

Literatura y artes visuales en tres escritores cubanos. Carpentier, Lezama Lima y Sarduy
 Carolina Toledo
 Boletín de Arte (N.º 17), pp. 54-58, septiembre 2017. ISSN 2314-2502
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>
 Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LITERATURA Y ARTES VISUALES EN TRES ESCRITORES CUBANOS

CARPENTIER, LEZAMA & SARDUY

LITERATURE AND VISUAL ARTS IN THREE CUBAN WRITERS

CARPENTIER, LEZAMA & SARDUY

Carolina Toledo

carotoledo2708@gmail.com

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 03/03/2017 | Aceptado: 02/07/2017

RESUMEN

El estudio de las críticas sobre artes visuales en la obra de Alejo Carpentier (1904-1980), de José Lezama Lima (1910-1976) y de Severo Sarduy (1937-1993) nos permite analizar los cruces interartísticos dentro del campo cultural cubano del siglo XX y el interés de estos tres escritores cubanos sobre el arte visual al cual consideran un productivo ámbito de experimentación y novedad afín a sus indagaciones estéticas.

PALABRAS CLAVE

Literatura y artes visuales; literatura cubana; Carpentier; Lezama; Sarduy

ABSTRACT

The study of criticism of visual arts in the work of Alejo Carpentier (1904-1980), José Lezama Lima (1910-1976) and Severo Sarduy (1937-1993) allows us to analyze the interartistic relationships within Cuban cultural field of the 20th century and the interest of these three Cuban writers on visual art to which they consider a productive field of experimentation and novelty related to their aesthetic enquiries.

KEYWORDS

Literature and visual arts; cuban literature; Carpentier; Lezama; Sarduy



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

La investigadora cubana Luz Merino Acosta explica lo siguiente con respecto a la alianza entre la literatura y las artes visuales:

[Fue] un aporte de las vanguardias históricas, rastreable en Hispanoamérica posiblemente desde 1910, contexto en el cual se proyecta un conjunto de publicaciones como alternativas culturales y/o políticas, y donde se evidencia dicho binomio literatura-plástica (Merino Acosta, 2000: 23).

En efecto, numerosas revistas vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX —las mexicanas, *Urbe* y *Forma*; las argentinas, *Proa* y *Martín Fierro*; la brasileña *Klaxon* y la peruana *Amauta*, entre otras— se proponían difundir las novedades artísticas no solo a partir de un discurso crítico dedicado a las novedades del arte plástico, sino, también, mediante un particular énfasis en el diseño visual y en la inclusión de grabados, viñetas, fotografías y reproducciones de obras pictóricas.

En el caso de Cuba, la *Revista de Avance* (1927-1930) —publicación editada por Alejo Carpentier, Jorge Mañach, Martín Casanovas, Francisco Ichaso y Juan Marinello— expresaba el afán por difundir el arte de vanguardia en sus diversas manifestaciones con un particular énfasis en dar impulso al vanguardismo pictórico y su ruptura con el academicismo de la Escuela de Bellas Artes «San Alejandro» fundada en 1818. Así lo demuestra la presentación de la *Exposicion de Arte Nuevo* (1927) que reunía a las figuras renovadoras del arte plástico en la isla así como la colaboración de Eduardo Abela, Carlos Enríquez, Rafael Blanco, Antonio Gattorno y Víctor Manuel y de exponentes internacionales como Juan Gris, Salvador Dalí, Matisse y Pablo Picasso. Desde sus primeros escritos, Alejo Carpentier había demostrado un particular interés por la crítica de las artes visuales en otras publicaciones habaneras, como *Social*, *Carteles* y *Diario de la Marina*,¹ donde había realizado gran cantidad de crónicas sobre los máximos exponentes de la vanguardia plástica nacional y europea en un intento por dar a conocer las novedades del arte moderno en Cuba.

