



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD
MORELIA

JOSÉ LUIS CUEVAS Y JOSÉ GÓMEZ SICRE.
DOBLE CONSTRUCCIÓN TRAS *LA CORTINA DE NOPAL*

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
EDGAR ALEJANDRO HERNÁNDEZ BARRERA

TUTOR PRINCIPAL
DR. DANIEL ENRIQUE MONTERO FAYAD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
DRA. DAFNE CRUZ PORCHINI
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MEXICO, ENERO, 2022



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.

A Inbal, Eitan y Meir, siempre

AGRADECIMIENTOS

Doy gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) por acogerme, al Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, por formarme como alumno. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por brindar apoyo con el programa de becas para hacer posible mi investigación. A la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas en Austin por permitirme el acceso al Archivo José Gómez Sicre.

ÍNDICE

Introducción --- p. 6

Capítulo 1. De nuevo a *La Cortina de Nopal* --- p. 12

Capítulo 2. Worringer y la crítica a la obra de Cuevas --- p. 40

Conclusiones --- p. 50

Bibliografía --- p. 53

Hemerografía --- p. 54

Archivos --- p. 55

Resumen

El presente ensayo ofrece una relectura al texto conocido como *La Cortina de Nopal*, que el artista mexicano José Luis Cuevas publicó en 1958 en el suplemento cultural *México en la Cultura* del periódico *Novedades*. Luego de que en 2004 la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas en Austin compró el Archivo José Gómez Sicre y abrió a los investigadores sus cartas y mecanoscritos originales, hoy es posible afirmar que todos los textos que Cuevas firmaba entre 1958 y 1960 fueron escritos por el crítico y curador cubano José Gómez Sicre, quien era director de Artes Visuales de la Unión Panamericana, en Washington, Estados Unidos. Esta colaboración también tuvo el efecto de modificar la propia producción artística de Cuevas a partir de 1954, cuando Gómez Sicre invitó a Cuevas a exhibir en Estados Unidos. Después de esa muestra cambiaría no sólo su discurso escrito y hablado, sino que provocaría que Cuevas abandonara sus temáticas y procesos que había desarrollado como dibujante, para adaptarse a las necesidades de su mentor y de un creciente mercado del arte. El presente ensayo pone en tensión estos cambios en la obra de Cuevas, que fueron registrados por la crítica de arte, a partir de uno de los teóricos que tuvieron mayor circulación en México durante la década de 1950, Wilhelm Worringer.

Introducción

La primera vez que vi en persona al artista José Luis Cuevas (1931-2017) los dos estábamos formados en la fila para cobrar nuestros respectivos honorarios en el periódico *El Universal*. Era el año 1999 y, aún siendo estudiante de la carrera de Comunicación, había logrado extender mis prácticas profesionales en el diario y percibía un pago mensual de 1500 pesos, mismos que recibía en efectivo en la misma caja donde Cuevas acudía a que le entregaran su cheque por su columna *Cuevario*¹. La imagen que conservo de él no sé si es la real o si está modificada por el centenar de fotografías que he visto en los últimos años, pero lo recuerdo con una chamarra y pantalón de mezclilla blancos y una bufanda color café claro. Hablaba con solvencia, dueño y señor de la audiencia que formaban un pequeño grupo de colaboradores, quienes claramente se dejaban seducir por su depurado histrionismo y su permanente sonrisa de actor.

Aquel fugaz encuentro después provocó una larga charla con Jorge Luis Berdeja, un reportero de la sección *Cultural*, quien conocía bien a Cuevas, ya que cubría la fuente de artes plásticas y había entrevistado a prácticamente todos los pintores de su generación. Berdeja se encargaba todos los domingos de la edición completa de la sección, lo cual implicaba, entre otras cosas, poner en página el *Cuevario*. Como yo también trabajaba los domingos, un día me invitó a ayudarlo en las labores de edición y pronto me tocó hacerme cargo del *Cuevario*.

Leer cada semana a Cuevas me provocó una pésima impresión. Sus textos de esa época eran anodinos y autocomplacientes, frívolos y cargados de detalles personales que me parecían intrascendentes². Este tipo de cosas le contaba a Berdeja cuando de golpe me interrumpió:

¹ El *Cuevario* se publicó en el periódico *El Universal* todos los lunes del 25 de enero de 1999 al 13 de mayo de 2007. Dicha columna tuvo una primera época en el suplemento *El Búho* del periódico *Excélsior*. Yanet Aguilar. “‘Cuevario’, el retrato cotidiano del creador”, en *El Universal*, 4 de julio de 2017. <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2017/07/4/cuevario-el-retrato-cotidiano-del-creador>. Consultado el 22 de julio de 2021.

² Para dar un ejemplo del tono y contenido de los temas que abordaba Cuevas en esos años vale la pena revisar textos como *Signos de vida*, publicado en 1993 y que fue recopilado en el libro *Gato macho* (p. 673), donde el autor habla a propósito de su cumpleaños 60 (que en realidad era 63). Entre sus recuerdos destaca que 55 años atrás tuvo su primera aproximación erótica a una mujer, que recuerda haber vivido en 30 casas distintas, que han sido 608 mujeres las que ha conocido de manera “íntima”, que ha sido víctima de intrigas y calumnias de 155 individuos o que había peleado a puñetazos en 47 ocasiones.

“Estás equivocado. Es cierto que lo que manda ahora es pura basura, pero tu no has leído al verdadero Cuevas. Él escribió *La Cortina de Nopal*³, ese texto le dio en la madre a los muralistas y eso no era fácil, porque en esa época todavía vivía Siqueiros”.

Si bien ya había escuchado antes sobre *La Cortina de Nopal*, la corrección/reprimenda que me hizo este reportero de la vieja guardia excedía mi conocimiento del caso. Sabía qué era el muralismo, obviamente conocía a Siqueiros, pero no podía dimensionar los cambios dentro del campo artístico que implicaban “ponerle en la madre a los muralistas”.

Pasó casi una década para que pudiera entrevistar a Cuevas, aunque previamente ya había publicado entrevistas con casi todos los artistas vivos de la llamada generación de la Ruptura y de aquellos que formaron parte de la última generación de la Escuela Mexicana de Pintura⁴. A inicios del Siglo XXI esa distinción ya no existía o era poco relevante y resultaba una experiencia similar hablar con Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Juan Soriano, Raúl Anguiano, Vlady, Gilberto Aceves Navarro, Roger von Gunten, Rodolfo Morales, Francisco Toledo o Pedro Friedeberg. Incluso llegué a entrevistar al escritor y crítico de arte Juan García Ponce, quien a pesar de su enfermedad, que lo mantenía postrado en una silla de ruedas, hacía esfuerzos por comunicarse asistido por su enfermera.

La fuerza que para esos años empezaba a tener en México el llamado arte de los 90 provocaba un aplanamiento en toda la generación de la segunda mitad del siglo XX, y si bien su obra mantenía una regular circulación en museos y galerías, la confrontación o acompañamiento que estos artistas tuvieron con el muralismo mexicano quedaba muy desdibujado.

Pero es claro que tratándose de Cuevas, este tema abriría la charla que tuve con él a propósito de su exposición retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes en 2008:

³ José Luis Cuevas. “Cuevas. El niño terrible” (*La Cortina de Nopal*), suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*, 6 de abril de 1958. p. 7.

⁴ Sin intentar evadir los problemas argumentales que implica conjugar dentro de un heterogéneo colectivo a pintores de varias generaciones, estilos, técnicas y nacionalidades dentro de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, el presente ensayo recurre a este término por lo eficiente que aún resulta para nombrar a ese conjunto de creadores que durante la primera mitad del Siglo XX se interesó en México por un arte colectivo y de temática social y/o política.

EAH: ¿Usted encabezó el movimiento conocido como Ruptura, al confrontar abiertamente a la Escuela Mexicana de Pintura, pero no cree que antes Rufino Tamayo le abrió el camino?

JLC: En realidad no, porque hubo una especie de diferencia entre la actitud de Tamayo y lo que yo hice cuando escribí un artículo, que después se conocería como *La Cortina de Nopal*, donde me manifiesto en contra del estilo realista y político de los muralistas y propongo una mayor libertad creativa.

Tamayo hizo un trabajo distinto, influenciado por los artistas franceses, pero jamás hubo un enfrentamiento o un manifiesto. Creo que fue un problema de carácter, no era un hombre de polémicas. A Tamayo le dio miedo enfrentarse con Rivera y Siqueiros, porque incluso era peligroso, eran hombres que andaban armados. A mí me tocó más bien recibir las agresiones de sus seguidores, Leopoldo Méndez, Raúl Anguiano y José Chávez Morado en México; y de decenas de epígonos que tuvo el muralismo en toda América Latina⁵.

Su respuesta justifica esta larga introducción, ya que muestra que para 2008 Cuevas conservaba, de forma por demás ejemplar, el mismo discurso que se había construido medio siglo antes, cuando publicó en el suplemento *México en la Cultura*, que dirigía Fernando Benítez, el texto que a la postre se conocería como *La Cortina de Nopal*, el cual sigue operando, como él mismo lo apunta, como un “manifiesto” que perfiló a toda una generación de artistas que abiertamente se distanciaron de un arte politizado y nacionalista.

Pero *La Cortina de Nopal*, que ha demostrado su trascendencia histórica, hoy merece otra lectura, luego de que en 2004 la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas en Austin compró el Archivo José Gómez Sicre y abrió a los investigadores sus cartas y mecanoscritos originales⁶, donde existen suficientes elementos para afirmar que todos los textos que Cuevas publicó entre los años 1958 y 1960 en *México en la Cultura*, incluida *La Cortina de Nopal*, fueron escritos por el crítico y curador cubano José

⁵ Edgar Alejandro Hernández. “Lo que se hace ahora son puras babosadas”, en *Excélsior*, 4 de junio de 2008, sección Comunidad, p. 8.

⁶ La fecha de la compra del Archivo José Gómez Sicre consta dentro de los archivos de la Universidad de Texas en Austin, pero no el año en el que finalmente se abrió al público tras su catalogación. Agradezco esta aclaración al escritor mexicano José Galindo Montelongo, quien trabajó como bibliotecario en la Universidad de Texas en Austin.

Gómez Sicre, quien era director de Artes Visuales de la Unión Panamericana (antecedente de la Organización de Estados Americanos, OEA), en Washington, Estados Unidos.

Esto ya fue señalado inicialmente por la investigadora estadounidense Claire F. Fox en su libro *Arte Panamericano. Políticas culturales y guerra fría*⁷, una publicación que resulta un punto de partida para la presente investigación. La reconstrucción histórica que realiza Fox a partir de su investigación de archivo es crucial y reveladora sobre la operación de *ghostwriter* que mantuvieron Cuevas y Gómez Sicre, en las décadas de 1950 y 1960, publicando textos escritos por Gómez Sicre y firmados por Cuevas en la prensa mexicana y en medios internacionales, para atacar la influencia que aún tenía el muralismo mexicano.

Pero el relato histórico que abrió el Archivo José Gómez Sicre⁸ es tan rico y complejo que se puede regresar a él para narrar, con una mirada más focalizada, detalles de este momento histórico que permiten emitir juicios más categóricos sobre los resultados de la relación Cuevas/Gómez Sicre.

Es en este punto que debemos delimitar la operación Cuevas/Gómez Sicre tanto temporal como teóricamente, ya que si bien su relación se mantuvo durante casi cuatro décadas, el nivel de dependencia y colaboración fue decreciendo de forma sistemática y progresiva. Las cartas demuestran que si bien en un inicio Cuevas expresaba una incapacidad total para escribir, al final logró superar ese miedo a traicionar el “estilo” y se encargó de escribir sus propios textos, por lo que la intervención de Gómez Sicre se limitó a sugerir temas o a opinar sobre textos ya publicados.

Por esta razón el análisis se enfoca únicamente en los primeros diez textos que escribió Gómez Sicre y que Cuevas publicó bajo su firma en el suplemento *México en la Cultura* durante los

⁷ Claire F. Fox. *Arte Panamericano. Políticas culturales y guerra fría*. Santiago de Chile, Metales Pesado, 2016, 408 pp. Traducido por Sebastián Jatz Rawicz.

