



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Estudios Latinoamericanos

**El renacentista, el provocador
y el militante:
Diego Rivera en la mirada de
Alejo Carpentier
(1926-1966)**

tesis
que para obtener el título de:
**Licenciado en
Estudios Latinoamericanos**

Presenta: Armando Herrera López
Asesor: Dr. Sergio Ugalde Quintana

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., mayo del 2018





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ARMANDO HERRERA LÓPEZ

*El renacentista, el provocador y el militante:
Diego Rivera en la mirada de Alejo Carpentier
(1926-1966)*



La Lluvia, Diego Rivera. Patio de las fiestas, SEP (fragmento)



Agradezco el apoyo que recibí en la realización de esta tesis al proyecto PAPIIT IN401116: *Literatura y Antifascismo: Efraín Huerta en el Popular (1939-1945)*, coordinado por el Dr. Sergio Ugalde Quintana. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.

*A mi abuela María,
por brindarme en la niñez
algo más que un lugar para dormir*

*A Rebeca, Israel y Jonathan
por la generosidad de su cariño
y por la fuerza que me irradian para continuar sonriendo,
a pesar de todo*

*A Celeste y Estela
porque sin su esfuerzo y aliento cotidiano
nada de esto sería posible*

Agradecimientos

Escribo estas líneas de último momento, prácticamente antes de entregar el manuscrito para su impresión y sólo después de aceptar que es inevitable reproducir en ellas algunos lugares comunes.

Es un hecho que mi formación es el resultado de multitud de confluencias y experiencias a lo largo de la vida. Hasta hace poco tiempo no había sido completamente consciente de ello. Hoy es imposible negar la deuda que mantengo con infinidad de personas que poblaron el contexto social que me ha visto crecer.

Agradezco, en primer lugar, a la inmensa masa de trabajadores, obreros, campesinos y profesionistas anónimos que día a día contribuyen, con la explotación de su fuerza laboral, a la riqueza económica y cultural de este país; su labor permite que esta universidad exista y es con ellos que los alumnos de esta casa de estudios tienen una deuda histórica incalculable. Mi agradecimiento para todos aquellos estudiantes y líderes sociales que han puesto su vida al servicio de la lucha por el derecho a una educación pública, laica y gratuita; a ellos debo la oportunidad de concluir este ciclo de formación y el compromiso de pugnar porque ese derecho sea auténticamente universal.

Al Dr. Sergio Ugalde Quintana, mi asesor y maestro, por mostrarme que se puede ser un intelectual brillante, agudo y comprometido sin dejar de ser íntegro, sencillo y sensible a los aspectos humanos de su labor profesional y docente. Por ser generoso con su tiempo, su entusiasmo y su interés. Por dirigir esta tesis pacientemente, por las palabras de aliento; por tan pertinentes observaciones y por la disposición permanente para apoyar la culminación de mi proceso de titulación.

Al Lic. Ariel Contreras, por ser la clase de profesor y ser humano que, uno sabe, necesita este país. Por interesarme intensamente en la literatura, la enseñanza y el poder transformador de ésta. Porque en medio de tanta deshonestidad siempre será grato conocer a alguien digno de confianza y respeto.

A mis estimados miembros del jurado: la Dra. Lucila Navarrete, por la cuidadosa lectura de mi manuscrito, por los comentarios vertidos sobre ella, por la generosidad de regalarme sus excelentes anotaciones. Al Dr. Miguel Ángel Esquivel, por la inestimable guía que dio a mi trabajo en su fase inicial y por enseñarme que la irreverencia no está reñida con la agudeza intelectual. Al Mtro. Gustavo Ogarrio por la desfachatez de su inteligencia y por refrescar mi visión con la claridad de sus comentarios sobre esta tesis.

A la Dra. Valquiria Wey Fagnani, por las reflexiones que siempre me provocaron sus clases, por las enriquecedoras enseñanzas extra muros y por su inestimable valoración y crítica hacia mi trabajo.

A la Dra. Eugenia Allier Montaña, por ser un ejemplo de compromiso, disciplina, constancia y calidez humana en las labores académicas; sus clases dejaron honda huella en mi persona y siempre las recuerdo con admiración y nostalgia. Porque fue durante sus clases que la presente tesis empezó a tomar forma y vida; sobre todo después que anotara a mano en un trabajo final la siguiente frase: “¡este podría ser tu tema de tesis!”.

A mis otros estimados profesores, mi admiración y agradecimiento permanente: Mtra. América Malbrán, Dr. Carlos Ham, Mtro. Jezreel Salazar, Dra. Teresa Álvarez-Icaza, Mtro. Javier Gámez, Dr. Francisco Pamplona, Mtra. Perla Valero y Dra. Alejandra Amatto.

A quienes me han obsequiado, a lo largo de estos años, el privilegio de su confianza, amistad sincera y compañía en esta época tan mezquina: Roxana, Grecia, Yolanda, Mariana, Melisa, Estefanía, Juan y Mayte; gracias infinitas por todo.

A David, por las clases y las discusiones trasnochadas, por la charla sincera, por las críticas, por llevarme la contraria cuando era necesario -y cuando no-, por la nobleza de carácter; por la salsa, la cerveza y la cecina compartidas... por la amistad.

ÍNDICE

Introducción	13
Capítulo 1. Alejo Carpentier: Carencias biográficas y contextos históricos	19
1.1 Tientos y desatinos: los retos biográficos.....	19
1.2 En busca de la bibliografía de Alejo Carpentier.....	21
1.3 Subsannando las ausencias biográficas: Carpentier por sí mismo.....	22
1.4 Contexto histórico internacional y regional de Carpentier.....	24
1.4.1 Breve panorama del vanguardismo latinoamericano.....	26
1.4.2 Cuba y México: el ambiente cultural de los años veinte	27
Capítulo 2. El descubrimiento: itinerarios de una relación intelectual	31
2.1 Inicio del viaje: 1924, el año definitorio.....	31
2.2 Primera escala: 1926, el encuentro crucial.....	33
2.3 Alejo Carpentier: autobiografía de urgencia.....	36
Capítulo 3. Diego Rivera: construcción textual de un mito	41
3.1 El muralista bajo la mirada de Alejo Carpentier.....	41
3.2 La figuración del mito: primer texto sobre Rivera	43
3.2.1 Brújula para explorar «Diego Rivera, pintor mexicano».....	44
3.2.2 Dedicatoria, estructura y contrapesos.....	46
3.2.3 Diego Rivera: entre el Renacimiento y las vanguardias.....	48
3.2.3.1 La desilusión de la vanguardia.....	52
3.2.4 El camino de Rivera: posvanguardia y muralismo sinfónico... 54	
3.2.5 El hombre de overol y el militante.....	58
3.2.6 Lupe Marín, la única.....	63
3.3 Presencia de Diego Rivera en la revista <i>Social</i>	65
3.4 Primer Interludio: Carpentier y el Grupo Minorista.....	67
3.5 Carpentier, Rivera y la exposición «Arte Nuevo».....	70
3.5.1 Carpentier y <i>revista de avance</i> : publicar en tiempos difíciles....	75
3.6 Segundo texto: «Diego Rivera» en <i>revista de avance</i>	77
3.6.1 Un artista en la extrema izquierda.....	79

3.6.2 El viaje del héroe: la vuelta a México.....	80
3.6.3 La (re) elaboración del mito.....	81
3.6.4 Rivera y el renacimiento del arte en México	83
3.7 <i>Carteles y revista de avance</i> : disidencias y confluencias textuales.....	84
Capítulo 4. Escribir lejos de Cuba: una isla sin Rivera.....	87
4.1 Carpentier en Francia: huida y autoexilio.....	87
4.2 Los textos de París y un artículo con prestanombres	88
4.3 Segundo interludio. Un episodio incomodo: el «asunto» Fréjaville.....	92
4.4 Carpentier en Venezuela: letra, solfa y despedida:.....	95
4.5 La muerte de Rivera.....	97
4.6 <i>Diego Rivera</i> (1) texto de despedida.....	98
4.7 Las ultimas apariciones de Rivera en <i>El Mundo</i>	100
4.7.1 El trágico final de un legado.....	102
Conclusiones finales.....	103
Bibliografía.....	107
Adendas.....	113
Anexo 1. «Diego Rivera, pintor mexicano».....	113
Anexo 2. «Diego Rivera».....	117
Anexo 3. «Diego Rivera (1)».....	121
Anexo 4. «Un reducto de la libertad. Diego Rivera, el conquistador de los muros mexicanos».....	123

INTRODUCCIÓN

UNA EXPRESIÓN DE ASOMBRO E INTERÉS ACOMPAÑA LA REACCIÓN GENERAL DE QUIEN SE entera, por vez primera, de la existencia de una relación personal entre el escritor, musicólogo y ensayista suizo-cubano¹ Alejo Carpentier y el pintor y muralista mexicano Diego Rivera. Dicha reacción es comprensible debido al desconocimiento general que existe acerca de ella y a que no suele vincularse a ambos intelectuales dentro del marco de las históricas relaciones artísticas y culturales cubano-mexicanas de las primeras décadas del siglo XX.

Para mi fortuna, la existencia de ese vínculo estético e intelectual dejó un registro físico en fuentes de diversa índole que me permitieron rastrear los distintos momentos en que ésta tuvo lugar, seguir su desarrollo y evolución a través del periodo de tiempo en que se configuró y consolidó, hasta el momento en que paso a ser parte de la historia cultural latinoamericana.

Mi primer contacto con el tema tuvo lugar durante el desarrollo de la clase de literatura en América Latina del Dr. Ugalde, que en aquel semestre se convirtió en un excelente seminario sobre revistas literarias y culturales vinculadas a los distintos grupos de la vanguardia Latinoamericana, dentro de los países del continente en que ésta se estableció. Leer un artículo sobre Diego Rivera en la cubana *revista de avance*, fue el primer elemento que atrajo mi atención sobre cómo un escritor al que ya de antes admiraba, pudo conocer personalmente y vincularse con un personaje con el que en aquellos días nunca hubiera relacionado.

Una relación como la de Rivera y Carpentier puede tener distintas repercusiones e implicaciones para los sujetos involucrados en ella debido a las características de sus

¹ Recientemente se ha establecido la nacionalidad suiza de Alejo Carpentier debido al descubrimiento de una partida de nacimiento en dicho país, por lo tanto, el escritor ha quedado acreditado con ambas nacionalidades. Véase: Roberto González Echevarría, «La nacionalidad de Alejo Carpentier: historia y ficción», Patrick Collard & Rita de Maeseneer, *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, Nueva York, Ed. Rodopi, 2004, pp. 69-84

propias personalidades, pero también debido a factores externos a ellos mismos como es el caso del contexto histórico, político y cultural en que éstos se encontraban sumergidos. No es difícil reconocer que Diego Rivera y Alejo Carpentier representan dos *momentos* claramente identificados dentro del largo proceso de conformación artística e intelectual de la cultura latinoamericana contemporánea, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX; décadas en las que el gobierno cubano se perfilaba hacia el autoritarismo mientras el Estado mexicano, surgido de la Revolución, buscaba reivindicar todo aquello que identificaba como *propio* y exaltaba el sentimiento de orgullo por lo *nacional*.²

En un nivel más político y social, Diego Rivera y Alejo Carpentier participaron, cada uno por separado y desde su propio ámbito de influencia, de la conformación de una nueva corriente de intelectuales y artistas latinoamericanos cada vez más convencidos de la importancia de jugar un papel activo como agentes responsables de la formación y la transformación estético cultural de las sociedades en las que se desenvolvían. Pero no sólo coincidieron en ese sentido, también compartieron la idea de que el arte y la literatura *socialmente comprometidas*, producidas *desde y para* Latinoamérica, podrían abrir una grieta en el hegemónico canon estético y cultural proveniente de Europa y con fuerte presencia en nuestros países.

Siguiendo tal idea, Carpentier y Rivera buscaron, en distintos momentos de su desarrollo intelectual y ensayando cada uno distintas fórmulas de creación, abrir un *espacio de enunciación* en el que la expresión artística y cultural de sus respectivos países, primero, y de toda Latinoamérica, después, pudiera encontrar su propio lugar de existencia y representación.

Los distintos puntos de coincidencia dentro de los aspectos antes mencionados no son fortuitos ni casuales, en el caso particular de Alejo Carpentier; son, sobre todo, fruto de la observación, la admiración y el compromiso que la fuerte figura de Diego Rivera despertó en el entonces joven redactor cubano. Carpentier no sólo fue impresionado por la personalidad, la obra y las posturas políticas del ya consolidado y maduro Diego

² Vease: *Nueva historia mínima de México*, Cd.Mx, El Colegio de México, 2004.

Rivera, también desarrolló a partir de ello una visión propia de lo que era y lo que debía llegar a ser América Latina en el ámbito estético, artístico e intelectual. Una visión integradora de todo aquello que después él mismo caracterizaría como «Lo real maravilloso americano» y que aparecería de forma constante a lo largo de su obra.

Todo lo anteriormente expresado me es útil para afirmar que la perspectiva desde la cual se desarrollará el presente trabajo parte de la visión y la interpretación que Carpentier desarrolló acerca de la obra y la personalidad de Diego Rivera, y que no abarca, en modo alguno, la valoración que Rivera hubiese podido tener sobre la obra desarrollada por Carpentier una vez que éste se reveló como un escritor excepcional y como un intelectual reconocido.

Dicho de otra manera, este no es un estudio comparativo ni testimonial que aborde la correspondencia compartida, las alusiones personales mutuas, ni el estudio de obra o la admiración expresada explícitamente, ya sea por escrito o de manera verbal, entre Diego Rivera y Alejo Carpentier. Tampoco es una apología de la amistad y el dialogo que sostuvieron durante los treinta años que durara su relación —según lo afirmara el propio Carpentier en diversas oportunidades.

De lo que se trata, más bien, es de estudiar y analizar los vínculos intelectuales, personales y estéticos que Carpentier desarrolló a partir del conocimiento de la obra muralista de Rivera; observar la forma en que éstos fueron reforzados luego de su aproximación a la esfera ideológica, estética y personal del artista mexicano y cómo todo ello tomó forma textual en artículos y colaboraciones que Carpentier, como futuro crítico de arte y cronista, escribió para abordar algunas facetas de la compleja personalidad del controvertido pintor y militante.

Queda claro, entonces, que el principal objeto de interés del presente trabajo de investigación se encuentra centrado en las composiciones textuales con las que Carpentier hizo evidente su particular interés por la labor estética e ideológica de Diego Rivera, así como su fascinación por el carácter y la actitud irreverente y provocadora del creador plástico. En consecuencia, he centrado mi labor en la recopilación, el análisis y la transcripción de algunos de los artículos que Carpentier dedicó a la figura y la obra de Diego Rivera.

Consecuentemente, el *corpus* textual que me enfoqué en estudiar consta de tres artículos fundamentales dedicados exclusivamente al pintor guanajuatense, uno más en el que éste sólo es citado o referido; uno que parece haber sido escrito por Carpentier pero que no está firmado por él, y un grupo de cinco textos escritos o fuera de Cuba o después de la desaparición física de Rivera.

De los textos «exclusivos» sólo me dediqué a la revisión, análisis y transcripción de los dos primeros que Carpentier dedicó a la figura de Rivera –ambos escritos y publicados en La Habana, Cuba– y el que apareció publicado en una columna del diario *La Nación* en Caracas, Venezuela a raíz de la muerte del pintor guanajuatense, acaecida en noviembre de 1957.

Esta trilogía conformará, entonces, el cuerpo principal de mi investigación. Las razones que guían la selección realizada son, que los dos primeros textos publicados crean el retrato y la figuración que Alejo Carpentier mantendrá, más o menos de forma constante, acerca de Diego Rivera, a lo largo de su vida. En ese sentido, el tercer texto de dicha trilogía da cuenta de un tipo de «cierre» o «despedida» de la vinculación con Rivera al momento de su muerte y por ello me pareció que era el texto disponible más conveniente para cerrar el presente trabajo de investigación.

Adicionalmente, analicé de forma menos exhaustiva dos escritos que contienen características que los hacen dignos de ser incluidos en mi cuerpo de estudio, el primero es el segundo texto sobre muralismo mexicano que Carpentier publicó en La Habana, éste no está dedicado de forma exclusiva a Rivera, pero se hace mención de él de una manera muy significativa e importante. El segundo es una colaboración publicada en un medio parisino, pero éste no se encuentra firmado por Alejo Carpentier, sino por un amigo de éste, sin embargo, hay elementos que nos hacen suponer una injerencia directa del joven corresponsal cubano y es por ello que decidí incluirlo en los textos a considerar.

Un segundo bloque de escritos que decidí incluir, está conformado por una serie de textos autobiográficos y conferencias escritas, dictadas por el propio Carpentier, sobre todo en la etapa madura de su vida, en que éste hizo referencia a su amistad con Rivera y al interés con que siguió la labor del pintor mexicano. También incluí, en este

segundo grupo, fragmentos de algunas entrevistas realizadas al escritor antillano por diversos periodistas y amigos cercanos, en que éste narra sus vivencias alrededor de la figura de Diego Rivera, y en las que claramente puede rastrearse el peso que el muralista mexicano tuvo en los años de exploración y formación intelectual del joven redactor cubano.

Aunque no es la prioridad fundamental del presente trabajo, también abordé en él, de forma acotada, algunos aspectos del contexto histórico y cultural en el que se desarrolló la relación Carpentier-Rivera; a la vez que doy cuenta de la manera en que otros personajes de la historia cultural latinoamericana confluyeron alrededor de dicha relación. Finalmente, se hace mención de los textos no transcritos aquí y de la temática que éstos abordaron, pero que no fue posible analizar en este trabajo debido al alcance y los propósitos preestablecidos para la presente tesis, así como a diversos impedimentos físicos o legales que imposibilitaron su inclusión –derechos de autor sobre algunos textos inéditos, la no localización física de la fuente original para su consulta, etcétera.

En otros casos me pareció que era una mejor idea dejar para un trabajo posterior algunos de los textos escritos por Carpentier acerca de Rivera, sobre todo aquellos que fueron publicados en épocas claramente distanciadas y discontinuas de los primeros artículos publicados en Cuba. Un ejemplo de ello son las colaboraciones surgidas durante su estancia en Francia en el periodo que va de 1928 a 1939, de esta etapa, sólo transcribí un artículo firmado por el poeta francés Robert Desnoes, debido, básicamente, a que éste contiene elementos bastante peculiares que lo hacen único y a que fue de las pocas que tuvo resonancia en nuestro país al ser reproducido, traducido y comentado en el suplemento de *El Universal Ilustrado* en la ciudad de México.

Es importante resaltar que los textos relacionados en la presente investigación suelen ser poco conocidos y valorados dentro del conjunto total de la obra de Carpentier, y que, generalmente, no son considerados como indicios de su historia intelectual temprana o de su etapa formativa. Contrario a ello, en las pocas ocasiones en que éstos son citados, sólo se les menciona como parte de su labor sobre crítica de arte o

como colaboraciones pertenecientes a la crónica de viaje³ o a la difusión cultural que tanto practicó el hoy reconocido escritor latinoamericano. De ahí la importancia de reunirlos y anexarlos al final de la presente tesis, tanto en la bibliografía general como en los anexos creados para tal efecto. La intención es, entonces, dejarlos disponibles aquí para su posterior consulta y como posible soporte para futuras investigaciones.

Vale la pena informar que los escritos a los que he estado haciendo alusión se encuentran dispersos entre las distintas publicaciones periódicas –básicamente, diarios y revistas– con las que el autor cubano colaboró, y que por ello quedaron diseminados, aquí y allá, a lo largo de las tres décadas que duró la relación con el pintor guanajuatense (1926-1957); algunos aparecieron, incluso, una década después de su muerte. Carpentier publicó su último texto conocido sobre Rivera en 1966.

Antes de concluir la presente introducción me parece importante clarificar el motivo por el cual no consideré en este trabajo la visión inversa de aquel encuentro, la que pudo haber tenido Diego Rivera sobre la figura de Alejo Carpentier. Y es que esta ausencia obedece a la falta de registros textuales, documentales o referenciales –tanto de forma directa o indirecta– que me permitan conocerla. Hasta el cierre de la presente investigación no fue posible encontrar correspondencia dirigida por Diego Rivera a Alejo Carpentier, aunque éste último afirmó, en distintas ocasiones, que ambos mantuvieron un intercambio epistolar regular y constante.

Todo lo anteriormente mencionado hace posible dimensionar los retos y las dificultades de orden biográfico, bibliográfico, histórico y documental que implica un trabajo como el que aquí pretendo desarrollar. En las páginas siguientes abordaré de manera más detallada algunos aspectos que aquí apenas se inferían.

³ Al respecto pueden consultarse los trabajos de Aracely García Carranza, Olga Rodríguez Bolufé, Claudia Felipe Torres y Carmen Vázquez, entre otros, incluidos en la bibliografía de la presente investigación.

Capítulo 1

ALEJO CARPENTIER: CARENCIAS BIOGRÁFICAS Y CONTEXTOS HISTÓRICOS

1.1 Tientos y desatinos: los retos biográficos

UNA DE LAS PRIMERAS DIFICULTADES QUE SALTA A LA VISTA CUANDO SE INDAGA SOBRE EL contexto íntimo, histórico y personal de Alejo Carpentier, es la ausencia de una biografía más o menos consistente e integral que permita tener referencias claras sobre aspectos fundamentales de la vida del autor de *Viaje a la semilla*. Si bien esto forma parte de un problema más amplio y complejo al interior de la historiografía latinoamericana en general, donde el trabajo biográfico serio es escaso y donde existe una tradición de opacidad, secretismo y mistificación alrededor de la figura de la mayoría de autores consagrados,⁴ no deja de llamar la atención el halo de misterio y oscuridad que permanece aun en los aspectos más básicos y generales dentro de la biografía de Alejo Carpentier. Tales aspectos incluyen su nacionalidad o el destino de su padre después de abandonar a su esposa, Lina Valmont, y a Carpentier mismo, cuando éste era apenas un adolescente de unos 16 o 17 años, por mencionar sólo dos ejemplos controversiales y oscuros de su biografía.

De la gran cantidad de obra crítica y de investigación que se ha escrito sobre la vida y obra de Alejo Carpentier, poca se ha enfocado en consolidar los distintos aspectos biográficos de este prolífico autor. Todo ello ha provocado que existan etapas personales muy poco conocidas y que otras se encuentran plagadas de ambigüedades y

⁴ Véanse como ejemplo de lo que se menciona los casos de José Lezama Lima, José María Machado de Asís o Jorge Luis Borges, por mencionar a tres autores emblemáticos pertenecientes a distintas tradiciones literarias latinoamericanas.

contradicciones. Sorprende pues, hasta cierto punto, la ausencia de un trabajo biográfico profundo e integral que abarque tanto al hombre, como a sus circunstancias históricas concretas. Un testimonio que da cuenta de esta carencia es el de la investigadora Gabriela Rubio Navarro quien comenta, en la introducción de su libro *Música y Escritura en Alejo Carpentier* que;

Las fuentes utilizadas para documentar la biografía son principalmente textos del propio Carpentier, comentarios diseminados aquí y allá, por no existir un trabajo profundo sobre este aspecto. A pesar de haber buscado con minuciosidad biografías detalladas del autor, sólo he encontrado cronologías más o menos extensas, resúmenes siempre, de la realizada por Araceli García Carranza en su *Bio-bibliografía de Alejo Carpentier* (La Habana, Letras Cubanas, 1984), o extractos del artículo de Cesar Leante *Confesiones sencillas de un escritor barroco* (en Homenaje a Alejo Carpentier, de H. Giacomani, N.Y. Las Américas Publishing Co. 1970. También en *Cuba* de 1964).⁵

En este sentido, me parece una carencia importante que no contemos con una biografía integral del escritor cubano. Aparentemente, ni Lilia Esteban –la viuda de Carpentier–, en su momento, ni sus actuales herederos, han mostrado interés en que se realice un trabajo biográfico profundo que dilucide las sombras y los claroscuros que existen en la vida del autor de *Ecue-Yamba-O*.

Tal vacío documental ha dado lugar a la construcción de una gran cantidad de mitos y rumores que rodean su vida, tanto pública como privada. Sólo recientemente han sido dados a conocer –por algunos críticos literarios y estudiosos de su obra– algunos aspectos biográficos desconocidos o controversiales que han terminado por trastocar la imagen aséptica e institucionalizada que el Estado cubano, y los herederos de Carpentier, habían querido mantener alrededor de él. Con todo y tales revelaciones, los últimos trabajos biográficos publicados sobre la vida de Carpentier continúan siendo parciales, limitados y dejan muchos aspectos sin iluminar.⁶

⁵ Gabriela Rubio Navarro, *Música y Escritura en Alejo Carpentier*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, pp. 14

⁶ Véanse y contrástense: Roberto González Echeverría, *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, Madrid, Gredos, 2004. y Klaus Müller-Bergh, *Alejo Carpentier, Estudio biográfico-crítico*, Madrid, Ed. Las Américas, 1972.

1.2 En busca de la bibliografía de Alejo Carpentier

Uno de los trabajos más extensos que han sido publicados acerca de la vida editorial de Alejo Carpentier, y que merece ser mencionado aquí, es el que ha realizado la investigadora y bibliotecóloga cubana Araceli García Carranza, excolaboradora y amiga personal del propio Carpentier.

Además de haber laborado durante varios años en la Biblioteca Nacional José Martí y en la Fundación Alejo Carpentier, García Carranza ha dedicado muchos años de su vida profesional a realizar una enorme labor de búsqueda, rastreo, recopilación, clasificación y organización de los escritos relacionados con Carpentier a nivel mundial.⁷ En un solo volumen intitulado *Bio-bibliografía de Alejo Carpentier*, García Carranza logró reunir toda la obra escrita y publicada *por y acerca* de Alejo Carpentier. En el trabajo en cuestión se encuentran clasificados, cronológicamente, todos los textos pertenecientes a la labor literaria –en sus diferentes ediciones y traducciones–, así como el resultado de su trabajo periodístico y ensayístico; adicionalmente se puede encontrar reunida ahí la información bibliográfica de investigaciones publicadas bajo la forma de tesis, estudios críticos, artículos, entrevistas y antologías.⁸

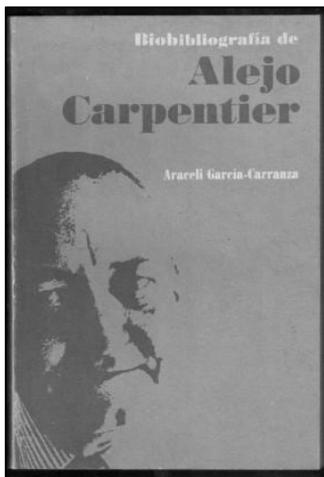


Imagen 1.1 Portada del libro *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, Cuba.



Imagen 1.2 Aracely García y Alejo Carpentier durante la exposición por su 70 aniversario. Archivo de la Fundación Alejo Carpentier, La Habana, Cuba.

⁷ Véase también la labor bibliográfica realizada por García Carranza, sobre Lezama Lima, Fernández Retamar y otros autores cubanos.

⁸ Aracely García Carranza. *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, La Habana, Letras Cubanas, 1984.

Pero la labor de García Carranza no termina ahí, la investigadora se ha dado a la tarea, también, de ir actualizado periódicamente el acervo de ese inventario interminable que es la obra del también periodista sueco-cubano, la cual continua creciendo con el paso de los años. Es por lo anteriormente descrito que el trabajo de la también historiadora habanera es una referencia obligada para todo aquel que pretende acercarse a la obra literaria, ensayística y periodística del escritor antillano.

La obra de García Carranza constituye, por sí misma, un esfuerzo monumental por contar con un registro puntual de todo lo publicado alrededor de Alejo Carpentier y, a pesar de ser una labor tan útil como desgastante, ésta no ha sido suficientemente dimensionada y valorada por todos aquellos que nos hemos sumergido en las inmensas entrañas de la bibliografía *carpentieriana*. Vaya desde aquí la dedicación de estos breves párrafos a la Dra. Aracely García Carranza –una de las bibliotecólogas más acuciantes y exhaustivas con que cuenta América Latina– por la tenacidad, dedicación y compromiso de toda una vida para allanar el difícil camino de quienes podríamos habernos extraviado en los estantes, las fichas y las hemerotecas inabarcables.

1.3 Subsanando las ausencias biográficas. Carpentier por sí mismo

Ante la reticencia personal de que se escribiera una biografía «formal» sobre su vida, Carpentier respondió concediendo, a cambio, maratónicas entrevistas en las que revelaba algunos aspectos de su vida familiar, personal y profesional y en las que, además de manifestar su opinión acerca de su obra, hablaba del contexto en que ésta había sido escrita. En esas entrevistas deliberaba también acerca de sus posturas políticas e ideológicas de juventud, disertaba largamente sobre sus influencias estéticas y literarias; opinaba acerca de los intelectuales, los artistas y los escritores con quienes había convivido y daba a conocer con cuales de ellos, además, se sentía identificado o había logrado forjar cierta amistad.⁹

Otra forma con la que el escritor habanero intentó satisfacer el interés de sus lectores sobre diversos aspectos de su vida privada, fue escribiendo de forma aparentemente aleatoria, aquí y allá, algunos artículos que hizo publicar en varias de las

⁹ Alejo Carpentier, *Entrevistas*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1985.

revistas o diarios para los que colaboraba.¹⁰ Tales colaboraciones terminaron por ser recopiladas, posteriormente, en alguna de las muchas antologías organizadas alrededor de sus distintas facetas como escritor, periodista o cronista, y en la organización de sus itinerarios literarios y biográficos narrados desde las ciudades en las que radicó.

De la limitada variedad de aspectos que Carpentier abordó cuando develaba pasajes de su vida pública o privada, ya sea a través de entrevistas o de textos de su propia autoría, me detendré en un episodio que me interesa particularmente por su importancia para la realización y soporte del presente trabajo. Este pasaje ejemplifica los (des)encuentros y las divergencias en las que un autor incurre al acudir exclusivamente a su memoria y creatividad en el proceso de construcción de su «yo» autobiográfico.¹¹

El episodio que abordaré ha sido escasamente analizado en la bibliografía hasta ahora existente –como se puede constatar analizando la producción crítica y biográfica disponible sobre el articulista antillano.

Me refiero al acercamiento ideológico, político, estético e intelectual que, en 1926, el entonces joven Carpentier tuvo con el famoso muralista mexicano Diego Rivera. Tal encuentro se dio cuando el redactor cubano contaba con apenas veintiún años y Diego Rivera, ya de cuarenta, se enfilaba a su consolidación como el muralista más reconocido a nivel internacional; miembro de una elite intelectual de izquierda que se asumía abiertamente comunista y militante.

Lo que habrá que resaltar e ir observando con detenimiento, es la lectura que Carpentier pudo haber hecho de la praxis ideológica y política de Rivera, porque, según sostiene la presente tesis, ésta pudiese haber tenido claras consecuencias en su posterior actuar político, estético, ideológico y narrativo.

¹⁰ Alejo Carpentier, «Autobiografía de urgencia», *Ínsula*, año 20, no. 218, enero de 1965, Madrid, pp. 3, 13.

¹¹ Para profundizar en este tema, sus definiciones e implicaciones véanse: *Condiciones y límites de la autobiografía*, de Georges Gusdorf, suplemento de *Anthropos*, no. 29, 1991, pp. 9-18. *Algunas versiones de la memoria/algunas versiones de la bios: la ontología de la autobiografía*, de James Olney, suplemento de *Anthropos*, no. 29, 1991, pp. 33-47 y *La autobiografía como desfiguración*, de Paul de Mann, suplemento de *Anthropos* no.29, 1991, pp. 113-118.

Más adelante continuaré con el recuerdo testimonial y auto-referencial que Carpentier construyó sobre la relación ideológica y de amistad que sostuvo con Diego Rivera. Para ello utilizaremos, en una primera instancia, los artículos y entrevistas transcritas con las que Carpentier construyó la historia de su encuentro y amistad con el pintor y muralista mexicano. En un segundo momento, analizaremos algunas fuentes primarias aparecidas gracias a la publicación del *Diario*¹² de Alejo Carpentier y las esperadas *Cartas a Toutouché*;¹³ que reúne parte de la correspondencia entre el escritor y su madre, Lina Valmont, a partir del primer viaje que éste realizara fuera de la isla –el que hiciera a México en 1926– y que se extendería hasta el año 1937, desde otras latitudes en las que Carpentier se movería, antes de regresar definitivamente a Cuba después de culminada la Revolución Cubana.

