the dissemination of Mexican art as a paradigm of avant-garde and nationalism in Latin America. The magazine, as an active device and generator of critical positions, exposed the diverse debates and intellectual positions of its time, becoming a source of significant value for the recovery of a complex cultural history. It is presented as a methodological alternative for the investigation of Latin American and Caribbean artistic culture based on the recognition of links between the countries of the region. The case study demonstrates that journals constitute a significant and contributing material due to the immediacy and timeliness of their publication, their scope and resonances as part of a context of changes that modernity imposed and shows that cultural relations open paths of renewal for the historiography or the Latin American avant-garde and their respective dynamics.

Keywords: *magazines, vanguards, Latin American Art, muralism*

Resumo: *O texto aborda o papel desenvolvido pela revista cubana Social durante os anos 20 do século XX na difusão da arte mexicana como paradigma da vanguarda e nacionalismo na América Latina. A revista, em tanto dispositivo ativo e gerador de posicionamentos críticos, expôs os debates e posturas intelectuais diversas do seu tempo, se tornando uma fonte significativa de valor para a recuperação de uma história cultural complexa. Apresenta-se como alternativa metodológica para a investigação da cultura artística latino-americana e caribenha a partir do reconhecimento de vínculos entre os países da região. O caso de estudo demonstra que as revistas constroem um material significativo e valioso pela prontidão e atualidade da sua publicação, pelos seus alcances e ressonâncias como parte de um contexto de câmbios que a modernidade impunha, e evidencia que as relações culturais abrem caminhos de*

renovação para a historiografia das vanguardas latino-americanas e as suas respetivas dinâmicas.

Palavras chaves: *revistas, vanguardas, arte latino-americano, muralismo*

Résumé: *Le texte aborde le rôle joué par la revue cubaine Social au cours des années 20 du XXe siècle dans la diffusion de l'art mexicain comme paradigme d'avant-garde et nationalisme en Amérique latine. La revue, en tant que dispositif actif et générateur de positionnements critiques, a exposé les débats et les positions intellectuelles diverses de son temps, devenant une source de valeur significative pour la récupération d'une histoire culturelle complexe. Il est présenté comme une alternative méthodologique pour la recherche de la culture artistique latino-américaine et caribéenne à partir de la reconnaissance des liens entre les pays de la région. L'étude de cas démontre que les revues constituent un matériel donateur et significatif par l'immédiateté et l'actualité de leur publication, par leurs portées et résonances comme partie d'un contexte de changements que la modernité imposait, et montre que les relations culturelles ouvrent des voies de renouvellement pour l'historiographie des avant-gardes latino-américaines et leurs dynamiques respectives.*

Mots clés: *magazines, Avant-gardes, Art latino-américain, Muralisme*

Резюме: *В тексте рассматривается роль кубинского журнала Социальный (Social) в 1920-х годах XX века. в распространении мексиканского искусства как парадигмы авангарда и национализма в Латинской Америке. Журнал, как активный инструмент и генератор критических позиций, раскрывал дебаты и разнообразные интеллектуальные позиции своего времени, став источником значительной ценности для восстановления сложной истории культуры. Он представлен как методологическая альтернатива исследованию художественной культуры Латинской Америки и Карибского бассейна, основанная на признании связей между странами региона. Тематическое исследование показывает, что журналы представляют собой полезный и значимый материал благодаря оперативности и своевременности их публикации, благодаря их масштабу и резонансу как части контекста изменений, вызванных современностью, и свидетельству того, что культурные*

OLGA MARÍA RODRÍGUEZ BOLUFÉ

*связи открывают пути обновления. историография
латиноамериканского авангарда и их динамика.*

Слова: журналы, авангард, латиноамериканское искусство, мурализм

Tensiones y debates en torno al arte de México en la revista cubana Social

1.- Las revistas culturales de la primera mitad del siglo XX: condiciones de posibilidad para el estudio de relaciones artísticas en América Latina y el Caribe

En las últimas décadas, el estudio y valoración de las revistas como dispositivos culturales, ha experimentado un auge que llama la atención. Si bien las revistas ofrecen información de primera mano para diversas disciplinas, para los estudiosos del arte, no sólo constituyen referentes de apoyo, sino que también ellas mismas se erigen como objeto de estudio.¹En las revistas llamadas “modernas” o “de vanguardia”, las propuestas culturales vinculadas con la voráGINE moderna citadina, las transformaciones industriales que también impactaron a la cultura y que afectaron tanto a los soportes impresos como a las nuevas prácticas de lectura, se pueden apreciar con mayor claridad, desde sus diseños, ilustraciones, contenidos, documentación de la cotidianidad y creadores que con ellas colaboraron. Por otro lado, hay que considerar que

¹Al respecto, pueden citarse los estudios fundacionales sobre revistas modernas cubanas desarrollados desde la Universidad de La Habana por la Dra. Luz Merino Acosta y las tesis de licenciatura dirigidas por la Dra. Elena Serrano (e.p.d.) sobre la difusión del arte latinoamericano en revistas cubanas. En México, se publicó en 2007 una compilación de Lydia Elizalde, académica de la UAEM, sobre revistas culturales del siglo XX en dos tomos, e investigadores como Julieta Ortiz Gaitán, Rocío Guerrero, Rebeca Monroy, también han aportado trabajos importantes sobre revistas mexicanas. En Argentina, sobresalen los libros de Héctor René Lafleur, Nélica Salvador, Beatriz Sarlo, María Inés Saavedra, Patricia M. Artundo, Jorge Schwartz, Roxana Patiño, Saúl Sosnowski y Silvia Dolinko, entre otros, y en Chile es meritorio el trabajo impulsado por Antonia Viu. Una mención especial para la contribución de Marusa Fakin, Ricarda Musser y BrittaSteinke, editoras del libro *Interconexiones, transferencias e información. Revistas culturales latinoamericanas*. Berlin: Ibero-AmerikanischesInstitut, 2019.

este tipo de publicación mantiene una relación cercana, pragmática, con el público lector favorecida por el empleo usualmente de un lenguaje más directo que el ensayístico de enfoque literario y presentan, como refiere Jorge Schwartz, “(...) un estatus mucho menos ‘aurático’ (para usar el concepto de Benjamin) que la poesía o la prosa de ficción.”²Es entonces que estas “condiciones de posibilidad”, noción que exploraron autores como Kant, Adorno y Jauss, y que en este caso se refieren a estos cambios contextuales que van de la mano con cambios en la mentalidad de los sujetos ahora inmersos en las celeridades de la modernidad, contribuirán a distinguir a las revistas como espacios fundamentales para las voluntades de conocimientos nacionales e internacionales conectados que caracterizarán al cada vez más ávido y dinámico público lector.