⁸ En 2016 fui invitado por el espacio independiente testsite para realizar una residencia de investigación que me permitió revisar de primera mano el Archivo José Gómez Sicre. El resultado del proyecto se puede ver en https://3ycq6w37kdbo10rp4z1bhey0-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2020/08/Miasma_testsite_16.2_exhibition_publication.pdf Consultado el 26 de julio de 2021.

años 1958 a 1960, ya que es el periodo donde el archivo ofrece evidencias más concluyentes para demostrar que Gómez Sicre escribió desde Washington los textos que Cuevas publicaba en México.

El presente ensayo tiene como principal objetivo demostrar que la intervención de Gómez Sicre en la carrera de Cuevas determinó su producción en una doble vía que ha sido poco explorada. Por un lado está su ejercicio de escritura en la prensa mexicana, pero por el otro también está la modificación que ocurre en su producción artística.

Este doble cambio como artista y como polemista está perfectamente ubicado y ocurre en el año 1954 cuando Gómez Sicre invita a Cuevas a exhibir en la Unión Panamericana en Washington. Después de esa muestra, que fue un éxito de ventas e incluso le permitió que sus dibujos llegaran a la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York⁹, cambiaría no sólo su discurso escrito y hablado, sino que fundamentalmente provocaría que Cuevas abandonara sus temáticas y procesos que había desarrollado como dibujante, para adaptarse a las necesidades de su mentor Gómez Sicre y de un creciente mercado del arte.

Si bien este cambio en la producción artística de Cuevas es abordado por Fox en su libro, se trata de una línea de investigación que sólo tuvo un par de menciones, ya que la autora, de forma muy transparente, indica que su principal objeto de estudio serán los textos: “El arte de Cuevas ha sido objeto de un estudio académico perspicaz y minucioso, pero su papel como escritor e intelectual público amerita una mayor atención, pues ilumina el tema más amplio de cómo los artistas latinoamericanos intentaron resolver los conceptos de una cultura local o nacional autónoma con un floreciente mercado internacional del arte de posguerra, concentrado cada vez más en Estados Unidos”¹⁰.

⁹ “(Cuevas) representa la última generación de artistas que no están interesados en los mensajes políticos y, al mismo tiempo, no rompen con la tradición expresionista de la escuela mexicana”, carta de José Gómez Sicre a Alfred Barr, 28 de julio de 1954. Archivo de Información General, Drawing Study Center, MoMA, Nueva York. Citado por Claire F. Fox. *Arte Panamericano*, p. 377.

¹⁰ Claire F. Fox. *Arte Panamericano*. p. 208.

La presente investigación no sólo regresa sobre esta línea de investigación, sino que la pone en tensión con uno de los teóricos que tuvieron mayor circulación en México durante la década de 1950 y que sirve para perfilar el análisis que realizaron los principales críticos de la obra de Cuevas. Me refiero al trabajo temprano del alemán Wilhelm Worringer, cuyo libro *Abstracción y naturaleza*, publicado originalmente en alemán en 1908, fue traducido en 1953 al español por Mariana Frenk.

Concretamente me interesa recuperar la confrontación que elaboró Worringer entre el arte que imita la naturaleza, que denomina proyección sentimental, y una estética que parte de un afán de abstracción. Ese tránsito entre un arte que tiene como origen la imitación de la realidad y aquel que se crea como un proceso netamente psíquico es lo que nos sirve para ver el cambio que da la obra de Cuevas tras su contacto con Gómez Sicre. Sin afán de especular, este trayecto es una constante que destaca Gómez Sicre, pero también los principales críticos de la obra de Cuevas.

Uno de los baluartes del arte moderno es justamente el hecho de que abandona la imitación de la naturaleza, en el sentido que lo planteó Worringer, y de forma reiterada es una cualidad que se puede detectar en la obra de Cuevas, según el relato de Gómez Sicre y de otros críticos. Hay un desplazamiento de su primera etapa, donde sus dibujos son básicamente retratos del natural de personajes de la calle o de internos de hospitales psiquiátricos, a una época que podríamos llamar de madurez, donde el dibujante inicia sus series más conocidas, las cuales están inspiradas, en su mayoría, en temas literarios o históricos.

A reserva de desarrollar este punto, vale la pena recordar lo que señala a este respecto la crítica de arte Ida Rodríguez Prampolini, quien describe este cambio a partir de la serie que realizó Cuevas en 1959 titulada *Los mundos de Cuevas y Kafka*¹¹:

¹¹ Véase: *The Worlds of Kafka and Cuevas*. Dibujos de José Luis Cuevas / Textos de Franz Kafka, Max Brod, Rollo May / Introducción de José Gomez Sicre. Philadelphia, The Falcon Pres, 1959.

Reflejar en su obra el drama del país, el carácter y las formas de la miseria de los mexicanos, la ostentación y estulticia de las clases pudientes, resultaba una tarea verdadera en esa época para los artistas que emprendieron la batalla contra la escuela mexicana y en contra de ella Cuevas ha sido el más tenaz y constante. En cambio, el drama hipotético de un burgués de clase media que de pronto aparece convertido en cucaracha parecía en aquel momento tener la suficiente universalidad como para satisfacer las tendencias culturales que se imponían por intermedio del director de la Unión Panamericana (Gómez Sicre) y otros críticos¹².

Capítulo 1. De nuevo a *La Cortina de Nopal*

El año de 1958 marcó la carrera del artista José Luis Cuevas, ya que fue el año en que dejó de ser un joven “prácticamente desconocido”, para convertirse en un afilado polemista que cuestionó con humor y acidez al “pintoresco nacionalismo” que seguía los lineamientos que habían fincado los tres grandes del muralismo mexicano. Sus puntuales y provocadoras colaboraciones en el suplemento *México en la Cultura*, del periódico *Novedades*, que dirigía Fernando Benítez, le dieron de inmediato una relevancia que al cabo de pocos años alcanzaría un estatus casi mítico. Basta recordar cómo narró Carlos Monsiváis este momento en el prólogo del libro *Cuevario*:

1956 (sic). Un joven “prácticamente desconocido” (requisito de la leyenda: iniciarse de modo clásico) llega a la redacción del suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades* que dirige entonces Fernando Benítez. Lleva consigo un artículo “La Cortina de Nopal” y una doble intención: enfrentarse al nacionalismo pintoresco que domina el medio cultural y darse a conocer¹³.

Este relato excesivamente idealizado ha permeado hasta nuestros días en la construcción de la figura de Cuevas, aunque nada de lo que cuenta Monsiváis ocurrió de esa forma. De entrada, el cronista cambia la fecha y se adelanta dos años, cuando una simple visita a la hemeroteca permite saber que Cuevas inició a publicar en *Novedades* en 1958, y no lo hizo llevando bajo

¹² Ida Rodríguez Prampolini. *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 70.

¹³ José Luis Cuevas. *Cuevario*, Ciudad de México, editorial Grijalbo, 1973, p. 9.

el brazo su artículo a la redacción del periódico, sino mandando cartas desde Estados Unidos, donde tuvo una residencia en Filadelfia y Nueva York. Otro dato central es que *La Cortina de Nopal* no fue el primer texto que publicó Cuevas en *Novedades*, sino que fue el segundo de tres textos que de inmediato despertaron la polémica y tuvieron como efecto que ese mismo año Benítez lo invitara a colaborar regularmente.

Para comprobar que José Gómez Sicre fue el autor de estos tres artículos iniciales, incluyendo obviamente *La Cortina de Nopal*, se analizarán junto a otros siete artículos que Cuevas publicó en el mismo suplemento entre 1959 y 1960, ya que este conjunto de 10 artículos comparten de forma sistemática y puntual una misma agencia¹⁴ y un “estilo” que se vuelve perfectamente rastreable a la hora de confrontarlo con las cartas y mecanoscritos que pueden consultarse dentro del Archivo José Gómez Sicre.

Si bien veremos casos específicos, se puede adelantar que en todos los artículos el objetivo central era atacar la influencia de un arte nacionalista y de temática social que tenía como ejemplo la llamada Escuela Mexicana de Pintura, bajo el argumento de que limitaba la libertad individual del artista. Aún cuando todos los artículos pueden ubicarse dentro del género epistolar, los argumentos siempre se ofrecen a partir de figuras literarias o alegorías que se sostienen en referencias históricas, literarias y de la historia del arte, para lograr que su tono polémico no se vea como una simple provocación. Esto es lo que Cuevas identificará como el “estilo”, mismo al que apelará una y otra vez para seguirle pidiendo a Gómez Sicre que escriba nuevos artículos. El documento más claro de esta operación, que ya fue citado por Fox, lo da

¹⁴ La noción de agencia con la que se trabaja en este ensayo es la que plantea Alfred Gell en su libro *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. “Se puede atribuir agencia a aquellas personas (y cosas, como veremos más adelante) que provocan secuencias causales de un tipo particular, es decir, sucesos causados por actos mentales, de voluntad o de intención, en lugar de por simple concatenación de hechos físicos. El agente es quien ‘hace que los sucesos ocurran’ en su entorno. Como resultado de ejercer la agencia, suceden cosas, que no necesariamente tienen que ser las que ‘quería’ el agente. Mientras que las cadenas de causa-efecto en el terreno físico y material consisten en ‘hechos’ explicables por medio de leyes que, en última instancia, gobiernan el universo entero, los agentes provocan ‘acciones’ que ‘inician’ ellos mismos por sus propias intenciones. Son la fuente, el origen, de los sucesos causales de manera independiente al estado del universo físico”, p. 44. En este sentido, lo que Cuevas denomina como “estilo” es en realidad la agencia que Gómez Sicre busca provocar en el contexto mexicano para promover un arte libre, individual e internacional.

una carta de Cuevas a Gómez Sicre fechada el jueves 18 de diciembre de 1958 y con la leyenda (ROMPE ESTA CARTA!!!)

Ayer hablé con Benitez y me pidió colaborara mensualmente en su periódico. Esto es peligroso, pues de escribir yo algo se advertiría una dualidad de estilos. Me pagarían algo (es decir, a ti). Me dijo que será interesante un primer artículo sobre mis experiencias de viaje. Esto es una oportunidad para hablar de los artistas americanos de talento y al mismo tiempo se darán unos cuantos palos a los pintores mexicanos. Dice que admira “mi” hondo sentido del humor y que le gustaría lo conservará en todos “mis” escritos. Podría narrar mi experiencia en Caracas, Lima, etc. que tú conoces como yo. Este artículo, que no tendría que ser muy extenso (de tres cuartillas en adelante) tendría que entregarlo el miércoles próximo, pues este domingo ya se anunciará mi participación. ¿Podrías confeccionar algo este domingo? Te repito, algo breve. Si no te fuera posible, pues ignoro tu estado de ánimo o tus compromisos, te agradecería me lo dijeras inmediatamente para escribirlo yo mismo. Como segundo artículo podría enviar la carta a Fernando Gamboa que ilustraría con dibujos. ¿Podrías enviármela?¹⁵

Como ya lo indicó el investigador español David Fuente, Benítez invita a colaborar a Cuevas luego de que publicó tres textos que generaron una gran polémica en el suplemento *México en la Cultura*: “Cuevas ataca el realismo superficial y regalón de la Escuela Mexicana”, el 2 de marzo de 1958; “Cuevas. El niño terrible” (*La Cortina de Nopal*), el 6 de abril de 1958; y “Desde Caracas José Luis Cuevas satiriza la bienal y traza con ácido corrosivo la caricatura de Siqueiros”, el 6 de julio de 1958. El primero está fechado en Filadelfia, el segundo en Nueva York y el último en Caracas, pero en realidad todos fueron escritos en Washington, desde la misma oficina de la Unión Panamericana, donde Gómez Sicre despachaba como director de Artes Visuales.

El estilo que Cuevas identifica en estas publicaciones, el “hondo sentido del humor” y sobre todo la agencia que tienen para “darle palos a los pintores mexicano” se identifica en esta primera serie y, más importante aún, se mantiene en sus siguientes publicaciones, porque en

¹⁵ Carta manuscrita de José Luis Cuevas Carta a José Gómez Sicre, 18 de diciembre de 1958. Archivo José Gómez Sicre. Business Correspondence Carpeta 6 Folder 9. Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas, en Austin.

estos años Gómez Sicre era el autor de todo lo que publicó Cuevas en el suplemento *México en la Cultura*. Así lo demuestran las cartas y mecanoscritos en papel carbón que contiene el Archivo José Gómez Sicre.