1.4 Contexto histórico internacional y regional de Alejo Carpentier

Para comenzar a integrar los aspectos biográficos y el contexto histórico en que se desarrolló el encuentro personal e intelectual entre Diego Rivera y Alejo Carpentier, me parece importante realizar una rápida y breve revisión de la época en que ocurre dicho encuentro. El único propósito que persigo con dicha revisión es el de tener suficientemente claro el ambiente cultural y político que prevalecía en los años previos al «descubrimiento» de Diego Rivera por parte del entonces joven redactor cubano, así como conocer el marco de acontecimientos que los acompañó durante algunos años de su vinculación.

No está en el horizonte de propósitos de esta investigación realizar un trabajo historiográfico profundo del contexto cultural en que se desarrollaron ambas figuras, ni pretendo investigar o descubrir las repercusiones a nivel intelectual o cultural que tuvo a América Latina el encuentro entre los dos personajes que analizo aquí. Mi única pretensión, a nivel historiográfico, es explorar los elementos o circunstancias en que se

¹² Reproduce alguna correspondencia producida durante su paso por Venezuela: Alejo Carpentier, *Diario (1951-1957)*, La Habana, Ed. Letras Cubanas-Fundación Alejo Carpentier, 2013, 240 pp.

¹³ En México fue publicado por Lectorum en el 2011: Alejo Carpentier, *Cartas a Toutouché*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 2010, 461 pp.

construyó el puente de comunicación e influencia construido desde la mirada de Alejo Carpentier.

A nivel internacional, por ejemplo, la agitación política y social originada en Europa, principalmente durante las dos primeras décadas del siglo XX, proyectó a nivel internacional la revolución artística y cultural de los movimientos vanguardistas incubados al interior de las naciones involucradas. Tales movimientos de vanguardia –y los grupos de intelectuales adscritos a ellos–, surgieron, principalmente, en los países que se verían envueltos en conflictos bélicos, guerras civiles o revoluciones nacionalistas que, fundadas en nuevas ideas y renovadas utopías, modificaban el mapa político e ideológico del «viejo continente».

Por costumbre o fórmula general, solemos pensar a los «movimientos de vanguardia» como un producto directo de las convulsiones político-sociales europeas y no como los elementos sintomáticos precursores de éstas. Sin embargo, desde la perspectiva del historiador británico Eric Hobsbawm, dichos movimientos no sólo habrían antecedido a la serie de acontecimientos que precedieron el inicio de la Primera Gran Guerra, sino que incluso, anticiparon y vaticinaron cierto «hundimiento de la sociedad burguesa liberal». Por ello afirma Hobsbawm que:

Hacia 1914 ya existía prácticamente todo lo que se puede englobar bajo el término, amplio y poco definido, de «vanguardia»: el cubismo, el expresionismo, el futurismo y la abstracción en la pintura; el funcionalismo y el rechazo del ornamento en la arquitectura; el abandono de la tonalidad en la música y la ruptura con la tradición en la literatura.¹⁴

Esta afirmación representa un giro interesante en la forma como pensamos la génesis de los movimientos de vanguardia europea, y abre la puerta a nuevas lecturas y significaciones de tales movimientos artísticos, debido a que nos permite visualizar la importancia que tuvieron ciertas expresiones artísticas en la conformación del pensamiento revolucionario, y el lugar que el intelectual ocupó dentro de aquellas sociedades en transformación.

Para 1917, por ejemplo, al finalizar la Primera Gran Guerra, algunos movimientos vanguardistas como el cubismo y el dadaísmo ya habían traspasado las fronteras

¹⁴ Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, Buenos Aires, Ed. Crítica, 1998, pp. 182-183

europeas y habían influenciado la obra de muchos intelectuales y artistas latinoamericanos; sobre todo en aquellos casos en que, por razones diversas, habían radicado, estudiado o viajado por Europa. Aquellos emigrantes intelectuales habrían participado activamente o habrían atestiguado la revolución estética incubada en el «viejo mundo» desde finales del siglo XIX, y la habrían visto florecer con toda su fuerza a principios del XX. Dicha revolución cultural habría tenido como epicentro de incubación la capital francesa desde muchos años antes de la guerra, por lo que dicha ciudad fue considerada, durante mucho tiempo, la capital de las artes y el pensamiento ilustrado de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.¹⁵

1.4.1 Breve panorama del vanguardismo latinoamericano

En el contexto Latinoamericano, por otro lado, durante los años de consolidación de las vanguardias europeas, prevaleció entre los jóvenes intelectuales dedicados a las artes y la literatura una tendencia a reproducir y emular todo aquello que provenía del centro y occidente de Europa; con especial énfasis en todo aquello que fuera impulsado desde Francia. Es por ello que la revolución estética provocada por las vanguardias europeas se reprodujo en América con relativa facilidad, surgiendo primero sólo como un eco de lo que acontecía en el «viejo continente», para después pasar a ser una emulación formal de los movimientos europeos y, terminar, finalmente, por crear movimientos de vanguardia paralelos, confrontados y con cierto grado de *canibalización* y apropiación del concepto¹⁶.

Vale la pena recordar que toda la cauda de propuestas y expresiones de nuevas ideas estéticas llegaban a nuestros países de forma tardía y siempre mediada, ya fuera por los intelectuales latinoamericanos que regresaban del continente europeo; ya por las publicaciones culturales que hacían referencia a ellas, ya por las obras editadas en el extranjero que llegaban a nuestro continente o por la traducción de las mismas a

¹⁵ Para profundizar al respecto de este tema véase: Eric Hobsbawm, «La transformación de las artes», *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Ed. Crítica, 1ª reimpresión, 2009, pp. 229-251.

¹⁶ Jorge Schwartz, «Introducción», *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 33-99.

nuestras lenguas regionales –lo cual era poco común. Después, por cuestiones de tipo reivindicativo y nacionalista, la imitación estética de las vanguardias se transformó en un rechazo abierto a las mismas, por parte de algunos artistas e intelectuales, e impulsó la búsqueda a nivel regional, de expresiones culturales que nos fueran más cercanas, «propias» y «originales».¹⁷

1.4.2 Cuba y México: el ambiente cultural de los años veinte

Mientras todo esto acontecía a nivel internacional y regional, en México y Cuba se vivían situaciones muy particulares en cuanto al desarrollo de las vanguardias y la aparición de nuevas corrientes o movimientos estéticos que serían elementos importantes en los acontecimientos posteriores en que se centra el presente trabajo.

Por un lado, tenemos en Cuba la aparición en 1923 de un grupo de jóvenes intelectuales, escritores y articulistas sobre todo, que se reunían en el café *Martí* de La Habana vieja para discutir sobre política, literatura y comentar las nuevas tendencias artísticas que, a la distancia, veían crecer. Hablamos por supuesto del grupo liderado por Rubén Martínez Villena que, incluso, contó en algún momento con la asistencia a sus reuniones del joven revolucionario Julio Antonio Mella.

Y aunque el joven Alejo Carpentier también asistió a algunas de esas reuniones, y acompañó algunas de las iniciativas del grupo en cuestión, muchos de sus miembros nunca lo considerarían parte de él. En algún momento de aquél 1923, gracias a un artículo publicado por Gorge Mañach, éste bautizaría a aquellos contertulios con el nombre de *Grupo Minorista*, y ya para 1924 se habrían consolidado como un influyente grupo intelectual, y como un representante indiscutible de la emergente vanguardia cubana.

Muchos de los entonces también llamados *minoristas sabáticos* publicaban periódicamente en distintos medios cubanos, pero habían hecho de la revista *Social* el vehículo de comunicación más importante de sus ideas. En las diferentes listas que han

¹⁷ Hugo Verani, «Las vanguardias literarias en Hispanoamérica», Saúl Sosnowski (Ed.) *Lectura crítica de la literatura americana: inventarios, invenciones y revisiones*, Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1996, pp. 9-41.

sido realizadas por los estudiosos de la historia del «minorismo», y por los que analizan la posición y la vida política de Carpentier, existen discrepancias sobre si fue o no parte de dicho grupo. Lo único que podemos afirmar con base en las publicaciones del propio Villena y otros ex minoristas, es que Carpentier nunca formó parte activa y permanente de El Grupo y sólo participó en ciertas aventuras *minoristas* –como la publicación de la protesta de los trece o su breve colaboración en el lanzamiento de *1927. Revista de Avance* en la que aparece como parte del grupo editorial sólo en el primer número–, llegando a tener con el grupo de intelectuales diferencias ideológicas que los distanciarían y harían que Carpentier y los *minoristas* caminaran por rumbos distintos.

En México, por otro lado, se vivía un ambiente de efervescencia política con la reciente llegada del general Álvaro Obregón a la silla presidencial y la posterior lucha política que libraría para imponer como su sucesor a Plutarco Elías Calles. En medio de toda aquella agitación, José Vasconcelos llegaba a la Secretaría de Educación Pública bajo el mandato de Obregón y ponía en marcha un ambicioso proyecto que pretendía llevar la «alta cultura», la educación y las artes a las clases populares; para ello, realizaría el reclutamiento de intelectuales, escritores, filósofos y artistas que contribuyeran desde sus distintas trincheras a la divulgación y la popularización de la cultura, las artes y la difusión del conocimiento científico de la época¹⁸.

Una de las principales tareas de Vasconcelos consistió en repatriar a los grandes talentos mexicanos que se encontraban viviendo fuera del país. Para ello fue que se hizo acompañar de otros intelectuales que lo apoyaran en dicha labor. Tal fue el caso del eminente pensador Alfonso Reyes, quien intercedió para reclutar a su amigo de muchos años, el prestigiado pintor cubista Diego Rivera. Reyes y Rivera fueron siempre grandes compañeros y amigos, y eso facilitó la labor de Vasconcelos.

En aquella época, Rivera se encontraba realizando varios proyectos en Europa, pero ya no se sentía satisfecho con el panorama artístico que aquel ambiente le ofrecía hacia el futuro; fue de esa manera que, una vez que Vasconcelos y Reyes le expusieron el

¹⁸ Javier Ocampo López, «José Vasconcelos y la educación mexicana», en *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, Tunja, no. 7, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, pp. 137-157.

motivo de su viaje y los proyectos de los que querían hacerlo participe, éste decidió regresar a México y abandonar Europa definitivamente, donde había vivido más de 10 años y había trabajado al lado de maestros como Pablo Picasso.¹⁹

Rivera había aprendido y dominado todas las técnicas de pintura europea en boga en ese momento, y había, incluso, conocido el surrealismo de Bretón y el dadaísmo de Tristan Tzara. Fue así como, a partir de 1921, ya en México, Diego Rivera empezó a trabajar su primer gran mural en el anfiteatro de la preparatoria nacional.

A nivel literario, en México el movimiento de vanguardia era liderado por los autodenominados *Estridentistas* quienes abrazaban varias de las corrientes que los diferentes «ismos» venidos de Europa enarbolaban. Este grupo, que lanzó formalmente su primer manifiesto en diciembre de 1921 llamado *Actual No. 1* contó entre sus filas con personajes como Manuel Maples Arce y algunos insisten en incluir entre ellos a personalidades de las artes y la cultura como Tina Modotti, Silvestre y Fermin Revueltas o el propio Diego Rivera. En 1925 el grupo se asentó finalmente en la Universidad de Veracruz bajo la protección del gobernador Heriberto Jara, hasta la deposición de éste, para finalmente disolverse en 1927.²⁰

Si miramos de forma panorámica la vida cultural de México y Cuba en los años que van de 1920 a 1923, podremos observar que existían las condiciones adecuadas para dar cabida a que nuevas rupturas y acontecimientos tuvieran lugar en el escenario político y artístico de ambas naciones. Mientras en Cuba el *Grupo Minorista* consolidaba su presencia dentro de la vanguardia habanera y Alejo Carpentier fortalecía su posición dentro del mundo editorial de las revistas *Carteles* y *Social*, en México, el movimiento muralista encabezado por Rivera, Orozco y Siqueiros traspasaba fronteras y se consolidaba también como un movimiento alternativo a las vanguardias europeas. Por su parte, en Sudamérica, el movimiento *modernista brasileiro* iniciaba formalmente con la inauguración de la *Semana de Arte* de 1922, en el teatro municipal de São Paulo, de la mano del grupo liderado por Mario y Oswald de Andrade.²¹

¹⁹ Véase la obra de Pilar Torres, *José Vasconcelos*, México, Ed. Planeta, 2006.

²⁰ *op. cit.* Roberto Schwartz, pp. 187-205.

²¹ *Ibid*, pp. 287-290



Imagen 1.3 Anónimo. Diego Rivera pintando *La liberación del peón* (1931)
Museo Dolores Olmedo, Cd. Mx.

CAPÍTULO 2

EL DESCUBRIMIENTO: ITINERARIOS DE UNA RELACIÓN INTELECTUAL

2.1 Inicio del viaje: 1924, el año definitorio

LA TARDE DEL 12 DE OCTUBRE DE 1924, APENAS CUMPLIDOS LOS 80 AÑOS, MURIÓ EN PARÍS el escritor francés y Premio Nobel de Literatura (1921), Anatole France (1844-1924) y, casi de forma inmediata, cayó sobre él el escarnio y descrédito que sobre su obra difundió el panfleto intitulado *Un Cadavre* (Un cadáver), escrito y publicado por André Breton y Louis Aragon, en representación del célebre grupo de vanguardia *surrealista* al que ambos pertenecían, seis días después de la muerte del poeta galo.

En dicho panfleto, de forma irrespetuosa e irreverente, se hacía alusión directa a la muerte del escritor galo, pero no sólo eso, sino que relacionaba ésta con todo aquello que France representaba como ícono de la tradición clasicista y la quintaescencia del canon literario francés que, a los ojos de Bretón y de Aragon, debían morir con él²².

La muerte de France y la publicación del primer *Manifiesto Surrealista* son apenas una muestra de lo que 1924 representó dentro del contexto de la agitación sociocultural que se desencadenaría en el periodo de la posguerra; sobre todo en relación con el surgimiento de la vanguardia latinoamericana.

Resulta difícil encontrar otro año en que se conjuguen, de la misma manera, la gran cantidad de acontecimientos que se sucedieron uno a otro entre Europa, América Latina

²² Meses antes de la muerte de Anatole France el propio Bretón había publicado su primer *Manifiesto Surrealista* (habría después un segundo manifiesto), documento que a la postre sería considerado como el acta de nacimiento del movimiento francés que llevaría el mismo nombre y que tan gran resonancia tendría en los movimientos vanguardistas latinoamericanos de los años veinte y treinta del siglo pasado.

continental y el Caribe hispanohablante; todos relacionados de forma directa o indirecta al contexto biográfico e intelectual de una figura como la del redactor habanero Alejo Carpentier. El año 1924 quedaría, así, registrado como un parte aguas para la vida y el futuro inmediato de quien participaría, años después, en el movimiento disidente que publicaría un segundo texto intitulado, también, *Un Cadavre*, esta vez en alusión directa al denostado André Bretón.



Imagen 2.1 Portada del primer panfleto *Un Cadavre* 18 de octubre de 1924.



Imagen 2.2 Portada del segundo panfleto *Un Cadavre*, 15 de enero de 1930.

A nivel personal y profesional, para Carpentier, 1924 constituyó, también, la consolidación habanera de su trabajo como articulista y redactor. Con apenas diez y nueve años de edad había logrado ser designado jefe de redacción de la revista *Carteles*, al tiempo que colaboraba para la importante revista habanera *Social*, la cual, para ese entonces, fungía ya como el órgano difusor de la agenda política e intelectual del *Grupo Minorista* liderado por Rubén Martínez Villena y Juan Marinello.

Además de lo anterior, Carpentier colaboraba regularmente en otros diarios y revistas dentro de la isla y ese mismo año (1924), según contaría posteriormente al periodista y músico español Ramón Chao, habrían llegado a La Habana nuevas publicaciones que daban cuenta de los movimientos político-culturales que tomaban forma en otros países. De manera particular se mencionan los casos de Francia -polo de

desenvolvimiento del cubismo y el surrealismo- y México, que para ese entonces era el referente cultural obligado de la intelectualidad latinoamericana continental y antillana.²³

De México llegaba a la isla el periódico quincenal *El Machete*, apenas fundado en marzo de 1924 como órgano de difusión del Sindicato de Pintores y Escultores de México, y en el cual aparecían como miembros del «comité ejecutivo»; Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero²⁴. Se desconoce la cantidad de números de este periódico que llegaron a la isla durante el periodo que va de 1924 a 1926 (año en que Carpentier realizaría su primer viaje al extranjero); de lo que sí podría estar seguro, basándome en el testimonio del futuro novelista cubano, es que dicha publicación causó una fuerte impresión en él y un creciente interés en su comité de redacción. Esto debido a la clara militancia política de la publicación y al origen artístico de quienes lo dirigían.

Si bien ya para 1922 había aparecido en la revista *Social* un artículo que abordaba la propuesta muralista de Diego Rivera, titulado *Crónicas de México. Diego Rivera: El Fuerte*, escrito por el ensayista Jorge Crespo de la Serna²⁵, no sería sino a partir de la llegada a Cuba de *El Machete* que, según el propio Carpentier, éste enfocaría su interés por el muralismo mexicano, sobre todo, a través de la figura y la obra del, ya para ese tiempo, famoso y reconocido Diego Rivera.

2.2 Primera escala: 1926, el encuentro crucial

Tuvieron que pasar dos años de la llegada a Cuba de los primeros números de *El Machete*, y de que Carpentier tuviera noticias sobre el actuar político de Diego Rivera a través de las páginas de dicha publicación, para que un acontecimiento en apariencia fortuito viniera a trastocar y transformar de forma importante la vida de Alejo

²³ Es una serie de entrevistas, charlas y recuperación de declaraciones y notas sueltas, que fueron publicadas originalmente en La Habana, en 1985, por la editorial «Arte y Literatura» bajo el título *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. Posteriormente fueron reeditadas, en 1998, bajo el sello de Alianza Editorial con el título *Conversaciones con Alejo Carpentier*, en Madrid, España.

²⁴ Ramón Chao, *Palabras en el tiempo*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1985, pp. 238.

²⁵ Olga Rodríguez Bolufé, *Relaciones artísticas entre Cuba y México (1920-1950)*, México, Universidad Iberoamericana, 2011, pp. 36

Carpentier en La Habana. Me refiero al surgimiento de una oportunidad para realizar un viaje al extranjero, concretamente, un viaje a México. A través de una invitación «inesperada» y «de último momento» realizada por el entonces embajador de México en La Habana, el novelista Juan de Dios Bojórquez, se abrió la posibilidad de integrar una delegación de alrededor de cincuenta personas, encabezadas por el mismo vicepresidente cubano, Carlos de la Rosa, y que incluiría a dos de las principales figuras de la vanguardia cubana –connotados miembros del conocido *Grupo Minorista*– tales como Conrado Massaguer y Juan Antiga, quienes viajarían a la capital mexicana por invitación directa del gobierno del entonces presidente Plutarco Elías Calles.²⁶

Los pormenores de aquel primer viaje a la ciudad de México, realizado por vía marítima y que tendría como punto de entrada el puerto de Veracruz, serían narrados a través de cartas –hasta hace poco tiempo inéditas– que el propio Carpentier escribiría a su madre y, ocasionalmente, a algún amigo, conforme éste iba adentrándose al continente por una ruta muy parecida a la que habría recorrido en su momento Hernán Cortés en su viaje de exploración rumbo a la conquista de México-Tenochtitlán.

El escritor cubano Urbano Martínez Carmeante dio a conocer, a través de la publicación de un artículo en una revista universitaria tunecina, parte del contenido de dichas cartas algunos años antes de que éstas aparecieran en el libro *Cartas a Totouche* de reciente publicación a nivel internacional. En una de dichas misivas Carpentier escribe a Lina Valmont: «Nada nuevo. El mar es tranquilo. El viaje maravilloso. Duermo bien. Como cual ogro, y el servicio aquí es admirable. Tengo la sensación de haber aumentado cinco libras de peso al día. ¡Reposo absoluto!».²⁷ En otra parte de su artículo, Martínez Carmeante escribe sobre la llegada de Carpentier a tierras mexicanas:

El cinco desembarca (Carpentier) en Veracruz, primer contacto con la nación de Juárez. Aquí saludará al poeta Salvador Díaz Mirón, quien había sido amigo de José Martí y había vivido exiliado en La Habana durante un lustro. Los delegados recorren el puerto [...] En ese escenario marítimo duerme la primera noche. A la mañana siguiente parte con

²⁶ Urbano Martínez Carmeante. «Carpentier, la otra novela» (cap.IV) *Revista Diräsät Hispánicas*, Amsterdam, no. 1, 2014, pp. 86.

²⁷ Carta enviada por Alejo Carpentier a Lina Valmont desde el Alfonso XIII, viernes 4 de junio de 1926. Fundación Alejo Carpentier. Documento en proceso de clasificación.

destino a la capital, en tren, porque es época en que aún esa ruta carece de vuelos aéreos comerciales.²⁸

En otra carta, dirigida a un amigo, el futuro autor cubano narra su «...prodigioso viaje ascendente hacia la altiplanicie [donde] la emoción me sobrecogía en cada pequeña estación, perdida en las tinieblas, que atravesábamos». Era la primera vez que el joven Carpentier tenía contacto directo con una etnia autóctona americana y su asombro ante los indígenas que le ofrecían productos, para él exóticos, era evidente: «pitahayas sangrientas, y capulines rojos; flores de Córdova, bastones de Apizaco; tacos más allá y una profusión de frutas y flores de aspecto y nombres desconocidos» Las descripciones están llenas de un lenguaje literario en el que ya se deja ver cierto brillo narrativo que desarrollará posteriormente y se muestra abrumado por todo lo que ve al acercarse a la ciudad de México: «En medio de brumas densas [...] vi surgir de pronto, abofeteadas por el sol, la cumbre del Iztlacihuatl [...] y la cumbre casi geométrica del Popocatépetl».²⁹

En cuanto la delegación cubana llega a la ciudad de México, el gobierno mexicano les agenda diversos recorridos por los sitios históricos y culturales más atractivos e importantes de la ciudad y les programa reuniones con otros grupos de intelectuales y políticos mexicanos al servicio de las instituciones estatales. Aunque el autor de *El reino de este mundo* nunca lo mencionara de manera contundente en ninguna de sus múltiples entrevistas o escritos en que hace referencia a su primera visita a México, es posible afirmar que, una vez instalado en la ciudad de México, Carpentier se escabulló de la delegación cubana e inició un itinerario de viaje independiente. Tal iniciativa lo llevaría a la ciudad de Guadalajara, donde se celebraba un congreso nacional de periodistas y donde podría, finalmente, conocer personalmente a Diego Rivera. Junto a éste, Carpentier convergiría también con otros connotados artistas plásticos, escritores e intelectuales consolidados –vinculándose de lleno con ellos–, principalmente con el grupo más cercano al gran muralista guanajuatense.

²⁸ *op. cit.*, Martínez Carmeante, pp. 86-87

²⁹ Carta enviada por Carpentier a su amigo Eduardo Avilés Ramírez. La Habana, 26 de junio de 1926, Fundación Alejo Carpentier. Documento por clasificar.

2.3 Alejo Carpentier: autobiografía de urgencia

El encuentro con Diego Rivera debió significar un parte aguas para la formación intelectual, ideológica y estética de Alejo Carpentier. Esta afirmación se desprende del hecho de que, a lo largo de su vida y de forma más o menos consistente, la rememoración de este viaje sería una referencia constante al hablar sobre los orígenes de su devenir estético y militante; ello quedaría de manifiesto en múltiples conversaciones, conferencias, escritos autobiográficos y entrevistas que otorgaría o escribiría él mismo directa o indirectamente —por «interpósita persona»³⁰— en distintos momentos de su vida.

Aquella visita de 15 días al México de mediados de junio de 1926, se convirtió, entonces, en un punto de convergencia constante para el autor de *La música en cuba*. Es relativamente fácil rastrear el número de ocasiones en que Carpentier consideró pertinente mencionar la relación de amistad que sostuvo con Rivera, según su propio testimonio, durante toda la vida de éste. Y no es gratuito que fuera así. Carpentier buscaba, con ello, ubicarse, frente a sus posibles lectores, completamente inserto en un contexto histórico fundacional y determinante para el posterior proceso de transformación cultural latinoamericano al que él se sentía inscrito.

Por ello las alusiones a la amistad con Rivera son una constante en los distintos testimonios y referencias autobiográficas señaladas por el autor de *El siglo de las luces*, su conocimiento sobre la obra, la postura política y las reivindicaciones estéticas del muralista mexicano quedaría plasmado en los ensayos, las crónicas y las entrevistas que éste escribiría o dedicaría a la figura del artista guanajuatense. Diego inspiraba en el joven Carpentier admiración y respeto. Veía en Rivera a un idealista comprometido, firme y consecuente —de ahí la caracterización de Rivera como un hombre del

³⁰ Término de origen jurídico que es utilizado cuando alguien hace algo en nombre o a beneficio de otro, pero simulando que aquello lo realiza a nombre y título personal. En el caso de Carpentier existen claros indicios de que utilizó dicha práctica en varias oportunidades. Los casos más claros son los de la «entrevista» concedida a César Leante (*Confesiones de un escritor barroco*, La Habana) y el libro de entrevistas realizado por el pianista y escritor Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier*.

renacimiento-, un hombre que trabajaba arduamente, bajo una férrea disciplina auto impuesta; un hombre capaz de percibir la necesidad de renovar la plástica mexicana además de «dignificar» y reconocer el valor de las llamadas expresiones de «arte popular» de origen prehispánico e indígena que adornaban su casa de la calle de Mixcalco.

En cuanto a las distintas formas en las que Carpentier construyera y reconstruyera, años después, la memoria de su encuentro con Rivera y las experiencias de aquellos días, tenemos como ejemplo la larga entrevista que le realizara el crítico y escritor cubano César Leante. Tal entrevista, ocurriría muchos años después de la visita de Carpentier a tierras mexicanas -1964-, en sus oficinas de La Habana -cuando Carpentier se desempeñaba como director de la Editorial Nacional de Cuba- y cuando contaba con una posición privilegiada como parte del buró cultural del joven y triunfante gobierno revolucionario de la isla. En aquella oportunidad, Carpentier reconstruiría para Leante el recuerdo de su primer viaje a México en 1926. Leante, a su vez, transcribiría la entrevista y se la presentaría al escritor franco-cubano quien, días después, se la devolvería con algunas correcciones y agregados para que éste la publicara. En la transcripción de dicha entrevista Carpentier revela lo siguiente:

Hice mi primer viaje a México -después he vuelto más de veinte veces- en 1926, invitado por el gobierno mexicano. Se trataba de una convención de periodistas y se me dio un banquete por ser el jefe de redacción más joven de América. En México conocí a Pellicer, a Torres Bodet, [...], a Orozco, a Diego Rivera...mi amistad con Diego duró hasta su muerte. México fue el primer país extranjero que visité y siempre vuelvo a él con mucha alegría.³¹

Esta transcripción de la entrevista que Leante hiciera a Carpentier es una de las pocas con claras intenciones «autobiográficas» que Carpentier avaló y aprobó públicamente y, por ello, se ha convertido en una fuente primaria confiable para quienes estudian la vida y obra del autor cubano debido, básicamente, a la ya mencionada reticencia del autor de *Concierto barroco* para abordar determinados aspectos de su vida personal.

³¹ César Leante. «Confesiones de un escritor barroco», *Cuba*. La Habana, 1964, pp.17

El artículo en que César Leante transformó la transcripción de dicha entrevista apareció publicado, originalmente, en 1964 en la revista habanera *Cuba* bajo el título de *Confesiones sencillas de un escritor barroco* y al año siguiente volvió a ser publicado, esta vez por el propio Carpentier –habiéndole realizado ligeras modificaciones–, en la revista española *Ínsula*, bajo el sugerente título de *Autobiografía de Urgencia*.³²

Es importante mencionar que Carpentier echó mano, en varias ocasiones, de la práctica de publicar varias veces un mismo artículo bajo nombres distintos y en diferentes publicaciones, además de, como en este caso, apropiarse de las entrevistas que concedía y cuya transcripción supervisaba personalmente, para presentarlas como textos de su autoría, como en este caso –ignoro si existía algún acuerdo previo con el autor de la entrevista, para realizar este tipo de utilización de la misma. Finalmente, el artículo de Leante sería recopilado y publicado en 1975 –pocos años antes de la muerte de Carpentier– por la legendaria editorial cubana *Casa de las Américas*, como parte de una recopilación de diversos ensayos y artículos publicados de forma dispersa sobre Carpentier. En la recopilación antes referida el artículo aparece bajo la autoría de Carpentier y no se hace mención alguna sobre la participación o colaboración de Leante en la elaboración del mismo.

Otro registro de la amistad que unió a Diego Rivera y a Alejo Carpentier se encuentra en el libro *Conversaciones con Alejo Carpentier*, que el escritor español, periodista y virtuoso del piano Ramón Chao Rego escribiera a partir, también, de una serie de entrevistas y conversaciones con Carpentier. En la transcripción que Chao hace de las palabras de Carpentier respecto a su primer encuentro con Diego Rivera en 1926, el entrevistado dice:

–Sí; fui invitado muy inesperadamente por el novelista Juan de Dios Bojórquez, y en aquel México de 1926 donde se observaban aún huellas de la revolución, donde las metrallas de la «decena trágica» habían dejado huellas en las paredes, donde no había un alma a las diez de la noche, polvorienta, sucia y lastimada, pasé noches y noches charlando con Diego Rivera; vi la obra de José Clemente Orozco creciendo por las paredes

³² op. cit Alejo Carpentier, «Autobiografía...pp. 3, 13

en los muros conquistados a la «burguesía», y de ese contacto surgió en mí una tremenda duda [...]»³³

La mencionada «tremenda duda» a la que Carpentier hace referencia en esta entrevista con Ramón Chao, tiene que ver con el conflicto interno que le causara el contacto con la ideología *posvanguardista* de Diego Rivera; en un claro contraste con las ideas que el escritor cubano habría desarrollado a partir de su colaboración con el Grupo Minorista de Cuba, y los conceptos asimilados durante su aproximación a los idearios de las vanguardias europeas. Era la duda sobre la razón que asistía al cubismo, al dadaísmo y al surrealismo frente al *realismo concreto* que Rivera creaba en los murales y que retrataba una visión no abstracta del mundo obrero proletario y del hombre como ser social.

Hay un tercer momento en el que Carpentier menciona su viaje a México como un aspecto de vital importancia para su vida, dicho momento tiene lugar en la conferencia que Carpentier dictara en la Sala de Conciertos de la Universidad Central de Venezuela en 1975, donde le fue solicitado abordar el tema de las vanguardias contemporáneas. Al hacer referencia a su pasado, dijo: «En el año 1926 ocurre un acontecimiento en mi vida, un acontecimiento capital: voy a México invitado muy inesperadamente por el novelista Juan de Dios Bojórquez, y allí encuentro a Diego Rivera, con quién había de ligarme una amistad inmediata, y a José Clemente Orozco.»³⁴

Como es posible observar en los tres textos citados, la imagen que Alejo Carpentier fue construyéndose a lo largo del tiempo respecto a la figura de Diego Rivera, a partir de su primera visita a México, sufrió algunas alteraciones, no sólo en cuanto al sentido de la visita en sí, sino también en cuanto al énfasis que dio el escritor cubano a la influencia ideológica y política del muralista mexicano; sobre todo en la etapa de maduración intelectual de Carpentier.

También es importante señalar la evolución del lenguaje con el que se construye la narración de dicha historia; si bien es cierto que el escritor habanero no era un

³³ op. cit. Ramón Chao, *Palabras...* pp. 227

³⁴ Alejo Carpentier, «Un camino de medio siglo», *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza & Janés Editores 1987, pp. 92-93.

historiador de formación, hay momentos en los que aparece una construcción histórica en el lenguaje –sobre todo en la versión recogida por César Leante–, en otro momento el autor busca dramatizar el acontecimiento a través de la utilización de figuras retóricas más relacionadas con las formas literarias –el caso de Ramón Chao–, y hay una tercera forma de narración en la que la construcción narrativa tiene la forma inequívoca de la evocación de la memoria para la construcción de un «yo» autobiográfico.

No habría que esperar, entonces, una narración uniforme ni estrictamente cronológica de su vida, su pensamiento y su obra; como tampoco deberían sorprendernos las múltiples reacciones que su proceso de narración histórica provocó en muchos de sus lectores y especialistas.