En el ámbito internacional las revistas jugaron un papel sumamente importante en la difusión de las propuestas de modernidad durante los primeros años del siglo XX. Muchas de las ideas renovadoras de movimientos como el cubismo, el futurismo, el expresionismo, dadá y el surrealismo, encontraron su cauce en las revistas literarias y culturales de sus contextos. Esto explica que a la hora de teorizar acerca del rol de las revistas en la definición de la vanguardia, Renato Poggioli afirme:

A veces el objeto de las pequeñas revistas no es más que la publicación de proclamas y programas, o de una serie de manifiestos que anuncien la fundación y expongan o elaboren la doctrina, en forma categórica y polémica, de un nuevo movimiento; o también la presentación

² Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid: Edic. Cátedra, 1991, p. 10.

antológica, ante un público amigo u hostil, de la obra colectiva de una nueva tendencia o de un nuevo grupo de escritores y de artistas (...) A veces, condiciones particularmente favorables permiten (...) ejercer una influencia más vasta y duradera sobre un público más variado y difuso, y entonces, llegan a ser instituciones editoriales de índole normal y permanente, con colecciones colaterales e iniciativas complementarias.³

Es conocido que las revistas se convirtieron también en vehículos efectivos y decisivos en la concepción y maduración de proyectos de vanguardia en América Latina. En tal sentido, resulta oportuno recordar que muchos de los manifiestos e ideas renovadoras de poetas, novelistas, artistas, músicos, filósofos, etnógrafos y estudiosos de la cultura latinoamericana tuvieron su espacio de comunicación y reflexión en sus páginas. Desde esta premisa, se comprende que las relaciones artísticas entre países latinoamericanos y caribeños, fuera impulsada en gran medida por las revistas desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, momentos claves en la definición de lenguajes de modernidad que procuraban enaltecer discursos nacionales en la región, a la par que identificarse con el cosmopolitismo moderno. Esta propuesta de estudio propone articular la convivencia entre los contextos y los soportes, integrando lo visual, lo material y lo histórico para reconocer otras formas de contribuir a la historiografía del arte de la región, a partir de considerar a las revistas como objeto de estudio en sí mismas, a la par que como fuentes para otros estudios de mayor complejidad sobre la memoria de una época.

³Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid: Revista de Occidente, 1964, p. 37.

2.- *La modernidad entre siglos y los nuevos soportes para el debate intelectual*

Sin dudas, el paradigma de esta revista novedosa, erudita, de vanguardia, lo fue la *Revista Moderna*, fundada en México en 1898 y que contó desde sus inicios con la colaboración protagónica de Julio Ruelas. Entre los estudios que se le han dedicado, sobresalen, entre muchos otros, los de la investigadora mexicana Marisela Rodríguez Lobato, quien ha rescatado y analizado la obra gráfica de Ruelas y la significación de la *Revista Moderna* en el marco temporal en que irrumpió en el contexto nacional, sus principales influencias, así como las tendencias literarias y filosóficas coexistentes.

La *Revista Moderna* apareció en una época en que la tradición debía ser sabotada por la modernidad de una intelectualidad ávida de reclamos en el México finisecular. Allí se dieron a conocer las obras de poetas, ensayistas, historiadores, artistas, que abrirían puertas a tendencias internacionales y universos privados. Su decursar se hizo extensivo a otras regiones de Latinoamérica, y Cuba no sería la excepción. Esta publicación marcó una pauta y le siguieron muchas otras revistas culturales y literarias, que irían integrando en sus páginas la revelación de una nueva imagen de modernidad asociada a lo múltiple reproducible y a nuevas propuestas estéticas.

Después de diez años intensos en cuanto a publicaciones insertas en los debates estéticos y literarios, estaban dadas las *condiciones de posibilidad* para el cuestionamiento y la reinterpretación de esta concepción de *lo moderno* en el campo del arte. Será entonces en alguna medida explícita la postura enarbolada por David Alfaro Siqueiros cuando

en sus “Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, publicados en 1921 en la revista *Vida Americana* arremete contra la postura de los modernistas al exponer: “Abandonemos los motivos literarios, ¡hagamos plástica pura! (...) No escuchemos el dictado crítico de nuestros poetas; producen bellísimos artículos literarios distanciados por completo del valor real de nuestras obras.”⁴

De este modo, las intenciones acerca de las funciones del arte de vanguardia insertas en el debate de intelectuales y artistas se manifestaban de forma clara en las tendencias expuestas en las revistas de la época, fuentes de primera mano para estudiar la complejidad de los diversos puntos de vista en torno a los requerimientos del arte en aquella actualidad. Nuevamente acude Jorge Schwartz a nuestra reflexión, cuando plantea:

Debido a su carácter efímero, las revistas de vanguardia presentan líneas ideológicas más nítidas, tanto por las definiciones explícitamente avanzadas en los editoriales, cuanto por el escaso tiempo de que disponían para asimilar una nueva tendencia o, inclusive, cambiar la trayectoria de ideas inicial. Es fácil encontrar revistas que se proponen promover la renovación de las artes, los nuevos valores, la importación de la “nueva sensibilidad”, el combate contra los valores del pasado y el *status quo* impuesto por las academias.⁵

Durante los años veinte del pasado siglo proliferaron las revistas que apoyaban las propuestas de los movimientos

⁴ David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana*, Barcelona, España, mayo, 1921.

⁵ Jorge, Schwartz, op. cit., p. 12.

artísticos de vanguardia en el continente americano y las islas del Caribe: *El Machete* (México, 1923), *Klaxon* y *Antropofagia* (Sao Paulo, 1922, 1928), *Proa* y *Martín Fierro* (Buenos Aires, 1924-1927), *Amauta* (Perú, 1926), *Válvula* (Caracas), *Revista de Avance* (Cuba, 1927), son algunas de las muchas que iniciaron esta estrategia.

Como difusoras de los proyectos de modernidad, renovación y portadoras de las intenciones de las vanguardias artísticas, las revistas cubanas constituyen una de las fuentes más enriquecedoras y complejas para verificar la instalación delo que llegó configurarse como paradigma del arte mexicano en la isla. En sus páginas se reflejaron de forma casi simultánea a lo que estaba ocurriendo en México, el surgimiento de una intencionalidad formal con significados enfocados al rescate de la cultura nacional, tanto por parte de escritores como de artistas mexicanos.

La frecuencia y estabilidad con que fueron apareciendo noticias acerca del acontecer artístico mexicano en las revistas cubanas, constituye uno de los indicadores más precisos para el estudio de este proceso de vínculos artísticos. En esta ocasión, hemos seleccionado la revista que más tempranamente fungió como detonadora de este sistema de relaciones y contribuyó a madurarlas, se trata de la revista *Social*, fundada en 1916.