Quiero insistir en que hay que rastrear con el mayor detalle posible “el estilo” y sobre todo la agencia que tienen estos textos durante los inicios de Cuevas como polemista, ya que con estos argumentos será más claro identificar cómo la producción artística también se vio moldeada por estos mismos principios que fueron diseñados por Gómez Sicre en el contexto de la guerra fría.

El texto que inicia a Cuevas como polemista dentro del suplemento *México en la Cultura* fue “Cuevas ataca el realismo superficial y regalón de la Escuela Mexicana”, publicado el 2 de marzo de 1958, que en realidad es una carta dirigida al escritor Andrés Henestrosa, quien había publicado en las mismas páginas un brevísimo artículo titulado “Reflexiones sobre una exposición”, el 9 de febrero de 1958.

El texto de Henestrosa inicia como una crítica a una exposición de arte alemán que presentó la galería Antonio Souza, para compartir, según escribe, “meditaciones que creemos útiles con relación a la pintura mexicana”¹⁶. En esencia lo que el escritor intentaba apuntar era la influencia que él percibía del expresionismo en el arte mexicano, inicialmente a través de la obra de José Clemente Orozco, pero también de David Alfaro Siqueiros. Es interesante que dentro de su desarrollo Henestrosa destaca una suerte de pluralidad dentro de los jóvenes pintores mexicanos, ya que “siguen muchos caminos”, y termina criticando la intención de que hubiera un regreso a la “preocupación político-social que inspiró el muralismo entre 1920 y 1938”, pues indica que el “nacionalismo en el arte sólo se explica con visión universal”.

Es importante dejar claro las intenciones reales que tenía el texto de Henestrosa, una crítica a un arte nacionalista político social, al estilo de los muralistas, y un reconocimiento a la

¹⁶ “Andrés Henestrosa. “Reflexiones sobre una exposición”, en suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*, 9 de febrero de 1958, p. 6.

diversidad de la plástica mexicana, porque la respuesta de Cuevas/Gómez Sicre desvirtúa por completo su argumento central y se centra en dos detalles marginales pero muy explotables dentro del texto: Primero, el error de hecho en el que incurre Henestrosa al cuestionar que Kandinsky, Kokoschka, Max Ernst y Klee hayan sido incluidos en una exposición de expresionismo alemán, “si no son alemanes ni por cultura ni por nacimiento, tampoco son expresionistas”. Segundo, la mención directa a Cuevas cuando dice: “no vemos, pues, en qué consiste la innovación introducida por algunos jóvenes como Cuevas, Icaza o Maysole Worner Báez”.

La carta de Cuevas/Gómez Sicre a Henestrosa inicia con un alarde de erudición que resultaba imposible para un joven autodidacta de 27 años como Cuevas, quien toda su vida se ufano de no tener formación académica y de apenas poder comunicarse en idioma inglés.

El erudito artículo alecciona a Henestrosa con datos biográficos y acotaciones de estilo excesivamente informadas:

Si usted tuviera a mano algunos tratados recientes sobre la materia, vería que el ruso Kandinsky, el austro-checo Kokoschka y el suizo-germano Klee pertenecen al movimiento expresionista. Kandinsky es uno de sus fundadores, en el grupo *Blaue Better* y, según opinión de Andrew Richter, Klee se le unió inmediatamente. Klee, además, por formación cultural y por ejecutoria, está estrechamente ligado a Alemania y su nacimiento en la Suiza germana es puramente circunstancial con respecto a la proyección de su arte, basado en la libertad de acción que planteó el expresionismo que cultivó hasta 1920 y después lo condujo a una pintura poética de puro subjetivismo. Kokoschka es reconocido por todos los críticos y directores de museos como uno de los padres del expresionismo alemán, con cuyo movimiento se le asocia hasta hoy, a pesar de haberse radicado en Inglaterra desde hace años. Max Ernst es el único no expresionista, aunque en el dadaísmo que él contribuyó a fundar, se percibían raíces que parten del gran movimiento germánico. Ernst, además, señor Henestrosa, es alemán —o fue alemán— al menos hasta hace unos diez años, cuando adoptó la nacionalidad norteamericana. Para su información nació en el país del Rin en el año de 1891¹⁷.

¹⁷ Jose Luis Cuevas. “Cuevas ataca el realismo superficial y regalón de la Escuela Mexicana”, en suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*, 2 de marzo de 1958, p. 1.

Si bien Cuevas siempre fue un personaje precoz, la realidad es que nunca estuvo interesado en cultivar estudios académicos profundos como para poder emitir este tipo de comentarios. Quien sí tenía la formación para articular argumentaciones de esta naturaleza era Gómez Sicre, un abogado y crítico de arte que no sólo cursó estudios de posgrado en la Universidad de Nueva York, sino que recibió la guía y acompañamiento de Alfred H. Barr, director fundador del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

La barrera del idioma inglés, algo que Cuevas siempre padeció, es otro factor que revela que Gómez Sicre es el autor original, ya que el dibujante supuestamente comparte sus lecturas en idioma inglés con Henestrosa, cuando en esos mismos años no podía ni comunicarse casualmente con las jóvenes que intentaba seducir durante sus primeros viajes a Estados Unidos¹⁸:

Si quiere usted verificar datos, permítame aconsejarle alguna bibliografía: *Expressionism in Art* por Sheldon Cheney (bastante elemental y al alcance de principiantes de la materia); *German Art of the 20th Century*, editado por Andrew C. Ritchie y publicado hace poco por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (libro muy completo e informativo). Le sugiero no dejar de leer la gran monografía sobre Paul Klee, escrita por el crítico alemán Will Grohman, de la cual hay una buena edición norteamericana y creo que otra francesa, aparte de la original alemana¹⁹.

Las referencias bibliográficas son especialmente útiles para seguir la mano de Gómez Sicre, ya que aluden claramente a sus años formativos bajo la conducción de Barr, quien además de que gestionó una beca para que el crítico cubano pudiera estudiar en la Universidad de Nueva

¹⁸ Son recurrentes las anécdotas que Cuevas menciona sobre su incapacidad para hablar inglés. En la entrevista que publica Alaide Foppa, el dibujante narra una experiencia de “prostitución adolescente” con una viuda en Corpus Christi, a quien era incapaz de entender por la barrera del idioma inglés: “Metido en una cama de colcha floreada sentí repugnancia de esa compañera extraña que hablaba un idioma que yo apenas entendía” (p. 117). En los textos que publicaba en su columna *Cuevario* y que fueron reunidos en el libro *Gato macho*, Cuevas también narra que en 1954 casi fracasa en uno de sus intentos de seducción por la barrera del idioma: “Me había reconocido por haber visto mi foto en la revista *Time*. Me sentí celebridad. Hubiera querido decirle muchas cosas, pero mi carencia del inglés no me lo permitió” (p. 83). En esos mismos años tampoco era capaz de revisar un contrato: “José Gómez Sicre, generoso como siempre, quiso acompañarme a Nueva York para leer el contrato. Estos papeles hay que revisarlos con sumo cuidado para evitar, en el curso de su vigencia, sorpresas desagradables. Además, en esa época mi inglés consistía en un centenar de palabras aprendidas en mi relación con alguna que otra gringa. Es decir, lenguaje precario de alcoba y restaurante”. (p 81)

¹⁹ José Luis Cuevas. *Op Cit*.

York²⁰, siempre lo mantuvo actualizado con las publicaciones del MoMA, de hecho, fue un vínculo que cultivaron desde inicios de la década de 1940, cuando Barr y Gómez Sicre se conocieron en la Habana²¹.

La relación de Barr con Gómez Sicre es relevante porque permite rastrear el origen de la agencia que el crítico cubano buscaría implantar en México, a través de la figura de Cuevas. La despolitización del arte mexicano es una empresa que realizó el MoMA desde prácticamente su propia fundación en 1932, cuando presentó una gran retrospectiva de Diego Rivera (la segunda exposición individual después de la de Matisse), pero con la clara consigna de minimizar o literalmente desvirtuar el contenido social y político de la obra del muralista mexicano.

Esta línea se mantendría sistemáticamente en las posteriores exposiciones de arte mexicano organizadas por el MoMA y se irían acentuando con las presiones políticas que desencadenaron la Segunda Guerra Mundial y la posterior guerra fría, ya que este tipo de prácticas se volverían una política de Estado, que tuvo el puntual seguimiento del empresario y funcionario público Nelson Rockefeller²².

²⁰ En una carta en papel membretada del MoMA de Nueva York, fechada el 21 de enero de 1943, Barr le escribe a Gómez Sicre para informarle que está buscando una beca para que pueda ir a estudiar a Nueva York. En otra misiva fechada el 13 de septiembre de 1943, Barr le comenta que consiguió que le den una beca para estudiar en la Universidad de Nueva York, aunque es sólo el primer paso para dicho propósito, ya que aún falta cubrir los gastos de su traslado y manutención. Al final, Gómez Sicre logra su residencia en Nueva York y pocos años después se incorpora a la Unión Panamericana en Washington. Carta de Alfred H. Barr a José Gómez Sicre, 21 de enero de 1943. Archivo José Gómez Sicre. Business Correspondence Carpeta 7 Folder 2. Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas, en Austin. Carta de Alfred H. Barr a José Gómez Sicre, 13 de septiembre de 1943. Archivo José Gómez Sicre. Business Correspondence Carpeta 7 Folder 2. Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas, en Austin.

²¹ En una carta en papel membretada del MoMA de Nueva York, fechada el 16 de agosto de 1942, Barr le escribe a Gómez Sicre para comentarle que durante su reciente visita a la Habana pudo ver que en el librero de su casa tenía muy pocos libros publicados por el MoMA, razón por la cual le mandaría una selección de sus publicaciones y algunas reproducciones a color, esperando que resulten de su interés. Esta primera comunicación marcó la relación entre Barr y Gómez Sicre. Carta de Alfred H. Barr a José Gómez Sicre, 16 de agosto de 1942. Archivo José Gómez Sicre. Business Correspondence Carpeta 7 Folder 2. Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas, en Austin.

²² Véase: Cathleen M. Paquette. *Mexican Art at New York's Museum of Modern Art, 1929-1954*, tesis doctoral University of California, en Santa Barbara, 2002.

Por esta razón, cuando Cuevas/Gómez Sicre le contesta sobre la falta de innovación que Henestrosa encuentra en la obra de Cuevas, la discusión inmediatamente se centra hacia una crítica al muralismo mexicano:

Usted que no ve “en qué consiste” la innovación que yo haya podido hacer en la pintura de México. Quiero significarlo que no me considero innovador ni creo haberle añadido nada extraordinario. La intención de mi labor actual es la de conformarse con un estado rutinario de cosas. Es decir, la de disentir de una actitud que tiene como dogma el de “no hay más ruta que la nuestra”. Esta proposición es la que me ha hecho abjurar lo que considero negativo, por sedentario y acomodaticio, en la pintura mexicana²³.

Pero uno de los elementos que vuelve exitoso este debate, y que claramente fue un factor que lo volvió tan atractivo para un editor como Fernando Benítez, es el hecho de que esta crítica supuestamente era la de un joven artista que se abría camino a pesar de ir a contracorriente del anquilosado monopolio cultural que había paralizado el arte mexicano:

México es un país de hondas contradicciones y ambos estamos en él. Pertenezco a una generación que no tiene ninguna obligación de doblegarse a otra que la precede no menos de dos grados en la escala cronológica. Por ello no necesito acomodarme ni aceptar con silencio hipócrita y cómplice la regencia de un monopolio que no tengo por qué admitir. No he sabido, en mis 24 años (en realidad cumplía 27 años), acomodarme todavía. No recibo prebendas ni ayuda del INBA, que hasta el día de hoy me ignora cordialmente; no tengo becas y ni siquiera los mexicanos compran mis trabajos. No tengo, por tanto, razón alguna para mantener un silencio que nunca aceptaría –por todos los métodos que se quisiera adquirirlo– vender²⁴.