La autobiografía «fragmentaria» que Alejo Carpentier dejó escrita o enunciada no muestra pues una estructura lineal ni una congruencia permanente. Esto ha alentado la crítica de algunos estudiosos *carpentierianos* como Guillermo Cabrera Infante, Gastón Baquero y Roberto González Echevarría, quienes han llegado a afirmar que hay pasajes en la vida de Carpentier que carecen absolutamente de sustento, en el mejor de los casos, y que a veces son «fragrantes mentiras, en el peor de ellos»³⁵.

Un ejemplo de lo antes mencionado es la polémica desatada acerca del nacimiento de Carpentier en Suiza y no en Cuba, como siempre lo afirmó el escritor. En éste, como en prácticamente todos los casos, los herederos de Carpentier han preferido guardar silencio. El acta de nacimiento helvética existe y en ella Carpentier aparece registrado con el nombre de Alexis, y el apellido y nombre de su madre también son distintos a los que ella utilizó durante toda su vida en La Habana. Este tipo de acontecimientos brindan un retrato de las complejidades testimoniales y documentales que representa la elaboración de una biografía, más o menos sólida, del autor del ensayo *La ciudad de las columnas*³⁶.

³⁵ Guillermo Cabrera Infante, «Carpentier, cubano a la cañona», *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza & Janes, 1992, pp. 473-495.

³⁶ Véanse, por ejemplo: Roberto González Echevarría, «La nacionalidad de Alejo Carpentier: historia y ficción», *Revista Foro Hispánico*, no. 25, abril de 2004, Amsterdam, Rodopí, pp. 69-84; Heberto Padilla, «El Carpentier que conocí», *Vuelta*, México, no. 106, septiembre de 1985, pp. 54-57; y Gastón Baquero, «¿Era suizo Alejo Carpentier?», en *Miami Herald*, 20 octubre de 1991, 23A.

CAPÍTULO 3

DIEGO RIVERA: CONSTRUCCIÓN TEXTUAL DE UN MITO

3.1 El muralista bajo la mirada de Alejo Carpentier

AL INICIAR EL VERANO DE 1926 CARPENTIER VISITÓ MÉXICO POR UN PERIODO aproximado de tres semanas, según refiere la investigadora Carmen Vásquez en un breve artículo publicado en la revista electrónica *La Jiribilla*³⁷. Durante ese tiempo, no sólo conoció y convivió con el grupo de artistas e intelectuales congregados alrededor de la figura de Diego Rivera, sino que también realizó un recorrido por los sitios históricos más representativos de la entonces llamada «cultura prehispánica» –tales como Teotihuacan, el Templo Mayor o el antiguo Museo de Antropología de la capital de México–, a la vez que, de forma paralela, conocía de primera mano los murales que Rivera y Orozco habían pintado en la Escuela Nacional Preparatoria, en el edificio de la SEP y en la Universidad de Chapingo.

Según el testimonio que el propio Carpentier compartiera en varias ocasiones, en el transcurso de aquellas semanas convivió y conversó noches enteras con el muralista en su casa de Mixcalco. En aquellas conversaciones con Rivera, habrían sido abordados temas tan variados como los recuerdos personales de éste sobre su estancia en Europa; sus ideas sobre la necesidad de una estética revolucionaria; su planteamiento de lo que debía ser la labor del intelectual y el artista frente a la construcción de la utopía comunista; y la lucha discursiva contra la burguesía que el movimiento muralista

³⁷ Carmen Vásquez, «El primer viaje de Carpentier a México», *La Jiribilla, revista cultural cubana*. no. 468, 24 al 30 de abril de 2010. Liga: http://epoca2.lajiribilla.cu/2010/n468_04/468_04.html. Dicho artículo fue publicado por primera vez en: Alejo Carpentier, *Essais Littéraires*, Ed. Gallimard, Paris, 2003. pp. 58-70

libraba sobre los muros de la ciudad y los edificios públicos de ésta. Tales habrían sido los temas sobre los que Carpentier afirmaría haber conversado de viva voz con Diego Rivera durante su estancia en tierras mexicanas, y, sin duda, ello habría representado un momento formativo importante en la vida intelectual del joven redactor habanero; de ahí la importancia de dejar testimonio puntual de aquella rica experiencia en tan variadas formas y diversas ocasiones.

No es exagerado afirmar, entonces, que la figura intelectual, artística y militante de Diego Rivera dejó una onda impresión en su promisorio huésped y admirador caribeño; a grado tal que, a su regreso a La Habana, éste publicó tres artículos a modo de crónicas de viaje o testimonios biográficos o textos de divulgación y crítica de arte. Es difícil encasillar dichos textos dentro de un género específico, y esa será precisamente una de las principales características que los diferenciará de otras colaboraciones publicadas en años posteriores por el mismo autor.

Fue así que Carpentier inició su incursión en el ámbito de la crítica de arte en general, pero de manera muy específica, en la crítica de arte de la América continental. Al mismo tiempo, el joven crítico se convirtió en uno de los primeros articulistas cubanos en difundir el desarrollo y los objetivos del proyecto muralista mexicano, además de constituirse en un apasionado divulgador y promotor de la figura y la obra de Diego Rivera dentro del universo intelectual de la isla más grande de las Antillas.

El nivel de compromiso de Carpentier con la propuesta estética y social de Diego Rivera, y su pleno convencimiento del carácter trascendental de la labor artística y militante de éste, lo llevó a cuestionar las ideas y el posicionamiento vanguardista, fundamentalmente europeo, que un influyente grupo de intelectuales conocido como el *Grupo Minorista* había abrazado y difundía al interior de la isla³⁸.

La importancia de aquellos tres primeros escritos publicados por Carpentier con el propósito de narrar y reconstruir la experiencia de su primer contacto con el muralismo

³⁸ Véase el apartado dedicado a la «amistosa confrontación» entre Carpentier y los *minoristas* a raíz de la exposición artística Flouquet-Rivera, dentro de la programación de actividades para la exposición «Arte Nuevo» que fuera organizara en 1927 por la dirección de la *Revista de Avance* y los miembros de el *Grupo Minorista*.

mexicano, puede ser dimensionada de forma más evidente cuando éstos son analizados y relacionados a la luz de las actividades de divulgación que, de forma paralela, Carpentier emprendió desde La Habana; fundamentalmente, a partir de su particular mirada hacia la obra, las ideas y la figura de Diego Rivera.

3.2 La figuración del mito: primer texto sobre Rivera

El primer texto escrito por Alejo Carpentier alrededor del movimiento muralista mexicano está centrado exclusivamente en la figura de Diego Rivera, Carpentier omitió mencionar en él el trabajo realizado por los otros dos importantes muralistas del

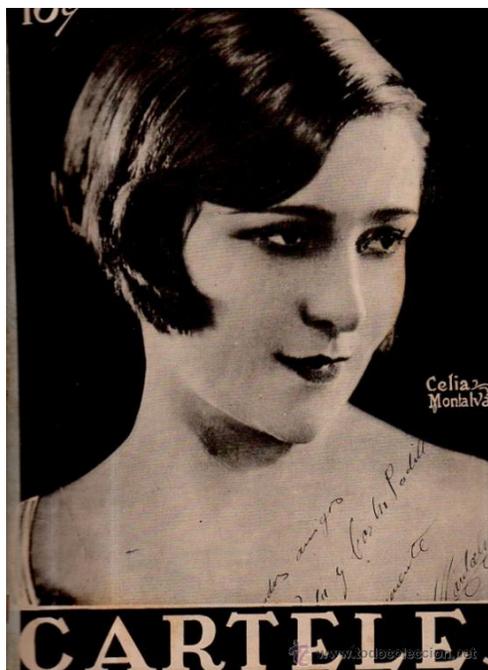


Imagen 3.1 Portada de la revista *Carteles*, no. 28. Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, Cuba.

momento: David Alfaro Siqueiros –a quién Carpentier no conoció durante su estancia en México por encontrarse residiendo y trabajando en el estado de Jalisco– y a José Clemente Orozco –de quien se ocuparía en su segundo artículo sobre el muralismo en México. El artículo al que hacemos referencia aparecería publicado en la revista *Carteles* –aquella en donde Carpentier era jefe de redacción– en julio de 1926 bajo el título: *Diego Rivera, pintor mexicano*³⁹. En él el futuro escritor cubano realizaría una presentación del artista plástico, la cual llegaría a tener ciertos matices de apología.

Para apreciar mejor el contenido del texto, pero sobre todo para acompañar y observar la peculiar construcción que Carpentier hizo de la figura de Rivera, decidí dividirlo en tres segmentos que no siguen un orden cronológico ni lineal de su línea argumentativa o de su estructura textual, sino que destacan los elementos particulares que el redactor cubano buscó evidenciar. Adicionalmente, con esta forma de segmentación busqué mostrar lo que Diego Rivera constituyó y representó para el trasfondo estético e

³⁹ Alejo Carpentier, «Diego Rivera, pintor mexicano», *Carteles*, La Habana, año 9, no. 28, 11 de julio de 1926, pp. 10 y 34.

intelectual sobre el que Carpentier construyó, posteriormente, su muy particular «visión de América».

3.2.1 Brújula para explorar «Diego Rivera, pintor mexicano»

Éste, como ya dijimos, es el primer texto que escribió Alejo Carpentier sobre la figura de Diego Rivera. El título del mismo, por lo tanto, funciona como la presentación formal que su autor realiza ante sus potenciales lectores. En el contenido del mismo están incluidas, aunque sea apenas de forma bosquejada o sugerida, la mayoría de las fórmulas descriptivas, las figuras retóricas y las analogías que el redactor cubano utilizaría en el transcurso de su vida para referirse a Diego Rivera. El resto de ellas se encontrarán en el segundo texto que dedicará de forma exclusiva al autor del mural: *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*.

Cada uno de los más de cinco textos posteriores, publicados en distintos medios de diversos países, contendrán elementos discursivos y recursos literarios utilizados por vez primera en *Diego Rivera, pintor mexicano*. Pero no sólo en dichos artículos dedicados a la figura de Rivera aparecerán los elementos antes descritos, también lo harán durante las entrevistas o los escritos autobiográficos en los que abordaría su relación de amistad y los recuerdos de su encuentro con Rivera; de ahí la importancia que tiene observar la composición de este primer artículo.

Como podremos observar, Carpentier asumió, con la escritura y publicación de esta crónica de viaje o testimonio —depende del género literario en que queramos encasillar tan peculiar texto—, el papel de «descubridor», «presentador» y «promotor» en Cuba del artista plástico mexicano. Y no obstante Carpentier no aludiera a ello ni lo mencionara, es importante señalar que cuatro años antes (1922) ya había sido publicado en Cuba un artículo que introducía la obra de Diego Rivera entre los intelectuales de la isla. Aquella colaboración había aparecido en la emblemática revista *Social* bajo el título de *Crónicas de México. Diego Rivera: El Fuerte*⁴⁰ y en ella se abordaba el trabajo muralista

⁴⁰ Jorge Crespo de la Serna, «Crónicas de México. Diego Rivera: El Fuerte», *Social*, La Habana, año 7, no. 6, vol. VII, junio de 1922, pp. 30

iniciado por Rivera en México dentro de la propuesta institucional de renovación artística auspiciada por el gobierno mexicano.

Un aspecto que es importante tener en consideración, es el hecho de que el propio autor del mural *La Creación* (1922), hizo acto de presencia en la isla en agosto de 1926, a través de un artículo que hacía referencia a los frescos que realizaba en la Secretaría de Educación Pública de México. Dicho texto aparecería publicado en la misma revista *Social* con la que Carpentier colaboraba; en aquella ocasión, y por invitación expresa del famoso *Grupo Minorista*, Diego Rivera habría enviado un texto intitulado: *La pintura revolucionaria mexicana*⁴¹. Dicha colaboración habría tenido su razón de ser en la aparición de una edición especial que la revista dedicara a diversos aspectos culturales sobre México.

Llama la atención la ausencia de Carpentier para este número especial, siendo que él era uno de los que recién habían viajado a México –junto con Emilio Roig de Leuchsenring, Conrado Massaguer y Juan Antiga– y podía disertar, de primera mano, sobre la propuesta plástica de Rivera y de toda la intelectualidad artística que lo frecuentaba. Más aún cuando apenas un mes antes –julio de 1926– Carpentier había publicado en la misma revista su artículo dedicado a José Clemente Orozco.

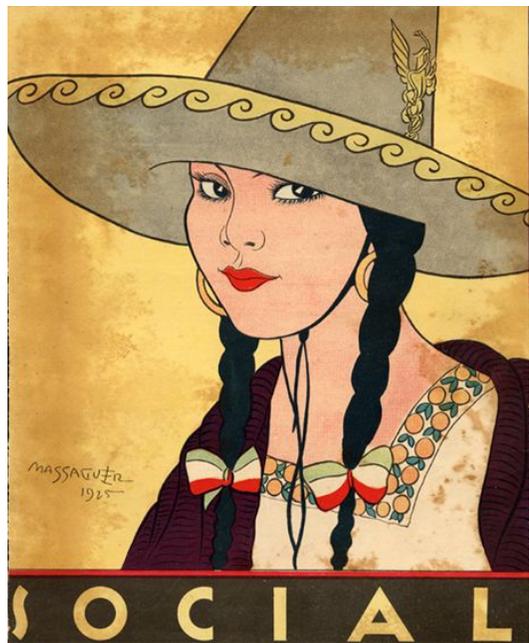


Imagen 3.2 Portada de la revista *Social*, edición especial dedicada a México. Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, Cuba.

Todo parece indicar que la razón de la ausencia de Carpentier en tal edición obedeció, de alguna manera, al hecho de que éste hubiese publicado su primer texto sobre Diego Rivera en uno de los números de junio de la revista *Carteles* y no en *Social*, sin embargo, no hay forma alguna de saber exactamente qué aconteció ahí y sólo podría estar especulando al respecto. Algo que sí podría afirmar es que, sin menoscabo de las

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

dos apariciones previas de la figura de Rivera en Cuba que acabamos de mencionar – ambas de manera escrita en dos artículos para la misma revista –, fue la labor iniciada por Carpentier con la publicación de su primer artículo en la revista *Carteles* la que realmente detonó una labor constante de difusión del muralista dentro de la isla; intensificado con ello el interés por su obra y por el proyecto de la plástica muralista mexicana.

Pero asumir la responsabilidad de reseñar, promover e introducir ante los lectores de *Carteles* la obra y la personalidad de un artista hasta ese momento «desconocido» para ellos también implicaba la adopción de una postura estética, ideológica, periodística e intelectual. El joven jefe de redacción de la misma revista en la que ahora publicaba la reseña de su reciente viaje a México, esperaba transmitir con suficiente sonoridad el entusiasmo, la admiración y el respeto que la trayectoria artística, la propuesta estética, el compromiso ideológico-político y la singularidad de la personalidad de Rivera provocaran en él.

Hubo, en el futuro escritor barroco, el firme deseo de demostrar la importancia del trabajo artístico e intelectual de Rivera y de lograr atraer la atención de la intelectualidad cubana hacia el proyecto y la propuesta estética que él mismo percibía como fundamental para la creación de un pensamiento artístico e intelectual propio, es decir, netamente americano; pensamiento al que él mismo se inscribía y al que personalmente buscaría abonar desde su obra literaria.

3.2.2 Dedicatoria, estructura y contrapesos

Un aspecto que no podemos dejar de comentar, es el de la dedicatoria que Alejo Carpentier hizo de este primer abordaje al trabajo y la figura de Rivera. El artículo apareció dedicado al entonces joven pintor venezolano Luis Alfredo López Méndez (1901-1996), quien desde los 18 años había huido de su país rumbo al exilio debido a la persecución política de la que había sido objeto y por las constantes amenazas a su seguridad personal. López Méndez habría huido del régimen dictatorial del General

Juan Vicente Gómez Chacón (1857-1935), quien gobernara Venezuela por más de veintisiete años –de 1908 a 1935, año de su muerte.⁴²

No se tiene registro documental alguno que sugiera o confirme la existencia de una relación Carpentier-López Méndez. Lo único que sí conocemos es que Luis López Méndez realizó la mayoría de su trabajo artístico viajando entre Cuba, Nueva York, Francia, España y México durante los 17 años que duró su exilio, y que, para el momento en que Carpentier le dedicó su texto sobre Rivera, López Méndez ya había presentado una exposición en La Habana y era amigo de la pintora Amelia Peláez y del *minorista* Rubén Martínez Villena, quien pudo haber sido el puente de referencia y contacto entre Carpentier y el pintor venezolano.

Más allá de la dedicatoria, el texto en sí puede ser leído como una apología que forma parte de un proceso de mitificación de la figura y la obra de Diego Rivera. El texto no muestra pretensión alguna de rigor periodístico ni puede catalogarse estrictamente como de «crítica de arte» ya que la alusión a la obra muralista de Rivera es mencionada sólo en función del desarrollo y la materialización de un «destino manifiesto» llevado a cabo por la predestinación de Rivera a realizar obras «de gigantes».

Un ejemplo de lo que menciono es que la propuesta estética de Rivera, en cuanto a la técnica muralista y el dominio del color, es presentada como el clímax, como el punto máximo que Rivera habría alcanzado después de atravesar un proceso de evolución estética fruto de su relación con lo mejor de las distintas vanguardias y escuelas artísticas europeas de las que no sólo habría aprendido, sino a las que inclusive –según Carpentier– habría superado, llegando al grado de formular una propuesta propia y «original». En este caso, la construcción narrativa del texto presenta un proceso de evolución continuo y lineal en la estética *riveriana*.

Por otro lado, al hablar del desenvolvimiento ideológico, ético y militante, Carpentier utiliza una estructura narrativa que no muestra una evolución lineal del pensamiento de Rivera a partir del contacto con las vanguardias europeas de las que

⁴² Referencia electrónica tomada del sitio:

http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/L%C3%B3pez_M%C3%A9ndez,_Luis_Alfredo, el día 25 de marzo del 2017.

abrevó; tampoco hace referencia alguna de la importancia técnica que éstas hubiesen tenido en la formación del artista mexicano, ni menciona la indudable influencia estética de los maestros con los que Rivera trabajó y convivió durante su estancia en España, Francia e Italia⁴³.

Carpentier escribe de la ideología, las convicciones y la militancia de Rivera como si esta hubiese existido siempre de la misma forma en él o como si ésta hubiese sido fruto únicamente de la grandeza intelectual de Rivera y, por lo tanto, no se traza un proceso evolutivo de las mismas y sólo se muestran sus distintas manifestaciones en varios momentos de la vida del pintor mexicano.

A partir de las premisas comentadas sobre la estructura formal del primer texto de Carpentier que he abordado en los párrafos anteriores, pretendo iniciar un análisis del contenido de este primer artículo buscando encontrar una línea argumentativa y narrativa que pueda dilucidar no sólo la forma sino también el fondo de la interpretación con que Carpentier observó el trabajo y personalidad de Rivera.

3.2.3 Diego Rivera: entre el Renacimiento y las vanguardias

Para Carpentier, Diego Rivera no sólo era la condensación y la síntesis entre lo mejor de el Renacimiento y la moderna vanguardia europea –sobre todo de el cubismo y de el posimpresionismo–, sino que además los re-significaba, apropiándose de ellos y renovándolos en una propuesta estética revolucionaria propia, socialmente comprometida y con un fuerte carácter de reivindicación nacionalista.

Según se puede leer en el artículo, el redactor cubano creía que el pensamiento y la militancia política de Rivera estaban regidos por la fuerza de su compromiso ético con las causas del «proletariado oprimido». Con ello, Carpentier daba a la labor de Rivera un carácter de causa social más que de una labor artística.

Podemos iniciar la revisión de este texto observando que, antes que cualquier otra cosa, el futuro musicólogo y novelista cubano se dedicó a construir la imagen personal

⁴³ Carpentier siempre haría mención del panteón de grandes maestros con los que Diego Rivera convivió y trabajó durante sus años de estancia en París, Madrid e Italia, entre ellos se enlistarán, primordialmente, a su amigo Pablo Picasso, a Georges Braque, a Fernand Léger y a Juan Gris.

de Rivera a partir de describir sus características físicas y de personalidad, al tiempo que las vincula a cierto tipo de virtudes que Carpentier busca resaltar.

El primer párrafo del artículo es bastante ilustrativo a este respecto: Carpentier lo inicia destacando la figura de Rivera por sobre otras existentes en el «panorama del arte contemporáneo» de aquel momento, e inmediatamente después se refiere al pintor mexicano como «este enorme Diego Rivera» y hace mención de lo fuerte e interesante

que le resulta la propuesta estética del guanajuatense. En otras palabras, hay un uso deliberado de adjetivaciones relacionadas con el tamaño y la fuerza física e intelectual del artista plástico. Carpentier aprovecha las características físicas de Rivera para ir las entrelazando, alternando y haciéndolas corresponder con las posturas ideológicas, éticas y artísticas del muralista.

Para cada característica física existe una característica abstracta que es su contraparte, ya sea intelectual, artística o estética. Carpentier sugiere, de esta manera, que en Rivera existe una asociación congruente entre la apariencia física, las convicciones políticas y la expresión estética que se manifiestan en él.



Diego Rivera pintor mexicano.
por Alejo Carpentier
(A Luis López Méndez.)

DOS siglos hay en el panorama del arte contemporáneo, tan instantáneo, tan fuerte, como lo de este enorme Diego Rivera... Imaginad un hombre del Renacimiento, con el espíritu abierto a todas las ideas avanzadas y generoso de este siglo: un Gargantúa artista y exégeta de cosas bellas, que supo pasar por Montparnasse en compañía de Picasso y Léger sin entregar su talento al engranaje efímero de los tiempos. Este gigante jovial no cree en el «arte por el arte», trabaja como un obrero, despreja la «capilla», y con pasmosa seguridad empacará tallas formidables, invirtiendo varios años en cubrir con sus pinturas, kilómetros cuadrados de pared.

Sería menester hacer un largo estudio para crear, siquiera rápidamente, el conjunto de su obra y ponderar la trascendencia de su orientación estética. Habría que seguir paso a paso esa enorme labor iniciada en el *Anfitrión de la Preparación*, continuada en la *Secretaría de Instrucción Pública de México*, y a cuya última floración debemos los frescos que ornaban las paredes de la *Escuela Agronómica de Chapingo*.

He llamado a Diego Rivera «renacentista», y es porque sólo el Renacimiento supo mostrarnos hombres de esa envergadura. En la admirable sinfonía pictórica de la *Secretaría de Educación Pública*—sinfonía heroica, sinfonía pastoral, sinfonía patética, sinfonía de las mil voces—queda plasmada toda una era de la vida mexicana, con sus tradiciones, sus triunfos, sus dramas. En el *Patio de las Fiestas*, destilan todos los holgorios populares y las rítmicas ceremonias animadas de un pontonismo helénico en que se glorifica la planta más fecunda y se adora el oro de las mies. Fiestas de las flores y de los árboles, danzas joyas de «la vida y la muerte», volterlos de indios y, como contraste, la alegría urbana, en dos frescos que muestran la estrepitosa inclinación de los *Judes*. Luego aparecen las industrias típicas, los ingenios rudimentarios, las minas, las fundiciones: esquelada utilización del motivo habitual en un whitmaniano salmo al trabajo... Y luego vemos las artes del pueblo: la copla ruda que habla de amores desventurados, de exilios y de noches tristes; la pintura toca, la leyenda que se transmite por *corrales* de generación en generación, el teatro proletario. Y como eje, allí en el fondo del *Patio de las Fiestas*, en un triple fresco, se alzan los rojos pendones del 1º de Mayo, cuyo simbolismo es un *leit motiv* que Diego hace prebichir de cien maneras en el mundo clásico de sus frescos.

Los artistas son generalmente indiferentes a sus obras; Diego Rivera, prolongación de su obra, es casi tan interesante como ella.

Cuando dibuja una mano gigantesca a varios sietes de altura, los andamos gimen, flaquean, agobiados por el peso de su cuerpo enorme. Dos abaliles trabajan a su lado, preparando pequeñas superficies que Diego cubre inmediatamente con sus pinceles, mientras están húmedas. De cuando en cuando, con ligereza increíble, el artista se desliza por una escala, retrocede varios pasos y meditando golosamente un *chilo verde*, atisa un efecto de color. Cerca de él, en cordial camaradería, se halla siempre uno de sus discípulos—muchachos algunos que han venido de Escocia y Irlanda para trabajar el fresco con él.

Una sonrisa postpulgérica ilumina genuinamente la faz del pintor. Es de hablar lento, con una aparente indolencia de pensamiento, pero apenas una conversación se interna en los meandros del arte, deja entrever una singular cultura. La primera vez que me mostró sus frescos, el artista hizo esta declaración desconcertante:

—A mí el arte no me interesa. Luego se explicó:

—Lo que me interesa es el comunismo. La labor mequetruca e ingratita a que se dedican tontos y tontillas que yo cubro inmediatamente con sus pinceles por muchos años me es altamente antipática. El cuadro de cabaleros, en el que se deja siempre un poco de juventud, de ideales, de vida, se trastorna, apenas sale de las

manos del artista, en una mera necesidad para beneficiar al *mercado* menos escrupuloso, y la obra viene a encallar en la antecala de un buen burgués, sin más finalidad que su placer egoísta y el de algunos de sus amigos. ¿Y el arte es eso?... Además no creo posible el desarrollo de un arte nuevo dentro de una sociedad capitalista, porque siendo el arte una manifestación social, aún en el caso de la aparición de un genio genial, mal puede un orden viejo producir un arte nuevo. El arte proterio creará la plasticidad de las multitudes, su disciplina y su estética, a la par múltiples y profundamente coherentes. Y sus características serán una sólida organización y la mayor sencillez y claridad en la expresión envolviendo el fuego interno de una pasión más poderosa que la de cualquier individuo, porque que sumará la de las masas innumerales...

Diego Rivera, antireaccional y antirromántico por excelencia, no cree en la inspiración y otros fantasmas adosados en la penumbra perfumada de las torres de marfil. Cada mañana, como obrero consciente se dirige a su tarea, empujando un casti legionario bastión que debe pesar veinte o treinta libras. Sin más alimento que algunas frutas, uno que otro *cazo* y numerosos vasos de agua, trabaja de doce a veinte horas seguidas sin cansarse. Y de noche, con el traje torreado por la pintura, regresa a su estudio enclaustrado en la ventosa calle de Micalco.

Allí le fui a ver una tarde acompañado de Guillermo Jiménez, mi jovial y talentoso *siervo* de la Ciudad de las Cúpulas. Diego Rivera vive en una vieja casaca colonial, de puertas claveteadas y con sillas esqueleras de madera. Nada hay en su casa que no sea genuinamente mexicano: cesteras, muebles fabricados y pintados por indios; icatios *sarapes* de Sahuila, *sarapes* de Texcoco con dibujos geométricos, y *sarapes* tricolores, de Oaxaca. En las paredes de su comedor se allean las piezas de una vajilla seleccionada en la maravillosa variedad de los cacharros, platos y botellones típicos. En las estancias se ven ídolos, unos auténticos, otros imitados, que representan distintas épocas de la formidable escultura azteca; juguetes indios, de cartón y arcilla, en forma de aves raras y de diablos más caras carnavalescas, típicamente mexicanos, de una sorprendente diversidad de expresiones; pinturas populares, recogidas por Diego en pulquerías y haciendas. Y en casi todos los tabiques, cuadros del pintor, «que hoy le parecen muy malos», pertenecientes a las diversas tendencias que huragan su talento, sin sujetarlas: paisajes completamente académicos; lienzos impresionistas; un



Fiesta de las Flores en Santa Anita, fresco de Diego Rivera que se halla en la Secretaría de Instrucción Pública, de México.

Imagen 3.3 Primera página del artículo publicado en *Carteles*. Biblioteca Nacional J. Martí, La Habana, Cuba.

enseguida tales caracterizaciones de personalidad con otras que las complementan desde un punto de vista ético y utópico. La primera caracterización está relacionada con la virtud de Rivera de tener un «espíritu abierto a todas las ideas avanzadas y generosas de este siglo».⁴⁴ Esta idea acerca del significado enriquecedor y de avanzada de el Renacimiento, será repetida por Carpentier en otras oportunidades, pero sólo en este caso será utilizada para describir la posición intelectual de una persona, otorgándole a Rivera un honor que el futuro autor de *Lo Real Maravilloso Americano* no conferirá a otra figura en su larga producción de obra para la crítica de arte.

El segundo atributo con el que Carpentier dibuja a Rivera es con el de ser «un Gargantúa artista y exégeta de cosas bellas» este rasgo del artista mexicano es congruente con sus atributos de «renacentista» pues, quién mejor que el personaje creado por uno de los más importantes representante de el Renacimiento, François Rebelais⁴⁵ –para lograr la materialización de lo exagerado, lo grandilocuente y lo grotesco–, que el protagonista de la serie *Gargantúa y Pentagrel* (1532-1564). La personificación de Rivera como un «Gargantúa artista», para hablar de un «hombre del Renacimiento», es otro de los elementos poco comunes en la escritura periodística y crítica de Alejo Carpentier.

Gargantúa y Pentagrel, es una obra icónica del periodo renacentista y permite demostrar lo familiarizado que Carpentier estaba con las obras canónicas de la literatura francesa. Presentar a Rivera como un «Gargantúa artista» parecería perseguir el propósito de dotar de un toque satírico o caricaturesco la personalidad del muralista mexicano y, en parte, me parece que así es. Pero no hay intención de denostar al artista plástico, sino de ilustrar la enormidad de su trabajo, la grandilocuencia de su discurso, pero sobre todo, y más importante aún, dibujarlo como un ser incomprendido y un gigante en ideales que, en comparación con el ambiente estético de su época, está

⁴⁴ *Op. cit.*, Alejo Carpentier, «Diego Rivera, pintor...», pp. 319.

⁴⁵ Para dimensionar la importancia e influencia de la obra de Rebelais vale la pena consultar los excelentes trabajos realizados por Mijail Bajtin sobre el literato francés. El primero de ellos se titula *La cultura popular en la edad media y el Renacimiento. El contexto de François Rebeláis*, Madrid, Alianza editorial, 1987. Y el segundo es: *Rebelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, USA.

situado fuera de su tiempo y su lugar. Esa era una de la principales características de *Gargantúa* en el famoso texto de Rebelais: sus particularidades lo convertían en un ser excepcional, al mismo tiempo que lo hacían ver como un excéntrico a la vista de todos los demás.



Imagen 3.4 *Gargantúa*, de Gustav Doré, 1873
Fine Arts Museums, San Francisco, Ca. EUA.



Imagen 3.5 *Diego Rivera*, caricatura hecha por
Conrado de Massaguer, 1926, La Habana, Cuba

Otro paralelismo importante que me parece importante anotar, si bien no sabemos si Carpentier lo tomó en cuenta al escribir su texto, es el hecho de que Rebelais es reconocido por basar su trabajo en la recuperación de los relatos y leyendas populares, alejándose con ello del academicismo y del canon clásico de su época. Además, el autor francés privilegió la utilización de la risa, el sarcasmo, la parodia y lo grotesco como recursos indispensables para su labor artística y literaria. Esa misma particularidad en relación con lo popular, lo grandilocuente, lo desproporcionado y lo anticanónico es lo mismo que Carpentier enfatiza cuando describe la obra *muralística* de Rivera, como lo observaremos nuevamente en líneas más adelante en su artículo para *Carteles*.

La aparente tosquedad y extrañeza de la analogía *Gargantúa-Rivera*, queda matizada, inmediatamente después, al atribuirle a Diego el rasgo de ser “un gigante

jovial” y “un exégeta de cosas bellas”. Estas adjetivaciones ennoblecen la tosquedad de la figura de un gigante voraz, para crear la imagen de un ser grandioso no sólo física sino intelectualmente, en el que confluyen y conviven una fuerte complexión física y una enorme sensibilidad para interpretar la belleza de lo sencillo y lo humilde.

3.2.3.1 La desilusión de la vanguardia

En un segundo momento dentro del texto, Carpentier hace mención, de forma breve, del paso de Rivera por Europa pero evita abundar en detalles sobre su itinerario y el número de años que éste vivió, estudió y trabajó en los distintos países que europeos.

Lo que parece buscar Carpentier es evidenciar el nivel de importancia del pintor al que está presentando a sus lectores de *Carteles*, hacer patente su formación, sus experiencias, su talento y su reconocimiento a nivel internacional; es decir Alejo quiere que el lector sepa quien es este hombre y porqué él ha decidido dedicar un artículo para hablar de su vida, su personalidad, su propuesta artística y su obra. Diego Rivera, para Alejo Carpentier, no es ningún improvisado; la calidad de su trabajo ha sido certificada por otros maestros de indudable reconocimiento a nivel internacional, ha trabajado con ellos, ha convivido con ellos, pero ha sido capaz de resguardar su propia personalidad.