En esta ocasión, nos interesa constatarlas potencialidades del estudio de conexiones ideológicas y artísticas que subyacen como alternativa para la construcción de una historiografía del arte gestada desde las particularidades y circunstancias de nuestros propios países. El caso de estudio acerca de la difusión del arte mexicano en Cuba en las páginas de *Social* expone estrategias conducentes al

reconocimiento de estas publicaciones como valiosas y pertinentes fuentes para conseguir otras posibilidades para la investigación sobre la cultura latinoamericana y caribeña, más allá de las fronteras coloniales del pensamiento. Apostamos con este tipo de análisis por una desestabilización de los criterios que frecuentemente subyacen en los estudios sobre procesos artísticos y revistas culturales en América Latina únicamente a partir de referentes hegemónicos, para proponer una mirada horizontal y de conexiones entre los propios territorios de la región, en esta ocasión, convocando a Cuba y a México como espacios de estudio.

3.- La revista Social como dispositivo de modernidad en Cuba

En la primera década del siglo XX, tras arduos años de guerra independentista, surgieron y se desarrollaron en Cuba numerosas publicaciones periódicas que vinieron a llenar el vacío cultural existente. Buena parte de estas revistas modernas cubanas vinieron a operar como dispositivos activos en la circulación de repertorios visuales e ideológicos del arte de México. En este sentido, la noción de Giorgio Agamben en su crítica a Michel Foucault, se asocia con las revistas al tener implícito un mecanismo que subjetiva y produce subjetivación al mismo tiempo, por lo cual el dispositivo revista se afirma junto al sujeto lector, condicionando, al decir de Agamben, ciertos tipos de saberes.⁶

⁶ Giorgio Agamben. *¿Qué es un dispositivo?*, Barcelona: Anagrama, 2015, pp. 10-34.

En 1916 sale a la luz, por primera vez la revista *Social*(1916-1933; 1935-1938), que llamaría la atención por presentar un lenguaje de modernidad que posteriormente sería plenamente reconocido en los estudios acerca de la relevancia de estas publicaciones en la Cuba de principios del siglo XX. Estuvo patrocinada por Conrado W. Massaguer, quien fue su director durante veinte años y, además, su principal diseñador, ilustrador gráfico y caricaturista. Los objetivos de esta revista propusieron reflejar los “grandes eventos sociales, notas de arte, crónicas de moda, etc.”⁷

El impreso, que en su número de agosto de 1920 proclamaba que “nunca pretendió, ni pretenderá ser órgano de la intelectualidad, ni cátedra, ni tribuna ni cosas por el estilo” comenzó a comprometerse con la actividad de una generación de jóvenes interesados en la realidad política del país. La presencia, en su primera etapa, como director literario del historiador cubano Emilio Roig, hombre de ideas progresistas y comprometidas con la realidad nacional, le imprimió una nota diferente al abrir las páginas de *Social* “al pensamiento intelectual de la época”⁸, siendo esto posible, en gran medida, por su firme posición en contra del intervencionismo norteamericano después de la guerra contra España y por su contacto con los movimientos intelectuales latinoamericanos.

Entre 1923 y 1928 puede establecerse un lapso en el cual, además de algunos cambios formales, la revista reflejó una renovación en su contenido, pues se propuso, de forma explícita, llevar a cabo un programa basado en un criterio

⁷*Diccionario de Literatura Cubana*, La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística, Edit. Letras Cubanas, 1984, p. 973.

⁸*Ibidem*, p. 974.

de selección con carácter nacionalista. Así, en el número de enero de 1923, expresaba:

Ha tenido siempre nuestra revista, y lo tendrá en lo adelante, carácter eminentemente nacionalista, no sólo en lo que se refiere a la defensa de nuestra patria –de su independencia y soberanía—sino también en cuanto tienda al mayor auge y progreso de nuestras letras y a la más completa difusión y engrandecimiento de nuestra cultura, dentro y fuera de la república; y al recuerdo, por último, de nuestra Historia, –hombres y hechos– para que sirvan de enseñanza y de ejemplos que imitar y seguir a la generación presente.⁹

Aquí valdría acotar que la situación en Cuba por aquellos años resultaba muy compleja a nivel político y social. La crisis que atravesaba el país, una vez concluida la Primera Guerra Mundial, había alcanzado hacia 1920 un estado alarmante: rebaja de salarios, despidos masivos, corrupción política y administrativa, unido a la cada vez más fuerte presencia norteamericana. Esos hechos no dejaron indiferentes al grupo de jóvenes intelectuales que se reunían con cierta asiduidad para discutir asuntos literarios y artísticos, quienes, cada vez con mayor fuerza comenzaron a preocuparse por los problemas internos del país, y que se dieron en identificarse como Grupo Minorista. A ellos debió *Social* su auge y esplendor literario y artístico, porque fueron precisamente sus miembros los que asumieron una actitud más crítica y radical ante los problemas sociales, culturales y económicos de Cuba. En esta etapa aparecen como sus principales colaboradores, entre otros, Juan Marinello, Raúl Martínez Villena, Alejo Carpentier, Fernando Ortiz y Raúl Roa, a quienes se sumó

⁹*Social*, La Habana, enero de 1923, p. 1.

el ya referido historiador Emilio Roig, director literario de la revista *Social*. Justamente de los minoristas se nutrió el Consejo Editorial de la publicación cubana durante la segunda década del pasado siglo XX.

Entre las firmas extranjeras que publicaron en esta revista destacaron las de Alfonso Reyes, Carlos Pellicer, Luis G. Urbina, Vicente Blasco Ibáñez, Juan Ramón Jiménez, José Juan Tablada, Lola Rodríguez de Tió, Amado Nervo, Antonio Machado, Rafael Heliodoro Valle, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, José Torres Vidaurre, Max Henríquez Ureña, Eduardo Marquina, Tomás Carrasquilla, Federico Henríquez y Carvajal y Francisco Villaespesa. De ahí su enorme valor como fuente para el estudio de las conexiones intelectuales entre Cuba y buena parte de la intelectualidad del mundo por aquellos fecundos años.

Social se inscribe entre las publicaciones de avanzada también por sus considerables aportaciones técnicas, al introducir por primera vez en la región, una planta impresora de fotolitografía; además, contaba con un director artístico y utilizaba buen papel para garantizar un producto de alta calidad.¹⁰ Su dinámico formato, permitía que el diseño unificara la colorida y luminosa portada, con los sumarios y los anuncios comerciales, al sustituir las borlas de los interiores y las imágenes pictóricas que habían identificado las revistas del período de entre siglos, por diseños geométricos cada vez más sintéticos. A ello contribuyeron, además de Massaguer, figuras que ya venían revolucionando la plástica cubana, en particular en el campo de la caricatura y la ilustración, como Jaime Valls y Rafael Blanco.

¹⁰ Véase: <http://www.cubaliteraria.com/monografia/social/massaguer1.htm>, (6 de marzo, 2005).