Un factor que en esos primeros años obtuvo rectoría en los textos publicados por Cuevas/Gómez Sicre fue la insistencia en que el arte nacionalista con un discurso político social es una tendencia que ya pertenece al pasado y que poco tiene que ofrecer después de 30 años que iniciara el movimiento muralista mexicano. La idea de que a mediados del siglo XX el arte mexicano está dominado por una ideología definida más por temas políticos que artísticos es esencial para contraponerse con los ideales de libertad individual que Gómez Sicre retoma del

²³ José Luis Cuevas. *Op Cit.*

²⁴ José Luis Cuevas. *Op Cit.*

naciente canon impuesto por el pujante expresionismo abstracto estadounidense. La idea de independencia artística es tan relevante como la noción de artista joven para marcar una distancia con la influencia que aún mantenía la Escuela Mexicana de Pintura.

Por eso no llevo cartera de partido alguno, ni me sentiría bien tratando de acomodar mis dibujos a delineamientos políticos sobados que ya nadie traga. Sigo pintando, señor Henestrosa, al México que llevo adentro. Para exponerlo en plano universal —y en eso sigo a ese “expresionista alemán” que según usted fue Orozco—, busco en los ejemplos más insignes que me brindan los museos del extranjero aquellos instrumentos propicios a mi sensibilidad que, en lo limitado de mi campo, pequeño y humilde, me ayudarán a integrar una visión artística menos provinciana, con aspiración menos circunstancial. No importa que usted niegue la posibilidad de un aporte mio. Yo no sigo líneas de partido. Esta es mi gran falla frente a ustedes, los del Sindicato de la Inteligencia, pero esta es mi gran ventaja, porque estoy libre de compromisos²⁵.

El éxito de este primer texto de Cuevas/Gómez Sicre en el suplemento *México en la Cultura* fue inmediato. A la semana siguiente Raquel Tibol publicó una respuesta que reunía la voz de críticos y artistas como Luis Cardoza y Aragón, Raúl Anguiano, Leopoldo Méndez, José Chávez Morado y Alberto Beltrán. Henestrosa ya no vuelve a escribir al respecto.

Si bien todos los que respondieron a Tibol eran creadores claramente afines a la Escuela Mexicana de Pintura, su respuesta no resulta un coro uniforme en contra de Cuevas, en algunos momentos incluso se reconoce su valor como artista, y en realidad el debate se centra en la influencia exterior que ven en su carta, además de un evidente intento de autopromoción.

Cardoza y Aragón, por ejemplo, es entusiasta de Cuevas, aunque percibe una influencia externa: “Creo que Cuevas hizo bien, es bueno que los jóvenes sean rebeldes; lo malo estuvo en que mandó su crítica desde Filadelfia”²⁶. Por más críptica que pueda parecer esta opinión, se entiende que percibe una mano desde el extranjero.

²⁵ José Luis Cuevas. *Op Cit.*

²⁶ Raquel Tibol. “Respuestas a la carta de Cuevas”, en suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*, 9 de marzo de 1958, p. 7.

Anguiano es más directo en este sentido: “Es difícil triunfar en México donde la lucha es más áspera y más dura que en los Estados Unidos, por ejemplo, donde son escasos los buenos pintores que sepan su oficio, pues la mayoría solamente son improvisados abstraccionistas. Allá se forjan prestigios dudosos made in the Panamerican Union”²⁷.

Si sumamos las opiniones de Cardoza y Aragón y Anguiano se puede presumir, con cierta certeza, que desde 1958 existió la percepción de que las cartas de Cuevas estaban influidas por intereses extranjeros²⁸. La referencia directa que hace Anguiano a la Unión Panamericana, donde Gómez Sicre era jefe de Artes Visuales, refleja que en esos años se intuía el peso de su influencia. También se entiende que la línea que sigue Cuevas es impulsada por la misma agencia que se había sistematizado en las principales instituciones culturales de Estados Unidos, en el sentido de que la libertad individual, el progreso y el internacionalismo eran los mayores valores del arte moderno²⁹.

Es ejemplar también que personajes como Méndez no critiquen las opiniones de Cuevas, sino las referencias que despliega el texto, pues abiertamente dudan sobre el origen de las mismas:

Creo que a pesar de toda la información estética que dice tener, el joven Cuevas podría perder un poco de tiempo y documentarse sobre Posada y Orozco antes de hablar de estos maestros, pues sus opiniones lo único que demuestran es su ignorancia. Él, como todos los reaccionarios, en todo el mundo, desprecia cualquier obra que se inspira en las tradiciones históricas y en los héroes que con tanta frecuencia son olvidados³⁰.

Además de la condescendencia que impone a su respuesta, Méndez siembra la duda sobre el origen de la “información estética”, pues resultan excesivas para un joven autodidacta. El grabador busca ante todo restarle peso a las opiniones de Cuevas, literalmente lo califica como

²⁷ Raquel Tibol. *Op Cit.*

²⁸ En 1991, el propio José Luis Cuevas reconoce esta percepción sobre sus escritos, cuando escribe a propósito de la muerte de José Gómez Sicre: “En México, Gómez Sicre fue objeto de muchos ataques. Los defensores del muralismo de contenido político creyeron ver en él a su más acendrado enemigo. Imaginaron que desde su oficina desde la División de Artes Visuales, dirigía una campaña de desprestigio en contra de la pintura politizada. Shifra Goldman, historiadora del arte mexicano, llegó a afirmar que él era el director intelectual de mis desfogues en contra de la escuela mexicana”. *Gato macho* (p. 567).

²⁹ Cathleen M. Paquette. *Op Cit.*

³⁰ Raquel Tibol. *Op Cit.*

un “documento intrascendente para el arte” (aunque paradójicamente su respuesta lo carga de un mayor significado), y su postura artística la encasilla en un gesto derivativo: “Y mientras él siga pintando al México que lleva dentro, usando como ejemplo la estampa de otros artistas, a ver qué puede sacar de aquí y de acullá, dejando fuera lo que verdaderamente es México; empachándose de Goya, de Hals, de Lippi, hurgando en sus sueños, nosotros seguiremos vigilantes, haciendo lo nuestro”³¹.

Beltrán califica las opiniones de Cuevas como una campaña de autopromoción y mercado para Estados Unidos, pues lo considera un gran publicista, opinión que seguirá a Cuevas durante toda su carrera: “(Las opiniones de Cuevas) están hechas para el mercado de los Estados Unidos. En este sentido, las cualidades publicitarias y comerciales de este joven son realmente relevantes. Si no ha podido asimilar las cualidades de grandes pintores que él condena, el truco de la publicidad sí lo domina, hasta podría decirse que se trata de un ‘self made man’ de esos que tanto admiran en los Estados Unidos”³².

La inmediata y amplia respuesta que recibe este primer texto de Cuevas/Gómez Sicre en *México en la Cultura* es sin duda el caldo de cultivo que fecundó *La Cortina de Nopal*. La carta a Henestrosa resultó un gran ensayo para insistir en un discurso que no tendría variaciones sustanciales en los siguientes años. La crítica a un arte nacionalista y politizado en aras de promover una obra libre, individual e internacionalista sería el eje de todos los textos subsecuentes.

La Cortina de Nopal es, en estricto sentido, una respuesta a las opiniones de Cardoza y Aragón, Anguiano, Méndez, Chávez Morado y Beltrán, sus comentarios dan el pretexto para que Cuevas/Gómez Sicre manden a Benítez otra carta desde Nueva York, pero con un guión más depurado y estructurado a manera de relato ficticio, una fábula de un personaje llamado Juan

³¹ Raquel Tibol. *Op Cit.*

³² Raquel Tibol. *Op Cit.*

que tiene que sacrificar su creatividad e inquietudes vanguardistas para adaptarse a los principios del “infecto bastión de Bellas Artes”³³.

Este personaje creado por Cuevas/Gómez Sicre tiene referencias a la vida del dibujante mexicano, pero su historia está moldeada por las necesidades y referencias del crítico cubano. Juan, como Cuevas, es un precoz artista que busca legitimación dentro del medio local, pero la idea de que debe traicionar su libertad creativa para adaptarse a las normas del “sindicato de la inteligencia” es claramente una invención de Gómez Sicre.

Antes de su exposición en Washington, en 1954, Cuevas no sólo carecía de esta agencia del artista individualista e internacional, sino que mantenía una fluida relación con artistas abiertamente nacionalistas y que pertenecían al Taller de la Gráfica Popular. El propio dibujante lo describió con lujo de detalle:

También por aquella época descubrí los grabados y dibujos, que mucho me impresionaron, de Arellano Fischer. En el Salón de la Plástica Mexicana vi una exposición de Carlos Sánchez sobre temas que me interesaban: la vida nocturna de México con sus putas y ficheras, padrotes y exóticas. Ahí mismo descubriría aspectos de la escuela mexicanista poco divulgados: los cargadores y pepenadores de Pablo O’Higgins; las mujeres proletarias de Isidoro Ocampo e incluso los albañiles de Raúl Anguiano. Gracias a la gentileza de la directora del salón, me era dado ver los dibujos y grabados que se guardaban en carpetas. Me interesaban las figuras en escorzo de Chavez Morado, así como las litografías de Alfredo Zalce. A todos observaba con mucha atención y algo de ellos aprendía. Pero mis miradas más intensas eran para Susana Gamboa, mujer de belleza fuera de lo común y que estaba casada con quien sería uno de mis mejores amigos y persona clave en mi carrera de pintor: Fernando Gamboa. Susana estaba al frente del salón y fue, sin duda, su mejor promotora, seguida después por otra gran mujer, Carmen Barreda, de enormes ojos verdes y personalidad impactante³⁴.

Como lo explica Cuevas, en 1953, previo a su exposición en la galería Prisse, su historia personal era muy diferente a la fábula inventada para Juan. Aquellos artistas de tendencia nacionalista le resultaban interesantes e incluso ubica en ellos algunas de sus primera

³³ José Luis Cuevas. “Cuevas. El niño terrible”.

³⁴ José Luis Cuevas. *Gato Macho*, FCE, México, 1994, p. 58.

influencias. Después de 1954, tras conocer a Gómez Sicre, esta historia se borra y Cuevas asume el personaje de joven y rebelde artista mexicano que combate el arte nacionalista. Esta oposición entre un arte mexicano e internacional es algo que empieza a operar a partir de su viaje a Washington y de su relación con el jefe de Artes Visuales de la Unión Panamericana. El pasaje descrito por Cuevas de sus años de juventud no tiene nada que ver con la construcción que se hace en *La Cortina de Nopal*. La forma en la que supuestamente debía seguir la carrera de un artista joven en el México de la década de 1950 es una construcción concebida retrospectivamente y desde la óptica de Estados Unidos: “Cuando hay alguna exposición de un artista que no es mexicano o que no sigue la tendencia que a él le enseñaron como única, sus compañeros le dicen que no vale la pena, que eso hace daño y que pertenece a una humanidad desecha, crapulosa, a razas inferiores que nada tienen que ver con la grandeza y la pureza de la raza mexicana, que es la única que tiene el predominio de la verdad en el mundo”³⁵.

Igual que lo hicieron en la carta a Henestrosa, *La Cortina de Nopal* opera a partir de la confrontación entre nacional e internacional, ya que narra la historia de un artista que para triunfar en México tiene que afiliarse al frente nacional y no permitirse desviaciones extranjeras, porque correrá el mismo destino que Tamayo, a quien se le tachó de traidor y de “aparisinado”.

Como ya lo refirió Fox en su libro, la forma narrativa de *La Cortina de Nopal* está matizada con referencias contextuales que apuntan más a las experiencias personales de Gómez Sicre que a las de Cuevas.

La Cortina de Nopal excedió los límites comunes de decoro en términos de irreverencia y referencias veladas a destacados artistas y funcionarios mexicanos. Después de una breve introducción en primera persona, la pieza salta a una alegoría satírica, cuando el narrador presenta al lector a un joven de clase obrera llamado Juan, cuyos padres son incapaces de apreciar los retratos monumentales de sus nobles antepasados que aparecen prominentemente en los murales de la ciudad y en cambio se conmueven con

³⁵ José Luis Cuevas. “Cuevas. El niño terrible”.

las estrellas de cine, las radionovelas, los ídolos de la música popular y otros íconos de la cultura de masas. (Recordando los propios orígenes de clase de Gómez Sicre, sus gustos vernáculos y su repugnancia por la estancada cultura oficial de Cuba, uno puede imaginar fácilmente que se trata de una traducción de sus propias experiencias juveniles)³⁶.