Al afirmar que Rivera había sabido «pasear por Montparnasse en compañía de Picasso y Leger sin entregar su talento al engranaje efímero de los *ismos*»,⁴⁶ el joven redactor cubano no sólo está haciendo alarde de su familiarización con los sitios «sagrados» de la intelectualidad y la vida artística del viejo continente,⁴⁷ especialmente hablando de París, ciudad que él había visitado en su niñez; sino que también está haciendo patente su conocimiento de las figuras estéticas de referencia para el resto de los artistas plásticos en el Caribe y la América continental latinoamericana, específicamente.

Pero no únicamente eso, dentro de la frase citada, Carpentier deja ver un posicionamiento personal en referencia a lo que él llama «el engranaje efímero de los

⁴⁶ *Op. cit.*, Carpentier, pp. 319.

⁴⁷ Hay en esta frase una alusión a la importancia del barrio de Montparnasse como punto de convergencia y reunión de la vanguardia intelectual y artística europea, estadounidense y latinoamericana de principios del siglo XX.

ismos». Primero que nada, habrá que decir que con el término genérico de *ismos*⁴⁸ –en plural– Carpentier hace referencia a todo tipo de corriente vanguardista en boga, surgida, principalmente en Europa a principios del siglo xx –si bien ya había corrientes vanguardistas llamadas «latinoamericanas», éstas no contaban con el reconocimiento de las elites culturales europeas bajo el argumento de no ser «genuinas» u «originales», sino simples imitaciones o reflejos de las matrices europeas.

Para la época en que Carpentier escribía su crónica-artículo de crítica dedicada a Rivera, en Cuba y México se admiraba, se estudiaba y se buscaba imitar el cubismo de Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger y Juan Gris, aunque ya desde 1924 se había hecho presente, cada vez con mayor fuerza, la propuesta onírica e irreverente del surrealismo que tanto marcaría la creación literaria y la plástica latinoamericana.

En segundo lugar es importante observar que al referirse al fenómeno de los *ismos* vanguardistas, Carpentier los llama «engranaje efímero» dando a entender con ello que los ve como parte de toda una maquinaria de producción artística y cultural a la que él busca oponer otros códigos estéticos e intelectuales, en clara consonancia con la postura de su «hombre del Renacimiento», humanista enfundado en su overol e interesado casi de igual forma en el comunismo que en pintar la vida del campesino y el indígena mexicano.

El origen de esta postura crítica de Carpentier debe ser buscado en las conversaciones nocturnas con Diego Rivera, conversaciones de las que él mismo daría testimonio en distintos momentos y épocas de su vida, y cuyas huellas se encuentran también dibujadas al interior del texto que aquí desmenuzo. Dicho de otra manera, la postura crítica asumida por el autor del texto es precisamente una de las evidencias del peso e influencia que ejerció Rivera en el futuro autor de *El arpa y la sombra*. Esto queda más evidenciado si leemos las revelaciones de Carpentier sobre la forma como él veía los movimientos vanguardistas en 1924 y 1925, antes de su viaje a México y sus

⁴⁸ En el lenguaje, estrictamente, es un sufijo que significa «doctrina», «sistema», «modo», «escuela» o «partido». En el uso cotidiano hace alusión a una tendencia innovadora, principalmente cuando hablamos de pensamiento y de arte, pero también puede hacer referencia a aquello que es pasajero y efímero.

conversaciones con Rivera. Sencilla y llanamente, Carpentier confesó haber entrado en una disyuntiva al conocer a Diego Rivera durante su primer viaje a México.

[E]n aquella ciudad pude pasar noches y noches charlando con Diego Rivera.[...] Y de este contacto surgió en mi una tremenda duda: yo acababa de ser iniciado en la pintura no figurativa, en las maneras de pintar de un Picasso, de un Gris, en el cubismo, en una pintura que iba cada vez más hacia lo abstracto, y de repente, he aquí que me encontraba en México con un tipo de pintura profundamente afincada en lo real circundante, en lo contingente, en la circunstancia y en lo vivo, y que estaba plasmando una serie de realidades nuevas en América de una manera completamente inesperada e imprevista.⁴⁹

Como es evidente, Carpentier expone en sus propias palabras el impacto que la obra de los muralistas mexicanos, especialmente la de Diego Rivera, tuvieron en él cuando llegó a México. Es especialmente significativa la afirmación de que él venía de su encuentro con el cubismo, la abstracción y otras propuestas vanguardistas que se afincaban en Cuba –en gran parte bajo el auspicio del Grupo Minorista, el principal grupo intelectual de la primera vanguardia cubana–, y que su encuentro con el arte muralista, que apelaba más a aspectos concretos y realistas, habría devenido en un conflicto interno. El resultado y resolución a ese conflicto habría hecho que Carpentier reconsiderara su postura frente al papel que debían desempeñar tanto artistas como intelectuales; no sólo a nivel social y político, sino también en relación con la construcción de una identidad nacional y regional.

3.2.4 El camino de Rivera: posvanguardia y muralismo sinfónico

Un tercer tópico sobre el que Carpentier abunda en su artículo es aquel en el que realiza una exploración de la obra de Rivera en relación con su personalidad –o mejor dicho, como reflejo de ella misma– y en las particularidades que ésta tenía al compararla con otras propuestas que le eran contemporáneas. A lo largo del texto que dedica a Rivera, Carpentier hizo de la comparación, su instrumento de valorización más utilizado y socorrido. ¿De qué otra manera podría Carpentier trazar el lugar que la obra de Rivera tenía en relación con los otros movimientos estéticos en boga en América Latina? o

⁴⁹ Alejo Carpentier, «Un camino de medio siglo», *Alejo Carpentier. Los pasos recobrados*, Ed. Ayacucho, Caracas, 2003, pp. 93-94

¿cómo podría fundamentar la trascendencia de la obra del muralista guanajuatense frente al nuevo canon que las corrientes francesas estaban imponiendo en parte del Caribe y de la América continental? El redactor cubano decidió aludir a las corrientes estéticas de mayor importancia, y a sus representantes más reconocidos, como referentes para exponer ante sus lectores el estado de la plástica en América Latina y el lugar que el muralismo mexicano, encabezado por Diego Rivera, estaba construyendo y consolidando.

Es por eso que Carpentier desarrolla una aparición constante de imágenes que ayudan al lector a visualizar al artista-obrero y hombre del renacimiento que Carpentier construyó dentro de su texto. Algunas frases, conforme van apareciendo, van trazando un camino: Diego Rivera trabaja «como un obrero», «desprecia la capilla» –símbolo parnasiano de la consolidación artística burguesa, del reconocimiento, la fama y la canonización de quien entra en ella– y se muestra dispuesto a «emprender tareas formidables» –como la de haber invertido años para «cubrir, con sus pinturas, kilómetros cuadrados de pared»– según lo atestiguará el propio Carpentier al hacer una breve recapitulación de «esa enorme labor iniciada en el *Anfiteatro de la Preparatoria*, continuada en la *Secretaría de Instrucción Pública* (sic) de México, y a cuya florescencia debemos los frescos que ornán las paredes de la *Escuela Agronómica* de Chapingo (sic)». ⁵⁰

A esta altura del texto Carpentier se detiene para centrar su atención en construir ante el lector una descripción musical extraordinaria sobre los frescos en los que Rivera aún trabajaba en los patios de la Secretaría de Educación Pública. El futuro autor de *El derecho de asilo* califica este conjunto de pinturas como una “admirable sinfonía pictórica”, remitiéndose a un campo de conocimiento que él bien había experimentado: el de su formación en el ámbito musical. Desde ahí Carpentier transmite una fuerte emoción en su escritura y describe como «¡sinfonía heroica, sinfonía pastoral, sinfonía patética, sinfonía de las mil voces!» el trabajo pictórico desarrollado por Rivera en el llamado *Patio de las Fiestas* de la SEP⁵¹.

⁵⁰ Alejo Carpentier. “Diego Rivera”, *Crónicas II*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, pp. 319-320

⁵¹ Los patios pintados por Rivera fueron llamados por él: 1. El patio del Trabajo y 2. El patio de Las Fiestas.

Con cada una de estas adjetivaciones hay una clara intención del autor por destacar el carácter de *composición* intencional e integradora de los frescos de Rivera, de construir un puente entre la plasticidad armónica de su pintura y el equilibrio melódico de la sinfonía con sus distintos *colores* sonoros, *texturas* armónicas y *cadencia* de movimientos.

Así, los murales *riverianos* se transforman en una «sinfonía heroica» que nos remite a la obra del mismo nombre compuesta por Beethoven y que fue reconocida en su momento por su carácter de avanzada, por su fuerza y su vitalidad; al mismo tiempo, los frescos son percibidos como la «sinfonía pastoral» –también creada por Beethoven– por su carácter irruptor y trasgresor del canon. En su época, dicha sinfonía rompió el molde clásico que consistía en integrar sólo cinco movimientos en su desarrollo y su autor agregó un sexto; además de lo anterior, ambas sinfonías fueron las únicas a las que Beethoven concibió con un carácter programático –con el que buscó evocar ideas o imágenes extra-musicales–, intentando transmitir con ello una fuerte vinculación con la naturaleza y con el campo. De forma coincidente, existe en los frescos de Rivera un afán por transmitir y evocar la naturaleza del campo mexicano, su ambiente rural y marginado.

La idea de «sinfonía patética» hacía alusión a la obra de Tchaikovski de título homónimo. Esta sinfonía fue la última compuesta por el músico ruso y fue presentada bajo su dirección nueve días antes de su muerte, acontecida en 1893. El título de la sinfonía hace referencia a lo *patético*, en su acepción rusa. Su significado se encuentra mayormente vinculado a lo «apasionado» o «emotivo» de un acontecimiento o expresión y no a lo «lamentable» o «patético», como en la acepción castellana del término. Esta aclaración es importante debido a las confusiones que esta comparación de la obra de Rivera con la *Sinfonía Patética* de Tchaikovski, podría ocasionar en los lectores que desconocieran esos detalles.

En ese sentido, Carpentier estaría relacionando el carácter humanista y revolucionario de los temas abordados por Rivera, superponiéndolos al sentido abstracto, conceptual, racional o pragmático de otros artistas plásticos. A esos otros creadores Rivera reprochó por pintar con el único propósito de vender su arte al

coleccionista burgués y cosechar el reconocimiento del mercado, ignorando por completo su compromiso con el aspecto social de su obra.

Sería precisamente esa percepción de que Rivera sostenía un sólido compromiso social en su labor lo que haría que Carpentier calificara su obra como una «sinfonía de las mil voces». Si bien esta última adjetivación no se encontraba directamente relacionada con la obra de algún gran compositor –como ocurría con las anteriores– sí buscaba enfatizar el carácter «popular», «incluyente» y «masivo» de la composición plástica *riveriana*, al tiempo que recalca la multiplicidad de motivos y tópicos abordados por Rivera en sus composiciones.

De ahí que el articulista cubano hiciera una cuidadosa y bien seleccionada enunciación de las festividades, las ceremonias, los rituales y las tradiciones tanto rurales como urbanas que Rivera plasmara en los frescos terminados en el *Patio de las fiestas* cuando Carpentier visitara México, y donde también incluía la representación del universo industrial y extractivo al que el futuro escritor barroco calificara como «whitmaniano salmo al trabajo», término que por supuesto hacía alusión a otro extravagante, incomprendido y estimulante compositor de arte, en ese caso, poético.

Adicionalmente, hay en estas enunciaciones una llamada de atención para advertir que el muralista mexicano hace aparecer, cada vez que le es posible, los «rojos pendones del 1º de Mayo, cuyo simbolismo es un *leitmotiv*⁵² que Diego hace percibir de cien maneras en el mundo plástico de sus frescos...» Otro término que Carpentier toma prestado del mundo musical para hacer mención de la insistencia con la que Rivera utiliza en sus frescos los motivos relacionados con la lucha obrera y el comunismo ruso. Es esa una manera de recalcar el compromiso y la militancia política del pintor mexicano que Carpentier no se cansó de señalar y exaltar.

⁵² Locución de origen alemán que hace referencia a la idea fundamental o central que se va repitiendo a lo largo de una obra musical o un texto. Este término fue acuñado originalmente por los analistas de la obra musical de Richard Wagner y ha extendido su significado a otros ámbitos artísticos como la pintura, la arquitectura o la literatura, según lo explica la RAE.

3.2.5 El hombre de overol y el militante

1

La interesante descripción que el autor del *Recurso del método* hizo acerca de los tableros pintados por Rivera en la *Secretaría de Educación*, así como el retrato escrito que construyó alrededor de su figura, como moderno intelectual renacentista y personaje imprescindible del resurgimiento estético mexicano y americano, sirvieron como contexto introductorio para atar un nudo que enlaza los tres principales temas que cruzaron este primer ensayo de Carpentier sobre Rivera: la peculiaridad de la obra mural del pintor mexicano, su extravagante personalidad enmarcada en sus concepciones ideológicas y políticas, y su evidente y delibrada militancia comunista. Todo ello, como parte de un proyecto estético-humanista de alcance nacional.

Detrás de la afirmación de que «Los frescos de Diego Rivera no constituyen solamente una maravillosa lección de estética; nos dan una gran lección de humanidad, haciéndonos mirar de muy cerca la existencia de los humildes, con todos sus dramas, sus alegrías y congojas», Carpentier condensa el doble sentido de la personalidad y el trabajo de Rivera; además de contener un valor estético intrínseco, las dota de un valor humanista socialmente comprometido con las causas de la clase obrera y los pueblos indígenas.

En congruencia con los postulados socialistas que Rivera defendía, éste no debía ser presentado como un artista afrancesado, parnasiano, refinado y elegante; sino como un obrero que entendía las penurias del resto de trabajadores del continente y del mundo, que participaba de las reivindicaciones más urgentes para ellos. Carpentier escribe: «Los artistas son generalmente inferiores a sus obras; Diego Rivera, prolongación de su obra, es casi tan interesante como ella». En esta frase se tiende un puente en el que el creador de murales trasciende los límites del lenguaje de su obra para quedar al mismo nivel que ella. Rivera no sólo pinta a la clase obrera y sus penurias, el mismo vive con ellas, las experimenta. Es por ello que Carpentier lo presenta en su texto como un obrero-artista, hasta cierto punto, marginado y atacado por la elite económica, la Iglesia y grupos políticos contrarios a su ideología.

Al abordar la cuestión ideológica y política del pensamiento de Rivera, el efímero militante del *Grupo Minorista* afirma que éste presenta una «aparente indolencia de pensamiento», que «es de hablar lento», y que «una sonrisa pantagruélica –Rebelais, otra vez– ilumina perennemente la faz del pintor». Es decir que, cuando Carpentier conoció a Rivera, por primera vez, le pareció que se tomaba a la ligera ciertas posiciones ideológicas y que éste lo habría desconcertado cuando afirmó, contundente: «–A mí el arte no me interesa». Aunque luego le aclarara: «–Lo que me interesa es el comunismo».

Inmediatamente después de esta afirmación Carpentier inicia una disertación de un párrafo completo en la que, aparentemente, parafrasea o cita, más o menos de manera textual –por lo menos así lo hace parecer–, la explicación o argumentación completa que le dio Rivera a este respecto. Hay en este testimonio de Carpentier una separación física del párrafo; en primer lugar, éste está escrito en cursivas, lo cual lo hace resaltar de entre los párrafos que lo anteceden y preceden. El uso de cursivas hace ver que lo que recoge el texto es la voz de Rivera dirigiéndose, ya no a Carpentier, sino a los lectores de éste; a la vez que la argumentación completa adquiere un peso distinto al que podría tener si todo lo ahí dicho fuera de la autoría del cronista cubano.

En el párrafo en cuestión, Rivera sintetiza la transición que experimentó desde su producción plástica europea hasta su apuesta por el muralismo en México. Rivera asume una postura claramente contraria a la producción de cuadros y telas para la circulación e intercambio dentro del mercado, que transforma el arte en mercancía, y que provoca que «la obra venga a encallar en la antesala de un buen burgués, sin más finalidad que su placer egoísta y el de alguno de sus amigos».

Llama la atención el uso del término marítimo *encallar* que permite imaginar la producción artística –en la visión de Rivera transmitida por Carpentier– de un arte en navegación constante y libre sobre las olas de la multitud; a salvo de los peligros de naufragar y perderse en los océanos del capital y la enajenación burguesa. El cierre de la declaración anterior no podría ser menos provocador y evocador, Rivera pregunta, por voz de Carpentier, a su posible lector cubano “¿Y el arte es eso?...”

Hay también entre las líneas del apartado en cuestión otras afirmaciones de Rivera sobre las que podrían escribirse varios ensayos, una de ellas es cuando él dice: «[...] no

creo en el desarrollo del arte dentro de una 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.»⁵³ Con estas breves líneas Carpentier da testimonio de una visión de Rivera sobre la *sociedad* como fuerza creadora que se manifiesta a través del artista plástico sensible a dichas manifestaciones y comprometido con tan demandante tarea.

Dicha labor colocaría al intelectual como «traductor» y «realizador» del sentir popular, brindándole con ello un sentido estético *otro*, distinto al del artista convencional que trabaja para manifestar su propia y muy personal visión del mundo o sus intereses y preocupaciones estéticas. De ahí que el párrafo al que hacemos alusión cierre con una disertación de Rivera sobre el futuro que él avizoraba en cuento al desarrollo del arte futuro dentro de la sociedad mexicana, y por extensión, tal vez, de la sociedad latinoamericana: «El arte proletario creará la plasticidad de las multitudes, su dinámica y su estética [...] Y sus características serán una sólida organización y la mayor sencillez y claridad en la expresión [...] más poderosa que la de cualquier individuo, porque sumará la de las masas innumerables...».⁵⁴

2

Está de más afirmar que Diego Rivera es el *leitmotiv* del artículo escrito por Carpentier en *Carteles*. Quien muchos años después sería el director de la Editorial Nacional de Cuba, creó un retrato personal y familiar multifacético en torno a la personalidad y la figura de Diego Rivera. En dicho retrato Diego asume diversas facetas que son presentadas a lo largo del texto en una forma ordenada y priorizada de la siguiente manera: primero Carpentier se ocupa de presentar la faceta artística del muralista mexicano, siendo ésta la que mayor atención recibe por parte de Carpentier pues pretende llamar la atención de un público interesado en nuevas corrientes artísticas y culturales. Dentro de esa faceta está también las del hombre del renacimiento y la del *Gargantúa* artista. Después, dentro del ámbito público incluye la del militante comunista, la del ideólogo intelectual y la del activista político.

⁵³ *op. cit.*, Alejo Carpentier, *Crónicas*, pp.321

⁵⁴ *Ibid.*

En el ámbito personal y más íntimo se encuentra la imagen del obrero del arte, el miembro destacado –prácticamente el líder– de una pléyade de eminentes intelectuales, artistas plásticos, músicos y literatos. Y más allá de esos dos principales facetas del guanajuatense se encuentra el retrato íntimo de Diego el amigo cercano, el confidente, el maestro generoso, esposo de Lupe Marín y hombre humilde digno de admiración y respeto.

Carpentier inicia el retrato personal de Rivera en su faceta más cotidiana –ya sin abordar su parte artística, militante e ideológica–, relatando la forma en que éste vive en su cotidiano:

Cada mañana, como obrero consciente, se dirige a su tarea empuñando un casi legendario bastón que debe pesar veinte o treinta libras. Sin más alimento que algunas frutas, uno que otro *taco* y numerosos vasos de agua, trabaja de doce a veinte horas *seguidas* sin cansarse. Y de noche, con el traje tornasolado por la pintura, regresa a su estudio enclavado en la vetusta calle Mixcalco.⁵⁵

Una vida alejada del glamur y los excesos a los que generalmente se relaciona la vida de un artista plástico sobresaliente. Estereotipo que Carpentier rompe con su relato demostrando con ello que Rivera es congruente con lo que predica. Eso no impide que el futuro productor y conductor radiofónico incluya la mención de ciertos aspectos que dotan de un aura extraordinaria la vida cotidiana de Rivera; su pesado y «casi legendario bastón», la poca comida que ingiere, a pesar de su tamaño y estatura –pantagruélica– o su sobrehumana capacidad de trabajar hasta veinte horas «sin cansarse», por ejemplo.

Después Carpentier narra una de las tantas veces que visitó a Rivera en su casa de Mixcalco y ahí aprovecha para dejar registro de dos aspectos fundamentales para él. El primero de ellos es hacer mención de los intelectuales que formaban parte del grupo cercano a Rivera y al cual el propio Carpentier se agregó al convivir con ellos en una *tamalada* organizada por Rivera en su honor y el de Massaguer –fundador y director de *Carteles*. El segundo aspecto que interesaría resaltar a Carpentier sería el de demostrar la cercanía de su amistad con Rivera, a pesar de su juventud, de la diferencia de edades y

⁵⁵ *Ibid.*

de las experiencias –recordemos que Carpentier contaba en aquel momento con 21 años y Rivera tenía ya los 40.

Entre los intelectuales que Carpentier incluye en este texto están el narrador jalisciense Guillermo Jiménez, quien fungiera como su guía por la ciudad de México, «cicerone de la Ciudad de las Columnas», lo llama Carpentier; José Clemente Orozco, el otro muralista al que Carpentier menciona en el artículo dedicado a Rivera; el doctor Atl, quien, según escribe Carpentier, en esos días era, además de pintor y escritor, Presidente de la Liga de Escritores de América. Menciona también al caricaturista Miguel Covarrubias, quien según Carpentier habría «deslumbrado» a Nueva York y a quien habría adjudicado la realización de un retrato suyo, sin que hasta ahora me haya sido posible localizar una imagen del mismo, por lo que este dato ha quedado sin confirmación.

Carpentier incluye, de igual manera a los escritores Artemio del Valle Arzipe, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza⁵⁶, y a la poetisa Ángela Laura Moll Madariaga, mejor conocida bajo el seudónimo de “María del Mar” –única figura femenina del posteriormente fundado *Movimiento Agorista*⁵⁷. Finalmente, Carpentier hace mención de «el delicioso folklorista Tata Nacho» a quien describe «abstraído» e «hipnotizado» mientras escucha una melodía de «la Mariachí» (sic), escribe Carpentier.

Es notoria pues, la diversidad de personajes que se daban cita, según el testimonio *carpenteriano*, en la «vetusta calle de Mixcalco» donde Rivera agasajaba a sus amigos, al tiempo que polemizaba acerca de sus convicciones ideológicas y estéticas. Todo esto presenta una imagen más o menos clara de la personalidad militante y comprometida de Rivera, la cual le generaría no pocos enconos y enemistades dentro del mundo político y cultural mexicano, e inclusive, al interior de los círculos artísticos internacionales.

⁵⁶ Estos tres escritores y poetas serían, dos años después, miembros del grupo intelectual que orbitaría alrededor de la revista *Contemporáneos*, con el que Diego Rivera sostendría una acre y larga polémica que se vería reflejada en los frescos de la Secretaría de Educación Pública.

⁵⁷ Existe poca información biográfica confiable sobre Ángel Moll. Esta información fue tomada de una nota de Evangelina Villareal que apareció en *La Jornada Semanal* no.259 del domingo 21 de julio del 2013 titulada “María del Mar y el Movimiento Agorista.”

3.2.6 Lupe Marín: la única

1

En un breve párrafo de ocho líneas, anterior al que escribe para hablar de los artistas, literatos e intelectuales abordados en el apartado anterior, Alejo Carpentier decidió hacer una breve descripción de la entonces esposa de Diego Rivera, Guadalupe Marín. Cuando Carpentier conoce a Rivera en México, en 1926, éste ya era padre de la pequeña Lupe Rivera Marín, de dos años (nacida en 1924), y vivía con su esposa y su hija en el número doce de la ya mencionada calle de Mixcalco, en el antiguo primer cuadro de la Ciudad de México.

Carpentier abre su narración sobre la personalidad de la compañera de Rivera presentándola como «complemento del estudio y del artista es Lupe Marín, esposa de Diego Rivera.»

debido a que en aquellos años se otorgaba una posición secundaria a las esposas de los pintores, literatos e intelectuales, tanto en México como en Cuba; sobre todo porque el mundo cultural y la intelectualidad institucionalizada y hegemónica ha estado dominada por hombres, en todos los sentidos. La idea expuesta en



Imagen 3.6 Guadalupe Marín, Diego Rivera y su hija Lupe Marín Rivera en su casa de Mixcalco. Autor Anónimo. Fondo Casasola, Conaculta-INAH.

esa oración, ejemplifica también el carácter holístico con el que Carpentier observa el mundo íntimo, doméstico, militante y profesional de Rivera; una totalidad exultante que lo absorbe todo a la vez que lo integra todo a sí mismo, haciendo que las personalidades a su alrededor sean opacadas por su fulgor, incluida su esposa.

De Guadalupe Marín en realidad se ha escrito poco. Esto se debe, en parte, a la creciente explotación comercial de la figura de la tercera esposa del muralista, Frida Kahlo. Para Carpentier, sin embargo, Lupe Marín es una mujer que habla con mucha «personalidad», que «emite opiniones con [...] absoluta ausencia de prejuicios». Y que

«[...] tiene al menos tanto carácter como su marido y [...] sus ideas sobre todas las cosas son de una elocuencia desconcertante.» Así es como Carpentier retrata la fuerte personalidad de Lupe Marín, a la que recientemente Elena Poniatowska dedicó su novela-biografía *Dos veces única*, en alusión a un texto que Guadalupe Marín escribiera y que titulara *La única*.⁵⁸

En alguna ocasión, a través de una entrevista, Poniatowska declaró que a Marín Preciado «se la tragó Frida Khalo» porque siempre se hablaba de ella y no de Marín, a pesar de era una mujer muy intensa, explosiva e inteligente, por ello las líneas que Carpentier dedicara a describirla tienen un mayor valor simbólico, pues fue de los primeros en fijar su atención en ella.

2

El texto escrito por Carpentier cierra regresando al centro de su disertación: Diego Rivera, el trabajador, el genio artístico, el incomprendido. El redactor cubano hace una serie de señalamientos sobre lo increíble que resulta que Rivera no tenga el reconocimiento que éste se merece, que una obra «tan sana, tan fuerte, tenga detractores y adversarios». Según el futuro escritor cubano, el *pueblo* es su verdadero público, es quien viaja de lejos para contemplar sus pinturas; quien enternece a Rivera, quien no tiene el «gusto falseado» ni pide que éste «reproduzca el ideal de belleza griego» cuando pinta «indios con sus huacales!...». El *pueblo* se convierte así en el fin último de la «misión» otorgada a Rivera.

Escribir que Diego «es insensible a los elogios» y que, por ello, «sólo le interesa trabajar», y que además trabaja como un «súper-obrero», consciente de que realiza «una de las obras más trascendentales de estos tiempos...», es dar testimonio de la congruencia, la responsabilidad y el compromiso militante del hombre retratado literariamente por Carpentier.

De ahí la contundencia de la frase con la que el futuro autor de *El camino de Santiago* cierra esta, su primera crónica-testimonio proyectado para presentar la figura de Rivera dentro de la isla mayor de las Antillas: «Porque la fórmula del arte moderno en América Latina se halla en los frescos de este enorme Diego...». Frase provocadora y

⁵⁸ Elena Poniatowska, *Dos veces única*, México, Seix Barral, 412 pp.

determinante que invita a reflexionar sobre qué era lo que el joven Carpentier entendía en aquel momento sobre la «formula del arte moderno» necesario en los países de América Latina.

3.3 Presencia de Diego Rivera en la revista *Social*

Tres meses después de la publicación de *Diego Rivera, pintor mexicano*, Carpentier publicó, esta vez en la revista *Social* –fundada y dirigida por el caricaturista, empresario editorial y miembro del Grupo Minorista, Conrado Massaguer–, un artículo titulado:

«Creadores de hoy. El arte de José Clemente Orozco»⁵⁹. Era la segunda colaboración escrita por Carpentier para una revista cubana desde su regreso de México, y también era la segunda dedicada al tema del muralismo mexicano. En dicha colaboración, el hijo de Ekaterina Vladimirovna Blagroovazova (1884-1964) – nombre real de «Lina Valmont» la madre de Carpentier– habría dedicado su pluma a disertar sobre la obra y la personalidad de José Clemente Orozco, el otro muralista al que Carpentier había conocido en su viaje a México y cuya obra plástica en la Escuela Nacional Preparatoria (sobre todo sus frescos sobre la Revolución Mexicana), también había impactado y dejado huella en Carpentier.

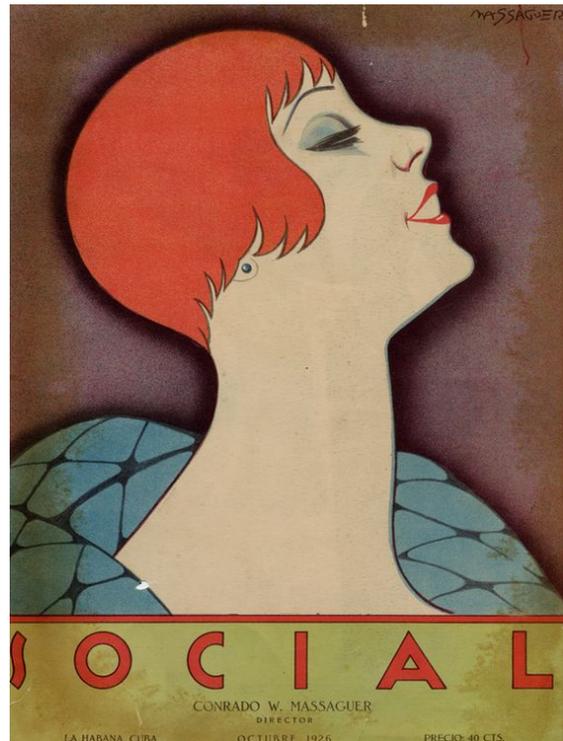


Imagen 3.7 Portada de la revista *Social* en que apareció el segundo texto de Rivera. Biblioteca Nacional J. Martí, La Habana, Cuba.

El artículo en cuestión está dividido en cuatro apartados, cada uno de ellos con un subtítulo que diferencia claramente su contenido, dándole al texto final una extensión de unas cuatro y media cuartillas si este se transcribiera fuera del formato de la revista. En el último apartado del artículo, titulado «Estética Revolucionaria», Carpentier retoma la

⁵⁹ Alejo Carpentier, «Creadores de hoy. El arte de José Clemente Orozco», *Social*, La Habana, año 11, no.10, octubre de 1926, pp. 28-29, 82.

figura de Diego Rivera para revelar lo que éste le expusiera «una noche en que vagábamos por no recuerdo qué silenciosa calleja del México viejo». Según el escritor barroco, Rivera le habría comunicado «una idea audaz» que era algo así como «la piedra angular de sus credos estéticos». Tal revelación sería la siguiente:

Cada muro de un edificio público, de una escuela, de cualquier lugar perteneciente a la colectividad en que sea posible ejecutar una pintura revolucionaria, será una posición ganada a la burguesía en la guerra que sostenemos. No importa si esas posiciones son tomadas, perdidas y vueltas a recuperar muchas veces, pues el pintor revolucionario no es un excelso y ridículo creador de obras maestras, sino un combatiente de vanguardia, un soldado en las tropas de choque del ejército proletario.⁶⁰

La idea plasmada en la declaración que Carpentier adjudica a Rivera, será citada por el autor de *Derecho de asilo* en diversas ocasiones al ser entrevistado sobre su vida y relatar su primer viaje a México. Además, sus andanzas y conversaciones con Diego Rivera serán una referencia constante en varios textos autobiográficos escritos y publicados en años posteriores.

La inclusión de esta anécdota dentro del texto dedicado a Orozco es una muestra de la preeminencia y el valor que para Carpentier tuvieron las ideas de Rivera, por encima, incluso, de las que hubiese podido enarbolar el protagonista de su artículo –José Clemente Orozco. Esto puede ser comprobado en las líneas que siguieron al párrafo antes citado, en las que Carpentier afirmara que lo dicho en ese párrafo por Rivera resumía las aspiraciones de la generación de artistas mexicanos a la que pertenecía Orozco y que éste «–como el enorme Diego y sus *discípulos*–» había sido un «Verdadero soldado en las tropas de choque del ejército proletario, –y había– combatido heroicamente para ocupar y conservar las posiciones estratégicas ocupadas por sus pinturas.» Es decir, Carpentier ubica la obra de Clemente Orozco en una posición estética, ideológica y militante *casi* tributaria a la de Rivera.