Esta publicación partió del referente de las revistas de variedades norteamericanas, en especial *VanityFair*, y el formato, el emplante y el diseño tuvieron un carácter más dinámico, en tanto que la portada operó como un atractivo foco de luz y color, gracias a los rasgos firmes y seguros del Massaguer ilustrador. Recordemos que, por aquellos años, la isla vivía un estatus neocolonial con respecto a los Estados Unidos de América, que permite reconocer la influencia de la joven potencia líder que se posicionaba en el mundo, de forma mucho más directa en todos los ámbitos de la isla, incluyendo los impresos.

Todos los elementos gráficos de *Social*, desde la portada hasta los anuncios comerciales, pasando por la composición de los sumarios fueron el resultado de inquietudes estéticas y búsquedas constantes por parte de los artistas que la hicieron posible. La armonía del diseño, la correcta y artística utilización de los espacios en blanco, la legibilidad de los textos, el buen uso del color y en particular de la cuatrimetría-cuatro valores de la escala tonal-, la tipografía utilizada, fueron elementos que contribuyeron a hacer de esta revista una publicación de vanguardia en el orden plástico y, sin dudas, anticipo y divulgación de las nuevas corrientes que en el campo de la plástica surgían.

De modo que *Social* se erigió como dispositivo moderno en sí misma.

En los números de las revistas consultadas constatamos la existencia de muchos artículos que evidencian una aproximación primaria a la obra de arte en trabajos que se reducían a la mera mención y reproducción de las obras con alguna que otra información intrascendente, lo cual no invalida que los consideremos significativos por ser ya un

primer intento. Paralelamente a estos trabajos aparecen otros que evalúan la plástica latinoamericana con más fundamentos.

Sin embargo, el enorme valor que se le atribuye a *Social*, en el contexto de este estudio, radica en que fue la primera publicación en Cuba que dedicó sus páginas a la difusión del arte de México. A continuación, revelaremos cómo se fue comportando este proceso, que como veremos, no estuvo exento de polémicas y tensiones.

4.- La revista Social entre tendencias y posturas del arte mexicano

Hemos podido identificar tras varios años de investigación sobre el tema, que *Social* fue la revista que más tempranamente publicó textos acerca de la renovación plástica de México en las primeras décadas del siglo XX, con reseñas de obras de Roberto Montenegro y Julio Ruelas, como protagonistas de la nueva pintura moderna. A la par, sus páginas se dedicaron con cada vez mayor énfasis, a documentar con sincronizada actualidad, el acontecer del proyecto muralista en el espacio continental. Polémicas como la pertinencia de la pintura de caballete, el papel del arte americano, el tratamiento del indio desde la polémica suscitada entre el peruano Mariátegui y el mexicano Vasconcelos, el rol del arte revolucionario y del llamado arte pequeño burgués, entre muchos otros temas en boga por aquellos años, fueron transitando en textos y obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco, Emilio Amero, Carlos Mérida, junto a las reflexiones del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, los mexicanos Alfonso Reyes, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Rafael Pocaterra y Mariano Azuela, entre muchos otros.

Conrado W. Massaguer, su director, principal diseñador, ilustrador gráfico y caricaturista, fue uno de los más activos personajes de la industria editorial por aquellos años, y desde su época de juventud había estado vinculado con México. El equipo editorial de la revista fue liderado por integrantes del Grupo Minorista, agrupación de la intelectualidad cubana profundamente renovadora y crítica, donde sobresalieron figuras de la talla del escritor Alejo Carpentier, uno de los agentes movilizadores del pensamiento estético en Cuba, y también uno de los más activos promotores del arte mexicano en la isla.

Durante la segunda mitad de 1920, *Social* publicó dos trabajos sobre el arte mexicano que ameritan nuestra atención. El primero de ellos apareció en el número 8 del mes de agosto, y se trataba de una reseña a propósito de la impresión en la revista, de una obra del pintor mexicano Roberto Montenegro titulada “Serenidad”. En el artículo se hacía mención a Montenegro y a Ruelas como protagonistas de la nueva pintura moderna y se les reconocía como *ilustradores simbolistas de los bardos de México*. En la mención a Ruelas se precisaba que “sabía interpretar, por medio de fantásticos dibujos, las imágenes que creaba la mente del poeta”.¹¹

Por su parte, el número 12 del mes de diciembre, publicaba, en forma de ensayo, un trabajo que resaltaba la novedad de la pintura mural mexicana como una de las expresiones de la pintura universal contemporánea, aludiendo, además, a la pintura de caballete que “ha seguido y sigue el ‘derrotero natural’, conmovida por las

¹¹ Anónimo, “Serenidad”, *Social*, no. 8, año 5, vol. V, La Habana, agosto 1920, p. 37.

hazañas de los pintores muralistas y de grupos de artistas con carácter propio”.¹²

Con este ensayo, *Social* asumía una postura de plena identificación con el proyecto cultural mexicano en su vertiente de la pintura mural, al incluir esa polémica referencia con la pintura de caballete, que como sabemos, posteriormente aparecería en la Declaración de Principios del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores en 1923.

Social manifestaba una sorprendente sincronía con lo que estaba sucediendo en el contexto artístico mexicano y trasladaba a la isla las preocupaciones y valoraciones de las primeras propuestas de pintura mural que ya, desde tiempos de Justo Sierra, venían perfilándose como posibilidades de encauzar la creatividad y la pujanza de las nuevas generaciones de artistas mexicanos. Y a la par, mantenía su interés por personajes como Ruelas, que provenía de una generación anterior, la de la *Revista Moderna*, interesados en otro tipo de renovaciones visuales no vinculadas con el tema de lo nacional, de modo que su voluntad de inclusión y apertura parecía procurar cierto equilibrio en la presentación de ambas alternativas de creación.

Resulta oportuno recordar que ya para 1920 había tenido lugar el trascendental encuentro de Rivera y Siqueiros en París donde discutieron sobre la necesidad de transformar el arte mexicano, creando un movimiento nacional y popular. La coyuntura del gobierno de Álvaro Obregón, iniciado el 1º de diciembre de 1920, no sólo puso término a la lucha armada, sino que impulsó el avance de la

¹² Anónimo, “Pintura mexicana”, *Social*, no. 12, año 5, vol. V, La Habana, diciembre, 1920, p. 20.

burguesía industrial, la reforma agraria y la legitimación de la propiedad nacional del subsuelo. En consecuencia, también trajo mejoras para campesinos y obreros, por lo que el impulso desarrollista de esta modernidad pujante contemplaba la necesaria reivindicación de esos grupos sociales y de una historia que enalteciera sus raíces.