Ahora bien, *La Cortina de Nopal* fue un texto que se decantó a fuego lento. Su impacto se logró con el tiempo y gracias a que Cuevas y Gomez Sicre mantuvieron nutriendo la polémica de forma constante, ya sea mandando nuevos textos o respondiendo a las opiniones que generaban los mismos en el suplemento dirigido por Benítez. La traducción en 1959 de *La Cortina de Nopal* al inglés³⁷ fue algo que la distinguió internacionalmente, además de que fue el único texto escrito a manera de fábula. Cuando Cuevas lo recupera para incluirlo con otros textos también escritos por Gómez Sicre en su autobiografía *Cuevas por Cuevas*, la historia de Juan se suma como uno más de los textos y ni siquiera tiene el título *La Cortina de Nopal*, ya que aparece simplemente como el número III de sus *Notas autobiográficas*.

Cuando se realizó en 1988 la exposición *Ruptura 1953-1965*, en el Museo de Arte Carrillo Gil, Cuevas escribió en el catálogo sobre *La Cortina de Nopal* y lo describió como un “manifiesto”, claramente para reafirmar el peso político que ya para esos años se le había dado al texto: “Creo que es necesario repetirlo: el primer opositor teórico que tuvo el arte indigenista y político de México fui yo, porque Tamayo vivía amordazado y fue hasta muchos años después, cuando México le abrió las puertas y lo entronizó como gran figura del arte nacional, que empezó a hablar y a decir cosas que antes no se había atrevido”³⁸.

Si bien para 1988 Cuevas había logrado una clara, aunque no total, independencia de Gómez Sicre, es paradigmático que repite la misma agencia que había asumido 30 años atrás bajo la dirección de su mentor: “Fue un artículo anticonformista, en contra de la llamada Escuela

³⁶ Claire F. Fox. *Arte Panamericano*. p. 230.

³⁷ José Luis Cuevas. “The Cactus Curtain. An Open Letter on Conformity in Mexico City”, en *Evergreen Review*, Vol. 2, No. 7, Invierno, 1959, pp.111-120.

³⁸ José Luis Cuevas. “La Cortina de Nopal”, en catálogo de la exposición *Ruptura 1952-1965*, Ciudad de México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil/Museo Biblioteca Pape, 1988, p. 82.

Mexicana de Pintura y del nacionalismo feroz que ejercían los intelectuales de la época. El título de *La Cortina de Nopal* se popularizó pronto e incluso fue usado con cierta frecuencia en publicaciones norteamericanas cuando querían referirse al nacionalismo latinoamericano”³⁹.

Hay varias cartas manuscritas en las que Cuevas acepta abierta o veladamente que Gómez Sicre fue el autor de todos los textos que publicó en el suplemento dominical *México en la Cultura*. No sólo la carta citada donde habla de su miedo a que haya una variación de estilos, sino en otros textos manuscritos donde, por ejemplo, le pide a Gómez Sicre que conteste una entrevista por escrito: “Como tengo que entregarla escrita no me he atrevido a hacerla, para no traicionar el estilo. Podrías ayudarme en esto, ni siquiera tengo que decirte lo que hay que contestar, pues somos dos mentes en común. Sé todo lo agresivo que quieras, pues yo soy igual”⁴⁰.

En otra carta Cuevas le pide a Gómez Sicre que escriba sobre el Marqués de Sade, el cual supuestamente influyó en la serie que estaba trabajando en 1965, aunque al final acepta que nunca lo ha leído: “No tienes que referirte a la obra exactamente. Haz un texto personal sobre el Marqués, algo bien cínico, despreocupado, angustiado, seco, tenebroso, descarado. En todo caso yo haría algún o algunos dibujos que ilustrarán lo que tú dices. ¿Has leído al Marqués de Sade? Yo no... pero lo intuyo”⁴¹.

Todavía en 1979, cuando la fotógrafa Daisy Ascher publicó su libro *Revelando a José Luis Cuevas*, el dibujante le pidió a Gómez Sicre que escribiera unos breves textos introductorios que le habían pedido para publicarlos con las fotografías. “Yo podría escribirlo, pues como sabes, la literatura también es mi oficio... pero estoy agobiado de trabajo y por eso me veo

³⁹ José Luis Cuevas. *Op Cit*.

⁴⁰ Carta manuscrita de José Luis Cuevas a José Gómez Sicre, 17 de diciembre de 1963. Archivo José Gómez Sicre. Business Correspondence. Carpeta 6 Folder 5. Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas, en Austin.

⁴¹ Carta manuscrita de José Luis Cuevas a José Gómez Sicre, Hollywood, 9 de diciembre de 1965. Archivo José Gómez Sicre. Business Correspondence. Carpeta 6 Folder 5. Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas, en Austin.

obligado a recurrir a mi ‘ghost writer’ de cabecera, con la esperanza que de una sentada me escribas estas minucias sobre temas tan trascendentes”⁴².

Como se puede ver, es un hecho que hoy existen más evidencias de que Cuevas no escribió los textos que publicó en la prensa mexicana durante esos años, incluido obviamente *La Cortina de Nopal*, que de que sí lo haya hecho. Aunque esto no limita que fuera una colaboración, ya que el dibujante daba en ciertos casos líneas argumentales para que Gómez Sicre las desarrollara. Esta delgada franja para definir a un líder en los textos abre el debate sobre la noción de autor, bajo el pensamiento de Michel Foucault⁴³, pero de entrada es esencial partir del hecho de que *La Cortina de Nopal* debe atribuirse tanto a Cuevas como a Gómez Sicre, pues en la actualidad esta realidad se sigue obviando o bien no se ha actualizado en algunos sectores de la academia y de las instituciones públicas⁴⁴.

Sigue siendo recurrente hablar de *La Cortina de Nopal* como una invención de Cuevas, sin abrir el debate sobre esta autoría compartida con Gómez Sicre, quien fue uno de los personajes más polémicos del arte latinoamericano durante la guerra fría. No podemos evadir tampoco que el éxito y trascendencia histórica de *La Cortina de Nopal* ha provocado el efecto negativo

⁴² Carta manuscrita de José Luis Cuevas a José Gómez Sicre, s/f. Archivo José Gómez Sicre. Business Correspondence. Carpeta 6 Folder 9. Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas, en Austin.

⁴³ Como lo señala Michel Foucault en su conferencia *Qu'est-ce qu'un auteur?*, la noción de autor es relativamente reciente, se puede ubicar a fines del siglo XVIII y principios del XIX, porque “los textos, los libros, los discursos empezaron realmente a tener autores (diferentes de personajes míticos, de grandes figuras sacralizadas y sacralizantes) en la medida en que el autor podía ser castigado, es decir, en la medida en que los discursos podían ser transgresivos”. Es decir, que la noción de autor se debe vinculada al sistema jurídico e institucional que rodea, determina y articula el universo de los discursos. También es importante señalar que para Foucault “el autor es una producción ideológica en la medida en que tenemos una representación invertida de su función histórica real. El autor es pues la figura ideológica mediante la que se conjura la proliferación del sentido”. Michel Foucault “Qu'est-ce qu'un auteur?”, *Bulletin de la Société française de philosophie*, año 63, n° 3, julio-setiembre de 1969, págs 73- 104. Traducido por *El Seminario* (http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Qu_e_autor.pdf) Consultado el 8 de agosto de 2021.

⁴⁴ Como ya se ha referido, uno de los estudios que desvelan la autoría de José Gómez Sicre detrás de los textos publicados por Cuevas fue el libro *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*, publicado por Claire F. Fox en 2013. No obstante, ya sea por resistencia o simple falta de actualización, exposiciones como *Manifiestos del arte mexicano 1921-1958*, curada por Carlos Segoviano, inaugurada el 16 de marzo de 2020 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, aún se refieren a *La Cortina de Nopal* como autoría de Cuevas, sin ninguna referencia a Gómez Sicre. Lo mismo ocurre en algunos estudios como *José Luis Cuevas y Francis Aljés: análisis y contexto de dos exposiciones, 1979 y 2006*, presentado en 2014 como trabajo de grado por María Georgina Sánchez Celaya; y *Santiago Sierra y Teresa Margolles. Estética de la impotencia y el desencanto*, tesis doctoral presentada en 2015 por María Campiglia.

de aislarla del conjunto de los textos escritos por Cuevas y Gómez Sicre, mismos que en su primera época son coherentes y reiterativos al regresar una y otra vez al mismo punto: criticar la influencia del muralismo mexicano dentro y fuera del país, pero sobre todo, posicionar un arte libre e individual que esté en sintonía con una tendencia internacional que en términos prácticos reproducía el nuevo canon impuesto desde Nueva York.

Tras su publicación en 1958, *La Cortina de Nopal* no provocó otro debate en el suplemento *México en la Cultura*, pero sí invitó a que personajes como Alejo Carpentier o Beatriz de la Fuente escribieran sobre el trabajo de Cuevas y, más importante aún, hicieran eco de la crítica al muralismo mexicano, que Carpentier denomina un “nuevo academicismo”:

¿Qué le echa en cara (a Cuevas) un Alfaro Siqueiros? ¿Que no se entregue a la confección de un “muralismo dramático”? ¿Y no advierte Siqueiros cuan monótono, cuan encartonado, cuan esclavo de sus propias fórmulas, se nos ha vuelto a la larga el “muralismo dramático” mexicano? Novedoso y sorprendente hacia el año de 1925, ese arte nos resulta hoy un academicismo como cualquiera otro, con sus recursos prefabricados, sus juegos de abalorios —de auténticos abalorios—, sus tediosos despliegues de fuerza más logrados en función del espacio cubierto que del vigor real. No diremos que ese movimiento no fue original e interesante en sus comienzos. Por lo mismo, llamó la atención de la crítica mundial a su debido tiempo. Pero es evidente que, en un cuarto de siglo, agotó sus propios recursos, haciendo figurar, demasiado a menudo, de fábrica de “mexican curios” para uso y deleite de los parroquianos de Sanborn’s.⁴⁵

El escritor cubano, igual que Cuevas, critica el muralismo a partir de opuestos, no necesariamente entre arte nacional e internacional, pero sí entre un arte envejecido por un estancamiento academicista, que está muy lejos de la novedad que ofreció en sus inicios y que ya tiene un relevo en personajes como Cuevas. Llama la atención su insistencia en el término abalorios, lo repite para acentuar que, a un cuarto de siglo de sus inicios, los murales se han vuelto adornos vistosos y de poco valor, pues resultan excesivos. A ello también abona el hecho

⁴⁵ Alejo Carpentier. “El novelista Alejo Carpentier juzga al pintor José Luis Cuevas”, suplemento *México en la Cultura*, periódico *Novedades*, 20 de julio de 1958, p. 7.

de que vea un despliegue de fuerza más en función de la superficie cubierta que de su valor artístico.

De la Fuente se suma a la crítica de *La Cortina de Nopal*, pero sin la claridad de Carpentier, aunque también opera desde la confrontación entre un arte nacional e internacional.

(Cuevas) supera, por tanto, gracias a su originalidad creadora, y como una protesta a lo establecido, gran parte de la pintura convencional de tipo localista y nacional. La pintura de Cuevas vuelve a plantearnos el problema del hombre frente a la realidad, propuesto ya por Goya, Dumier, Orozco y los expresionistas modernos, por no citar más⁴⁶.

Lo que De la Fuente afirma es relevante, ya que señala que la obra de Cuevas está por encima de la producción de los seguidores del muralismo mexicano, bajo la lógica de que sus dibujos están en sintonía con una corriente mundial que tiene como epicentro el problema del hombre frente a la realidad.

El consenso que empieza a convocar *La Cortina de Nopal* traza la ruta crítica para que Cuevas y Gómez Sicre redoblen esfuerzos en la prensa mexicana, sobre todo porque en ese mismo año tienen como marquesina uno de los eventos más polémicos de la época: La Primer Bienal Iberoamericana de Pintura y Grabado, que organizó el Instituto Nacional de Bellas Artes del 6 de junio al 30 septiembre de 1958 en el Museo Nacional de Artes Plásticas (Palacio de Bellas Artes).