En efecto, las artes visuales ocupan un lugar central en la poética carpentieriana y, fundamentalmente, en su modo de concebir los rasgos de lo latinoamericano. Sus ensayos orientados al problema de la identidad americana hallan en la arquitectura barroca —en particular, en fachadas y en retablos de iglesias mexicanas— los ejemplos más acabados para elaborar su teoría del mestizaje. Su contacto con los artistas mexicanos Diego Rivera y Clemente Orozco en 1926 impactó en su visión sobre las potencialidades del arte latinoamericano, particularmente por la profunda vinculación entre estética y política.² En sus escritos sobre el muralismo mexicano Carpentier destaca, por un lado, la valoración del realismo y la impronta figurativa en un período en el cual el arte abstracto predominaba en Europa y comenzaba a arraigarse en Estados Unidos y en América Latina; por otro lado, la aspiración revolucionaria que asumía dicha estética. Este último aspecto, el deseo de una revolución nacional impulsada desde el campo estético y cultural, lo vincula también con la reivindicación de la tradición afrocubana durante los años cuarenta expresada paradigmáticamente en la obra pictórica del cubano Wifredo Lam (Birkenmaier, 2003).³ Los escritos sobre artes visuales publicados por Carpentier entre 1951 y 1961 en el periódico caraqueño *El Nacional* y reunidos luego en *Letra y solfa. Artes visuales* (1993) destacan la excepcional riqueza y sofisticación del arte latinoamericano desde la época precolombina hasta sus manifestaciones contemporáneas y subrayan el desconocimiento del público europeo sobre este asunto.⁴

La crítica de las artes visuales también ocupa un lugar predominante en los textos iniciales del poeta José Lezama Lima. Antes de publicar su primer poema, «Muerte de Narciso» (1937), Lezama Lima había escrito en la revista *Grafos* una crítica titulada «Tiempo negado»⁵ dedicada al joven pintor Arístides Fernández recientemente fallecido. Este temprano interés por las artes visuales se desplegó y se afianzó plenamente en la revista *Orígenes*, definida por el poeta cubano como un *taller renacentista* por ser un nuevo espacio de convergencia crítica y creativa en el que confluían distintos escritores, pintores, escultores y músicos. Desde sus páginas, los pintores modernos y vanguardistas encontraron un espacio de difusión, autonomía y autoafirmación y así se consolidó una de las alianzas más fructíferas en la historia de la cultura cubana. El proyecto de *Orígenes* que, en palabras de Lezama Lima, «impuso la expresión nueva y el espíritu de modernidad» (Lezama Lima, 2010: 149) se insertaba dentro de lo que Abel Prieto definió como el *proyecto utópico* orientado al reformismo social. El mismo surgía de la necesidad de sobreponerse a un medio hostil y, en esa búsqueda, los integrantes del grupo pretendían «dotar de un programa a la conciencia nacional cubana» (Prieto, 1988: 33) durante el contexto republicano (1902-1958) en el cual la isla se encontraba en un estado de frustración política y asediada por el interés anexionista de los Estados Unidos. La esfera artística constituyó, entonces, un espacio de rescate y de denuncia que permitió plasmar los ideales éticos y estéticos del grupo. Como afirma Graziella Pogolotti: «Frustrada la obtención de

la verdadera independencia en el plano político, el arte reintegra los valores amenazados de desaparición en un mundo autónomo, que se convierte en una suerte de refugio» (2007: 168).

Algunas referencias a la función del arte en ese contexto fueron expuestas por Lezama Lima en el ensayo *Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)* (1996 [1966]), donde examinó las relaciones entre el ámbito poético y el plástico y elaboró una historia cultural cubana a partir de un contrapunto entre ambas expresiones artísticas. Allí el autor introdujo la noción de *vacío* al afirmar que desde el siglo XVI hasta finales del siglo XIX el arte de la isla no había alcanzado aún una *expresión lograda* y que era justamente esa condición la que había habilitado la posibilidad de creación. Lezama Lima denunciaba el descuido sobre la preservación del patrimonio cultural y artístico nacional durante la época republicana y la consecuente carencia de identidad que esto había constituido para Cuba.