A las inconformidades manifiestas por los jóvenes artistas e intelectuales mexicanos desde finales del siglo XIX, se sumaron hechos como la exposición del Centenario, la huelga de 1911 en la Escuela Nacional de Bellas Artes, la fundación de la primera escuela de pintura al aire libre en 1913, la colaboración de muchos estudiantes de pintura en el periódico *La Vanguardia* y los debates en torno a la función del arte en la Revolución de 1918 en el Centro Bohemio de Guadalajara. Se articulan estos hechos con el encuentro de Rivera y Siqueiros en París, la posterior labor desempeñada por José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública de México y la propuesta lanzada por Siqueiros en la revista *Vida Americana* publicada desde Barcelona en 1921. Esta fue la pauta teórica para el accionar de muchos artistas e intelectuales latinoamericanos ávidos por un indicio para diseñar estrategias concretas.

En esa publicación, Siqueiros proponía “(...) un nacionalismo amplio, con sentido profundo, no pintoresquista ni superficial (...) nuestra natural fisonomía racial y local aparecerá en nuestra obra (...) acerquémonos a las obras de los antiguos pobladores (...) los pintores y escultores indios.”¹³El alcance que tuvo este texto de

¹³ David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana*, Barcelona, España, mayo, 1921.

Siqueiros diseñó una plataforma de acción importante. Los jóvenes pintores mexicanos que, como Diego y el propio Siqueiros, habían tenido la oportunidad de confrontar la producción plástica de la vanguardia europea en París, se integraban con una propuesta de recuperación de “lo propio” que llevarían a cabo de forma coherente en el México posrevolucionario y serviría como modelo inspirador a muchos otros países del continente y de las islas, enfrascados en la búsqueda de un lenguaje nacional y de vanguardia, de acuerdo con sus propias necesidades.

Es interesante cómo en el no. 6 de 1922, la revista incluye nuevamente una obra de Julio Ruelas junto con la publicación de “Crónicas de México. Diego Rivera: El Fuerte”, de Jorge Crespo de la Serna. Era indudable la intención de ofrecer las dos alternativas de expresión de diferentes épocas. Se distinguía a Rivera como uno de los mejores pintores contemporáneos, estableciéndose un estudio del muro central del Anfiteatro Simón Bolívar de la entonces Escuela Nacional Preparatoria (ENP) ubicada en el centro histórico de la capital mexicana, donde el tema seleccionado fue “La Creación”.

Las páginas de *Social* volvían a hacerse eco de lo que estaba aconteciendo en la actualidad mexicana de aquel entonces. Se trataba de un comentario acerca del primer mural realizado por Diego con la técnica de la encáustica en la ENP, que (junto a los del Dr. Atl y Roberto Montenegro en San Pedro y San Pablo), iniciaba el ciclo de la pintura mural en México incorporado al proyecto cultural de José Vasconcelos. Y debido al impulso que estos artistas fueron teniendo, las páginas de la revista cubana los fueron sumando cada vez con mayor protagonismo e

interés, contribuyendo a instalar el paradigma de una nueva pintura mexicana.

Según Anita Brenner, los primeros contratos para pintar murales se habían firmado a finales de 1922 y no fue hasta marzo de 1923 que Diego había concluido su obra en el Anfiteatro Bolívar.¹⁴ De este modo se constata que Crespo de la Serna, cual cronista de la cotidianidad mexicana de aquel entonces, se encargaba de enviar sus reportes, mismos que llegaban y eran publicados con la mayor brevedad, dada la necesaria actualización de las noticias que sobre arte, se publicaban en Cuba, por medio de *Social*. El ensayo de Crespo de la Serna exaltaba “todo lo que de abstracto y grandioso tiene la composición, plasmando el secreto de lo mexicano”.¹⁵ En tal sentido, recordemos que esta primera obra mural de Diego en México se insertaba dentro de los temas alegóricos y universales que constituyeron el repertorio fundamental de los muralistas en su primera etapa creadora en los años de la posrevolución. Justamente, al propio Rivera se debieron unas notas explicativas emitidas, después de concluido el mural, donde se refería a la composición y a los atributos y significados de las diversas figuras que aparecían en su obra.

Se trataba, al decir de Jorge Alberto Manrique, “de un tema complejo, abstracto y en buena parte esotérico, bastante ajeno como tal a la realidad revolucionaria del país”, lo cual no fue obstáculo para el revuelo que causó en la sociedad mexicana; tanto por ser una pintura sobre muro, auspiciada por el Estado, como por “la convicción de los

¹⁴Anita Brenner, *Idolos tras los altares*, México, D.F.: Edit. Domés, 1929, p. 288.

¹⁵ Jorge Crespo de la Serna, “Crónicas de México. Diego Rivera: El Fuerte”, *Social*, no. 6, año 7, vol. 7, La Habana, Junio, 1922, p. 30.

artistas de que se estaba iniciando algo tan nuevo e importante como el renacimiento de la pintura monumental”, unido a la curiosidad y controversia que podía provocar la trayectoria artística de Rivera.

Esa mezcla de tradición y modernidad, de reposo y ferocidad era lo que desconcertaba a un público acostumbrado a las buenas maneras académicas de hacer la pintura y lo llevaban a hablar de la fealdad de la obra de Rivera. Eso mismo y la presencia pese al tema, de los tipos mexicanos en las figuras e incluso de la indumentaria de alguna (...) hicieron que otros saludaran de inmediato en ella a Rivera como “uno de los más grandes pintores del mundo moderno” y encontraran que “México palpita en su obra”, según las opiniones de Pedro Henríquez Ureña y de Vicente Lombardo Toledano (...)¹⁶

Al parecer, Crespo de la Serna compartía estos criterios de sus contemporáneos, recordemos que entre los colaboradores de *Social* se encontraba Max Henríquez Ureña, por lo que no es de extrañar que el autor considerara el estado de opinión de la intelectualidad mexicana en aquel contexto. Se adscribió a lo que, al parecer, era compartido, como un positivo y prometedor asombro apoyado en el hallazgo de un lenguaje moderno y renovador, simultáneamente vinculado a la búsqueda de “lo nacional” de la mano de un notable pintor.

6.- Tensiones del discurso visual y crítico de México en las páginas de la revista cubana Social

¹⁶ Jorge Alberto Manrique, “Los primeros años del muralismo”, *Historia del Arte Mexicano*, T-10, México: SEP/INBA, Salvat, 1982, p. 33.

En este contexto, se entiende entonces que volvieran a aparecer muchos artículos sobre Diego Rivera en las páginas de la revista cubana *Social* en los años sucesivos. Sería interminable este análisis si incluyéramos una referencia a cada uno de estos trabajos que sobre Rivera publicara esta revista habanera. Por ello, los agruparemos por zonas temáticas, como es el caso de los artículos sobre Diego o con la autoría del propio muralista.