El texto que sigue a *La Cortina de Nopal* se publica el 6 de julio de 1958 en el suplemento *México en la Cultura* bajo el título “Desde Caracas José Luis Cuevas satiriza la bienal y traza con ácido corrosivo la caricatura de Siqueiros” y está dedicado justamente al debate abierto a raíz de la recién inaugurada Bienal, aunque su objetivo nuevamente se centrará en criticar el arte nacionalista.

⁴⁶ Beatriz de la Fuente. “José Luis Cuevas”, suplemento *México en la Cultura*, periódico *Novedades*, 24 de agosto de 1958, p. 6. Este texto le valió a De la Fuente el premio Paul Westheim de crítica de arte. El dato trasciende lo anecdótico si recordamos que uno de los referentes de Westheim es justamente la obra de Wilhelm Worringer.

De todos es sabido que el nacionalismo es sinónimo de totalitarismo. Más bien diría que aquél es causa de éste o que éste se apoya en aquél. La forma de mando de la cultura mexicana que se asienta en el predio del INBA es decididamente totalitaria. Es totalitaria por inflexible, inconcesiva, intolerante y obcecada⁴⁷.

Cuevas/Gómez Sicre critica la organización de la Bienal, porque considera que no se hizo a través de jurados e invitaciones, sino mediante la presunta coacción establecida “descaradamente por el Frente Nacional, exigiendo que se le diera la hegemonía del certamen”.

Ahora los periódicos me lo confirman. Apareció, al fin, el inductor de todo el entuerto: El coronelazo, con su fusta, que hasta ahora había permanecido como dueño de los títeres, a los que operaba tras la cortina sin mostrar la faz. El frente le había servido a sus propósitos: La Bienal se le doblegaba al Frente y todo, como de costumbre, quedaba dentro de la familia. El león caía sobre la presa y los chacales le andaban a la zaga en busca de las migajas⁴⁸.

Desde Caracas... resulta mucho más radical que *La Cortina de Nopal*, ya que Cuevas/Gómez Sicre ya no se refiere en abstracto a la influencia de la Escuela Mexicana de Pintura, sino que ataca con nombre y apellido al único muralista vivo, David Alfaro Siqueiros:

Ya nadie está interesado en Siqueiros ni en sus peroratas. Todos sabemos el juego demagógico en que está empeñado desde hace años. Todo cuanto no sea Siqueiros no le complace. Ataca al arte burgués y es de lo que vive, con sus retratos halagüeños y melosos. Teme perder el mercado que adquirió con publicidad que le hicieron en libros impresos por empresas norteamericanas, con capital norteamericano. Mientras tuvo público en la calle 57 de Nueva York, allí exhibió para deleite de los que gustan de ese arte que él llama “chic” desde hace años. Por ahí, como fehaciente testimonio, andan sus catálogos de la neoyorquina galería de Pierre Matisse, centro y cuna, desde su fundación, de ese arte que según su sempiterna cantaleta es una “agresión político-estéticamente colonialista”. La gran momia Siqueiros chilla y se inquieta porque cree perder el mercado ya que comienza a carecer de la atención de los jóvenes artistas que antes le seguían boquiabiertos. Pero eso no debe asustarle. La historia del arte no es tan cruel en sus aspectos económicos cuando falta el coleccionista conocedor, lo sustituye el improvisado, el abarrotero que ya entiende de lo que en la generación anterior sus predecesores condenaban. Así, todavía

⁴⁷ José Luis Cuevas. “Desde Caracas José Luis Cuevas satiriza la bienal y traza con ácido corrosivo la caricatura de Siqueiros”, suplemento *México en la Cultura*, periódico *Novedades*, 6 de julio de 1958, p. 6.

⁴⁸ José Luis Cuevas. *Op Cit*.

Sorolla y Zuloaga, a pesar de su intolerable inactualidad, se venden a buenos precios entre aficionados de gusto rancio⁴⁹.

Para la época, el tono y la virulencia de la crítica de Cuevas/Gómez Sicre a Siqueiros era sin duda un hecho inédito. Aunque el muralismo mexicano ya era un movimiento que para un amplio sector se encontraba en pleno ocaso, el *Coronelazo* mantenía intacta su figura de autoridad dentro de las instituciones culturales mexicanas, poseía un amplio número de seguidores y difícilmente se podían emitir juicios públicos de este tipo.

La narrativa empleada por Cuevas/Gómez Sicre también tiene la peculiaridad de que repite los mismos argumentos que había usado Siqueiros para criticar en su momento a Rivera. La idea de que combate al arte “burgués” al mismo tiempo que venden sus obras en Nueva York es una crítica recurrente para los fundadores del muralismo mexicano, pero también, con sus matices, una idea que resultó útil para atacar posteriormente a Rufino Tamayo y al propio Cuevas⁵⁰.

Aunque reitero que existe una coherencia argumental entre los primeros diez textos escritos por Cuevas/Gómez Sicre en el suplemento *México en la Cultura*, es importante marcar una diferencia entre estos primeros tres y los siete restantes. En principio, cambió la relación con el editor del suplemento cultural, ya que Benítez le dio carta abierta para escribir, y esto tuvo como efecto que cada nueva entrega tuviera un proceso de planeación más sistematizado, lo que en términos de archivo generó materiales que permiten rastrear la cadena completa a los investigadores. Se tiene la carta manuscrita en la que Cuevas solicita el texto, seguido por el

⁴⁹ José Luis Cuevas. *Op Cit.*

⁵⁰ En el conocido texto *El camino contrarrevolucionario de Rivera*, David Alfaro Siqueiros escribe: “Una vez en México, Rivera fue el turista mental por excelencia. Indigenista, folklorista, arqueologista (Picasso en “Azteclandia”). En México él fue el chovinista mexicano en indigenismo, y cuando llegó a los Estados Unidos dio de repente importancia al aspecto continental de su indigenismo. Su actitud de turista mental llega hasta la introducción de su *Portrait of America*. ¡En doce años Rivera no ha logrado ser un verdadero internacionalista! ¡Siguió siendo la víctima de las soporíferas mistificaciones de la burguesía! Todavía no sabe que el arte revolucionario está obligado a reflejar el carácter internacional de la Revolución. Él no sabe que las influencias regionales y circunstanciales nunca van a prevalecer sobre las características de clase”. David Alfaro Siqueiros, “El camino contrarrevolucionario del pintor Rivera”; *El Universal Ilustrado*, 13 de septiembre de 1934. Texto basado en “Rivera’s Counter-Revolutionary Road,” *The New Masses*, 29 mayo 1934. Reproducido en Raquel Tibol. *Documentación sobre el arte mexicano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 53-64.

testigo en papel carboncillo de los manuscritos redactados por Gómez Sicre y finalmente la publicación en la prensa mexicana.

Estos tres documentos transparentan la operación que Cuevas y Gómez Sicre desplegaron en México, es decir, una crítica a un arte nacionalista con temática social, que era el contrapunto ideal para destacar un arte libre, individual e internacional, tal y como se venía haciendo desde las principales instituciones culturales en Estados Unidos.

Si bien Cuevas opina y sugiere anécdotas, temas y ciertos énfasis, la estructura central se mantiene en la misma crítica al arte nacionalista de corte social, con el claro objetivo de construir un posicionamiento político. Esto es más fácil de ver si se compara con el relato institucional que desplegaron en Estados Unidos personajes como Alfred H Barr, director fundador del MoMA de Nueva York.

Leer a Cuevas/Gómez Sicre en el suplemento *México en la Cultura* y leer a Barr en los numerosos textos que elaboró en publicaciones del MoMA para definir los conceptos rectores del arte moderno resulta un ejercicio muy ilustrativo de la línea argumental que compartían. Y no sólo se trata de coincidencias en sus argumentos, sino de una clara coordinación para construir un proyecto político que se articuló en toda América Latina, primero para combatir la posible influencia del nazismo durante la Segunda Guerra Mundial⁵¹ y luego para atacar la ideología prosoviética durante la guerra fría.

La narrativa que impuso la guerra fría a los proyectos de infiltración cultural de Estados Unidos en América Latina está llena de matices y contradicciones, ya que el combate al comunismo provocó muchas veces alianzas con personajes contrarios a sus intereses. En su libro *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*, Patrick Iber ofrece el ejemplo paradigmático de este desplazamiento de la guerra fría en América Latina: la revolución cubana, en 1959.

⁵¹ Cathleen M. Paquette. *Op Cit*.

Iber explica que el Congreso por la Libertad de la Cultura (CLC) apoyó activamente en el derrocamiento de Fulgencio Batista, pero al mismo tiempo impulsó uno de los frentes prosoviéticos que redefinió toda la geopolítica en América Latina, a partir de 1961 cuando Fidel Castro declaró que el contenido de la revolución cubana era socialista⁵².

Los debates sobre el comunismo en la década de 1950 se habían basado en el análisis de la lejana experiencia europea, Cuba hizo pasar por encima de esa conversación. La guerra fría en las Américas a partir de ese momento sería menos sobre el conflicto este-oeste que sobre el rechazo o la aceptación de Cuba y su influencia intelectual, política y militar. Para el CLC también Cuba lo cambió todo. Cambio el futuro de la organización, llevándola a dejar de lado el enfoque europeo de la década de 1950 y desplazar a toda la generación de activistas anticomunistas en favor de socialistas escépticos que podrían hablar más directamente del atractivo de la Cuba revolucionaria⁵³.

Iber ofrece la pauta para entender que la guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética no puede acotarse a un conflicto entre izquierda y derecha o entre comunismo e imperialismo, sino que existen numerosas líneas de fuga donde instituciones tan influyentes como el CLC albergaron en sus sedes locales a personajes que pueden considerarse antagónicos. La sede cubana del CLC tuvo entre sus filas al socialdemócrata Jorge Mañach, al periodista Mario Llerena (propagandista de Fidel Castro), al estudiante radical y humanista Raúl Roa y al excomunista convertido en anticomunista Aurelio Sánchez Arango.

Cuatro caminos diferentes a través de la revolución cubana, diferentes formas de apoyo y oposición, y un hecho biográfico común: los cuatro hombres (Mañach, Llerena, Roa y Sánchez Arango) habían sido figuras importantes en la filial nacional cubana del CLC, la Asociación Cubana por la Libertad de la Cultural. El hecho de que cuatro trayectorias tan divergentes pudieran, por un breve tiempo a fines de la década de 1950, cruzarse en una organización cultural anticomunista revela, más que confusión y traición, la ambigüedad estratégica de la política de la revolución cubana⁵⁴.

⁵² Patrick Iber. *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*. Boston, Harvard University Press, 2015, p. 145.

⁵³ Patrick Iber. *Neither Peace nor Freedom*, p. 117.

⁵⁴ Patrick Iber. *Neither Peace nor Freedom*, p. 119.

Como ya se mencionó, la relación de Barr y Gómez Sicre se puede rastrear desde inicios de la década de 1940, cuando el fundador del MoMA recluta al joven abogado y crítico cubano en La Habana, para sumarlo a su proyecto político cultural de redefinir el arte moderno. La relación inicia de forma aparentemente desinteresada, Barr después de visitar la Isla mantiene una relación epistolar con Gómez Sicre y le envía algunos catálogos y publicaciones del MoMA. Posteriormente lo invita a colaborar en la gestión de exposiciones de arte cubano en Nueva York, para finalmente mover todas sus influencias y lograr que Gómez Sicre reciba una beca para estudiar en la Universidad de Nueva York.

La correspondencia entre Barr y Gómez Sicre no deja lugar a dudas de que el proceso de reclutamiento fue exitoso y muy productivo a largo plazo, ya que en menos de una década Gómez Sicre se instaló en la dirección de Artes Visuales de la Unión Panamericana, en Washington, donde su posición lo impulsó para convertirse en uno de los mayores difusores en América Latina del canon de arte moderno promovido desde Nueva York.

En el siguiente capítulo revisaremos la obra de Barr y Gómez Sicre para ofrecer una nueva lectura a la crítica que generó la obra de Cuevas, pero ahora volvamos a los textos publicados por Cuevas/ Gómez Sicre en el suplemento *México en la Cultura*, a la luz de la información documental que resguarda el Archivo José Gómez Sicre.