Estos matices de categorización entre la obra y las figuras de Rivera y Orozco son más notorios en las frases con que Carpentier cierra el artículo que estamos tratando. Al terminar su disertación sobre los frescos de Orozco, Carpentier escribe como conclusión

⁶⁰ *op. cit.*, Alejo Carpentier. “Creadores de hoy...” pp, 82.

final de todo su texto: «José Clemente Orozco es una de las grandes figuras del arte de nuestra América». Esta frase contrasta y se distancia claramente de la que había utilizado para cerrar el primer texto dedicado a Rivera, en la cual afirmaba «Porque la fórmula del arte moderno en América Latina se halla en los frescos de este enorme Diego...».

3.4 Primer interludio: Carpentier y el Grupo Minorista

Entre la redacción de las dos primeras crónicas publicadas por Carpentier en Cuba a su regreso de aquel primer viaje a México –cuyo tema central fuese su descubrimiento y contacto con el movimiento muralista mexicano, enfocado sobre todo en la figura de Diego Rivera–, y el tercer artículo publicado en 1927 *Revista de Avance*, hubo un intervalo de casi 10 meses. Durante ese tiempo tuvieron lugar un par de acontecimientos que bien vale la pena abordar con mayor detalle debido a la forma en que se vieron relacionados con la publicación del tercer artículo de Carpentier sobre muralismo mexicano y segundo dedicado exclusivamente a la figura de Rivera.

Como bien relatan algunos investigadores, Carpentier había conocido alrededor de 1923 al grupo de intelectuales que se reunían en el legendario café Martí de La Habana vieja, con el propósito de discutir y dar seguimiento a los movimientos culturales, políticos y artísticos de la vanguardia europea que estaban teniendo lugar en el llamado «viejo continente».

Entre los convidados más importantes a dichas tertulias se encontraban, además del entonces escritor y poeta Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, Jorge Mañach, Martín Casanovas y Emilio Roig de Leuchsenring, entre otros⁶¹. Estos hombres fueron piezas fundamentales para dar forma al grupo de intelectuales que después sería conocido como los *minoristas*. Carpentier habría estado vinculado a dicho grupo de forma intermitente, ya sea firmando algún manifiesto, acudiendo a las reuniones que

⁶¹ Para profundizar sobre la historia y el devenir del Grupo Minorista pueden consultarse, entre otros, los siguientes trabajos: Ana Cairo, *El Grupo Minorista y su tiempo*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1978; Juan de Dios Bojórquez, “Los minoristas de Cuba”, en *Social*, La Habana, no. 12, junio de 1927, pp. 35 y Emilio Roig de Leuchsenring, *El grupo minorista de intelectuales y artistas habaneros*, La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad, 1961.

convocaban o colaborando con ellos en los números de algunas revistas. Si bien hasta la fecha se discute la pertenencia o no de Carpentier a la cúpula activa de dicho grupo, es innegable que el jefe de redacción de *Carteles* fue uno de los joven intelectuales que en algún momento coincidieron y acompañaron las posturas y acciones de aquel primer grupo de la vanguardia cubana.

Una de las acciones más significativas emprendidas por el mencionado *Grupo Minorista*, en su esfuerzo por impulsar la renovación de las letras cubanas, la cultura y el arte de la isla que los acogía, fue la de fundar la emblemática 1927 revista de avance (escrito así, en minúsculas, en la portada de cada número). Este hecho vendría a constituir el primer y muy particular acontecimiento de nuestro interés. La naturaleza «transgresora» y «vanguardista» de la publicación se reflejaba desde el título con el que había sido denominada, siendo éste el guarismo del año en curso en que la publicación quincenal estuviera siendo publicada (1927, 1928, etcétera).

En el manifiesto *Al levar el ancla* –construido a partir de la idea del viaje y del lenguaje de navegación marítima– que aparece en la primera página del volumen uno, firmado por *Los Cinco*,⁶² los editores de la revista aclararon: «Una explicación importante: hemos escrito en la proa ese nombre, ese número: 1927. No que creamos que 1927 signifique nada, sin embargo. El año que viene, "1928"; y así... ¡Queremos movimiento, cambio, avance, hasta en el nombre! Y una independencia absoluta – ¡hasta del Tiempo!».⁶³

En ese primer número de la revista aparecieron como miembros del consejo editorial: Alejo Carpentier, Jorge Mañach, Martí Casanovas, Francisco Ichaso y Juan Marinello. Muchos años después, en la larga entrevista biográfica concedida al periodista y ensayista cubano-mexicano César Leante, Carpentier recordaría aquellos días en que «[A]l salir de prisión⁶⁴, Marinello, Mañach, Ichaso, Tallet y yo fundamos la

⁶² Nombre con el que se autodenominaron los editores de la revista, quienes generalmente fueron cinco.

⁶³ «Los cinco», *1927 revista de avance*, año 1, no.1, La Habana, 15 de marzo de 1927, pp. 3

⁶⁴ Alejo Carpentier fue encarcelado el 8 de julio de 1927, debido al hecho de aparecer como firmante del llamado *Manifiesto Numero 1 del Sindicato de Trabajadores Intelectuales i artistas de Cuba* (sic), a propósito del lanzamiento del primer número de la revista *Atuei* –que por lo demás

Revista de Avance. A pesar de todo lo que se ha dicho, yo considero que era una revista pacata y muy mal orientada. No había una verdadera selección de los materiales que publicaba». ⁶⁵ Esta dura crítica a la publicación más icónica del primer vanguardismo cubano devela las desavenencias que hubo en su momento con algunas de las iniciativas *minoristas* y explicarían el distanciamiento de Carpentier con el grupo editorial de la revista, a grado tal, que haría que el autor del cuento *Los fugitivos* apareciera como parte del equipo editorial sólo en el primer número de la revista.

En la entrevista con Leante, además del detalle de olvidar a Martín Casanovas y en su lugar mencionar a José Tallet como miembro fundador –si bien fue éste quien tomó su lugar entre el grupo de *Los Cinco* a partir del segundo número–, Carpentier parece denostar a la publicación y a su consejo editorial acusándolos de no tener una idea clara del rumbo que debía tomar la revista y de no haber sabido estar a la vanguardia (¡vaya contradicción!) en lo que se refería a las tendencias europeas más revolucionarias tales como el surrealismo, por ejemplo.

Y es precisamente en el momento de hablar de las tendencias más revolucionarias de aquellos años (1926-1927), que Carpentier cambia de tono para explicar que en la isla, por otro lado, «Existía [...] una fuerte corriente nacionalista.» y que: «El espíritu de Diego Rivera presidía las artes plásticas y todo artista, en general, buscaba plasmar lo «nacional»»⁶⁶. Con esta afirmación Carpentier demuestra que, muchos años después de su experiencia con el muralismo mexicano, aun seguía considerando fundamental el peso de la labor y la figura de Diego Rivera en el mundo de las artes plásticas de aquellos años; por ello toma una mayor relevancia el segundo acontecimiento ocurrido en 1927 que se detalla en el apartado siguiente.

era completamente apolítica- y no por haber firmado un manifiesto contra la dictadura del General Gerardo Machado, como siempre prefirió hacerlo parecer. Un manifiesto editorial que el gobierno cubano habría confundido con un manifiesto comunista y que habría llevado a la cárcel al escritor cubano por 38 días y no por 7 meses, como también afirmara en varias oportunidades. Para profundizar al respecto véase: «Carpentier, extranjero indeseable» de Carlos Rincón en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 34, no. 68 (2008), pp. 184-200.

⁶⁵ *Op. cit.* Cesar Leante, *Confesiones sencillas...*

⁶⁶ *Ibidem*, p. 31

3.5 Carpentier, Rivera y la exposición «Arte Nuevo»

Desde la aparición del segundo número del proyecto editorial que representó 1927, *revista de avance* se anunció, de manera sencilla e informal, la realización de una jornada de presentaciones y una exposición colectiva que los organizadores habrían agrupado bajo un título que describía claramente sus pretensiones de renovación y modernización estética. La jornada de exposiciones se llamaría «Arte Nuevo». ⁶⁷ Su intención, según rezaban las pocas líneas con que apareció anunciada dicha jornada –en un espacio pequeño de la esquina inferior derecha– era la de reunir y mostrar la aportación artística que «gente joven y militante» ubicada en las «filas de avanzada» de la plástica, la música



Imagen 3.8 Cartel de la exposición «Arte Nuevo», 1927 *Revista de Avance*, año 1, no. 3 p. 11

y la literatura estaba creando. Según la visión del equipo de 1927, tal avanzada desfilaría «altiva y marcial» con esta exposición, constituyendo así una «falange juvenil» dispuesta a ir más allá de la vanguardia difundida, hasta ese momento, dentro de la isla. Llama especialmente la atención el uso de términos militares para caracterizar las aptitudes de los grupos juveniles a los que se busca describir.

El anuncio de la exposición «Arte Nuevo», aparecido el penúltimo día del mes de marzo, hacía pública la intención de que la muestra fuera inaugurada en el mes de abril, sin precisar un día exacto para dicho evento, dejando entrever con ello cierto grado de improvisación y apresuramiento en la organización.

⁶⁷ «Los cinco», «Arte Nuevo: Primera Exposición», 1927 *revista de avance*, La Habana, año 1, no. 2, 30 de marzo de 1927, pp. 36.

Para el tercer número de la revista el anuncio de la exposición apareció en la primera página, a un costado de la sección principal de la misma. Dicho espacio era llamado «Directrices» y era un tipo de «editorial» donde se daban a conocer las líneas de trabajo a desarrollar en el número en cuestión. Con este cambio de ubicación se hizo evidente la relevancia que el evento comenzaba a tener al interior de la agenda de actividades del grupo de vanguardia que estaba organizándolo.⁶⁸

En aquel tercer número de la revista, publicado a mediados de abril, se anunciaba que la exposición asumiría el nombre de «1927» debido, principalmente, a que la misma sería patrocinada casi en su totalidad por dos de los miembros de *Los Cinco*⁶⁹ que era, como ya lo hemos dicho antes, el seudónimo con el que los fundadores, editores y principales colaboradores de la revista firmaban de manera conjunta sus posicionamientos y comunicados. Al mismo tiempo, anunciaban que ellos asumían completamente la curaduría de la exposición así como el posicionamiento ideológico-estético que la misma presentaría.

Vale la pena recordar aquí que Carpentier había aparecido como parte de «Los Cinco» sólo en la presentación del primer número de *Avance*, y que, para el segundo, fue publicada una nota editorial en la que se comunicaba que Carpentier dejaba de colaborar con ellos. También se explicaba, jugando nuevamente con el lenguaje utilizado en su manifiesto *Al levar el ancla*, que Carpentier dejaba *revista de avance* debido a que el joven redactor se encontraba «vinculado» con otra revista —no sabemos si se referían a *Carteles* o a *Social*— y que eso le impedía continuar «a bordo» del proyecto de 1927, pero que él —Carpentier— prometía «hacerse a la mar» de vez en cuando, en compañía de la tripulación de *Avance*. No está de más mencionar que aquello ocurrió sólo una vez, siete números después, cuando Carpentier publicó en la revista la transcripción de la reseña con la que presentaría a Diego Rivera ante los *minoristas* y los asistentes a la muestra de arte.

⁶⁸ «Directrices» 1927 *revista de Avance*, La Habana, año 1, no. 3, abril de 1927, pp.1.

⁶⁹ En la nota de la revista no se especifica el nombre de los patrocinadores, que para ese momento pudieran haber sido Tallet, Mañach, Ichaso, Casanovas o Marinello.

Durante los siguientes números de la revista, es decir del 4 al 9, *avance* dio cuenta de los distintos momentos por los que transitaría la realización de la muestra de arte que los *minoristas* habían organizado. En el cuarto número, aparecido el 30 de abril, por ejemplo, se publicó finalmente la fecha definitiva de la inauguración de la muestra (que en el segundo número proponía iniciarse en abril), estableciendo el día 7 de mayo como el día de arranque de la exposición y el día 31 del mismo mes como el fin de la misma⁷⁰. Se publicó también en dicho número el nombre de los 16 jóvenes artistas que presentarían sus obras y las cinco conferencias que serían dictadas en el transcurso de esos días. Los conferencistas serían los mismos Jorge Manach, Francisco Ichaso, Juan Marinello, Martí Casanovas y el musicólogo invitado Luis G. Wangüemert; sus conferencias versarían sobre estética, música, poesía y disertarían sobre los que ellos querían definir como «arte nuevo».

Para el quinto número apareció la noticia de que se había llevado a cabo, con gran éxito, la inauguración de la muestra de arte y se dio cuenta de la recepción que ésta había tenido entre el público letrado y la prensa en general. Se hizo mención también de los comentarios favorables y las adhesiones que la exposición había provocado entre intelectuales y artistas de otras latitudes y se relataban también las vicisitudes, rechazos y censuras que la muestra habría enfrentado por parte de algunos de los visitantes más conservadores de la misma.

Una de estas reacciones contrarias, a las que se hace referencia, habría sido protagonizada por el Presidente de la Asociación de Pintores y Escultores cubanos —en cuya sede se realizaba la muestra— quien habría mandado desmontar dos dibujos en tela del artista Carlos Enríquez, por mostrar el cuerpo de una mujer desnuda y por considerarlos de un «realismo exagerado». Simultáneamente, se reprodujeron en la revista algunas de las piezas que estaban siendo exhibidas y se anunció una sexta conferencia que sería dictada por el entonces Director de la Orquesta Filarmónica de la

⁷⁰ Los Cinco, «1927. Exposición de arte nuevo», 1927 *revista de avance*, La Habana, año 1, no. 4, abril de 1927, pp. 70 (2).

Habana, el maestro Pedro Sanjuán, con la cual pensaban clausurar el entonces rebautizado *Salón de Arte Nuevo*⁷¹.

Un aspecto importante a destacar en este quinto número es que, por primera vez, apareció un artículo completo de dos páginas dedicado exclusivamente al tema de la exposición organizada por la gente de la revista. El encargado de escribir el artículo en cuestión fue Martí Casanovas y éste lo tituló, «Nuevos rumbos: La exposición de '1927'». En dicho texto Casanovas presentó los argumentos ideológicos y estéticos que sustentaban las ideas *minoristas* sobre el «arte nuevo» al que apelaban en la exposición y que sería importante abordar a mayor profundidad en una oportunidad posterior.

Otro tema que volvió relevante la publicación de este quinto número de la revista es que en él se hizo mención de un asunto que tendría repercusiones posteriores tanto para *Los Cinco* como para Carpentier mismo. Nos referimos al tema de la llamada *Declaración del Grupo Minorista* o *Manifiesto Minorista* que, según la versión más difundida, haría parte de los motivos de persecución de aquel grupo de intelectuales por parte del gobierno déspota del General Gerardo Machado. Una de sus consecuencias habría sido la expulsión de Cuba de Martí Casanovas y el exilio forzado de Juan Marinello. La firma de dicho manifiesto habría supuesto también la detención y encarcelamiento de Alejo Carpentier así como su posterior huida de la isla, según su propio testimonio.

Para el sexto número de la revista (publicado el 30 de mayo) se anunció la apertura de nuevas fechas para la exposición debido al interés y agitación que había provocado. Este segundo momento de la muestra se realizaría, nuevamente, en el ya famoso recinto de Paseo del Prado 44, en centro Habana. Primero habría una serie de nuevas exposiciones de diversos artistas cubanos que tendrían lugar del 4 al 19 de junio y, posteriormente, se dedicarían diez días para presentar, exclusivamente, la obra de Pierre-Louis Flouquet, pintor vanguardista de origen belga, del 20 al 30 de junio.

Hasta ese momento la planeación y desarrollo de toda la muestra en su conjunto no tenía contemplada la inclusión de Diego Rivera ni de ningún otro artista mexicano.⁷²

⁷¹ Martí Casanovas, «Nuevos rumbos: la exposición de 1927». *Revista de Avance*, La Habana, año 1, no. 5, mayo de 1927, pp. 99-100.

El proyecto «Arte Nuevo» vio su consolidación, continuidad y replicación en el séptimo número de 1927. En dicho número (publicado el 15 de junio de ese año) se anunció que la exposición tendría eco al interior de la isla y sería realizada una versión de la misma en la vecina ciudad de Matanzas, donde ya se habría conformado un grupo «minorista» local y donde también serían dictadas, de nuevo, la mayoría de las conferencias ofrecidas en la Habana. La exposición «Arte Nuevo» a realizarse en Matanzas tendría lugar del 19 al 30 de junio. Este hecho habla no sólo del revuelo que la exposición habría causado, sino de la agitación intelectual y artística que las actividades del *Grupo Minorista* habrían despertado entre la comunidad letrada de la isla.

Es en este séptimo número de la revista, también, en el que aparece, rebautizada, la última exposición de diez días que iba a ser dedicada, de forma exclusiva, a la obra de Pierre-Louis Flouquet. Para este número la muestra apareció anunciada, hasta el final de la revista, como la exposición «Flouquet-Rivera».

Esta inclusión de Diego Rivera en la muestra, aparentemente de último momento y sólo gracias a la gestión del propio Carpentier ante los organizadores del evento, dice mucho del compromiso y nivel de involucramiento del futuro escritor antillano con la divulgación de la obra y el proyecto estético-ideológico de Diego Rivera. La exposición se dividió, así como se dividieron las posiciones y tareas al interior de la revista. Por un lado, se anunció que Carpentier participaría como presentador de la obra de Rivera y que el director de escena y dramaturgo Luis A. Baralt presentaría el trabajo de Flouquet⁷³.

Muchas de las páginas del séptimo número fueron dedicadas a la reproducción de un nuevo texto de Martí Casanovas, esta vez de una extensión mayor que el anterior (tres páginas), dedicado a continuar desarrollando la idea de «arte nuevo» que ya antes propusiera en el quinto número de la misma.⁷⁴

⁷² Los cinco, «Lo que haremos», 1927, *revista de avance*, La Habana, año 1, no. 6, mayo de 1927, pp. 150.

⁷³ Los cinco, «Lo que haremos», 1927, *revista de avance*, La Habana, año 1, no. 7, junio de 1927, pp. 178.

⁷⁴ *Ibid*, pp. 156-158, 175.

También se dio espacio a la reproducción de imágenes con la obra plástica de Pierre Flouquet que serían exhibidas en la muestra.⁷⁵ Mientras tanto, Casanovas dedicaba también un artículo en el mismo número de la revista a exaltar la obra del pintor belga, y en la nota editorial de «Directrices» se narraban las peripecias del poeta Mariano Brull al introducir a Cuba, de contrabando, los dibujos y pinturas de Flouquet en las narices de los representantes aduaneros. Todo esto da cuenta de la posición y peso que los *minoristas* daban a la obra de Flouquet, que era la muestra que originalmente ellos querían presentar en forma separada del resto de exposiciones, y es notoria la ausencia de notas o artículos de los editores de la revista acerca del trabajo de Rivera; Carpentier, en ese aspecto, estaba solo.

3.5.1 Carpentier y revista de avance: publicar en tiempos difíciles

El octavo y noveno números de *avance* dieron cuenta, finalmente, de la inauguración de la exposición Floquet-Rivera y de las conferencias que ambos artistas suscitaron para ser presentados de forma independiente. Esto fue posible debido a que la fecha de inauguración de la muestra había sido el día 20 de junio y que el octavo número tenía fecha de aparición del día 30 del mismo mes. El noveno número, por el contrario, apareció con varios días de retraso por problemas de orden judicial que más adelante detallaremos. Pero mientras el octavo número sólo se retrasó algunos días –tal vez diez, no se sabe con certeza–, la publicación del noveno número se retrasó por alrededor de un mes, por lo menos. Es decir, después de la aparición del octavo número, publicado a finales de junio de 1927, el noveno no vio la luz sino hasta el 15 de agosto aproximadamente. Todo el mes de julio no fue posible publicar la revista.

En el octavo número, como decíamos, fue publicada la transcripción de la conferencia que Luis A. Baralt hizo para presentar a Pierre Flouquet en la apertura de su obra al público. Tres páginas de la revista dan cuenta de ello.⁷⁶ Por su lado, Carpentier hace lo propio hasta el noveno número de la revista, habiendo presentado,

⁷⁵ *Ibid*, pp. 167

⁷⁶ Luis A. Baralt, «Flouquet», 1927, *revista de avance*, La Habana, año 1, no.8, junio de 1927, pp. 187-189.

en fotografías que él mismo habría tomado durante su visita a la Ciudad de México, la obra de Rivera que le fue posible retratar. Son también tres y media páginas dedicadas a reseñar, describir y perfilar la personalidad, el trabajo y el pensamiento político y estético del muralista mexicano, además de otras tantas páginas dedicadas a reproducir algunos fragmentos de la obra expuesta. El texto transcrito por Carpentier para presentar la plástica de Rivera ante los lectores de 1927, es el segundo texto fundamental de la escritura de Carpentier para analizar y reconstruir la lectura que éste hizo de la figura de Diego Rivera a distintos niveles de profundización y desde diferentes perspectivas de observación.

Es importante insistir en el contexto y el ambiente en que se llevó a cabo tanto la exposición Flouquet-Rivera como la publicación del octavo y noveno números de *revista de avance*. Y es que en ambos números se da cuenta del proceso judicial al que se habían visto sometidos, tanto Martí Casanovas como José Tallet por parte del gobierno dictatorial de Gerardo Machado. Ambos fueron acusados de vincularse a una conspiración comunista que buscaba desestabilizar al gobierno de la isla. Dicha situación provocó que ambos números salieran a circulación con un retraso considerable de tiempo y que ambos números contuvieran evidentes erratas, fruto de la inestabilidad e incertidumbre que ambos acontecimientos judiciales habían provocado dentro del equipo editorial de la revista.

En el décimo número se da cuenta del encarcelamiento al que habrían sido sometidos tanto Martí Casanovas como José Z. Tallet. Se saluda y agradece la reacción de apoyo solidario que surgiría a nivel nacional e internacional para exigir la libertad de estos dos miembros del *minorismo*, editores y fundadores de la revista.

Lo que llama mucho la atención es que ni en el noveno ni en el décimo número de 1927 se aludiera a la detención y el encarcelamiento de Alejo Carpentier, ocurrido desde el día 8 de julio y concluido hasta el 14 de agosto de ese año. Es decir, Carpentier había sido dejado en libertad condicional un día antes de la fecha de publicación del noveno número de la revista, número en el cual se incluía la transcripción de la conferencia que éste había dictado para presentar la obra de Rivera dentro de la exposición *Flouquet-Rivera*, inaugurada casi dos meses antes, sin que la revista mencionara nada al respecto.

Para comprender mejor la importancia de esta serie de acontecimientos, es importante apuntar que bajo la misma acusación con la que se procesara a Casanovas y Tallet había sido detenido y encarcelado Carpentier. En su caso, Alejo estaría preso un total de 38 días, aunque, posteriormente, durante toda su vida, haya insistido en declarar y escribir que él había sufrido siete meses de cárcel, agregando al hecho de su encierro, un toque de heroicidad y dramatismo que se complementaría con su posterior huida de Cuba, acontecida en marzo de 1928.⁷⁷

Un dato importante que ya antes había mencionado es el que Carpentier reveló en varias oportunidades, y que es inconsistente con la cronología de acontecimientos históricos que relata en la ya citada entrevista a César Leante, es el siguiente: «Ese mismo año [1927], y al salir de prisión, Marinello, Mañach, Ichaso, Tallet y yo fundamos la *Revista de Avance*.»⁷⁸ Es claro que esto no pudo haber ocurrido así siendo que el primer número de la revista se publicó en marzo de 1927 y él salió de la cárcel en agosto de ese mismo año, como es fácil de comprobar contrastando las fechas de publicación de la revista y las del caso judicial del musicólogo antillano.

3.6 Segundo texto: “Diego Rivera” en *revista de avance*

El segundo texto que Carpentier dedicara de forma exclusiva a la figura del pintor mexicano es resultado, como hemos descrito a lo largo del presente apartado, de una serie de acontecimientos que confluyeron en la realización de la exposición Flouquet-Rivera; y que propiciaron la participación de Alejo Carpentier en la presentación inaugural de tal exposición. El artículo que *revista de avance* publicara en su novena edición es, como ya se mencionó, la transcripción de la conferencia dictada por el divulgador cubano en aquella oportunidad, tal y como lo advierte una pequeña nota publicada bajo el título del texto.

El hecho de que el artículo haya sido la transcripción de una conferencia –muy probablemente realizada por el propio Carpentier– pudo implicar cambios en su

⁷⁷ Carlos Rincon, «Carpentier, extranjero indeseable», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima-Hanover, año 34, no. 68, 2º semestre de 2008, pp. 185.200.

⁷⁸ op. cit., César Leante, pp. 2

composición y manufactura que ahora son difíciles de conocer. El resultado es un texto ligeramente más extenso y mejor ordenado que el publicado en *Carteles*, esto se puede notar, sobre todo, en el contenido y en las ideas vertidas en él.

Si bien el texto no fue completamente nuevo –Carpentier recuperó muchos de los recursos estilísticos, retóricos y metafóricos utilizados en la crónica *Diego Rivera, pintor mexicano*, publicada en *Carteles*– sí contiene algunos matices y cambios en el tono de la escritura, además de revelar ciertas afirmaciones de Diego que no habían sido mencionadas en el primer artículo.

Al igual que en el primer texto, Carpentier dedica una parte de su presentación y testimonio a contar la experiencia europea de Rivera, pero de forma más amplia y detallada. El texto comienza narrando el regreso de Rivera a México, en 1921, pero a diferencia de su primer artículo, en esta oportunidad, Carpentier se expresa relatando las angustias, los temores y la «desorientación que debió sentir ese gigante, ávido de labores gigantescas, en una sociedad que sólo le pedía encajes».⁷⁹ Hay en el escrito una marcada intención de mostrar a Rivera como un renegado de las corrientes vanguardistas europeas, de rechazar su excesiva mercantilización y de negarse a asumir un posicionamiento neutral que le permitiera reproducir «el arte por el arte» mismo; sin la presencia del elemento de compromiso social.

El énfasis en el propósito descrito es tal, que Carpentier narra que Rivera sufría una pesadilla que lo inundaba de «sudores fríos», y le hacía «dar fuertes puñetazos en los paredones de la chata casa colonial» en que vivía: soñaba que aún estaba en París. Es decir que la estancia de Rivera por distintos países de Europa –básicamente Francia, España e Italia–, en aras de consolidar una formación estética sólida y de desarrollar un mejor dominio de la técnica, en las que «Diego supo ser brillante cuando explotaba apacibles disciplinas académicas»⁸⁰, había terminado por ser, a su regreso a México, motivo de vergüenza e insomnio.

⁷⁹ Alejo Carpentier, «Diego Rivera», 1927 *revista de avance*, La Habana, año 1, no.9, agosto de 1927, pp.232

⁸⁰ *Op.cit.* Alejo Carpentier, «Diego Rivera»..., pp. 232

Con todo y la aparente inconformidad del muralista mexicano con su paso por el posimpresionismo, el cubismo y la pintura del renacimiento, Carpentier elogia la obra de caballete de Rivera. Menciona, por ejemplo, su *Puente de Brujas*, su pintura de la Catedral de Notre Dame como homenaje a Claude Monet; se menciona también la

posible influencia y consejos del pintor posimpresionista André Derain, amigo de Rivera. Carpentier hace alusión también a su *Puente de Toledo*, «cuya copia es utilizada actualmente por un maestro japonés para enseñar composición a los pintores en ciernes de Yokohama.» Con todo lo anteriormente escrito, Carpentier logra ubicar a Rivera como un «conquistador» de una posición prominente en la vanguardia europea a grado tal que, según el autor cubano, el poeta, novelista y ensayista Guillaume Apollinaire llegara a mencionarlo entre sus maestros favoritos⁸¹.



Imagen 3.9 Primera página del artículo publicado por Carpentier en revista de avance, Biblioteca Nacional J. Martí, La Habana, Cuba.

3.6.1 Un artista en la extrema izquierda

Al inicio del quinto párrafo del artículo de Carpentier, hay una afirmación que evidencia la posición política que el autor de *Visión de América* buscaría mostrar en aquellos años, con el fin de hacerla coincidir con la del muralista guanajuatense: «Para un artista joven no existe actitud digna fuera de las extremas izquierdas. Y Diego, ya situado en las izquierdas, participó en [...] el movimiento cismático del arte: el cubismo.»⁸² Y ahí Carpentier coloca a Rivera dentro del «grupo insigne de Picasso, Braque, Juan Gris y

⁸¹ *Ibid*

⁸² *Ibid*

Metzinger» los «directores de la nueva estética» cubista. Esta colocación de Rivera como un joven de «extrema izquierda», parece ser congruente con su personalidad provocadora, irruptora e irreverente. Además justifica y hace comprensible su descontento consigo mismo y con el resto de artistas e intelectuales por participar, aunque fuese de manera «forzada», en el «enriquecimiento de los mercaderes de cuadros».

Dentro del testimonio de Carpentier, en su presentación del pintor mexicano a su auditorio habanero, siempre hay lugar para citar a Rivera y dejar que sus palabras hablen por sí mismas, que muestren quién es Rivera y de qué estaba hecho. Carpentier escribe por ejemplo «sus obras –no me aparto de sus relatos- le asqueaban, apenas realizadas».⁸³ La inclusión de este tipo de afirmaciones, en apariencia contradictorias y escandalosas, son un recurso narrativo que provoca una reacción en quien las lee o las escucha. Pueden provocar rechazo o empatía entre los lectores o el público al que son dirigidas, pero más allá de eso, causan interés por conocer al autor de las mismas. Por ello hay a lo largo del texto una serie de episodios que fueron intencionalmente exagerados o dramatizados con el propósito de incrementar la curiosidad del público lector sobre la, ya de por sí, estridente personalidad de Diego Rivera.

3.6.2 El viaje del héroe: la vuelta a México

Después de abundar en la experiencia vanguardista de Rivera en Europa, el futuro crítico de arte introduce formalmente las vicisitudes de Rivera a su regreso a México. En ese apartado, no hay muchas novedades si lo comparamos con lo escrito en el primer texto de Carpentier publicado en *Carteles*. No obstante, vale la pena resaltar algunas particularidades. Una de ellas es que se habla de Rivera como si este fuera una especie de «iluminado» quien, al volver de París, tuvo «una revelación magnífica de su propia fuerza.» Esa revelación ocurrida a Rivera sólo después de su llegada a México lo habría llevado a concebir un «arte que entraña una ideología tan hermosa como sus realizaciones, [arte que] surgió maravillosamente lozano, planteando principios que

⁸³ *Ibid*, pp. 233

habrán de regir por mucho tiempo el arte de América.»⁸⁴ ¿Qué otra figura podría utilizarse para afirmar con más fuerza la autoridad de Rivera al frente de una revolución estética netamente latinoamericana? Es difícil decirlo. Vista desde esa perspectiva, su estancia en Europa podría parecer el prototípico «viaje del héroe» del que hablara Joseph Campbell y su regreso a la ciudad de México el lugar de la «epifanía», el llamamiento a cumplir una misión, un destino manifiesto, un apostolado⁸⁵.

A la mitad del texto Carpentier recupera la crónica de su primer artículo sobre los murales de Rivera pintados en el Anfiteatro de la Preparatoria y el Ministerio de Educación. Los recursos retóricos son prácticamente los mismos que en su primer artículo, incluso los que hablan de los frescos haciendo analogía a términos musicales: «¡sinfonía pastoral, sinfonía heroica, sinfonía de las mil voces!» y la alusión a «los rojos pendones del 1º de Mayo, cuyo simbolismo es *leitmotiv* que Diego hace sentir de cien maneras en el mundo plástico de sus frescos...».⁸⁶

3.6.3 La (re) elaboración del mito

Hay además en el ensayo *Diego Rivera* otros aspectos que vale la pena mencionar para dar cuenta del nivel de idealización que Carpentier pone en práctica acerca de la caracterización que el cubano hace de la personalidad de Rivera. Hay una labor intencionada por la mitificación de la personalidad de Rivera, a grado tal, que es mostrado dentro del ensayo no sólo como un «gigante ávido de labores gigantescas»; se dice de él también que «tuvo una revelación magnífica de sus propias fuerzas»; que además «viste ese uniforme internacional del trabajo que es el *overall* y [...] lleva un grueso pistolón al cinto».