De la muestra total de revistas analizadas para esta investigación que se localizan en los fondos de la Biblioteca Nacional “José Martí” y en la Biblioteca del Instituto Nacional de Literatura y Lingüística de La Habana, un total de veinticinco ejemplares incluían referencias al arte mexicano, de ellos, once ejemplares contenían trabajos con referencias a Diego Rivera, lo cual resulta un indicador confiable y verificable en cuanto al nivel de atención de este artista para las publicaciones cubanas, lo cual apoya la hipótesis de que fueron éstas uno de los factores conducentes a la introducción y estabilidad del paradigma del arte de México, y en especial, de la obra de Diego Rivera, en Cuba.

En 1925 aparecieron algunos textos acerca de la producción mural de Diego en la Secretaría de Educación Pública de la Ciudad de México que incluían ilustraciones de las obras. Se comentaba entonces: “Las obras de este artista se inspiran directamente en la tradición popular y étnica mexicanas, y esa aparente ingenuidad que vibra en sus ambientes proviene de su manera fuerte y original, de estilizar las figuras”.¹⁷ Es de notar cómo se iban identificando ciertas características distintivas del discurso

¹⁷ Anónimo, “Diego Rivera, pintor mexicano”, *Social*, no. 12, vol. 2, La Habana, diciembre, 1925, p. 22.

visual riveriano, en comentarios no exentos de problematización, en lo concerniente al didactismo, los temas folclóricos y “la ingenuidad” que harían al artista mexicano centro de críticas a la vez que de admiración por buena parte de sus contemporáneos.

Sin lugar a duda, el número 8 de la revista *Social* del año 1926, sería un detonante de la influencia de Rivera en la isla. Fue el año en que conoció al intelectual cubano Alejo Carpentier en su viaje a México y este se quedó profundamente impactado por el trabajo del mexicano, al punto de concebir una exposición de obras del muralista en la isla un año más tarde.

Como parte de la política de acercamiento de los directores de la revista hacia la temática latinoamericana, los editores de *Social* dedicaron números a diferentes países como México (agosto de 1926), a propósito de un viaje que hicieron a ese país los minoristas Roig de Leuchsenring, Juan Antiga, y el ya referido Carpentier. (Fig. 1) Los cubanos pudieron intercambiar experiencias con los más reconocidos artistas de México, entre ellos el propio Rivera, quien colaboró en ese número de *Social* con el texto “La pintura revolucionaria mexicana” (Fig. 2), donde expresaba claramente su posicionamiento respecto al tema seleccionado:

No creo posible el desarrollo de un arte nuevo dentro de la sociedad capitalista, porque siendo el arte una manifestación social –aún en el caso de la aparición de un artista genial—mal puede un orden viejo producir un arte nuevo. Además, siendo la obra de arte dentro del orden burgués un producto industrializado y financiable, sujeto a altas y bajas de precio como cualquier valor bancario o cualquier acción industrial, cae bajo la ley de la oferta y la

demanda con todas sus consecuencias agravadas por su calidad de producto mismo mental-sensitivo estando el productor sujeto a la necesidad de hacer que su obra responda al gusto de sus consumidores para que ellos la paguen, aunque a veces el artista haga esto de un modo subconsciente.¹⁸

Como resulta evidente en la lectura de este fragmento, el contenido del ensayo de Diego distaba mucho de servir de mero entretenimiento al público al que iba destinada la revista. El pintor mexicano polemizaba sobre la función del arte revolucionario y proletario, que "creará la plástica de las multitudes, su dinámica y su estética, a la par múltiples y profundamente coherentes"¹⁹, por lo cual fundamentaba que los trabajos realizados por él tenían una marcada preferencia hacia los motivos de la vida campesina de su país. La huella de los enfoques marxistas, la alusión a clases y órdenes sociales, así como a las relaciones de consumo y valores mercantiles de la obra de arte, resultaban argumentos que permitían reconocer la puesta en práctica de la política cultural del México posrevolucionario, de la cual Rivera era uno de sus principales impulsores.

En el propio número aparecía una reseña a propósito de la impresión en la revista de reproducciones de cuatro pinturas murales realizadas por Diego Rivera, quien, se decía: "creó una verdadera 'estética mexicana', que resplandece en sus obras, inspiradas en los aspectos más típicos y poéticos de la vida del pueblo mexicano".²⁰Nótese

¹⁸ Diego Rivera, "La pintura revolucionaria mexicana", *Social*, no. 8, año 11, vol. XI, La Habana, agosto de 1926, p. 41.

¹⁹*Idem*.

²⁰ Anónimo, *Social*, no. 8, año 11, vol. XI, La Habana, agosto de 1926, p. 44.

cómo son estos aspectos vinculados a la raza, los vestuarios, las tradiciones, los que irán configurando un imaginario sobre el arte mexicano que devendrá en paradigma de referencia de la práctica artística que reclamaba la región.

A finales del propio año 1926 Rivera envió un trabajo a la revista cubana titulado “Notas sobre los pintores mexicanos” en el cual incluyó a Roberto Montenegro, Adolfo Best, el Dr. Atl, José Clemente Orozco, Jean Charlot, AngelZárraga, Francisco Goitia, David Alfaro Siqueiros, Carlos Mérida y Agustín Lazo, entre otros, haciendo referencia a la vida y obra de estos pintores que compartían con él aquel fecundo panorama artístico del México de la década del veinte, enfrascados en el proyecto de un arte nacionalista y moderno, que se posicionaba como comprometido y revolucionario. De este modo, el juicio valorativo de Diego, sus intenciones manifiestas tanto por escrito como visualmente en las reproducciones que acompañaban sus posturas y las de los de otros acerca de él, fueron contribuyendo a estabilizar y difundir su rol protagónico como parte del nuevo arte mexicano en Cuba. A esto contribuirían sus exposiciones en la isla y su amistad con intelectuales y artistas cubanos que visitarían México en esos años y posteriormente.

También la revista incluyó artículos, reproducciones de obras, reseñas de exposiciones, sobre otros artistas mexicanos como el dibujante e ilustrador Emilio Amero, quien era presentado como discípulo de Rivera y colaboró asiduamente con las publicaciones modernas cubanas de estos años. En los números 11 y 5 de 1924 y 1928 respectivamente, fueron publicados dos trabajos sobre el citado creador mexicano. El primero de ellos, de autor

anónimo, abordaba la figura y creación artística de Amero, desde la perspectiva de búsqueda de sus motivos de inspiración en el pueblo y en las campiñas.

Obsérvese, tanto en el caso de Diego, como en el de Amero, los fundamentos que fueron configurando la instalación del paradigma sobre la base de un lenguaje formal y un repertorio temático que tipificó arquetipos de representación de “lo mexicano” y de su universo cultural, con la frecuente aparición de símbolos alusivos a sus cultos y cosmogonía, desde la etapa prehispánica, como caracterización de una poderosa *raza cósmica*, al decir de José Vasconcelos. A esto se sumaban los referentes rurales como el espacio “natural” donde se preservaban las tradiciones más auténticas que servirían de motivos inspiracionales para los artistas comprometidos y revolucionarios.