El 8 de febrero de 1959 se publica el texto “Desafiando la pistola cargada de piroxilina de Siqueiros, Cuevas arremete contra la falsa pintura oficial”, el cual claramente atiende a la carta ya citada del 18 de diciembre de 1958, donde Cuevas le pide a Gómez Sicre “narrar mi experiencia en Caracas, Lima, etc. que tú conoces como yo”.

Si bien la indicación de Cuevas se respeta con solvencia, en el sentido de que el texto despliega con lujo de detalle comentarios sobre artistas venezolanos y peruanos, lo crucial del texto nuevamente recae en la crítica que hace el arte nacionalista y, como su título lo señala, a la figura de Siqueiros.

Una conclusión firme traigo con respecto de nosotros, después de un recorrido por cinco países de Sudamérica: definitivamente, sin excepción, ni un solo artista, ni un solo grupo de avanzada cultura tiene en cuenta ya a la refrita Escuela Mexicana Pictórica que continúa siendo plato único en la minuta de nuestra cultura para consumo doméstico⁵⁵.

En su argumentación, Cuevas/Gómez Sicre se dice frustrado por el desinterés que provoca en latinoamérica el arte mexicano, y culpa de ello a los artistas afiliados a “frentes y sindicatos” que doblan sus espaldas ante “los alaridos” de Siqueiros. “Ahí están los partiquinos de la mediocridad ahuyentando a artistas valiosos extranjeros para que no vengan a ‘contaminarnos con nuevas ideas’. Ya nadie en el exterior se interesa por los escombros de lo que se llamó Escuela Mexicana”⁵⁶.

La reiteración hacia una crítica al arte nacionalista de corte social es evidente, pero también se suma un detalle que contextualmente vincula el discurso de Cuevas/Gómez Sicre con el proyecto político cultural de Barr desde el MoMA de Nueva York.

Para 1959 el museo neoyorquino había abandonado su proyecto de promoción de arte mexicano y lo reemplazó con un apoyo a artistas provenientes de países como Venezuela, donde Nelson Rockefeller, uno de los principales mecenas del MoMA, tenía intereses económicos.

En Venezuela hay un movimiento serio, profundo, intenso de arte no figurativo. Los que siguen allí la representación son de categoría definitivamente inferior a los que están empeñados en el abstraccionismo. Algunos, comprometidos políticamente con la izquierda, andan enfrascados en una visión más amplia que la de los mexicanos “al uso”, pero a su vez de menor trascendencia al cotejarlos con el grupo no objetivo que preside el pintor Alejandro Otero con categoría inigualable. Otero usa casi como único procedimiento la piroxilina aunque con una delicadeza y un refinamiento raramente presente en la obra de nuestros propugnadores de nuevos materiales⁵⁷.

⁵⁵ José Luis Cuevas. “Desafiando la pistola cargada de piroxilina de Siqueiros, Cuevas arremete contra la falsa pintura oficial”, suplemento *México en la Cultura*, periódico *Novedades*, 8 de febrero de 1959, p. 6.

⁵⁶ José Luis Cuevas. *Op Cit.*

⁵⁷ José Luis Cuevas. *Op Cit.*

Como se ve en este caso y en los subsecuentes que revisaremos, las solicitudes y recomendaciones de Cuevas si bien aderezan los textos que escribía Gómez Sicre, nunca obnubilan la agencia político cultural impulsada por el crítico cubano desde Estados Unidos y su reiteración deja ver que no eran opiniones aisladas, sino un proyecto que se logró sistematizar y que a la larga tuvo el efecto de imponer nociones como libertad, individualidad e internacionalización dentro del arte en América Latina.

De nueva cuenta, el texto de Cuevas/Gómez Sicre despertó una reacción inmediata. A la semana siguiente los críticos Raúl Flores Guerrero y Raquel Tibol respondieron a página completa en el suplemento *México en la Cultura*. Llama la atención que si bien se critican puntualmente varios de sus argumentos, el tono y la postura de ambos resulta ambivalente hacia la figura de Cuevas. Flores Guerrero en todo momento tiene un tono fraternal, incluso ratifica la crítica al muralismo mexicano, mientras que Tibol cuestiona sus dichos citando a personajes que menciona el propio Cuevas o que tenían relevancia en los países de Latinoamérica que visitó el dibujante mexicano. Así inicia Flores Guerrero:

No sólo alabo, sino que me identifico plenamente, con la actitud de rebeldía en contra de los factores negativos que han provocado el anquilosamiento y la decadencia de toda una corriente de las artes plásticas en México. Creo también que es necesario poner en evidencia los grupos o a los individuos que en una u otra forma tratan de limitar la visión cultural y artística de nuestra juventud, encauzándola, por medios tan innobles como el fomento a la ignorancia de lo que sucede en el mundo del arte contemporáneo, por rutas únicas en las que se pierden inquietudes valiosas⁵⁸.

Como se puede ver, Flores Guerrero, quien era sólo un año mayor que Cuevas, respalda la agencia propuesta por Cuevas/Gómez Sicre. Al sumarse a la crítica de un arte nacionalista, que fomenta la ignorancia de lo que ocurre en el extranjero, replica el mismo guión y se suma a los críticos que poco a poco irán arrojando esta línea discursiva. Cada vez más se repetirá la idea de que el muralismo es una barrera que limita la visión artística de los jóvenes en México. Sin

⁵⁸ Raúl Flores Guerrero. "La crítica de José Luis Cuevas levanta una tempestad de protestas", suplemento *México en la Cultura*, periódico *Novedades*, 15 de febrero de 1959, p. 7.

importar que también critica las formas y los argumentos de Cuevas, lo crucial de la respuesta de Flores Guerrero es que se suma al eco de voces que cada vez más promulgarán un arte libre, individual e internacional, en detrimento obviamente de una visión nacionalista, colectiva y de temática social.

Como ya se mencionó, la respuesta a Cuevas ocupa una página entera, pero la maquetación muestra la tendencia del suplemento *México en la Cultura*. En la parte superior se coloca el texto de Flores Guerrero y en la parte inferior, sin título, el de Tibol, aún cuando el artículo de la crítica argentina es más extenso.

Tibol inicia su respuesta recordando una visita que realizó Cuevas, en mayo de 1956, a la casa de Siqueiros para agradecerle sus palabras sobre una exposición de sus dibujos en la galería Proteo. Tibol cita al coronelazo:

“No me explico la presencia de José Luis Cuevas en la galería Proteo. Es muy joven pero su fuerza emocional es indiscutible. Prefiere temas humanos, especialmente los motivos psicológicos y los ha realizado con sorprendente agudeza plástica y fuerza gráfica. Cuevas nada tiene que hacer en la corriente decorativista de Orlando, de Briggs, del actual Soriano, del escultor Giménez Botey, de Patric. La permanencia en ese grupo ya empieza a dañar la obra de Cuevas, como lo demuestran sus recientes dibujos de marcada tendencia plasticista (...) José Luis pertenece a nuestro movimiento, a la llamada Escuela Mexicana Contemporánea, aunque su expresión en tal sentido pueda considerarse todavía en estado embrionario. Su camino está en la dirección del muralismo dramático”⁵⁹.

Sobra decir que esta cita le dio las armas a Cuevas/Gómez Sicre para que desde entonces se refiriera a Tibol como la “altoparlante de Siqueiros”, pero lo que interesa de su respuesta es que cae en una suerte de elogio hacia el dibujante, para supuestamente encauzarlo por el buen camino, es decir, la senda del muralismo mexicano.

⁵⁹ Raquel Tibol. “La crítica de José Luis Cuevas levanta una tempestad de protestas”, suplemento *México en la Cultura*, periódico *Novedades*, 15 de febrero de 1959, p. 7.

De acuerdo con Tibol, en aquella reunión Cuevas le respondió a Siqueiros: “Maestro, he venido para agradecerle que haya sido usted el primero en reconocer públicamente que mi obra pertenece a la Escuela Mexicana”⁶⁰.

En su respuesta, que fue publicada en dos entregas, primero a Flores Guerrero y luego a Tibol, Cuevas y Gómez Sicre dejan uno de los primeros testimonios materiales disponible a los investigadores que confirmar que el crítico cubano era el autor de las cartas que se mandaban al suplemento *México en la Cultura* bajo la firma de Cuevas. El mecanoscrito en papel carboncillo y hojas de color rosa reproduce íntegramente la respuesta que aparecería en la prensa mexicana. Si bien ya en las propias declaraciones de Cuevas se aceptaba abierta o veladamente que Gómez Sicre le escribía dichos textos, la copia del original que mandaban ratifica esta operación, porque, además, es un testigo que se repite en otros artículos que mandaron a Benítez mientras dirigió el suplemento de *Novedades*.

El Archivo José Gómez Sicre también alberga las copias mecanoscritas de los textos: “Receta para pintar un mural mexicano”, publicado en el suplemento *México en la Cultura* en dos entregas, la primera el 28 de junio de 1959 y la segunda el 5 de julio de 1959; y “Tamayo: mientras suben sus cuentas bancarias, declina su pintura”, publicado el 19 de junio de 1960.

La primera es la respuesta de Cuevas/Gómez Sicre a Fernando Gamboa, quien había invitado al dibujante a realizar unos murales para el Centro Médico, invitación que Cuevas rechazó, bajo el argumento de que el guión que se le proponía no iba de acuerdo con su personalidad pesimista. Este documento es de especial importancia, porque resume cómo la agencia que Gómez Sicre mantiene en los textos firmados por Cuevas también se refleja dentro de su producción plástica. Es un tema que desarrollaremos en el siguiente capítulo, pero resalta como un elemento central a su crítica del muralismo mexicano, en el sentido de que es uno de los textos más forzados de la serie que publica en *México en la Cultura*. En todos sus textos

⁶⁰ Raquel Tibol. *Op Cit.*

anteriores Cuevas/Gómez Sicre se queja de que no tiene oportunidades en México y cuando le ofrecen pintar un mural en un edificio público lo rechazó con argumentos endebles. La respuesta que le hace Gamboa, y que Cuevas/Gómez Sicre transcribe, muestran más un desconcierto y hartazgo que interés de polemizar.

No es de extrañar que, en su siguiente entrega en *México en la Cultura*, Cuevas/Gómez Sicre redireccionara sus ataques hacia el nuevo maestro, Rufino Tamayo, a quien Cuevas aseguraba admirar, pero no por ello dejó de atacar porque su obra sufrió una “merma en su producción”, ya que sus mejores obras quedaban en el pasado y para esos años sus óleos resultaban “obvios, superficiales, repetitivos, desprovistos de la frescura y espontaneidad de su mejor época”⁶¹.

Pero como ya se ha dicho reiteradamente, la variación en el tema o personajes no modifica la agencia, ya que todo se encuadra nuevamente para mantener la crítica al muralismo mexicano, incluso en la supuesta defensa que Cuevas asegura hizo de Tamayo:

No sólo era espontánea mi receptividad por la obra de Tamayo sino que también me herían los ataques emponzoñados y viles de que era víctima por el solo delito de ser buen pintor y de querer llevar su mensaje más allá de los caminos trillados por los académicos de nuestra Escuela Mexicana⁶².

Podemos seguir revisando más textos de Cuevas/Gómez Sicre de esa época y la ecuación se mantendrá vigente, aunque el tono y los temas de la discusión puedan aparentemente variar de un texto a otro, en el centro siempre habrá una crítica al arte nacionalista con temática social, porque esa era la agencia que se promovía desde Estados Unidos a toda América Latina. Como veremos en el siguiente capítulo, esta misma línea se mantiene hasta en las entrevistas por escrito que respondía Cuevas a periodistas como Elena Poniatowska.

⁶¹ José Luis Cuevas. “Tamayo: Mientras suben sus cuentas bancarias, declina su pintura”, suplemento *México en la Cultura*, periódico *Novedades*, 19 de junio de 1960, p. 7.

⁶² José Luis Cuevas. *Op Cit.*

Capítulo 2. Worringer y la crítica a la obra de Cuevas

El presente capítulo tiene como marco teórico los planteamientos que desarrolló Wilhelm Worringer en su obra *Abstracción y naturaleza*. La confrontación que elabora entre el arte que imita la naturaleza, que denomina proyección sentimental, y una estética que parte de un afán de abstracción son especialmente útiles para perfilar una ruta, de varias, en la construcción de la producción artística de Cuevas.