⁸⁴ *op. cit.*, Carpentier, «Diego...», pp. 233

⁸⁵ Para Joseph Campbell, antropólogo estadounidense, existe en los relatos épicos de todo el mundo un modelo o prototipo común que consta de 17 pasos básicos en que los personajes fundacionales, heroicos o míticos atraviesan un proceso de transformación que los lleva de lo ordinario a lo extraordinario. Algunos de los componentes de dicho proceso son «el viaje del héroe», «la epifanía», «la negación» y «el retorno»; Diego Rivera habría atravesado varios de ellos. Para ahondar al respecto véase la reedición de *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.

⁸⁶ *op. cit.*, Carpentier, «Diego...», pp.234

Para Carpentier, Rivera era «extraordinario hasta en su físico y costumbres, Diego es uno de los hombres más corpulentos que he visto», se llega a exageraciones tales como que «su sombrero mexicano podría servir de techo a un molino de Holanda» o que «Suele pintar sin descanso de diez a quince horas diarias»; además de que «se jacta de trabajar como jornalero y ser pagado como tal»,⁸⁷ etcétera. Es clara pues la intención de Carpentier de crear, a través de hipérbolos y analogías conscientemente magnificadas, un héroe de las artes, del compromiso social, de la militancia comprometida y un digno representante de la verdadera «estética revolucionaria» mexicana.

Hay pasajes, incluso, en los que Rivera aparece como algún tipo de místico, profeta o mesías en pleno ejercicio de su apostolado; él tiene «discípulos», no aprendices de pintura, y les infunde, como buen *maestro* –en una acepción que recuerda a Jesús frente a sus discípulos– «enseñanzas» éticas sobre su papel social, no clases de muralismo y estética; es capaz de «una piedad infinita por el humilde que sufre, por el indio» y, por ello, está en permanente lucha contra el rico y el «hacendado» que los explota; su modestia es enorme pues, se declara «apenas un primitivo anunciador del arte proletario cuyas características serán la organización sólida y armoniosa, la claridad y la sencillez».⁸⁸ Rivera, además, escribe Carpentier, vive en una casa modesta que está llena de reliquias y objetos que resaltan su «mexicanidad»; su esposa, Lupe Marín, debe cuidar que no salga a la calle con más dinero que el absolutamente necesario, porque es capaz de regalarlo a los pobres que encuentra.⁸⁹

En resumen, Carpentier no intenta ni pretende, para nada, ser objetivo al describir la personalidad y las cualidades infinitas de Rivera. Incluso los posibles defectos de carácter, como su violenta impulsividad, no sólo son justificadas por el redactor cubano, sino que se la menciona como una más de sus innegables virtudes –en este caso, la del

⁸⁷ *Ibid* pp. 234

⁸⁸ *Ibid*

⁸⁹ Vale la pena observar el papel que Carpentier da a la presencia de Lupe Marín en este texto. Un papel muy distinto al que le otorga en el primer escrito que hemos analizado. En este artículo, Marín es sólo la mujer de Rivera que le cuida el dinero al salir a la calle; lejos queda la mujer de «gran personalidad» y de «opiniones libres de prejuicios».

«buen gusto». Al respecto, Carpentier escribe que sólo una cosa logra sacar de juicio a Rivera «provocándole furias de grandeza bíblica» –otra vez, una referencia épica ligada a la figura de Rivera– y narra la reacción violenta y desproporcionada de Rivera al disparar sobre el gramófono de un tendero que escuchaba opera romántica italiana. Hecho acontecido, según Carpentier, en una de las caminatas nocturnas a las que él acompañó a Rivera por las calles del centro de la Ciudad de México, mientras éste portaba su legendaria arma al cinto.

3.6.4 Rivera y el renacimiento del arte en México

Para cerrar el artículo que hasta aquí hemos estado comentando y analizando, Carpentier escribe un párrafo muy breve y de singular similitud al que cierra su primer artículo sobre Rivera, en el cual afirmaba: «Porque la fórmula del arte moderno en América Latina se halla en los frescos de este enorme Diego...»,⁹⁰ así con tres puntos suspensivos al terminar la frase. En su segundo texto, transcripción de la conferencia dictada por el autor mismo en la inauguración de la exposición Flouquet-Rivera, realizada en La Habana, Carpentier cierra su presentación escribiendo: «Tal es Diego Rivera, el formidable artista cuyas obras determinaron el magnífico renacimiento del arte mexicano contemporáneo.»

En el primer texto, la frase anuncia la ubicación de la fórmula que ha de permitir la renovación del arte latinoamericano y se deja el texto abierto a una posible continuación del mismo, como una escritura en suspensión, como una obra inconclusa o con un futuro aun no conocido. En el segundo sí hay un párrafo que concluye el texto, que lo cierra y que reconoce al pintor muralista por haber posibilitado el renacimiento de un arte mexicano que, de otra manera, hubiese continuado agonizando. Y no sólo afirma Carpentier que la obra de Diego determinó dicho renacimiento, sino que, además, éste no es menor, sino que llega a ser catalogado como «magnífico».

Estas frases, que hoy tienen un sentido bastante paternalista, enfatizan en el texto de Carpentier el «apostolado» social de Rivera. De la exposición de ese compromiso con la población más «humilde», se desprende después una explicación de su idea del arte

⁹⁰ op. cit., Carpentier, «Diego Rivera, pintor...», p. 34

como producto de la colectividad y no de un individuo, por ello, éste tendría que tener un sentido social. Es así que Carpentier testimonia que Rivera se declara a sí mismo como «apenas un primitivo anunciador del arte proletario, cuyas características serán la organización solida y armoniosa, la claridad y la sencillez». Otra vez hay aquí una enunciación descriptiva de la idea de «arte proletario» que ya había sido esbozada en el primer artículo de Carpentier sobre Rivera.

3.7 *Carteles y revista de avance: disidencias y confluencias textuales*

A pesar de que el «paseo» de Rivera por las distintas corrientes plásticas de Francia, España e Italia hubiese durado casi catorce años y de que su labor cubista y postimpresionista lograra destacar y ganarse un lugar dentro del mercado artístico de la época; Carpentier prefirió, en su artículo de *avance*, no mencionar tales hechos y prefirió destacar la calidad de la obra que Rivera ya había realizado en el antiguo Anfiteatro de la Preparatoria Nacional, en los jardines de la Secretaría de Educación y en la Escuela de Agronomía de Chapingo.

De los tres trabajos realizados por Rivera antes mencionados Carpentier escogió, para reseñar en su texto de *avance*, los tableros murales pintados por Rivera en el recién estrenado edificio de la Secretaría de Educación, labor que Rivera había iniciado desde 1923 y que, para 1926 año en que Alejo Carpentier visitó México y conoció al muralista, aun no habían sido concluidos.

El trabajo que aparece descrito por el autor del ensayo *De lo real maravilloso americano*, es el que ha terminado por ser conocido como el *Patio de las Fiestas*. De esos frescos Carpentier hace una descripción panorámica a la cual no le dedica mucho espacio, en ella, nos lleva a recorrer con él los distintos momentos de la historia de México que Rivera había retratado en aquellos tableros y nos habla de lo que él percibe como uno de los *leitmotiv* de Rivera: los pendones rojos que hacen alusión al 1 de mayo – día del trabajo.

Al comparar el contenido de ambos artículos, saltan a la vista varios aspectos y recursos que Carpentier utilizó para presentar a Diego Rivera en *revista de avance* y que diferencian claramente este texto del primero, publicado en *Carteles*. En primer lugar, el

texto presenta al pintor a partir de su regreso a México en 1921, después de una larga estancia en Europa, y no realizando una analogía entre Rivera y Gargantúa –el personaje de Rebelais–, con el propósito de explicar su «esencia» renacentista. Esta mención del paso de Rivera por Europa hace referencia a algo que era bastante común en aquellos años; prácticamente toda la intelectualidad artística latinoamericana abrevó de la corriente vanguardista que en aquel momento latía fuerte en Europa, nos referimos al grupo encabezado por André Bretón y al movimiento surrealista afincado en París –con el cuál el propio Carpentier tendría contacto directo después de huir de Cuba en 1928, un año después de la exposición de Rivera en La Habana.

Llama la atención también toda la exposición que Carpentier hace de las «amargas épocas de tristeza y angustia intelectual» que la estancia en Europa pareciera haber causado en Rivera, y el «malestar del pintor ante la evocación de su pasado [europeo]» que era capaz de proporcionarle pesadillas debido a la aparente vergüenza que, según Carpentier, Rivera sentía cuando miraba en perspectiva el trabajo realizado en esas tierras –cuadros al oleo y pinturas de caballete–, debido a las «exigencias estéticas banales» de la sociedad en la que vivía.

Según el texto, Rivera se sentía insatisfecho con los niveles de mercantilización del arte en Europa y le asqueaba la propia obra que él realizara con fines netamente comerciales, puesto que, en realidad, él estaba destinado para «obras gigantes» y con propósitos menos prosaicos que el de la simple mercantilización de cuadros. Para Rivera la idea de hacer *el arte por el arte* era vacía y sólo funcionaba como alternativa, no comprometida políticamente, para idealistas inocuos y románticos.⁹¹

Si leemos con atención nos daremos cuenta de que lo que Carpentier hace en realidad con este tipo de discurso es, por un lado, apelar tácitamente al nivel de experiencia y formación internacional de Rivera avalada por el contacto directo con los movimientos de vanguardia cultural en boga y, por el otro, para evitar que Rivera sea tildado de «eurocentrista» o «vanguardista», lo reivindica y distingue de la militancia en el vanguardismo cubista al poner de relieve la supremacía que su obra muralista y

⁹¹ *Op. cit.* pp. 234-235

militante estaba destinada a tener en Latinoamérica –hablando de México, concretamente-, comparada con la obra hasta cierto punto superficial y mediocre que el gusto y la tradición europea le habían exigido realizar.

Es importante anotar que hay un cierto compromiso vehemente en Carpentier por mostrar una imagen casi perfecta de Diego Rivera como artista, militante comprometido, visionario e intelectual humanista puro. Coincidentemente, si analizamos a detalle algunos pasajes de la autobiografía carpenteriana, nos daremos cuenta que Carpentier mismo buscaba una imagen pública similar.

Carpentier se convierte así, no sólo en un presentador y divulgador de la obra de Rivera ante los lectores de *revista de avance*, también asume el papel de defensor de las posturas ideológicas de Rivera y de sus comportamientos personales; se vuelve un confidente del muralista mexicano y un aval de su valía ante posibles lectores e intelectuales cubanos.

CAPÍTULO 4

**ESCRIBIR LEJOS DE CUBA:
UNA ISLA SIN RIVERA****4.1 Alejo Carpentier en Francia: huida y autoexilio**

ES LA TARDE DEL VIERNES 16 DE MARZO DE 1928. UN ENORME VAPOR, PROPIEDAD DE LA Compañía General Trasatlántica (CGT), se dispone a partir. Su destino final: el puerto de *Saint-Nazaire*, localizado en la costa este de Francia. Se trata del vapor *Espagne* (España) anclado en uno de los muelles habaneros desde el sexto día del mismo mes. Su misión había sido la de transportar hasta la capital cubana a una delegación de periodistas europeos que asistían al Séptimo Congreso de Prensa Latina que había tenido lugar en la ciudad de La Habana. Los insignes pasajeros abordan el navío que regresará a Europa y muestran la documentación correspondiente.

Entre los delegados que suben al barco se encuentra un hombre que presenta ante los oficiales aduaneros una tarjeta, perteneciente al diario argentino *La Razón*, la tarjeta lo acredita como periodista de ese medio impreso. Imposible anticipar que se trata de un engaño –la tarjeta no tiene fotografía alguna. Una vez concluido el proceso de abordaje, quien se ostenta como Robert Desnos, desciende apresurado hacia el área de los camarotes y desaparece encerrándose en el que corresponde a su documento. Pocos minutos después, en el puente de ingreso del buque, el verdadero Robert Desnos comparece ante los oficiales de la aduana, alega haber perdido sus papeles e insiste en que le permitan abordar; tiene lugar una discusión con los responsables del ingreso al navío. Algunos pasajeros que se despiden desde la cubierta lo reconocen, Desnos logra que los oficiales le permitan ingresar al barco poco antes de que el lujoso y moderno

Espagne zarpe y se aleje de aquellas costas insulares con rumbo al océano Atlántico y la Europa occidental.⁹²

Sólo después de transcurridas algunas horas de aquel viaje, el primer y falso Desnos, en compañía del segundo, se presenta ante el oficial a cargo de los pasajeros del transatlántico. Acepta ser un polizón, un pasajero clandestino, sin documentos de viaje, sin identificación y sin permiso para salir de la isla o para ingresar a su destino. Confiesa estar huyendo de Cuba, habla un francés bastante fluido, dice ser un columnista y redactor cubano. Dice llamarse Alejo Carpentier.

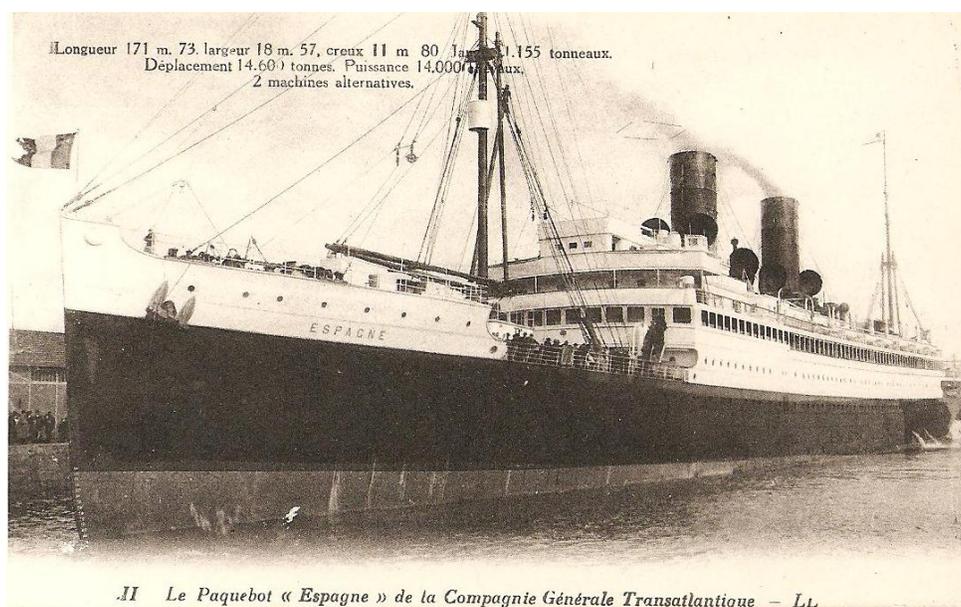


Imagen 4.1 Anónimo. El vapor *Espagne* atracado en *Saint-Nazaire*, Francia. *Archivo de la migración en América*. Arquivo Público Mineiro. Minas Gerais, Brasil.

4.2 Los textos de París y un artículo con prestanombres

1

La amistad entre el poeta surrealista Robert Desnos y Alejo Carpentier surgió gracias a que éste último fungió como el encargado de recibir a la delegación de periodistas que asistiría al Congreso que tendría lugar en la capital de la isla. Gracias a su dominio del

⁹² Las fuentes para la reconstrucción de este pasaje de la vida de Carpentier se encuentran diseminadas en los propios testimonios y memorias autobiográficas del escritor cubano, así como en lo escrito al respecto por varios de sus críticos y estudiosos, como con Carmen Vázquez, por ejemplo, todos ellos citados en la bibliografía final del presente trabajo.

idioma francés pudo charlar largamente con Desnos, llevarlo a conocer la capital habanera y trabar una amistad que le permitiría escapar del acoso y la persecución al que lo había sometido el régimen del dictador Gerardo Machado. La idea de huir utilizando la acreditación de Desnos, haciéndose pasar por él, había sido propuesta por el propio poeta francés, una vez que Carpentier lo convenciera de lo delicado de su situación y de los riesgos que le traería permanecer en la isla. Hacía poco tiempo que el cubano había abandonado la prisión a la que había sido sometido durante poco más de un mes, según los registros hasta ahora encontrados, o por casi siete meses según lo dicho por el propio autor de *Los pasos perdidos*.

Según el testimonio de Carpentier, su encarcelamiento habría tenido lugar al lado de otros intelectuales y miembros del *Grupo Minorista*, como represalia por haber firmado un documento en el que denunciaban la reelección y la prolongación de poderes del entonces presidente de Cuba, el General Gerardo Machado. La realidad documental indica que el autor de *Derecho de asilo*, fue hecho prisionero en medio de la confusión desatada por la publicación de un manifiesto editorial que el gobierno del déspota Machado habría confundido con una «conspiración comunista».⁹³

Una vez instalado en París, gracias a la ayuda de Desnos y del círculo de escritores, artistas e intelectuales europeos y latinoamericanos que se solidarizaron con él, Carpentier se dedicó a frecuentar los cafés donde se reunían los militantes del grupo surrealista que lideraba André Bretón, al tiempo que continuaba escribiendo crónicas y colaboraciones que enviaba a Cuba para que fueran publicados en las revistas *Carteles* y *Social*.

No fue sino hasta septiembre de 1929 –un año y algunos meses después de su llegada a la «ciudad luz»– que Carpentier publicara en la revista cultural *Le Cahier* un breve artículo de su autoría dedicado a resaltar la importancia de la obra del muralista Diego Rivera y su protagonismo en la renovación del fresco y la estética nacionalista mexicana. El mencionado artículo apareció publicado bajo el título de: *Diego Rivera et la*

⁹³ *op. cit.*, Carlos Rincón, “Carpentier, extranjero...”, pp. 188

*renaissance de la fresque au Mexique*⁹⁴ (Diego Rivera y el renacimiento del fresco en México) y marcó el inicio de una nueva serie de colaboraciones y publicaciones en que Carpentier abordaría la figura de Rivera, su relación con los principios heredados de la Revolución Mexicana y la trascendencia de su obra en la renovación estética de la plástica latinoamericana.

Los otros dos textos que redondearían esta segunda serie son: *Diego Rivera* publicado en diciembre de 1931 y *La Révolution mexicaine*⁹⁵, de febrero de 1932. Ambos aparecidos, al igual que el primero de esta serie, en la revista parisina *Le Cahier*. No está dentro de los propósitos y alcances del presente trabajo de investigación, analizar el contenido de los artículos arriba mencionados. En los tres casos pienso abordarlos en un trabajo por separado debido a la distancia geográfica y temporal que los distancia de los publicados en La Habana

2

Los tres escritos de *Le Cahier* deben ser considerados en relación directa con otro texto aparecido en México en 1928, dos meses después de que el entonces exiliado cubano arribara a la capital francesa, en el diario mexicano *El Universal Ilustrado*, de junio de ese mismo año. Lo extraño y peculiar de ese artículo, titulado en español como *Un reducto de la libertad: Diego Rivera; el conquistador de los muros mexicanos*, que había sido publicado originalmente en mayo de 1928 en el periódico francés *Le Soir*, fue que apareciera bajo la autoría del nuevo amigo y benefactor de Carpentier en Francia, Robert Desnos, quien jamás había visitado México ni escrito acerca de él y que hasta antes de conocer a Carpentier dos meses y medio atrás, no tenía noticias de la labor realizada por Rivera en México, ni sabía qué era el muralismo.

Por eso llama la atención que Desnos se exprese de la manera en que lo hace en el artículo de su supuesta autoría. Parecería, más bien, que quién escribió ese artículo o quien lo editó hubiese sido el propio Carpentier y que por alguna razón desconocida hasta ahora –tal vez por el hecho de que él era un desconocido en Francia– acordó con

⁹⁴ Alejo Carpentier, «Diego Rivera et la renaissance de la fresque au Mexique», *Le Cahier*, París, año 1, no.9, septiembre de 1929, pp. 43-48.

⁹⁵ Alejo Carpentier, «La Révolution mexicaine», *Le Cahier*, París, año 2, no. 14, febrero de 1932



Imagen 4.2 Artículo de Desnos publicado en *El Universal Ilustrado*. Archivo de la Hemeroteca Nacional

Desnos que éste fungiera como el autor del citado artículo. Una segunda posibilidad sería la de que Desnos escribiera y publicara el texto basado en los relatos de Carpentier sobre México y sobre la personalidad y trabajo de Diego Rivera. Incluso es posible que la colaboración para *Le Soir* –después reproducida por *El Universal Ilustrado*– hubiese sido escrito a dos manos, con la colaboración y edición directa de ambos colaboradores.

Basta leer y analizar la estructura sintáctica del texto al que hacemos referencia para encontrar de inmediato las enormes similitudes que éste guarda con los dos textos publicados por Alejo Carpentier en las revistas cubanas *Carteles* y *Avance*, incluyendo algunas metáforas y personajes que Carpentier también utilizara en aquellos dos primeros textos publicados por él al regreso de su primer viaje a tierras mexicanas. Ejemplo de ello es referirse a Rivera como «un gigante simpático», mencionar su hábito de portar un «revolver en la cintura» o que «pintaba con un revolver en mano»; escribir que el Dr. Atl «pasa por profeta y mago» o que Diego Rivera vive y trabaja «como obrero».

Es decir, Desnos escribió –si es él el que lo hizo– como si hubiese conversado con Rivera y hubiese recorrido junto a él los murales de Chapingo; como si hubiese atestiguado la extravagancia del Dr. Atl u observado la parsimonia de Tata Nacho, algo que sin duda él no hizo, pero que sí realizó su amigo el redactor cubano.

En el último párrafo del texto, traducido y publicado en *El Universal Ilustrado*⁹⁶, se encuentra la única parte que parece genuinamente escrita por el poeta francés. En ella se lamenta por no haber viajado a México habiendo estado tan cerca, se acusa a sí mismo

⁹⁶ Robert Desnos, «Un reducto de la libertad: Diego Rivera, el conquistador de los muros», *El Universal Ilustrado*, México, 7 de junio de 1928.

de ser un cobarde y confiesa que aquellos «informes» los recoge la mañana misma en que sale de La Habana en su viaje de regreso a Francia. No dice quién es el personaje misterioso que le informa, si bien nosotros ahora sabemos a quién ayudó a escapar de aquella isla y quién fue su confidente durante los 15 días que duró ese viaje.

4.3 Segundo interludio. Un episodio incomodo: el asunto Fréjaville

En los primeros meses de 1939, luego de casi doce años de vida en Francia y de haber huido de forma clandestina de la isla a bordo del buque *España*, Alejo Carpentier, elegantemente vestido y con aire empresarial desciende del navío que lo trae de vuelta al puerto de La Habana. Su llegada al Caribe coincide con la invasión de Praga por la Alemania nazi y la anexión de los territorios vecinos. Aquella maniobra decantaría en el inicio de las hostilidades militares de la Segunda Gran Guerra, al principio de septiembre de ese mismo año. Junto a Carpentier deja el barco una enigmática joven francesa, cuyo porte fino y educado anuncia el «abolengo» familiar que acredita su pertenencia y posición dentro de la clase social en la que ha crecido.⁹⁷ Nos referimos, por supuesto, a la vuelta de Carpentier a Cuba en compañía de quien fuera su «prometida» y futura esposa, Eva Fréjaville.



Imagen 4.3 Anónimo, *Eva Fréjaville*.
Archivo personal

Las referencias a la personalidad, el origen y el papel que aquella intelectual europea desempeñaría tanto en la historia íntima de Carpentier, como al interior de otros círculos intelectuales, artísticos y literarios en Cuba, así como su posible lazo

⁹⁷ Al igual que en el caso de la reconstrucción de la huida de Carpentier de La Habana, el regreso del escritor a Cuba está narrado a partir de diferentes fuentes y datos biográficos sueltos, aquí y allá. No hay una biografía que integre este tipo de información en un solo lugar.

consanguíneo con el muralista mexicano Diego Rivera, son parte de la historia silenciada por la crítica y la historiografía institucional que tutela y «protege» la imagen pública de quien ha sido consagrado como patrimonio cultural del régimen cubano.

Ya hemos advertido que es poco lo que sabemos acerca de la vida personal de Carpentier, y eso da pie a una serie de especulaciones e inferencias sobre ciertos acontecimientos importantes de su vida, sobre todo en aquellos casos en los que existe un silencio evidente e intencional de sus herederos, sus estudiosos o sus biógrafos institucionales. Un ejemplo de ello es, precisamente, su relación con Fréjaville, a quien conocería en París en 1928 a través de la amistad que su padre, Gustav Fréjaville, mantenía con el poeta y escritor Robert Desnos —el amigo parisino de Carpentier.



Imagen 4.4 Diego Rivera
Retrato de Eva Fréjaville (1920)



Imagen 4.5 Carlos Enríquez
Eva en el baño (1940)
MNBA, La Habana

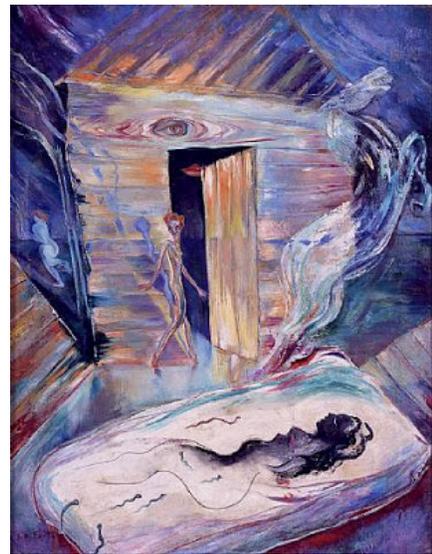


Imagen 4.6 Carlos Enríquez
La Fuite (1945)
MNBA, La Habana

Según se desprende de las investigaciones realizadas por Carmen Vázquez, Luisa Campusano, Roberto González Echevarría, Graziella Pogolotti y Juan Sánchez, además del testimonio de la propia Fréjaville⁹⁸ —gracias a una entrevista concedida a Enrico Mario Santí—, Carpentier inició una relación afectiva con Fréjaville en algún momento de su autoexilio en el país galo y ésta se extendió —no sin algunas interrupciones e incidentes— hasta su regreso provisional a Cuba en 1939.

⁹⁸ Enrico Mario Santí, «Memoria de la mitomanía: centenario de Alejo Carpentier», *Linden Lane Magazine*, Texas, vol. 24, vols. 1, 2, 3, 4., 2005, pp. 13-16

La pareja se casó poco tiempo después de llegar a la isla, pero el matrimonio duraría sólo un mes y todo acabaría en un gran escándalo –amenazas con arma de fuego incluidas–, un divorcio precipitado y la ira de Carpentier ante la apasionada relación amorosa iniciada por Fréjaville y el extraordinario pintor cubano Carlos Enríquez, con quien la pareja compartía legendarias parrandas interminables y formidables bacanales organizadas por éste en su ya legendaria casa-estudio, conocida ahora internacionalmente como «El Hurón Azul».⁹⁹

Dentro de la serie de rumores y anécdotas que rodean la vida de Eva Fréjaville, está la afirmación que sugiere que Diego Rivera podría haber sido su verdadero padre y que por ello siempre mantuvo con él una relación cordial y afectiva. Lo que es seguro, es que Eva visitó a Diego en un viaje que hiciera a México en 1944 acompañada aún por Carlos Enríquez, a quien al poco tiempo abandonaría para casarse con el comunista y médico cubano Enrique Collado, con quien viviría más de catorce años.

Existe entonces una enorme posibilidad de que Alejo Carpentier haya mantenido otro tipo de vínculo, esta vez indirecto, con el muralista mexicano Diego Rivera: una relación sentimental con una hija «ilegitima» de éste; y es posible que dicha relación le haya brindado uno de los momentos más traumáticos y vergonzosos para el insigne escritor, periodista, musicólogo y locutor suizo-cubano. La visita de Fréjaville a Diego Rivera en 1944 dejó como testimonio una entrevista que ella le hizo al muralista y que fue publicada en la revista *Orto*,¹⁰⁰ pero no la pude consultar debido a las dificultades logísticas y físicas para acceder al archivo hemerográfico de la misma.

Todo lo anterior viene a cuento porque esta serie de acontecimientos explicarían la *otra* huida de Carpentier de Cuba –sólo habría permanecido en la isla de tres a cuatro años después de su regreso– y constituiría una de las razones por las que el futuro autor de *El arpa y la sombra* iniciaría una serie de viajes que lo llevarían primero a Haití (1943), después a México (1944) y que lo harían radicar, finalmente, en Venezuela, lejos de La

⁹⁹ Loyola, Hernán. “Eva: la musa secreta de Neruda en «Las furias y las penas»”, *América sin nombre*, no. 16, 2011, pp. 75-92

¹⁰⁰ Eva Fréjaville, «Encuentro con Diego Rivera. Crítica e interpretación», *Orto*, Manzanillo, Cuba, 1944.

Habana y de Eva. Carpentier no regresaría a la isla sino hasta después del triunfo de la Revolución Cubana en 1959. Eva Fréjaville fue mucho más que sólo la esposa de Carpentier, Carlos Enríquez o Enrique Collado, ella fue una intelectual, periodista, profesora de literatura en California y de francés en La Habana, crítica literaria y ensayista poco estudiada y analizada seriamente debido a la polémica que siempre la rodeó; amén del morbo que despertaba saber si era o no una hija no reconocida de Diego Rivera.

4.4 Carpentier en Venezuela: letra, solfa y despedida

En la ya varias veces mencionada entrevista autobiográfica que Carpentier sostuviera con César Leante en 1964 en sus oficinas de la Editorial Nacional de Cuba, y en otras entrevistas y conferencias dictadas en sus años de madurez, el entonces director de publicaciones de esa casa editorial afirmó que sus largos años de autoexilio en Europa, particularmente los transcurridos en Francia, le habrían servido para darse cuenta de que, a pesar de haber escrito en francés y colaborado con diversas publicaciones tanto en España como en el país galo, nunca había «podido sentir el ritmo interior» de aquella lengua (la francesa). Que incluso habiendo experimentado el *boom* del movimiento surrealista, su participación en dicho movimiento le había parecido «una tarea vana» debido, sobretodo, a que:

No iba a añadir nada a este movimiento. [y por ello] Tuve una reacción contraria. Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano. Aún no sabía cómo. Me alentaba lo difícil de la tarea por el desconocimiento de las *esencias*¹⁰¹ americanas. Me dediqué durante largos años a leer todo lo que podía sobre América, desde las Cartas de Cristóbal Colón, pasando por el Inca Garcilaso hasta los autores del siglo dieciocho. Por espacio de casi ocho años creo que no hice otra cosa que leer textos americanos. América se me presentaba como una enorme nebulosa, que yo trataba de entender porque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser profundamente americana.¹⁰²

Es por ello que, después del capítulo traumático que representó el abrupto rompimiento con Eva Fréjaville, Carpentier no sólo se refugió en un nuevo matrimonio

¹⁰¹ La cursiva es nuestra

¹⁰² *op. cit.*, Cesar Leante, ...pp. 3

con la que sería su última compañera de vida, Lilia Esteban Hierro, sino que se embarcaría en nuevos trabajos y proyecto que lo alejarían de Cuba por muchos años. Uno de esos proyectos es el que inició después de su viaje a Haití junto al actor y director de teatro, Louis Jovet. Bajo la sombra de ese viaje nacería la escritura de *El reino de este mundo*. Y mientras dicha obra era entretejida, Carpentier inició otro viaje, dirigiéndose a la ciudad de México, donde el Fondo de Cultura Económica le solicitó escribir *La música en Cuba*, proyecto que Carpentier aceptó y cuyo título fue publicado en 1946, en tanto que, *El reino de este mundo*, vio la luz hasta 1949. Ignoramos si en aquel viaje hubo un encuentro entre Diego Rivera y él, lo que es cierto es que casi coincidió en tiempo y espacio con Eva Fréjaville, quien en esas fechas visitaba y entrevistaba a Rivera. Entrevista que luego aparecería publicada en la revista cubana *Orto*, bajo el título: *Encuentro con Diego Rivera. Crítica e interpretación* (1944).

Una vez instalado en una nueva dinámica de vida y alejado de los círculos intelectuales habaneros, Carpentier tuvo la oportunidad de participar en otro proyecto que lo llevaría a mudarse definitivamente a Caracas, Venezuela: el proyecto radiofónico y publicitario que su amigo Carlos E. Frías le propuso compartir. Es así como Carpentier llegó al país desde el que desarrolló la mayor parte de la obra literaria que lo consagró como un referente de las letras latinoamericanas. Pero no sólo se dedicó a la publicidad, la escritura de textos maravillosos como *Los pasos perdidos*, *El acoso*, *Guerra del tiempo* o *El Siglo de las Luces* –obra que vio la luz hasta 1962, ya estando en Cuba, pero que fue escrita y concebida estando en Caracas–, sino que desarrolló y explotó su experiencia como articulista, columnista y conductor de radio.