Figuras como Carlos Mérida, José Clemente Orozco, Cueva del Río, Alfonso J. Peña, integraban las continuas referencias que *Social* incluía al arte mexicano. Llama la atención el texto que le dedicara Alejo Carpentier a José Clemente Orozco en 1926, con el título “El arte de Clemente Orozco” donde el joven intelectual cubano comentaba sobre la vida y obra del artista mexicano, y de cómo lo había conocido junto al Dr. Atl y a Diego Rivera, en México, así como sus diversas impresiones sobre el pintor (Fig. 3). Carpentier describía minuciosamente cuatro de las mejores obras de Orozco: “El Hombre”, “Danza Macabra”, “El Obrero” y “Soldados y Soldaderas”. Se enfatizaba así en otro de los grandes pilares de la pintura mural mexicana que sería de inmediato reconocido y admirado por los artistas cubanos, pero cuyo lenguaje plástico y posicionamiento público en torno al papel del arte y de los

artistas era muy diferente al enarbolado una y otra vez por Rivera.

La gestión promocional del arte mexicano que Alejo Carpentier llevó a cabo en Cuba fue más allá de la divulgación de la obra de los muralistas en las publicaciones periódicas, y de la organización de exposiciones de pintura mexicana en la isla. El intelectual cubano se convirtió en uno de los orientadores del discurso crítico sobre el arte de la vanguardia cubana, desde una perspectiva de reflexión teórica latinoamericanista que maduró a partir de los vínculos entre ambos países.

En las páginas de *Social* fueron publicados también algunos textos referidos al arte prehispánico de México, en especial la escultura de los aztecas, que como bien sabemos por las crónicas legadas por Carpentier, fuera de las manifestaciones artísticas que más le impresionaron y contribuyeron, junto con la arquitectura, a fomentar sus teorías del *barroco americano* y *lo real maravilloso*, por concentrarse en estas piezas, a su modo de ver, el simbolismo y el abigarramiento de la esencia misma de América. Una pieza recurrente en estos comentarios era la Coatlicue, que ilustraba de forma contundente sus puntos de vista.

Otro de los asuntos abordados por *Social* en función de ir contribuyendo a la instalación del paradigma del arte de México en Cuba, fue el debate y la reflexión crítica acerca de la obra de José Vasconcelos y su significación para Latinoamérica, en un texto de la autoría del peruano José Carlos Mariátegui. Líder del movimiento indigenista en los estudios de la identidad peruana y latinoamericana gestados desde el cono sur, Mariátegui había publicado en

la revista limeña *Amauta* en 1926 un texto que expresaba su adhesión a la Raza y al Incaísmo. Dos años más tarde, el notable pensador peruano publicó su célebre libro *Siete Ensayos de interpretación de la realidad peruana*, donde presentaba una nutrida y profunda reflexión acerca de las principales problemáticas del indio como componente esencial de la cultura peruana, desde vertientes económicas, políticas, étnicas y religiosas. Conceptos como la razón y la moral, así como el tema de la educación se vinculaban con lo que para Mariátegui resultaba ser el eje central del conflicto indígena: el problema de la tierra.

El ensayo publicado por el escritor peruano en *Social* realizaba un análisis crítico del libro *Indología*, de José Vasconcelos, el cual planteaba, entre otros temas, que el objetivo del Nuevo Mundo se enfocaba hacia la creación de una cultura universal, y que la misión de América era el alumbramiento de la primera civilización cosmopolita, con lo cual, al decir de Mariátegui, el pensador mexicano “tocaba los límites de una utopía en su más alto grado, por ser el libro de un filósofo”.²¹ En esta valoración, Mariátegui puso a consideración de la intelectualidad cubana sus opiniones acerca del problema agrario como gestor esencial de los conflictos del indio y su necesidad de legitimación solucionando este problema; en contraste con la visión vasconceliana de arraigo trascendentalista, encaminada hacia una interpretación de lo indígena desde la vertiente filosófica de profundizar en elementos culturales de la antigüedad que vendrían a ser los portadores de valores permanentes e identitarios no sólo para México, sino para América.

²¹ José Carlos Mariátegui, “Indología de José Vasconcelos”, *Social*, no.1, año 13, vol. XIII, La Habana, enero, de 1928, pp. 10, 62.

El hecho de que *Social* abriera sus puertas a diferentes puntos de vista acerca del tema del indio y la identidad en el continente, posibilitaba a su vez, la difusión de propuestas de gran resonancia sobre temáticas de corte nacionalista y latinoamericanista. Desde sus propias circunstancias históricas, se trataban asuntos que también interesaban a los cubanos en torno a la búsqueda de un lenguaje nacional en sus expresiones culturales (incluyendo los debates políticos y económicos) por aquellos años. En este sentido puntualiza la Dra. Luz Merino Acosta:

Social como antena de su época, revela en sus páginas el complejo proceso de una etapa cambiante contradictoria y esperanzadora; y pone énfasis en el desarrollo de un arte nuevo y la difusión de las doctrinas artísticas más modernas (...) Se propuso una propaganda sistemática sobre el arte universal y latinoamericano (...)²²

Una de las experiencias que revelaron la gran influencia de las experiencias artísticas mexicanas en Cuba fueron las Escuelas al Aire Libre. La revista *Social* también fue pionera en dar a conocer el éxito del proyecto pedagógico mexicano. Se le dedicaron varios textos a este tema durante el año 1928, entre ellos, el de la autoría de Magda Portal que comentaba sobre el arte escultórico en piedra existente en la América Precolombina, que luego de la revolución mexicana había tomado un gran impulso, y con nuevos métodos que vivificaban “la tendencia nativa de la raza mexicana”, inauguraban la Escuela de Escultura y Talla Directa, en la cual se orientaba al alumno únicamente en el conocimiento del material con que

²² Luz Merino, op. cit., p. 89.

trabajaba, pero “sin guiarle la inspiración, ni someterlo a encasillamientos y reglas de academia”.²³

En el mismo número aparecía otro trabajo de Margarita Nelken que hacía referencia a la exposición de jóvenes mexicanos en Madrid y que, en opinión de la autora “(...) asientan y responden a una tradición del arte popular mexicano, que marca profunda y étnicamente, ciertas escenas y visiones que evocan al arte indio mexicano”²⁴

Por su parte, Rafael Heliodoro Valle publicaba las palabras inaugurales de la exposición de dibujo y pintura de las Escuelas Primarias de la Ciudad de México, “(...) en las que los niños decoraron sus paredes con colores luminosos, representando en ellas a Cristóbal Colón, al martirio de Cuauhtémoc, a una escena tradicional en el mercado, llena de flores plateadas, entre otros motivos utilizados por ellos.”²⁵

Como salta a la vista, la apreciación y valoración de la obra de los integrantes de las escuelas al aire libre de México que emitieron estos autores se fundamentaba en sublimar la gestación de un paradigma de identidad sustentado en la representación de la etnia indígena, sus costumbres y su memoria histórica. Esta interpretación se complementaba con la incorporación en las escuelas de un método de gran libertad creativa que se contraponía a la retórica académica y que impulsaba, en la opinión de estos autores, una legítima expresión artística de enfoque nacionalista. Si a esto se sumaba la oposición a la academia y el haber

²³Magda Portal, “Las Escuelas de Arte Libre en México”, *Social*, no. 1, año 13, vol. XIII, La Habana, pp. 24, 81.