Si bien desde su función crítica Lezama Lima no participó de las contiendas locales entre arte académico y arte de vanguardia (Méndez Martínez, 2000: 67) hacia fines de la década del treinta aún expresaba ciertos reparos ante la pintura y la escultura de la época (especialmente la creada por los integrantes de la Academia de San Alejandro) como puede apreciarse en algunos escritos sobre Aristides Fernández, Víctor Manuel, Abela, Sicre y Ramos Blanco. Pero en la década del cincuenta, con el afianzamiento del vanguardismo cubano, Lezama Lima señaló la concreción de ciertas *eficacias plásticas*. Por ejemplo, en un breve texto titulado *Nuestros pintores o la búsqueda del contrapunto* (1950), escrito en ocasión de una muestra de composiciones de Wifredo Lam, de René Portocarrero y de Mariano Rodríguez, el autor afirmaba: «Qué buen hacer, qué continuidad histórica tiene ya nuestra pintura, su trabajo va haciendo un estilo donde podremos reconocernos como existencia histórica» (Lezama Lima, 1996: 261). En otro texto del mismo año, titulado *En el estudio de un pintor o los pelillos de un pincel* (1950), también celebraba la obra de sus contemporáneos:

Qué hondura de luz creadora y derivada visitar estudios de pintores modernos cubanos. Qué seguridad de pulso el saber que la historia de artística creación continúa su acarreo y sus asibles y preferentes aclaraciones [...]. Así nuestra pintura va haciendo de su paisaje un paisaje de cultura, es decir, mundo exterior con el cual ya el hombre ha dialogado, haciéndolo suyo por definición y subrayado sensiblemente. Al ir penetrando en nuestra expresión, al ir alcanzando forma artizada, parece como si fuéramos penetrando en nuestro paisaje, rindiendo así la naturaleza a la cultura y haciendo de la cultura la segunda naturaleza, que parece ser lo propio del hombre [...]. Se va así ganando un estilo, se va haciendo de la diversidad una impulsión hacia lo que de veras tendremos que alcanzar y hacer nuestro. Hay allí un estado, una permanencia a través de generaciones que marchan serenas y lúcidas hacia su dignidad y la ejecución de sus formas (Lezama Lima, 1996: 259).

De este modo, Lezama Lima advertía en las artes visuales ciertos hallazgos en términos de representación que en el ámbito de la literatura cubana constituían aún meras aproximaciones. Podemos conjeturar, por tanto, que el profundo interés de Carpentier y de Lezama Lima —y como se verá después, también el interés de Sarduy— por las artes visuales se fundamentaba en su percepción de esa esfera artística como un campo de experimentación y novedad que no se avizoraba aún en el ámbito poético. En particular, la pintura era para Lezama Lima un arte que condensaba y resumía el conocimiento alcanzado en su época. Esta idea la expresó en 1949, en la crónica 31 de *Sucesivas* al comentar la exposición de obras francesas Escuela de París en el Capitolio de La Habana:

Que la pintura es centro de las artes de nuestra época lo prueba que en la llamada historiografía de la época hechos homólogos, es ella la que puede suministrar ejemplos más espléndidos. Una naturaleza muerta de Juan Gris equivaldría a decir «estudió la dialéctica con André Lalande, o un cuadro de Braque decir estudió la lógica matemática con Bertrand Russell». Puntos referenciales en el paralelo de todas las artes que nos entrega la más viviente unidad de todo saber universal (1969: 252).

Catorce artistas plásticos cubanos participaron de *Orígenes* durante sus doce años de publicación; la mayor parte de ellos viajó a Europa entre 1927-1933 donde iniciaron un proceso de apropiación, integración y síntesis tanto de las últimas tendencias —cubismo, surrealismo— como de toda la tradición de la pintura occidental que da como resultado la creación de los primeros clásicos del modernismo cubano: Amelia Peláez, Eduardo Abela, Wifredo Lam, Marcelo Pogolotti y Carlos Enríquez. La vinculación con el ambiente artístico de la vanguardia europea les permitió ampliar sus experimentaciones temáticas y técnicas a la vez que recibían un importante influjo de la pintura mexicana, particularmente mediante la obra de grandes

muralistas como Rivera, Orozco y Siqueiros, precursores de una sensibilidad profundamente americanista que se extendería por todo el continente (Cobas Amate, 2008).