Una de las colaboraciones más reconocidas y recopiladas de su paso por Venezuela es la que realizó durante 10 años (1951 a 1961) en el periódico caraqueño *El Nacional*, donde tuvo una columna a la que llamó «Letra y Solfa» y en la que publicó los textos con motivo de la muerte, acontecida en México en noviembre de 1957, de su mentor intelectual de juventud y amigo, Diego Rivera. Recientemente ha sido publicado por Monte Ávila Editores Latinoamericana, una editorial estatal afincada en la capital venezolana, un libro de crónicas titulado *Visión de Venezuela* (2015), el cual contiene más

de 129 crónicas escritas por Carpentier a lo largo de los catorce años que duró su estancia en el país sudamericano.

4.5 La muerte de Rivera

Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez murió el 24 de noviembre de 1957 a los 71 años. Según consta en el puntual registro realizado por Aracely García Carranza, Carpentier publicó en su columna *Letra y Solfa* de *El Nacional* de Caracas, Venezuela, tres breves artículos alusivos a la muerte del muralista mexicano. Dichas colaboraciones habrían aparecido los días 26, 27 y 28 de noviembre de ese mismo mes y año –empezando dos días después de acontecida la muerte de Rivera.

No obstante aparecer referidos en el trabajo bibliográfico de García Carranza, sólo conocemos el contenido del primero de tales artículos. Éste era bastante parecido al primero que Carpentier había dedicado a Rivera aquel 11 de julio de 1926 en la revista *Carteles*. En aquella ocasión el propósito principal habría sido presentar a Rivera ante la intelectualidad cubana y dar razón de su ideología, de su obra y de la personalidad de aquel esteta extraordinario; nuevo modelo del intelectual latinoamericano comprometido y militante.

En esta oportunidad, por el contrario, el propósito era despedirse de él y escribir unas palabras que exaltaran su obra y su legado. Con este propósito el autor de *El recurso del método* decidió, aparentemente, sólo reescribir o reeditar un texto ya existente y recordar con él al amigo que recién había dejado de existir. El texto en cuestión fue intitulado de forma escueta sólo como *Diego Rivera (1)*¹⁰³ y habría aparecido con el número “1” colocado entre paréntesis debido a que, como ya hemos dicho, era parte de una trilogía de textos de despedida a la memoria de Rivera.

No conocemos el contenido de los siguientes dos textos y queda en duda el contenido de los mismos. El desconocimiento de dicha información obedece a la falta de organización de la enorme hemeroteca del diario *El Nacional de Caracas*, su aún menos

¹⁰³ Alejo Carpentier, «Diego Rivera» (1), «Letra y Solfa», *El Nacional de Caracas*, Caracas, 26 de noviembre de 1957.

posible acceso físico o remoto, vía electrónica, desde otros países y la nula mención o referencia sobre el contenido de dichos textos; ni en la acuciosa *Bio-bibliografía* de Alejo Carpentier, re-editada y periódicamente actualizada por la ya citada investigadora cubana Aracely García Carranza, aparecen descritos los temas tratados en ellos.

4.6 «Diego Rivera (1)». Texto de despedida

Aparecido en la columna «Letra y Solfa», del 26 de noviembre de 1957, en *El Nacional de Caracas*, Venezuela, este artículo es el primero que Carpentier escribió con una intención de despedida u homenaje póstumo a su amigo Diego Rivera. Conocemos su contenido gracias a que aparece en la antología de la columna *Letra y Solfa*, publicada por la editorial Letras Cubanas en la isla del Caribe y por Siglo XXI Editores en México. Dicho artículo es un texto breve y sintético. En él Carpentier relata –de forma similar a los primeros dos textos dedicados al artista plástico escritos en 1926–, las vicisitudes de Rivera en su paso por Europa. Por vez primera se menciona su relación con el «*merchand* Leoncio Rozemberg», quien habría adquirido sus últimas «telas cubistas, tan magistralmente logradas que habían merecido el elogio de Apollinaire», y se escribe, de nuevo, acerca de su estrecha relación con la pléyade del cubismo más reconocido: Picasso, Juan Gris, Braque y Leger. La publicación recuerda la estancia de Rivera en el barrio de Montparnasse, dueño de sí mismo y con una serie de características físicas y de personalidad que «alimentaban toda una mitología».

Es notorio el afán de Carpentier por desligar a Rivera de cualquier asomo de tutela o sumisión ante los legendarios iconos del cubismo y la abstracción; por ello lo describe siempre como un hombre de «una personalidad recia, indómita, reacia hacia cualquier aceptación de normas ajenas a políticas de grupo». Y hay más aún, si bien se acepta que el maestro Rivera hubiese participado de la escuela cubista, «su cubismo» no era igual al de los europeos; el de Rivera era un cubismo con «una fisonomía propia, exótica, por la utilización de elementos decorativos [...] que evocaban los objetos folklóricos mexicanos». La *mexicanidad* de Rivera es exaltada siempre que hay oportunidad, como si de ello dependiera su *legitimidad* como pintor revolucionario, defensor de lo nacional y reivindicador de la cultura indígena prehispánica.

Tampoco se escatima en los ejemplos de una personalidad provocadora que rayaría en la arrogancia y la soberbia: «Tenía a Marcoussi¹⁰⁴ por un mal pintor, y a Delaunay¹⁰⁵ [...] por un teorizante huero. Juzgaba a sus contemporáneos sin el menor miramiento, con plena conciencia del ‘Soy quien soy’».

Después Carpentier realiza el recuento en el que vincula el regreso de Rivera a México con el contexto posrevolucionario que se vivía en el país y el «intensificado» nacionalismo que la lucha revolucionaria habría provocado en el ámbito institucional y político; y cómo esta preocupación por «lo nacional» se afirmaría también en el ambiente artístico y literario. Es en medio de todo ello que Carpentier coloca la llegada de Diego Rivera a su país natal y lo incrusta activamente a un proceso de recuperación de la riqueza cultural anterior a la Conquista.

[L]os jóvenes volvían los ojos hacia las maravillas de la alfarería popular, [...] Los poetas recopilaban los corridos de la revolución. Los arqueólogos iniciaban trascendentes búsquedas. El Ministerio de Educación era un semillero de mentes entregadas a la clasificación y publicación, de cuantos documentos musicales, plásticos, arquitectónicos, literarios, contribuían a caracterizar el alma de un gran pueblo.¹⁰⁶

Como se puede observar, a Carpentier siempre le causó cierta fascinación el proceso revolucionario mexicano y la admiración por esa parte de nuestra historia lo llevó a idealizarla y mitificarla, relacionándola con la figura de Diego Rivera como uno de los máximos representantes del proceso de identidad nacional surgido de ella.

Por último, para cerrar el texto al que hacemos referencia, el exjefe de redacción cubano realizó un cambio radical de tema para enfocarse en lo que Diego Rivera le habría confesado: que estaba cansado de París, que sufría una pesadilla recurrente en la que se veía de nuevo en su estudio de la *Rue de Rennes* y que aquello lo hacía despertar en la madrugada cubierto de un sudor frío.

¹⁰⁴ Seudónimo de Ludwig Casimir Ladislav Markus, pintor y grabador polaco que vivió en Francia. Amigo de Picasso que transitó del impresionismo al cubismo para después dedicarse, sobre todo, al grabado. Murió en Polonia al comienzo de la Segunda Gran Guerra.

¹⁰⁵ Robert Delaunay, pintor francés, pionero del arte abstracto. Abandonó el cubismo para incursionar en el “orfismo” o “rayonismo”.

¹⁰⁶ Carpentier, Alejo. “Diego Rivera(1)”, *Letra y Solfa*, La Habana. 1989, pp. 241

Un detalle que vale la pena destacar en esta parte final del texto aludido, es la línea que establece Carpentier acerca de las intenciones que habrían movido a Rivera a marcharse de México en 1907, con su posterior desarrollo de su obra pictórica y monumental. «Quien había ido a Europa en busca de Cézanne y de Gauguin para toparse, en realidad, con el cubismo, regresaba [...] para encontrarse a sí mismo». Tal encuentro habría devenido en la consolidación de una «vida nueva» que lo llevaría «en plena madurez de designios» a realizar los frescos de la Escuela Preparatoria y de los patios del Ministerio de Educación.

En el último párrafo del breve artículo publicado en *Letra y Solfa*, el ya consolidado escritor barroco vuelve a mencionar, como lo había hecho en el primer texto de 1926 aparecido en la revista *Carteles*, la visita que realizara Alejo a la casa de Rivera en la calle de Mixcalco 12, «en Coyoacán» dice el texto de Carpentier, aunque sabemos que esa calle se ubica en el centro de la ciudad de México. Aquí también –como en el primer texto– hace una mención de paso de la esposa de Diego Rivera, refiriéndose a ella como «la legendaria Lupe Marín». Después describe los populares objetos que habrían adornado los espacios de esa casa, y que reafirmaban el nacionalismo y la mexicanidad de Rivera, hasta en el lugar en el que dormía. Al final, el texto cierra con esta frase, «Mixcalco 12 fue acaso el primer museo folklórico que existió en la Ciudad de los palacios.» Con esta afirmación Carpentier da cuenta de su apego por mitificar tanto a los espacios habitados como a las personas que rodearon y convivieron con su admirado y legendario Diego Riviera.

4.7 Las últimas apariciones de Rivera en *El Mundo*

Tiempo después de la desaparición física del pintor muralista, existe un tenue registro de otros dos escritos realizados por Carpentier acerca de Diego Rivera de los cuales apenas hay noticias al respecto. El primero de ellos aparece registrado en la *Bibliografía de Alejo Carpentier* como una más de las decenas de colaboraciones del también locutor y periodista cubano, para el diario habanero *El Mundo*. El texto, titulado *El legado de Diego*, apareció el 9 de diciembre de 1960; prácticamente un año después de que Carpentier volviera de forma definitiva a Cuba y cuando ya se encontraba envuelto

en el proceso de integración a la estructura administrativa y burocrática de los temas editoriales y culturales dentro del gobierno de la triunfante Revolución Cubana. En aquellos días, el autor de *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, se estrenaba como Subdirector de Cultura del gobierno revolucionario e iniciaba su labor como catedrático de la Universidad de La Habana, amen de continuar colaborando con diversas publicaciones periódicas tanto dentro como fuera de la isla.

En cuanto al contenido de dicho texto, sólo conocemos lo que comenta la investigadora García Carranza en un artículo publicado en el 2014 por la Revista de la Biblioteca Nacional José Martí.¹⁰⁷ En dicho artículo, García Carranza menciona que el propósito de dicho texto fue dar cuenta de la donación realizada por el muralista mexicano «al pueblo de México» de su colección de más de «57 000 piezas de arte mexicano», alojada en «ese raro templo sin dioses» que es el Museo Diego Rivera-Anahuacalli, ubicado en Coyoacán –si bien la investigadora cubana lo identifica equivocadamente como «el Pedregal de San Ángel».

Del segundo y último texto que se tiene registro dentro de nuestro compendio de publicaciones escritas por Carpentier que orbitan la figura de Diego Rivera, da cuenta, de nuevo, su excolaboradora y amiga García Carranza en el *Anexo 1 de Bibliografía activa de Alejo Carpentier sobre México y publicada en México*, que la investigadora adjunta al final del artículo al que hemos hecho referencia en el párrafo anterior.

El artículo se enlista bajo el título de *Presencia del gigante* y se da como fecha de publicación el 3 de abril de 1966 dentro del diario *El Mundo*, en La Habana¹⁰⁸. Una muy breve nota adicionada al registro meramente bibliográfico de la publicación nos permite saber que Carpentier escribió dicha colaboración «Con motivo del 80 aniversario del natalicio de Diego Rivera». No se agrega ninguna otra información con respecto de su contenido, lo cual nos hace notar la importancia de que este tipo de documentos sean rescatados del olvido y la destrucción física de los medios en que fueron publicados.

¹⁰⁷ Aracely García Carranza, «México en la obra de Alejo Carpentier: una aproximación bibliográfica», *Reencuentros, Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, año 105, no. 1-2, 2014, pp. 18-38

¹⁰⁸ Alejo Carpentier, «Presencia del gigante», *El Mundo*, La Habana, 3 de abril de 1966, pp. 1, 8.

4.7.1 El incendio de un legado

Un acontecimiento de proporciones catastróficas tuvo lugar el 19 de febrero de 1969. La Hemeroteca y las oficinas del diario cubano *El Mundo* fueron destruidas por el incendio de su sede, ubicada en ese tiempo en el número 57 de la calle de Virtudes, en la zona de La Habana Vieja. En dicho acontecimiento se perdió el contenido de la biblioteca, los archivos con la colección completa de todos los números de *El Mundo*, la hemeroteca de la legendaria revista ilustrada *El Fígaro*, más de 300 000 fotografías y alrededor de 100 000 grabados que se encontraban bajo su resguardo. La única área dentro de la sede del diario que no sufrió daño alguno fue su almacén y la imprenta.

Después de esta tragedia, el diario circuló menos de dos meses más. El 5 de abril de 1969, día de su última edición, el Diario anunció, después de 68 años de publicación, su desaparición definitiva y su integración a la infraestructura de impresión y publicación del diario oficial *Granma*¹⁰⁹.

Es debido a este motivo que hoy es casi imposible recuperar el contenido de los dos textos escritos por Carpentier, incluidos en el presente apartado. Y aunque la Dra. García Carranza ubica dentro del propio museo Anahuacalli la existencia de una copia del primer archivo, éste no pudo ser localizado ahí.

En la actualidad el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), ubicado en la Ciudad de México, es el órgano institucional que se dedica a recoger y clasificar la enorme cantidad de archivos personales y documentales de Diego Rivera. Sin embargo, tampoco en dicho Centro fue posible localizar ninguno de los archivos a los que aquí hacemos referencia. Hace falta, de cualquier manera, que las instituciones privadas y públicas permitan el acceso a los archivos que tienen bajo su resguardo, sin restricciones de tipo burocrático ni selectivo, con el propósito de investigar y estudiar las partes más oscuras de la historiografía intelectual y cultural latinoamericana.

¹⁰⁹ La nota con la información al respecto fue encontrada en el sitio en línea de *Ecured* y puede consultarse en el siguiente enlace: https://www.ecured.cu/Peri%C3%B3dico_El_Mundo

CONCLUSIONES FINALES

TITULÉ EL PRESENTE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN *EL RENACENTISTA, EL PROVOCADOR Y EL militante. Diego Rivera en la mirada de Alejo Carpentier*, porque la primera parte de ese título hace referencia puntual a los principales rasgos con los que el escritor cubano caracterizó la personalidad de Diego Rivera. De tales adjetivaciones, sólo la de «renacentista» fue expresada textualmente por Carpentier en los artículos que hemos citado en el presente trabajo; las otras dos se infieren con claridad de las descripciones y las alusiones que Carpentier hizo acerca de las posturas ideológicas, estéticas y políticas del pintor mexicano.

Existe un vínculo permanente entre el *leitmotiv* de los murales realizados y el posicionamiento intelectual de Rivera con respecto a su rol social, su carácter renovador de la plástica mexicana, su compromiso como militante de izquierda y su actitud beligerante. Para Carpentier no hubo contradicción alguna entre todas estas características y todas jugaron un papel central en la figuración que él realizó sobre la personalidad de Rivera.

Es importante aclarar a qué me refiero cuando digo que Carpentier percibió a Diego Rivera como un «provocador» y no sólo como un pintor extraordinario y un hombre de dotes sobresalientes a nivel humano, político y social. Rivera fue, según se desprende de los testimonios de Carpentier, un «provocador» en el sentido en que un verdadero revolucionario debe ser un «agitador»; un hombre que busca y alienta la discusiones y el debate de ideas, que busca conscientemente generar una reacción en su interlocutor de forma tal que éste se viera obligado a elaborar una respuesta, un argumento, una acción. Las reacciones podrían derivar en acciones o en manifestaciones, fueran éstas de índole escrita, verbal o simbólica. Diego Rivera prefería

la crítica contraria a su labor artística, política o personal, por sobre la apatía y la indiferencia o el silencio hacia lo que hacía.

Rivera buscaba siempre interpelar a sus amigos o sus adversarios, hacía gala de su impulsividad y sus arrebatos de carácter eran de todos conocidos. Esa fue una de las características personales que más llamó la atención de Carpentier y siempre apareció retratada en los escritos que éste dedicó para presentar la obra y la personalidad del artista plástico mexicano. Al parecer le parecían una virtud coherente con los propósitos renovadores y aleccionadores del pintor y militante.

El hecho de que la personalidad, la militancia y la obra plástica de Rivera se convirtiera en un *tema recurrente* para Carpentier en sus años de formación, obliga a repensar el valor de los vínculos socio-culturales que pueden tenderse entre los intelectuales de países hermanados históricamente. Dichos vínculos se establecen a partir de individuos pertenecientes a disciplinas aparentemente bien diferenciadas – como es en el caso que aquí nos ocupa –, o pueden verse estimulados entre grupos con intereses e inquietudes similares.

La relación entre Rivera y Carpentier queda enmarcada en un contexto de intercambios culturales de larga data entre Cuba y México, pero, además de ello, es evidente que existió un factor de interés personal y de aproximación por iniciativa propia de parte del antillano habanero. Tal elemento le da al caso un aspecto claramente diferenciado de otros, en el sentido de que confirma la necesidad de estudiar la vinculación intencional y voluntaria de algunos protagonistas del espectro cultural latinoamericano, y no sólo las alianzas o colaboraciones impuestas por acontecimientos coyunturales, afinidades ideológicas o tendencias de moda.

Es claro que la vinculación e *irradiación intelectual*¹ que he abordado en el presente trabajo tiene la balanza inclinada prominentemente hacia un solo lado, en este caso, al del muralista mexicano. A pesar de que Carpentier fuera jefe de redacción en la revista *Carteles* cuando conoció a Rivera, difícilmente podríamos pensar que éste también quedase impactado por el talento o la genialidad del joven que se presentaba ante él

¹ Término que asumo como una alternativa adecuada al de «influencia», sea esta intelectual, estética, política o cultural

para rendirle sus respetos y laborar bajo su tutela. El de Carpentier y Rivera no fue el encuentro entre dos monstruos intelectuales, sino el reconocimiento entre la vanguardia revolucionaria de una generación y un explorador de nuevos derroteros de pensamiento, creación y reivindicación de una identidad, cualquiera que se pudiera recrear a partir de las coordenadas propuestas.

Es importante reflexionar sobre las posibilidades, casi inagotables, de investigación que surgen a partir de la observación de estas redes intelectuales y artísticas que el presente trabajo presenta. Redes y relaciones que constituyen puentes de mutuo enriquecimiento, transformación e intercambio cultural entre creadores, autores e investigadores de distintos países y de campos disciplinarios diversos. Debemos ser capaces de reconocer y asumir que nadie se conforma ni se desenvuelve intelectual o socialmente a partir de sí mismo, por muy brillante o talentoso que uno se conciba; requerimos la perspectiva de subirnos a mirar el mundo a partir de los peldaños o las trincheras construidas por otros y que, por ello, es indispensable estudiar e investigar las formas y los modos en que nos intervenimos y relacionamos.

Para el caso que nos ocupa, la visión idealizada de Diego Rivera fue un modelo de referencia en el plano político, intelectual y cultural que el joven Carpentier diseñó para sí, y está lejos de la figura llena de contradicciones e inconsistencias que otros críticos pudiesen señalar. A través de la construcción de ese parámetro de referencia, Carpentier determinó un posible camino para la realización de una militancia estética y cultural de su propia obra.

Rivera se transformó, así, en faro que permitió a Carpentier tener un asidero intelectual físicamente alejado de él, ajeno a su experiencia insular y portador de una esfera de irradiación cultural mucho mayor que la que él podía representar en ese momento. El alcance de repercusión intelectual que Rivera mantuvo siempre, fue a nivel continental e internacional, y eso le permitió a Carpentier tener una perspectiva más amplia y crítica del universo ideológico, estético y político que la isla podía presentar ante él.

La elaboración discursiva y figurativa de Diego Rivera en los textos realizados por el musicólogo cubano, configuran, también, un modelo personal para pensarse artística

e históricamente. Es innegable que Carpentier era consiente del lugar que quería ocupar en la historia cultural latinoamericana y caribeña, todos los textos autobiográficos, las declaraciones, conferencias y entrevistas, pactadas o no, evidencian la cuidadosa planeación con que Carpentier se propuso orientar las mismas. Le importaba hacerse de un espacio dentro del panteón latinoamericano de intelectuales de izquierda; visionarios, congruentes y comprometidos con las mejores causas.

Partiendo de todo lo antes descrito, quiero concluir este trabajo afirmando que es indispensable dar continuidad a la tarea de profundización en los estudios de otras aristas de vinculación y contacto, no sólo entre Diego Rivera, Alejo Carpentier y el contexto de artistas y pensadores que los acompañaron en época y coyuntura, sino que es necesario ampliar el espectro hacia otras figuras o grupos representativos tanto del Caribe insular como del Caribe continental que miraron con interés los acontecimientos y tendencias surgidas en nuestro país o a través de él.

México tiene el enorme potencial de su ubicación geográfica, política y cultural frente a los países caribeños para ser nuevamente un referente importante en la región a nivel intelectual y artístico. Las islas y países del Caribe tienen, por su parte, una enorme riqueza cultural e histórica de la que no hemos logrado aprehender mucho las sociedades de tierra adentro.

Hace falta descolonizar, no sólo nuestro lenguaje estético y la forma de mirar a nuestros vecinos antillanos, se requiere compromiso en la tarea de *desfolklorizar* nuestra concepción de la cultura de nuestras sociedades insulares; erradicar de nuestros imaginarios la imagen estereotipada del mulato híper sexualizado, la playa, la palmera y el mar al son de la rumba y el calor del sol.

La banalización y simplificación de las prácticas sociales de países hermanos permiten ocultar y negar la profundidad de su vida intelectual, sus complejidades sociales, su riqueza cultural y la libre expresión de sus formas estéticas; ignorar este hecho es permitir la desaparición de un universo discursivo, intelectual y humano que empobrecerá más nuestra visión de nuestra América.

BIBLIOGRAFÍA

- BAQUERO, Gastón, “¿Era suizo Alejo Carpentier?”, en *Miami Herald*, 20 octubre de 1991.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la edad media y el Renacimiento. El contexto de François Rebeláis*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- _____, *Rebelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, USA.
- BARALT, Luis, “Flouquet”, 1927, *revista de avance*, La Habana, año 1, no.8, junio de 1927.
- BOJÓRQUEZ, Juan de Dios, “Los minoristas de Cuba”, *Social*, La Habana, año 12, no. 6, junio de 1927.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, ed. Península, 2000.
- CABRERA Infante, Guillermo, “Carpentier, cubano a la cañona”, *Vidas para leerlas*, Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 473-495.
- CAIRO, Ana, *El Grupo Minorista y su tiempo*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1978.
- CARPENTIER, Alejo, “Creadores de hoy. El arte de José Clemente Orozco”, *Social*, La Habana, año 11, no.10, octubre de 1926 y en *Crónicas*, t.1, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1976.
- _____, “Diego Rivera, pintor mexicano”, *Carteles*, La Habana, 11 de julio de 1926, pp. 10, 37 y en *Crónicas*, t.2, La Habana, 1976, pp. 3,13.
- _____, “Diego Rivera”. 1927 *Revista de Avance*, La Habana, año 1, no. 9, 15 de agosto de 1927, pp. 232-235.

- _____, "Diego Rivera et la renaissance de la fresque au Mexique", *Le Cahier*, París, año 1, no.9, septiembre de 1929.
- _____, "Diego Rivera", *Le Cahier*, París, décembre, 1931. Tomado de Vásquez, Carmen, *Bibliografía*, SUD, Marsella, 1982.
- _____, "Diego Rivera (1)", Columna "Letra y Solfa", *El Nacional* de Caracas, 26 de noviembre de 1957.
- _____, "El legado de Diego", *El Mundo*, La Habana, 9 de diciembre de 1960.
- _____, "Presencia del gigante", *El Mundo*, La Habana, 3 de abril de 1966.
- _____, "Autobiografía de urgencia", *Ínsula*, Madrid, año XX, no. 218, enero de 1965.
- _____, *Entrevistas. Alejo Carpentier*, La Habana, Letras Cubanas, 1983.
- _____, "Un camino de medio siglo", Transcripción. Conferencia en la Sala de Conciertos de la Universidad Central de Venezuela, 20-may-1975. También en *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelona Plaza & Janes, 1987.
- _____, "La novela en América Latina (del pintor Diego Rivera a Miguel Ángel Asturias)", *La cultura en Cuba y en el mundo*, La Habana, Letras Cubanas, 2003.
- _____, *Cartas a Toutouche*, La Habana, Letras Cubanas, 2010.
- _____, *Diario (1951-1957)*, La Habana, Letras Cubanas, 2013.
- CASANOVAS, Martí, "Prologo", *Órbita de la Revista de Avance*, La Habana, Ediciones Unión, 1965.
- _____, "Nuevos rumbos: la exposición de 1927", *Revista de Avance*, La Habana, año 1, no. 5, mayo de 1927.
- CHAO, Ramón, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, La Habana, Arte y Literatura, 1985.
- _____, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Alianza Editorial, España, 1998.
- CRESPO de la Serna, Jorge. "Crónicas de México. Diego Rivera: El Fuerte", *Social*, La Habana, año 7, no. 6, junio de 1922.
- DE MANN, Paul, "La autobiografía como desfiguración", suplemento de *Anthropos*, Barcelona, no.29, 1991, pp. 113-118.
- DE SOUZA, Raymond, "Lino Novas Calvo and the Revista de Avance". *Journal of Inter-American Studies*, vol. 10 no.2 (abril, 1968) pp. 232-243.

- DESNOS, Robert, "Un reducto de la libertad: Diego Rivera, el conquistador de los muros", suplemento *El Universal Ilustrado*, México, 7 de junio de 1928.
- FELIPE Torres, Claudia, "Diego Rivera y el muralismo mexicano en la crítica de arte latinoamericano de Alejo Carpentier", Coloquio Internacional "Una cinta que envuelve una bomba", en *Arteamerica*, La Habana, no. 14, 2007, consulta digital en: <http://arteamerica.cu/14/debates/claudiafelipe.htm>
- FLAKER, Alexander, "Sobre el concepto de vanguardia", *Criterios*, núm. I, La Habana, 1983, p. 6
- FORNET, Ambrosio. "Carpentier periodista: las tretas del joven", *La Letra del Escriba* revista electrónica, La Habana, no. 82, 2009, consulta digital en: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n82/articulo-1.html>
- GARCÍA Carranza, Aracely, *Biografía de Alejo Carpentier*, La Habana, Letras Cubanas, 1984
- _____, "México en la obra de Alejo Carpentier: una aproximación bibliográfica". *Reencuentros. Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, año 105, no. 1-2, 2014, pp. 18-38
- _____, "Una aproximación bibliográfica a las crónicas históricas de Alejo Carpentier", revista electrónica *Librinsula* de la BNJM., consulta digital en: http://librinsula.bnjm.cu/secciones/261/nombrar/261_nombrar_2.html
- GARCÍA Martínez, Bernardo, et. al., *Nueva Historia Mínima de México*, México, El Colegio de México, 2004.
- GONZÁLEZ Echevarría, Roberto, *Alejo Carpentier, el peregrino en su patria*, Madrid, 2ª ed., Gredos, 2004.
- _____, "Perfil: Alejo Carpentier", *Letras Libres* no. 36, septiembre, 2004, pp. 58-65
- _____, "La nacionalidad de Alejo Carpentier: historia y ficción", Patrick Collard y Rita De Maeseneer (coord.) *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, Ed. Rodopi, New York, 2004, pp. 69-84.
- _____, «*Cartas a Toutouche*», de *Alejo Carpentier: un comentario, Hommage à Alejo Carpentier*. Carmen Vásquez y Kevin Perromat Augustín (coords.), París, Ed. Indigo et Côté-Femmes, 2012. Y en *Letras Libres*, México, no. 157, enero 2012.
- GUSDORF, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía", suplemento de *Anthropos*, Barcelona, no. 29, 1991, pp. 9-18

- HENRÍQUEZ, Ureña, Pedro, "En la orilla: notas sobre Diego Rivera.", *Azulejos*, México, año 1, no.2, septiembre de 1921, pp. 22-23.
- HERNÁN, Loyola, "Eva: La musa secreta de Neruda en «Las furias y las penas»", *América sin Nombre*, no. 16, dic. de 2011, pp. 75-92.
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, ed. Crítica, 1998.
- _____, "La transformación de las artes", en *La era del Imperio (1875-1914)*, Buenos Aires, ed. Crítica, pp. 229-251.
- LANIERI Morena, Carla, *La vuelta a lo americano post-vanguardista en Diego Rivera*, Roma, Unipress, sep. 1999, pp. 355-364.
- LEANTE, Cesar, "Confesiones sencillas de un escritor barroco", H. Giacomani, *Homenaje a Alejo Carpentier*, Las Américas Publishing Co. New York, 1970. También en *Cuba*, año III, no. 24, abril de 1964, pp. 30-33.
- MARIO Santi, Enrico, "Memoria de la mitomanía: Centenario de Alejo Carpentier", *Linden Lane Magazine*, vol. 24, vols. 1, 2, 3, 4. Texas, 2005, pp. 13-16
- MARTÍNEZ Carmeante, Urbano, "Carpentier, la otra novela" (cap.IV) *Revista Diräsät Hispánicas* no. 1, 2014, pp. 77-89.
- MÜLER-BERGH, Klaus, *Estudio Biográfico Crítico. Alejo Carpentier: autor y obra en su época*, Ed. Las Américas, La Habana, 1972.
- _____, "Alejo Carpentier: autor y obra en su época", Pittsburgh, *Revista Iberoamericana*, vol. XXXIII, NO, 63, enero-junio de 1967, pp. 9-43.
- OCAMPO López, Javier, "José Vasconcelos y la educación mexicana", en *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, Tunja, no. 7, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, pp. 137-157.
- OLNEY, James. "Algunas versiones de la memoria/algunas versiones de la bios: la ontología de la autobiografía", *Suplemento de Anthropos*, Barcelona, no. 29, 1991, pp. 33-47.
- PADILLA, Heberto, "El Carpentier que conocí", en *Vuelta*, México, no. 106, septiembre de 1985, pp. 54-57.
- PADURA Fuentes, Leonardo, *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- PÉREZ Pérez, Patricia, "La Revolución mexicana, el movimiento muralista y la escritura de Alejo Carpentier", en Campuzano, Luisa (coord.) *Alejo Carpentier, la*

- emancipación y las revoluciones latinoamericanas*, La Habana, Letras Cubanas, 2014.
- POGOLOTTI, Graziella, "Zizou", *Revolución y cultura*, La Habana, año 47, no. 1, enero-marzo del 2006, pp. 4-6.
- PONIATOWSKA, Elena, *Dos veces única*, México, Seix Barral, 2015.
- RINCÓN, Carlos, "Carpentier, extranjero indeseable", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, año 34, no. 68, segundo semestre de 2008, pp. 185-200
- RIVERA, Diego, "La pintura revolucionaria mexicana", *Social*, La Habana, año 11, no. 8, agosto de 1926, p. 41.
- RODRÍGUEZ BOLUFÉ, Olga, "Alejo Carpentier y el muralismo mexicano", *Crónicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, no. 7, 2004, pp. 7-10.
- _____, "Diego Rivera en Cuba: el legado de un artista paradigmático", Coloquio Internacional "Una cinta que envuelve una bomba", *Arteamerica*, La Habana, no. 14, 2007.
- _____, *Relaciones artísticas entre Cuba y México. Momentos claves de una historia*, México, Universidad Iberoamericana, 2011.
- _____, "Revisitaciones al muralismo mexicano desde América Latina y el Caribe", *Nierika, revista de estudios de arte*, año 2, no. 4, Universidad Iberoamericana, 2013, pp.48-67.
- ROIG de Leuchsenring, Emilio, *El grupo minorista de intelectuales y artistas habaneros*, La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad, 1961.
- RONDÓN, Denisse, "Acercamiento a la crítica de arte cubano en el pensamiento cultural caribeño de Alejo Carpentier", *La Habana, Arteamerica*, no. 15.
- RUBIO Navarro, Gabriela, *Música y escritura en Alejo Carpentier*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- SUBIRATS, Eduardo, *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 2018.