²⁴Margarita Nelken, “En torno a la exposición de pinturas de jóvenes mexicanos en Madrid”, *Social*, no. 1, año 13, vol. XIII, La Habana, enero de 1928, pp. 17, 33.

²⁵Rafael Valle, “La fiesta de los niños luminosos”, *Social*, no. 3, año 13, vol. XIII, La Habana, marzo de 1928, pp. 34, 70.

alcanzado reconocimiento internacional, se reconocía entonces como una posibilidad expresiva del impulso renovador de la vanguardia artística mexicana, esa que *Social* se encargaría de instalar y difundir a través de sus actualizadas crónicas en Cuba. Fue así que esta nueva experiencia de pedagogía de las artes proveniente de México comenzó a generar interés en el contexto insular, fecundando años después en el Estudio Libre de Pintura y Escultura.

7.- ¿Qué nos legan hoy estas publicaciones para los estudios culturales latinoamericanos?

Tanto en el discurso escrito como en el visual, la revista *Social* impulsó la instalación y difusión del arte de México en Cuba, tanto en el ámbito formativo, de la creación misma, como en los debates teóricos en torno a los derroteros que se imponían para la intelectualidad de la región. Desde este punto de vista, *Social* constituye uno de los dispositivos más interesantes para el estudio de las complejidades de estos procesos; lo que nos verifica cómo estos impresos, reveladores de voluntades y experimentaciones, así como los intelectuales que integraban sus comités editoriales, fueron capaces de dialogar desde una perspectiva crítica con lo que, sin dudas, constituyó un referente potencial para la cultura artística de Latinoamérica y el Caribe.

Su estudio nos permite llevar a cabo un ejercicio de reescritura de la historia, a partir de los intercambios entre los propios países de la región y de otras latitudes, la experiencia vivida en cada contexto, sus urgencias y reclamos para generar un arte nuevo, profundamente renovador y de esencias nacionales, como suscribía el

cubano Juan Marinello, otro de los orientadores estéticos de la vanguardia cubana muy influido por sus fecundas vivencias en México que también formó parte de la orientación editorial de *Social*.

Muchos de los pintores, escultores y grabadores cubanos que se vincularon con esta revista, también se vieron muy influidos por la postura que desbordaban sus páginas en relación con estos temas y decidieron viajar a México, antes que a Europa, porque allí estaba justamente lo que tanto deseaban experimentar: una vanguardia nacional legítima, el auténtico *arte nuevo americano* desplegado en muchas variantes expresivas.

Un estudio de esta naturaleza demanda del investigador un análisis sistémico que incluye textos, ilustraciones, reproducciones de obras, reseñas de exposiciones, temáticas abordadas, autores referidos, proyectos pedagógicos, imaginarios de lo nacional, repertorios temáticos afincados en la representación de etnias y espacios rurales, entre otros indicadores que junto al estudio de cada contexto y las particularidades de las revistas, sus mecanismos de circulación y el público receptor, permiten reconocer los niveles de densidad y permanencia de la presencia del arte mexicano en una de las publicaciones más propositivas de la vanguardia cubana, lo cual deviene en reto consistente y provocador para la investigación de vínculos artísticos en Latinoamérica y el Caribe.

Bibliografía:

Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Anagrama, 2015.

- Alfaro Siqueiros, David. "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana". *Vida Americana*, Barcelona, España, mayo, 1921.
- Anónimo, "Diego Rivera, pintor mexicano". *Social*, no. 12, vol. 2, La Habana, diciembre 1925, p. 22.
- Anónimo, "Pintura mexicana". *Social*, no. 12, año 5, vol. V, La Habana, diciembre 1920, p. 20.
- Anónimo, "Serenidad". *Social*, no. 8, año 5, vol. V, La Habana, agosto 1920, p. 37.
- Anónimo, *Social*, no. 8, año 11, vol. XI, La Habana, agosto 1926, p. 44.
- Brenner, Anita. *Idolos tras los altares*. México, D.F.: Edit. Domés, 1929.
- "Conrado Walter Massaguer, *El César de la caricatura*", <http://www.cubaliteraria.com/monografia/social/massaguer1.htm>, (6 de marzo, 2005).
- Crespo de la Serna, Jorge. "Crónicas de México. Diego Rivera: El Fuerte". *Social*, no. 6, año 7, vol. 7, La Habana, junio 1922, p. 30.
- Diccionario de Literatura Cubana*. La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística, Edit. Letras Cubanas, 1984.
- Manrique, Jorge Alberto. "Los primeros años del muralismo", *Historia del Arte Mexicano*, T-10. México: SEP/INBA, Salvat, 1982.
- Mariátegui, José Carlos. "Indología de José Vasconcelos". *Social*, no.1, año 13, vol. XIII, La Habana, enero 1928, pp. 10, 62.
- Merino, Luz. *La pintura y la ilustración: dos vías del arte moderno en Cuba*. La Habana: Edit Pueblo y Educación, 1990.
- Nelken, Margarita. "En torno a la exposición de pinturas de jóvenes mexicanos en Madrid". *Social*, no. 1, año 13, vol. XIII, La Habana, enero 1928, pp. 17, 33.
- Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Portal, Magda. "Las Escuelas de Arte Libre en México". *Social*, no. 1, año 13, vol. XIII, La Habana, pp. 24, 81.
- Rivera, Diego. "La pintura revolucionaria mexicana". *Social*, no. 8, año 11, vol. XI, La Habana, agosto 1926, p. 41.
- Social*, La Habana, enero 1923, p. 1.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Edic. Cátedra, 1991.
- Valle, Rafael, "La fiesta de los niños luminosos", *Social*, no. 3, año 13, vol. XIII, La Habana, marzo 1928, pp. 34, 70.

OLGA MARÍA RODRÍGUEZ BOLUFÉ

La autora:

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. Académica titular del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, donde coordina la línea de investigación “Estética, cultura visual e imaginarios en Latinoamérica y el Caribe” y el Doctorado en Historia y Teoría Crítica del Arte. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (nivel 2).