Luego del retorno a la isla, entre 1934 y 1939, muchos artistas compartieron su experiencia europea y consolidaron el movimiento modernista que terminó desarrollando tres vertientes bien definidas: el criollismo, el afrocubanismo y la pintura de preocupación social. La generación posterior, alrededor de la década del cuarenta, incluyó artistas muy vinculados con Lezama Lima —como Mariano Rodríguez, Mario Carreño o René Portocarrero— quienes profundizaron la búsqueda de esa expresión nacional iniciada por sus antecesores y lograron configurar diferentes poéticas desde las cuales se proyectaron nuevas miradas sobre el territorio insular. Por lo tanto, los principales puntos de contacto entre la obra de Lezama Lima y la de los pintores pertenecientes al modernismo y al vanguardismo cubanos se manifiesta en una exploración artística e ideológica que persigue los trazos constitutivos de lo *esencial cubano* básicamente identificado con lo criollo (propósito que reviste la aspiración modernista a insertar lo propio dentro del ámbito de la cultura universal).

Por su parte, Severo Sarduy inició su carrera como crítico de artes plásticas entre 1956 y 1959 en las publicaciones cubanas *Diario Libre*, *Nueva Generación*, *Lunes de Revolución*, *Revolución*, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, *Mañana Libre*, además de la escritura de catálogos de exposiciones y programas teatrales, textos reunidos por Cira Romero en el libro *Severo Sarduy en Cuba: 1953-1961* (2007). En 1959, Sarduy viajó a Europa junto con otros artistas —la mayoría de ellos pintores— con el propósito de formarse como crítico de arte en la *École du Louvre*; una vez radicado en París continuó colaborando con las revistas habaneras *Artes Plásticas* y *Lunes de Revolución*, se formó en museología, se dedicó a la pintura y realizó sus propias exposiciones.

En sus primeras críticas reflexionó acerca del rol de las artes plásticas en el contexto revolucionario e intervino especialmente en las polémicas entre arte abstracto/arte figurativo y arte popular/ arte de vanguardia; también realizó semblanzas sobre los más destacados pintores cubanos, como Arístides Fernández, Víctor Manuel, Mariano Rodríguez, Eduardo Abela, Roberto Diago, Marcelo Pogolotti y Wifredo Lam, y sobre otros más jóvenes, como Willy Merallo y Héctor Molné. En estos primeros textos se advierte, además, un intento por delinear un nuevo perfil de crítico, pues Sarduy se definía como un *simple observador* de la pintura sin ningún tipo de preferencia por una escuela o estilo. Del mismo modo, proponía un modelo crítico alejado de los términos tradicionales, academicistas y doctrinarios que caracterizaban a esta práctica en el primer período revolucionario con el fin de dar a conocer la pintura nacional y acercar «al gran pueblo que no sabe de hermetismos, de capillas, de tesis, ni de adjetivos críticos de turno [...] a la gran maravilla de América que es nuestra pintura» (Sarduy en Romero, 2007: 138).