THOMAS Bosshard, Marco, *La territorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2013

TORRES, Pilar, *José Vasconcelos*, México, Ed. Planeta, 2006.

VÁSQUEZ, Carmen, "El primer viaje de Carpentier a México". *Alejo Carpentier, Essais Littéraires*, París, Gallimard, 2003. También en *La Jiribilla. Revista de cultura cubana* no. 468, abr. de 2010. Consulta digital en: http://epoca2.lajiribilla.cu/2010/n468_04/468_04.html

_____, "Alejo Carpentier en París (1928-1939)", en Milagros Palma, *Escritores de América Latina en París*, Michigan-París, Ed. Indigo & Côte-Femmes, 2006, pp. 101-115.

VERANI, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*, México, 4^a ed., Fondo de Cultura Económica, 2003.

Adendas

Anexo 1

DIEGO RIVERA, PINTOR MEXICANO

ALEJO CARPENTIER

A Luis López Méndez

Pocas figuras hay, en el panorama del arte contemporáneo, tan interesantes, tan fuertes, como la de este enorme Diego Rivera... Imaginad un hombre del Renacimiento, con el espíritu abierto a todas las ideas avanzadas y generosas de este siglo: un Gargantua artista y exegeta de cosas bellas, que supo pasear por Montparnasse en compañía de Picasso y Leger sin entregar su talento al engranaje efímero de los *ismos*. Este gigante jovial no cree en el «arte por el arte»; trabaja como un obrero, desprecia la «capilla», y con pasmosa seguridad emprende tareas formidables, invirtiendo varios años en cubrir, con sus pinturas, kilómetros cuadrados de pared.

Sería menester hacer un largo estudio para otear, siquiera rápidamente, el conjunto de su obra y ponderar la trascendencia de su orientación estética. Habría que seguir paso a paso esta enorme labor iniciada en el *Anfiteatro de la Preparatoria* continuada en la *Secretaría de Instrucción Pública* de México, y a cuya última florescencia debemos los frescos que ornán las paredes de la *Escuela Agronómica* de Chapingo.

He llamado a Diego Rivera «renacentista», y es porque solo el Renacimiento supo mostrarnos hombres de esa envergadura. En la admirable sinfonía pictórica de la *Secretaría de Educación Pública*. -;sinfonía heroica, sinfonía pastoral, sinfonía patética, sinfonía de las mil voces- queda plasmada toda una era de la vida mexicana, con sus tradiciones, sus triunfos, sus dramas...

En el *Patio de las fiestas*, desfilan todos los holgorios populares y las rústicas ceremonias animadas de un panteísmo helénico en que se glorifica la planta más fecunda y se adora el oro de las mies. Fiestas de las flores y de los árboles, danzas *yaquis* de «La vida y la muerte»; velorios de indios y, como contraste, la alegría urbana, en dos frescos que muestran la estrepitosa incineración de los *Judas*. Luego aparecen las industrias típicas, los ingenieros rudimentarios, las minas, las fundiciones; estupenda utilización del motivo habitual en un whitmaniano salmo al trabajo... Y luego vemos las artes del pueblo: la copla rueda que habla de amores desventurados, de exilios y de noches tristes; la pintura tosca, la leyenda que se transmite por *corridos* de generación, el

teatro proletario... Y como eje, allá en el fondo del *Patio de las fiestas*, en un triple fresco, se alzan los rojos pendones del 1º de Mayo, cuyo simbolismo es un *leitmotiv* que Diego hace percibir de cien maneras en el mundo plástico de sus frescos... Después de ver el patético «entierro del indio», la figura inolvidable del patrón de la hacienda, la dolorosa «salida de mina», ¡con qué satisfacción se contempla el gran tríptico del *Reparto de las tierras!*...

Los frescos de Diego Rivera no constituyen solamente una maravillosa lección de estética; nos dan una gran lección de humanidad, haciéndonos mirar de muy cerca la exigencia de los humildes, con todos sus dramas, sus alegrías y congojas.

Los artistas son generalmente inferiores a sus obras; Diego Rivera, prolongación de su obra, es casi tan interesante como ella.

Cuando una mano gigantesca a varios metros de altura, los andamios gimen, flaquean, agobiados por el peso de su cuerpo enorme. Dos albañiles trabajan a su lado, preparando pequeñas superficies lisas que Diego cubre inmediatamente con sus pinceles, mientras están húmedos. De cuando en cuando, con ligereza increíble, el artista se desliza por una escala, retrocede varios pasos y mordiendo golosamente un *chile verde*, atisba un efecto de color. Cerca de él, en cordial camaradería, se halla siempre uno de sus discípulos —muchachos algunos, que han venido de Escocia y Francia para trabajar el fresco con él.

Una sonrisa pantagruélica ilumina perennemente la faz del pintor. Es de hablar lento, con una aparente indolencia de pensamiento, pero apenas una conversación se interna en los meandros del arte, deja entrever una singular cultura. La primera vez que me mostro sus frescos, el artista hizo esta declaración desconcertante:

-A mí el arte no me interesa.

Luego se explicó:

—*Lo que me interesa es el comunismo... La labor mezquina e ingrata a que se dedican tantos y tantos pintores y a la que consagré mis esfuerzos por muchos años, me es altamente antipática. El cuadro de caballete, en el que se deja siempre un poco de juventud, de ideales, de vida, se transforma, apenas sale de las manos del artista, en una mera mercancía para beneficiar al marchad menos escrupuloso, y la obra viene a encallar en la antesala de un buen burgués, sin más finalidad que su placer egoísta y el de alguno de sus amigos. ¿Y el arte es eso?...*

Además no creo posible el desarrollo de un arte dentro de una sociedad capitalista, porque siendo el arte una manifestación social, aun en la aparición de un artista genial, mal puede un hombre viejo producir un arte nuevo. El arte proletario creará la plasticidad de las multitudes, su dinámica y su estética, a la par de múltiples y profundamente coherentes. Y sus características serán una sólida organización y la mayor sencillez y claridad en la expresión envolviendo el fuego interno de una pasión más poderosa que la de cualquier individuo, porque sumara la de las masas innumerables...

Diego Rivera, anticenacular y antirromántico por excelencia, no cree en la inspiración y otros fantasmas adorados en la penumbra perfumada de las torres de marfil. Cada mañana, como obrero consciente, se dirige a su tarea empuñando un casi legendario bastón que debe pesar veinte o treinta libras. Sin más alimento que algunas frutas, uno que otro *taco* y numerosos vasos de agua, trabaja de doce a veinte horas seguidas sin cansarse. Y de noche, con el traje tornasolado por la pintura, regresa a su estudio enclavado en la vetusta calle de Mixcalco.

Allí le fui a ver una tarde acompañado de Guillermo Jiménez, mi jovial y talentoso *cicerone* de la Ciudad de las Cúpulas. Diego Rivera vive en una vieja casona colonial, de puertas claveteadas y con anchas escaleras de madera. Nada hay en su casa que no sea genuinamente mexicano: esteras, muebles, fabricados y pintados por indios; irisados sarapes de Saltillo, sarapes de Texcoco con dibujos geométricos, y sarapes tricolores, de Oaxaca. En las paredes de su comedor se alinean las piezas de una vajilla seleccionada en la maravillosa variedad de los cachorros, platos y botellones típicos. En las estancias se ven ídolos, unos auténticos, otros imitados, que representan distintas épocas de la formidable escultura azteca; juguetes indios, de cartón y arcilla, en forma de aves raras y de diablos; mascararas carnavalescas, típicamente mexicanas, de una sorprendente diversidad de expresiones; pinturas populares, recogidas por Diego en pulquerías y haciendas. Y en casi todos los tabiques, cuadros del pintor, «que hoy le parecen muy malos», pertenecientes a las distintas tendencias que hurgaron su talento, sin sojuzgarlo: paisajes completamente académicos; lienzos impresionistas; un *Puente de Toledo* construido geoméricamente y que podría llevar la firma de Derain; composiciones cubistas...

Y como contraste, dos o tres obras actuales del artista, muy sobrias, muy equilibradas, y que muestran indias sentadas en actitudes hieráticas, tal cual se las ve desde el ferrocarril, durante todo el viaje de Veracruz a México.

Complemento del estudio y del artista es Lupe Marín, esposa de Diego Rivera. Es una muchacha alta, nerviosa, bellamente estilizada, e inverosímilmente trigueña a pesar de sus ojos de un verde muy claro. Nunca he oído hablar de una mujer con análoga dosis de personalidad. Ni emitir opiniones con tan absoluta ausencia de prejuicios. Baste decir que tiene al menos tanto carácter como su marido y que sus ideas sobre todas las cosas son de una elocuencia desconcertante.

En una tamalada organizada por Diego en honor de Massaguer y mío, vi reunido en su estudio a un interesante grupo de sus amigos: Orozco, el pintor (otro «hombre del Renacimiento»); el doctor Atl, pintor, escritor y Presidente de la *Liga de escritores de América*; el gran Miguel de Covarrubias, el caricaturista que *epató* a New York; y escritores: don Artemio del Valle Arizpe, Guillermo Jiménez, Salvador Novo, Villaurrutia, Gorostiza, la poetisa María del Mar, y otro. (En un rincón, abstraído, hipnotizado, el delicioso folklorista Tata Nacho seguía el arabesco modernismo de una

rústica melodía arrancada a dos guitarras y un violín rajado por los músicos de la *Mariachi*...)

A pesar de ser un genio, de la maravillosa orientación de su arte, Diego Rivera no es admirado en su país como debería serlo. Resulta increíble que esa obra, tan sana, tan fuerte, tenga detractores y adversarios. Sus frescos han motivado verdaderas polémicas en la prensa. La elite intelectual y los artistas jóvenes están con él. Pero la clase media y la *gente bien*, en cambio, le hacen una guerra sorda. Su verdadero *público* es, en realidad, el pueblo, para quien trabaja. Diego Rivera se enternece contando cómo obreros y campesinos suelen venir de lejos para contemplar sus obras:

—A esos, que no tienen el gusto falseado por convencionalismos académicos y conservan algo de ingenuidad primitiva, mis frescos no les parece arbitrarios. ¡No me piden que reproduzca el ideal de la belleza griego, cuando pinto indios con sus *huacales*!...

Diego Rivera es insensible a los elogios y las censuras. Sólo le interesa trabajar. Y *trabajar*. Y trabaja con todas sus energías, como un superobrero, realizando una de las obras más trascendentales de estos tiempos...

Porque la fórmula del arte moderno en América Latina se halla en los frescos de este enorme Diego...

ALEJO CARPENTIER

Carteles, no. 28, 11 de julio de 1926.

Anexo 2

DIEGO RIVERA

ALEJO CARPENTIER

He aquí un fragmento de la semblanza crítica leída por Alejo Carpentier con ocasión de la apertura de la Exposición Flouquet-Rivera, organizada por "1927" y de la cual ya dimos oportuna cuenta en el número anterior.

En 1921, Diego Rivera regresa a México, después de pasar largos años en Europa... Y desde esa fecha -según cuenta- a menudo sufre una pesadilla que le inunda de sudores fríos, y le hace dar fuertes puñetazos en los paredones de la chata casa colonial en que vive: sueña que está aún en París, viéndose nuevamente en su estudio de la vieja Rue de Rennes, donde pasó amargas épocas de tristeza y angustia intelectual.

Cuando se visitan ciertas pinacotecas de México y se contemplan algunos de los cuadros que Diego, a título de documento sobre sí mismo, conserva colgados en los testeros de su casa, se comprende el malestar del pintor ante la evocación de su pasado. Se adivina la desorientación que debió sentir ese gigante, ávido de labores gigantescas, en una sociedad que sólo le pedía encajes, y que, parafraseando el verso famoso, sólo acepta combates de titanes si éstos se labran en el pomo de una daga.

Hoy se recuerda, no sin ironía, que Diego supo ser brillante cuando explotaba apacibles disciplinas académicas. Sus primeros atisbos de tipos mexicanos -realizados con la técnica de quienes enseñan a pintar con trípode y magnesio- resultan fotografías de óptima calidad. Diego, que las mira hoy como obras ajenas y no conserva ninguna, confiesa que le parecen excelentes...

Después, comienza la labor europea de Diego, labor de *arte por el arte* fecunda en inquietudes, camino erizado de problemas y dificultades, que el artista vence, jaloneando su ruta con aciertos geniales. Su evolución es rápida, y llena de lógica. Puentes de Brujas, y agua muertas, pintados con mano adiestrada en la caricia de la tradición. Catedrales impresionistas, Notre-Dame surgiendo de la bruma matutina, ¿cómo no rendir momentáneo tributo a las blancas barbas de Claude Monet?... Reacción, geométrica, artistas, dibujo incisivo, -tal vez consejos de Derain, ese otro gigante-, y Diego construye obras análogas al extraordinario *Puente de Toledo*, que en su casa avecinde con dioses aztecas, cuya copia es utilizada actualmente por un maestro japonés para enseñar composición a los pintores en ciernes de Yokohama.

Para un artista joven no existe actitud digna fuera de las extremas izquierdas. Y Diego, ya situado en las izquierdas, participó entonces en el gran movimiento cismático

de la historia del arte: el cubismo. Fue uno de los directores de la nueva estética, incorporado al grupo insigne de Picasso, Braque, Juan Gris y Metzinger. También él se impuso la disciplina feroz de no pintar más que “objetos que cupieran en una mesa de café”, y colaboró en el esfuerzo por extraer sustancia plástica de frutas y violines, despertadores y mesas de canto, naipes y diarios, sin olvidar las guitarras y los frascos de Anís del Mono -únicas concesiones de Picasso al españolismo.

Diego había conquistado una posición ventajosa a la vanguardia. Sus arlequines - ¡también él hizo arlequines!- podían clasificarse entre los mejores. Guillaume Apollinaire, lo citaba entre sus maestros favoritos... Pero diego estaba profundamente descontento; descontentó de sí mismo y de los demás. Sentía que su misión no era almacenar lienzos y contribuir al enriquecimiento de los mercaderes de cuadros. Sus obras -no me aparto de sus relatos- le asqueaban, apenas realizadas. Su desorientación era cruel, y el espectáculo de sus contemporáneos agravaba esa desorientación. Lleno de admiración por Picasso, a quien considera uno de los pintores más completos de todas las épocas, lo veía odiar el medio en que vivía, sin poder separarse de él; queriendo pintar a gran escala, sin poder hacerlo. Cuando estalló la revolución rusa, Diego pensó: “Allí Picasso podría hallarse plenamente...” Y reñía a Matisse Y A Derain, porque éstos no se esforzaban en obtener paredes de donde pintar... Y su disgusto aumentaba, su desaliento le entristecía la existencia...

El regreso a México, -a un México transfigurado por la revolución- determinó una cristalización triunfal de su personalidad. Ante «el espectáculo de un país dotado de formidables elementos plásticos, completamente inexplotados; ante ese pueblo, prodigiosamente artista, que a pesar de su diversidad ofrece una singular sensación de unidad étnica; ante el nuevo orden de ideas, concordante con sus más íntimas aspiraciones, Diego Rivera tuvo una revelación magnífica de su propia fuerza. Y su arte, ese arte que entraña una ideología tan hermosa como sus realizaciones, surgió maravillosamente lozano, planteando principios estéticos que habrán de regir por mucho tiempo el arte de nuestra América.

La decoración mural del Anfiteatro de la *Preparatoria*, de que tanto se habló, por ser su primera gran obra realizada en México, sólo fue una labor preliminar. Diego Rivera, el gigante, el maestro, aparece en toda plenitud en las series de frescos pintados en los patios del Ministerio de Educación Pública de México. En esa sinfonía pictórica - ¡Sinfonía pastoral, sinfonía heroica, sinfonía de las mil voces!- queda plasmada toda una era de la vida mexicana en realizaciones de una fuerza plástica inigualable. La solidez de técnica que ponen de manifiesto la composición, la estilización, el equilibrio, la factura misma, de esas pinturas, es prodigiosa... Y ¡qué motivos ha utilizado el maestro! En el *Patio de las Fiestas*, desfilan todos los jolgorios populares y las rusticas ceremonias animadas de un panteísmo helénico, en que se canta después de una rica cosecha y se tejen guirnaldas de flores para la planta que ha dado más mazorcas. Fiestas

de las flores y de los árboles y danzas *yaquis* de la vida y la muerte; tranquilos velorios de indios, gravemente sentados en sus cúbicas mansiones de adobe; visiones de los verdes canales de Santa Anita, y de esa prodigiosa llanura mexicana, tan solo comparable a la Castilla, por sus austeridad, por su recogimiento. Luego aparecen las industrias típicas, los ingenieros rudimentarios, las minas, las fundiciones: whitemaniano salmo al trabajo... Y las artes del pueblo: la copla ruda que habla de amores desventurados y exilios; la pintura tosca, la historia heroica o grotesca que se transmite por *corridos* de generación en generación...

Y, como eje, allá en el fondo del *Patio de las fiestas*, en un gran tríptico, se alzan los rojos pendones del 1° de Mayo, cuyo simbolismo es *leitmotiv* que Diego hace sentir de cien maneras en el mundo de plástico de sus frescos...

Recientemente, Paul Morand se maravillaba ante los frescos de Diego Rivera, señalando en ellos, sin embargo, rasgos de *Barbusianismo* pictórico, a los que concede poca importancia... Esta vez no fue tan aguda como de costumbre, la visión del irónico "guardagujas de vías internaciones"...

No es solamente una inmensa ternura, una piedad infinita por el humilde que sufre, por el indio -eterna víctima-, la que impulsa a Diego a trazar las figuras hurañas e inolvidables del "patrón de la hacienda", del "reparto de las tierras", de ese laico descendimiento de cruz que es "la salida de la mina".

Diego asigna a la pintura un papel social: son arte para la colectividad, en vez de arte para el comprador de la obra de arte. Cuando inicia a sus discípulos en la técnica del fresco, les enseña que los muros que habrán de cubrir con sus pinturas, serán "otras tantas posiciones ocupadas al enemigo en la lucha social" y que éstas "pueden ser perdidas, recuperadas y vueltas a perder, dado que la burguesía posee aun los mayores medios de difusión, propaganda y sugestión".

El maestro se declara "apenas un primitivo anunciador del arte proletario, cuyas características serán la organización sólida y armoniosa, la claridad y la sencillez" y cuyas obras estarán "animadas de una pasión más intensa y más fuerte que todas las pasiones, porque será la de un hombre -el artista-, a la cual se sumarán todas las pasiones de la masa proletaria"....

Esta ideología determino la orientación estética de los frescos de la *Preparatoria*. Y Diego superó aun esa labor, al crear los frescos de la *Escuela Agronómica* de Chapingo. Es la misma modalidad, pero aplicada a realizaciones más amplias, más generosas aún, concebidas a una escala de titán...

Diego vive como piensa. De costumbre viste ese uniforme internacional del trabajo que es el *overall*, y hasta hace poco llevaba un grueso pistolón al cinto, pues gentes conservadoras y estudiantillos clericales se entregaban al edificante deporte de apedrear y raspar los frescos de los nuevos pintores mexicanos.

Extraordinario hasta en su físico y costumbres, Diego es uno de los hombres más corpulentos que he visto: si inseparable bastón de Apizaco debe pesar lo menos treinta libras, y su sombrero mexicano podría servir de techo a un molino de Holanda. Suele pintar sin descanso de diez a quince horas diarias. Y se jacta de trabajar como jornalero y ser pegado como tal, mientras los *yanquis*, en los mercados de cuadros, se disputan sus lienzos por millares de dólares.

La casona de Diego es modesta; más bien pobre, pero es la casa más mexicana de todo México. Para describir su interior, no bastaría una larga enumeración de tornasolados sarapes, máscaras grotescas, exvotos, juguetes, pinturas recogidas en haciendas, Judas forrados de cohetes, cacharros, molinillos, *charros de zacate*, y botellones indios, sin contar bellísimas esculturas precortesianas...

Por las tardes, sentadas silenciosamente en los peldaños de la escalera de madera, los modelos esperan a Diego: sin indias hieráticas y sumisas, envueltas en tradicionales rebozos... Y Diego, después de trazar uno de sus maravillosos frescos, vuelve a trabajar, estudiando manos y expresiones con una pasión de principiante...

Muy de noche, se permite un momento de holganza por viejas calles coloniales. Lupe Marín, su esposa, cuida de que sólo salga con un tostón, porque si lleva más dinero, se lo regala a todo pobre que encuentra en su camino.

Sólo una cosa logra sacarlo de quicio, provocándole furias de grandeza bíblica: el mal gusto. Cierta vez, —actitud que elogio calurosamente—, descargo su pistola sobre un gramófono que le obligaba a escuchar, por iniciativa de un tendero, melodías de ópera romántica italiana...

Tal es Diego Rivera, el formidable artista cuyas obras determinaron el magnífico renacimiento del arte mexicano contemporáneo.

ALEJO CARPENTIER

1927, *Revista de Avance*, no. 9, 15 de agosto de 1927

Anexo 3

DIEGO RIVERA (1)

ALEJO CARPENTIER

Ardían las últimas hogueras de una larga y cruenta revolución, cuando un pintor mexicano, singularmente dotado y dueño de su técnica, regresaba a la patria, tras de una larga permanencia en París. En manos del *marchand* Leoncio Rozemberg quedaban sus últimas telas cubistas, tan magistralmente logradas que habían merecido el elogio de Apollinaire, máximo teórico y animador de las nuevas corrientes artísticas. Había sido amigo de Picasso, de Juan Gris, de Braque, de Leger -de todos los pintores que habían promovido la gran aventura plástica del cubismo-. Dejaba en Montparnasse el recuerdo de su robusta estampa y también de sus desplantes, frases, ocurrencias, alardes, que aun alimentaban toda una mitología. Y es que «Diego Rivera», como aun lo llamaban sus contertulios del Café del Domo y la Rotonda, nada intimidado por las luces de la Ciudad Luz, había manifestado siempre una personalidad recia, indómita, reacia a cualquier aceptación de normas ajenas a políticas de grupo. Aun cuando hubiera hecho cubismo, su cubismo presentaba fisonomía propia, exótica, por la utilización de elementos decorativos, de texturas, que evocaban los objetos folclóricos mexicanos. Tenía a Marcoussis por un mal pintor, y a Delaunay -gran pontífice de toda una capilla- por teorizante huero. Juzgaba a sus contemporáneos sin el menor miramiento, con plena conciencia del «Soy quien soy». En cuanto a reglas de la vida, se había fijado una sola, que observaría hasta el término de su existencia: «Pintar todos los días»

Diego Rivera regresaba a un país nuevo. Atrás habían quedado los días de la «Decena Trágica» de la Batalla de Celaya, de la Convención de Aguascalientes. Y aunque todavía quedaran aquí, allá, algunas humeantes fogatas. México entraba en una fase de reconstrucción. Si el sentimiento nacional, intensificado por las jornadas de sacrificio y lucha, se manifestaba en lo institucional y político, no tardaría ese sentimiento en afirmarse también en lo literario y artístico. Un gran telón se había alzado sobre regiones de México que el viajero de la era porfiriana no solía recorrer, prefiriendo llevar sus devociones hacia los monumentos de la vieja Europa. Ahora, los jóvenes volvían los ojos hacia las maravillas de la alfarería popular, de las artesanías tradicionales que en todas partes florecían, haciendo perdurar técnicas anteriores a la Conquista. Los poetas recopilaban los corridos de la Revolución. Los arqueólogos iniciaban transcendentales búsquedas. El Ministerio de Educación era un semillero de mentes alertas entregadas a la clasificación y publicación, de cuantos documentos

musicales, plásticos, arquitectónicos, literarios, contribuían a caracterizar el alma de un gran pueblo.

Diego Rivera estaba cansado del ambiente parisiense.

En aquellos días -me confiaría algunos años más tarde- soñaba muchas veces que me encontraba aun mi estudio de la Rue de Rennes. Y como esto me resultaba la peor de las pesadillas, me despertaba cubierto de sudores fríos, dando puñetazos a las paredes....

Quien había ido a Europa en busca de Cezzane y de Gauguin para toparse, en realidad, con el cubismo, regresaba a la patria, ahora, para encontrarse a sí mismo. Renegando de todo lo hecho -aunque lo hecho hubiese sido excelente-, Diego Rivera comenzaba una vida nueva. Vida nueva que se manifestaría en lo plástico, para comenzar, con su primera gran obra mexicana: la decoración mural del anfiteatro de la Escuela Preparatoria, anuncio de la vasta sinfonía pictórica que habría de realizar inmediatamente después, en plena madurez de designios, en los dos patios del Ministerio de Educación.

El pintor se había instalado en la Calle Mixcalco, en el corazón de un barrio modesto. Allí lo conocí en 1926, casado ya con la legendaria Lupe Marín: No había, en su casa, un solo objeto que no fuese de factura popular mexicana: sarapes en los pisos; alfarería de Toluca o de Guadalajara sobre mesas; cofres de Olinalá, jícaras de Michoacán, charros de zacate, exvotos, candelabros poblanos, retablos coloniales, máscaras de Pátzcuaro, platerías de Taxco... Diego, con su seguro olfato, había valorado todos aquellos objetos que alimentarían, muchos años después, un floreciente comercio. Mixcalco 12 fue acaso el primer museo folclórico que existió en la Ciudad de los palacios.

ALEJO CARPENTIER

En "Letra y Solfa", *El Nacional* de Caracas, 26 de noviembre de 1957

Anexo 4

UN REDUCTO DE LA LIBERTAD
DIEGO RIVERA, EL CONQUISTADOR DE LOS MUROS MEXICANOS

ROBERT DESNOS

Uno de los diarios de izquierda de París, "Le Soir", acaba de publicar tres artículos sobre México y nuestro movimiento social y artístico. Curiosos, pintorescos, cargados de intolerables alusiones a nuestra política interior, retenemos y traducimos el tercero. Son una prueba del interés que nuestro país suscita actualmente en Europa.

Servicio exclusivo de *El Universal Ilustrado*

México atraviesa esa hora en extremo fugitiva de la historia de una nación en que la salvaguardia de sus libertades está ligada a su integridad territorial. Pero sería tan injusto acusar a esta República de nacionalismo como si se acusara a los voluntarios de 1792 y los comisarios del pueblo enviados a las filas por la Convención. Las palabras sobreviven a su significación y el patriota de la Caramañola se indignaría de ser confrontado con el patriota de 1928.

El esfuerzo mexicano, que se ha consagrado a la regeneración de la raza indígena desde el punto de vista social, político e intelectual, no es entonces un movimiento nacional sino en la medida en que es anti-americano.

Y sin duda un día [un] MÉXICO nuevo se levantará, potente como antes de la conquista colombina, sobre las riberas de ese mar Caribe atormentado por los ciclones y por la ambición yanqui.

DIEGO RIVERA

Diego Rivera, antes de la guerra, [fue] uno de los pintores cubistas que, al lado de Picasso, luchaban contra la incompreensión de esos mismos que especulan hoy con sus telas. Era un gigante simpático, célebre por los correctivos que infligió a cierto número de críticos comerciantes.

Sobrevino la guerra. Diego Rivera regresó a México.

Desde luego, no fue la alta sociedad mexicana lo que le sedujo. No; fueron los indios, los cantadores ambulantes, las pulquerías con sus muestras tan curiosamente pintadas. Fueron, todavía los escultores de la época precolombina, los juguetes ingenuos de los niños de la calle, todo el folklore, toda la poesía viviente de Yucatán a la frontera americana. Diego Rivera hubiera podido hacerse una reputación fácil de pintor moderno en América. Le hubiese sido fácil, además, copiar con destreza los modelos

que ofrece el arte indígena. Prefirió ponerse al servicio de la causa indígena. Con simplicidad, trazó las costumbres de las tribus, el martirio de los mineros, las miserias de la opresión. Su obra fue una obra manifiesta de libertad. Cubrió de frescos ardientes muros de muchas centenas de metros de largo. Los blancos se inquietaron. Los estudiantes fueron a destruir su obra.

Rivera se puso un revolver en la cintura, rehízo sus frescos y [a]campó frente a ellos, decidido a balacear a quien quisiera destruirlos nuevamente.

Se puede decir que Rivera pintaba, revolver en mano, con peligro de su vida.

Cualquiera otro gobierno hubiese abandonado al pintor. El gobierno actual le tomó bajo su protección.

Rivera pintó, entonces, todas las industrias mexicanas e indígenas. Ha decorado la escuela agrícola de Chapingo, establecido en una iglesia desafectada y va, muy probablemente, a ser encargado de los frescos del Palacio de la Presidencia, en México. Ahí representará, según se dice, los fastos y las desgracias de la historia indígena, proyecto que no debe satisfacer sino muy mediocrementemente a las clases burguesas, poco deseosas de ver representados sus antiguos métodos de gobierno.

En el momento actual, Rivera goza de una extraordinaria popularidad y de una gran influencia sobre los jóvenes a los que ha dado un gran ejemplo de calor moral. Rivera podría ser rico. Los comerciantes de cuadros de New York le han ofrecido fortunas. Siempre ha rehusado, prefiriendo quedarse en su México viviente, inflamado, libre, en el que vive entre los obreros.

ALREDEDOR DE RIVERA

Alrededor de Diego Rivera, toda una falange de escritores, de pintores y de músicos toma parte en el movimiento ideológico y en el movimiento político.

Entre otros, ese extraño Dr. Atl, que pasa por profeta y mago y que después de haber vivido tres años, medio desnudo, en las soledades volcánicas del Popocatepetl, habita ahora las ruinas de un inmenso claustro. Tras de haber fundado la "Liga de escritores americanos" para la lucha de las Ideas libertarias, acaba de publicar siete volúmenes de documentación sobre las catedrales mexicanas y las artes menores.

Son todavía, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, directores de la revista "Ulises".

Son los pintores Leal, Jean Charlot -francés radicado en México- Amero, Alfaro Siqueiros, los que ayudan a Diego Rivera a hacer lo que ellos llaman "la conquista de los muros" para que se manifieste su pensamiento. Es, todavía, José Clemente Orozco, que ha pintado, en tres pisos de la Escuela Preparatoria, escenas de la revolución y alegorías de actualidad. Pinturas que algunos estudiantes destruyeron y que han sido rehechas. Es el folklorista Tata Nacho, a quien el Ministerio de la Educación Pública ha encargado de recoger los aires y canciones indígenas.

Es el “gran poeta” Gutiérrez Cruz, quien debió sostener verdaderas batallas a “mano armada” para defender sus libros contra reaccionarios.

Es toda una escuela, en Jalapa, la extrema izquierda del movimiento intelectual y social, con poetas como Maples Arce y Urbe –discípulos de Díaz Mirón, vanguardista distinguido– y que, no contentándose con publicar la revista “Horizonte”, la editan en forma de carteles y la fijan sobre los muros. Porque siendo un movimiento popular, los poetas descienden “a la calle” para defender sus poemas, como descenderían para defender la libertad.

Es, todavía, un músico como Carlos Chávez, del que es de desearse que conozcamos pronto las “suites” sinfónicas y el ballet del “Milagro de Nuestra Señora de Guadalupe”.

Y este movimiento anti-académico goza de la inteligente protección acordada por el gobierno a todo revolucionario del pensamiento. Muchos de estos escritores y, sobre todo, de los “estridentistas”, que nuestra Europa temblorosa encarcelaría, figuran en el gobierno de las provincias.

¿No se ha legado hasta crear en la Casa del Estudiante Indígena un teatro experimental mexicano, puesto a disposición de los autores jóvenes?

El Ministerio de la Educación Pública edita, además, numerosas obras sobre las antigüedades y el folklore mexicanos, y esa revista “Forma”, que es una de las tentativas más felices de la joven República.

¡HURRA, OH MÉXICO!

Estos últimos informes los recojo la mañana misma de mi salida de la Habana. Ya la estela marca nuestro camino y la isla desciende tras del horizonte. Y toda la noche, en el esplendor de una tempestad magnética, soñé en ese México del que estuve tan próximo y al que no fui no sé por qué súbita cobardía. ¿Por qué no me habré embarcado hacia la Vera Cruz?

Pero algún día, no en la popa sino a la proa del navío, yo soñaré en ti México, rememorando las palabras de la canción de marinos:

Hardi les gars
Vire au guindo
Good bye Farewell
Hardi les gars
Vire au guindo
Hurrah! Oh México!
Oh! Oh! Oh!

ROBERT DESNOS

Publicado originalmente en francés en la revista *Le Soir* de París, mayo de 1928. Se desconoce al autor de la traducción. Apareció en español en el suplemento de *El Universal Ilustrado*, del 7 de junio de 1928.