En suma, la crítica sobre las artes visuales en la obra de estos tres escritores cubanos asume diversas facetas: por un lado, se presenta como una labor que les permite insertarse en el campo literario e intelectual habanero para proponer modos novedosos y alternativos de producir crítica de arte desde el espacio antiacadémico otorgado por la práctica poética y narrativa. Por otro, especialmente en el caso de Carpentier y de Lezama Lima, este interés se vincula a un objetivo concreto de difusión cultural de las últimas tendencias del arte moderno en Cuba en un contexto artístico y crítico caracterizado por la superficialidad y la indiferencia imperante durante el período republicano. Finalmente, el ámbito de las artes visuales representa para estos tres escritores cubanos un espacio de innovación y experimentación al cual retornan a lo largo de toda su trayectoria literaria como fuente de temas, motivos y procedimientos afines a sus particulares indagaciones estéticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baujín, José Antonio y Luz Merino Acosta (2004). «El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española». *Alejo Carpentier: A puertas abiertas: textos críticos sobre arte español* (pp.13-66). Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- Birkenmaier, Anke (2003). «Alejo Carpentier y Wifredo Lam: Negociaciones para un arte revolucionario». *Anales de Literatura Hispanoamericana* (pp. 205-213). Madrid: Ediciones Complutense-UCM.
- Carpentier, Alejo (1993). *Letra y solfa. Artes visuales*. La Habana: Letras Cubanas.
- Cobas Amate, Roberto (2008). «La búsqueda de lo cubano universal». *Cuba. Arte e historia desde 1868 hasta nuestros días* (pp. 180-183). Barcelona: Lunwerg.
- Méndez Martínez, Roberto (2000). «Lezama: la plástica en el fundamento del sistema poético». *La dama y el escorpión* (pp. 47-150). Santiago de Cuba: Oriente.

Merino Acosta, Luz (2000). «Orígenes: otra cara de la modernidad». *Orígenes y la vanguardia cubana* (pp.23-25). Ciudad de México: Museo de Arte Moderno.

Lezama Lima, José [1958] (1969). *Tratados en La Habana*. Buenos Aires: De la Flor.

Lezama Lima, José [1958] (1969). «Otra página para Aristides Fernández». *Tratados en La Habana* (pp. 323-331). Buenos Aires: De la Flor.

Lezama Lima, José (1996). «Nuestros pintores o la búsqueda del contrapunto». *La materia artizada (Críticas de arte)* (p. 261). Madrid: Tecnos.

Lezama Lima, José (1996). «Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)». *La materia artizada (Críticas de arte)* (pp. 123-153). Madrid: Tecnos.

Lezama Lima, José (2010). «Asedio a Lezama». En *José Lezama Lima. Diarios (1939-1949 / 1956-1958)* (pp. 121-170). (comp. y notas de Ciro Bianchi Ross). La Habana: Unión.

Pogolotti, Graziella [1969] (2007). «Víctor Manuel y Amelia Peláez: tránsito del presente a la historia». *Experiencia de la crítica* (pp. 164-170). La Habana: Letras Cubanas.

Prieto, Abel (1988). «Confluencias de Lezama». *Confluencias. Selección de ensayos* (pp. V-XLI). La Habana: Letras Cubanas.

Romero, Cira (comp.) (2007). *Severo Sarduy en Cuba. 1953-1961*. Santiago de Cuba: Oriente.

NOTAS

- 1 Gran parte de estos primeros escritos han sido reunidos en el libro *A puertas abiertas. Textos críticos sobre arte español* (2004) a cargo de José Antonio Baujín y Luz Merino Acosta.
- 2 En noviembre de 1957, Carpentier dedica tres breves escritos a la obra y figura de Diego Rivera (Carpentier, 1993).
- 3 La vida y obra de ambos artistas exhiben múltiples paralelismos: la formación inicial en Europa, el contacto con el surrealismo, el regreso a Cuba en los años cuarenta, la adhesión al proceso de la revolución cubana.
- 4 Los escritos «El ready-made venezolano» (1952), «El arte mexicano» (1952), «Primitivos y primitivos» (1953), «Un fenómeno americano» (1953) también pueden ser consultados en *Letra y Solfa. Artes visuales*.
- 5 Publicado en la revista *Grafos* en 1935 este texto se incluye en *Tratados en La Habana* (1969 [1958]) bajo el título «Otra página para Aristides Fernández».
- 6 Sin embargo, en el mismo ensayo también señala algunas excepciones en el siglo XIX: la poesía de Martí y el cuadro *Negritos* (1896) de la pintora cubana Juana Borrero.