Se puede rastrear en la obra de Cuevas la influencia de los postulados que desarrolló Worringer, ya que su producción toma partido por una de las dos corrientes que ubica el autor alemán a la hora de delinear la ruta que puede tomar la creación artística, “en su afán de lograr en la reproducción artística de las cosas del mundo exterior el acercamiento de éstas a su valor absoluto”. Para Worringer el arte puede tener como modelo la imitación de la realidad o bien ir por el sentido opuesto para desarrollar su “afán de abstracción”⁶³. Las deformaciones del cuerpo que se vuelven representativas en toda la obra de Cuevas claramente están en sintonía con Worringer, quien afirmaba que la creación artística no podía limitarse a captar la realidad del modelo natural, pero tampoco limitarse a su apariencia visual. “Era, pues, necesario escoger una representación que no reprodujera el objeto en su corporeidad tridimensional sujeta al espacio, ni en su apariencia visual”.⁶⁴

Así como numerosos artistas de vanguardia tuvieron en el afán de abstracción de Worringer un sólido argumento para justificar la deformación de sus personajes, la misma operación se puede rastrear en el trabajo de Cuevas, quien sólo puede concretar sus numerosos retratos y autorretratos a través de las deformaciones, es decir, sin reproducir el objeto en su corporeidad ni en su apariencia visual.

Worringer ubica un tránsito entre un arte que tiene como origen la imitación de la realidad y aquel que se crea como un proceso netamente psíquico. Este trayecto es algo que ocurre en la

⁶³ Wilhelm Worringer. *Abstracción y naturaleza*. p. 50.

⁶⁴ Wilhelm Worringer. *Abstracción y naturaleza*. p. 51.

obra de Cuevas y esta cualidad es descrita no sólo por Gómez Sicre, sino por los principales críticos de su obra.

Pero antes, y esto es importante, es un argumento que utiliza Alfred H. Barr, fundador del MoMA de Nueva York, para caracterizar en 1936 al arte moderno dentro del catálogo de la exposición *Cubismos y arte abstracto*:

Existen ocasiones en la historia del arte en las que resulta posible describir un periodo o una generación de artistas a través de un problema en particular que les ha obsesionado. A los artistas de comienzos del siglo XV, por ejemplo, les movía la pasión por imitar a la naturaleza. En el Norte, los flamencos llegaron a ser maestros en describir el aspecto de las cosas a través de una meticulosa observación de los detalles externos. En Italia, los florentinos emplearon una ciencia más profunda para descubrir las leyes de la perspectiva, el escorzo, la anatomía, el movimiento y el relieve. A comienzos del siglo veinte, el interés dominante era casi exactamente el contrario. La conquista pictórica del mundo visual externo ya se había completado y perfeccionado de diferentes maneras y en numerosas ocasiones a lo largo de los quinientos años que lo precedieron. Los artistas más atrevidos y originales habían terminado por cansarse de pintar realidades. Un poderoso impulso común les arrastró a abandonar la imitación de la apariencia natural⁶⁵.

La idea de que el arte moderno abandona la imitación de la naturaleza es un argumento que se puede rastrear en Worringer, pero también en personajes como Barr o en el propio Gómez Sicre a la hora de analizar el trabajo de Cuevas.

De forma reiterada Gómez Sicre ubica una primera etapa de Cuevas donde sus dibujos son básicamente retratos del natural de personajes de la calle o de internos de hospitales psiquiátricos, pero este periodo termina de forma temprana cuando el dibujante inicia sus series más conocidas, las cuales están inspiradas, fundamentalmente, en temas o personales literarios o históricos.

⁶⁵ Alfred H. Barr. "Cubismos y arte abstracto: Introducción", en *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza Forma, 1986, Irving Sandler y Amy Newman, editores, p. 93.

No intento sugerir que la obra de Cuevas transitó de la imitación de la realidad hacia un arte abstracto. Sus dibujos evidentemente siempre estuvieron definidos por una figuración que tenía en el centro al cuerpo humano, con una insistencia en el autorretrato.

Para ejemplificar claramente este tránsito vale la pena revisar sus tempranos retratos al natural que le dieron visibilidad en 1954 en su primera exposición en Whashington por invitación de Gómez Sicre, para luego ponerlos en tensión con una de sus series más famosas, el *Matrimonio de los Arnolfini*, una reinterpretación que hizo de la pintura *El retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, pintado en 1434 por el flamenco Jan van Eyck.

Empecemos con los dibujos *Loco* y *Loca*, que formaron parte de la serie *Retratos del natural en el manicomio* (integrada de 12 dibujos), y que fueron exhibidos en 1954 en la *exposición José Luis Cuevas. Dibujos*, en la Unión Panamericana en Washington, Estados Unidos.

Loco y *Loca* fueron adquiridas por el MoMA de Nueva York ese mismo año, por instrucción directa de su entonces director, Alfred H. Barr⁶⁶.

Loco es una obra realizada en tinta sobre papel que mide 64.1 x 46.6 cm. El dibujo incluye la leyenda manuscrita: “Retrato del natural manicomio general 54” . *Loca* también está hecha en la técnica de tinta sobre papel y mide 63.8 x 48.5 cm.

Loco y *Loca* son dos dibujos elaborados por José Luis Cuevas como parte de los ejercicios al natural que realizaba en manicomios, a los que tenía acceso gracias a las gestiones de su hermano Alberto, entonces estudiante de medicina.

Ambos dibujos están hechos en una paleta casi monocromática con delicadas y vacilantes líneas que conviven con explosiones ocasionales de tinta. El reproducir el cuerpo humano en estado extremo es una cualidad que se puede ver en ambas obras.

⁶⁶ Alfred H. Barr pidió a José Gómez Sicre que apartara un par de obras de la exposición de Cuevas en la Unión Panamericana. El MoMA compró los dibujos *Loco* y *Loca*. Carta de José Gómez Sicre a Alfred Barr, 13 de julio de 1954. Carta de José Gómez Sicre a Alfred Barr, 28 de julio de 1954. Archivo de información General, Drawing Study Center, MoMA, Nueva York. Citado por Claire F. Fox. *Arte Panamericano*, p. 377.

En *Loco* el personaje es caracterizado con cicatrices, sin algunos dientes y totalmente calvo. Su rostro contiene una mirada fija y perdida que en otra postura corporal podría corresponder a la de un cadáver. El cuerpo sin extremidades y convertido en un volumen rectangular también genera un paralelismo con una imagen mortuoria, como si su cuerpo fuera al mismo tiempo su ataúd. La casi imperceptible leyenda manuscrita “Retrato del natural manicomio general 54” permite ubicar al personaje que está física y mentalmente perdido.

Loca repite la configuración corporal, donde un volumen oscuro sustituye al cuerpo, pero en este caso sí se alcanzan a percibir las piernas y los brazos, aunque nunca completos. Sólo el brazo izquierdo posee una mano donde se pueden contar sus dedos. La otra extremidad sólo se sugiere y las piernas flaquísimas no tiene pies. El rostro de la mujer nuevamente contiene una penetrante y perdida mirada, pero esta vez coronada con una escasa cabellera que es remarcado por una suerte de fleco. No tiene cicatrices pero la boca y la nariz apenas se sugieren, todo su cara gira entorno a esa mirada perdida. A un costado de la mujer otro volumen rectangular sugiere una puerta o un muro.

El Matrimonio de los Arnolfini es una serie de dibujos que Cuevas realizó en diversas técnicas entre las décadas de 1960 y 1970. El hecho de que tome una obra canónica de la historia del arte marca un cambio radical en su temática, ya que si bien sus dibujos sólo toman ciertos motivos de la obra creada cinco siglos atrás por Jan van Eyck, el título es lo suficientemente claro para marcar un vínculo con el arte occidental y alejarse frontalmente de la representación de la realidad de las calles que nutría su obra temprana.

El retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa, pintado por Van Eyck, es un referente dentro de las innovaciones de la pintura universal, no sólo por el perfeccionamiento que logró de la técnica del óleo, sino por las aportaciones que trajo en términos de composición (el famoso espejo que registra desde el fondo la escena completa), colorido (riqueza cromática llena de

intensidad y luminocidad), formato (pintura de caballete de pequeño formato) y temática (deja de lado la religión y abordar el ámbito doméstico de la naciente burguesía).

Cuevas, lejos de explotar las cualidades más conocidas del cuadro original, se limita a reproducir algunos motivos y usarlos como acento para insistir en sus ya conocidas figuras deformadas. En algunos casos aparece la prominente nariz de Giovanni Arnolfini, en otros la composición de la pareja en pose solemne al momento de tomar los votos de matrimonio, también se retoma las cargadas vestimentas de la época, incluso el famoso espejo aparece pero cancelado.

De las numerosas versiones que hizo Cuevas tomemos la litografía a color que realiza cuevas de *El matrimonio de los Arnolfini*, en 1965. Esta sobresale, no porque sea la versión final, como sugiere el escritor Carlos Fuentes⁶⁷, sino porque sintetiza la aproximación que el dibujante mexicano propone a la obra de Van Eyck. En principio, están los dos personajes centrales y el famoso espejo del fondo, pero todo llevado a su negativo. El espejo está completamente oscurecido y la pose tanto de Giovanni Arnolfini como de su esposa están invertidas. El brazo en alto como símbolo de compromiso matrimonial o aceptación nupcial no lo realiza Giovanni sino su esposa, las manos entrelazadas se rompe de forma acentuada, ya que incluso Cuevas pinta una línea amarilla que separa a la pareja. También se abandona el brillo y luminocidad que caracterizó la obra de Van Eyck, pues Cuevas anula la ventana que resultaba tan protagonista en la obra original y todo lo torna en un escenario oscuro y con tonos monocromáticos. Los esposos dejan la postura de pie y se presentan sentados o recargados en el piso.

Si se observan con cuidado, el matrimonio reitera la composición y detalles de los numerosos autorretratos que Cuevas se hará con personajes reales o imaginarios, pero lo central de este caso es que la referencia a Van Eyck tiene “la suficiente universalidad como para satisfacer las

⁶⁷ Carlos Fuentes. *El Mundo de José Luis Cuevas*. México, Galería de Arte Misrachi, 1969, p. 18.

tendencias culturales que se imponían por intermedio del director de la Unión Panamericana”, como lo señaló Rodríguez Prampolini.

Si vemos este cambio bajo el argumento de Worringer, lo que tenemos es un arte que deja el realismo que Cuevas venía registrando de los manicomios y las calles de la Ciudad de México, para centrarse en una obra que brota de necesidades psíquicas, en este caso, de las escenas que el artista imagina a partir de una obra canónica.

De acuerdo con Wórringer “el arte genuino ha satisfecho en todos los tiempos una profunda necesidad psíquica (...) La aureola que rodea el concepto de arte, toda la amorosa devoción de que ha gozado a través de los tiempos, sólo puede motivarse psíquicamente pensando en un arte que brote de necesidades psíquicas y satisfaga necesidades psíquicas⁶⁸.

Esta relación entre un arte que evita todo realismo y que brota de necesidades psíquicas y satisface necesidades psíquicas, son atributos que se otorgan una y otra vez a los dibujos de Cuevas. Sus principales críticos registran este tránsito de una obra que inició imitando la realidad pero que rápidamente se liberó para dar rienda suelta al mundo creado por el dibujante. En una carta mecanoescrita fechada como Viernes 9 de junio⁶⁹, el artista José Luis Cuevas le pide al crítico cubano José Gómez Sicre que responda una entrevista que le solicitó por escrito Elena Poniatowska. “Temo escribirla y traicionar el ‘estilo’. ¿Podrías escribirla? Urge. Todo es sobre mis conferencias y declaraciones recientes”⁷⁰.

Cuevas copia las preguntas y va haciendo comentarios de lo que le interesaría que Gómez Sicre contestara. La pregunta que adquiere relevancia para la presente investigación es la número 3, donde le piden su opinión sobre los críticos actuales.

⁶⁸ Wilhelm Worringer. *Abstracción y naturaleza*. p. 26.

⁶⁹ Carta mecanoescrita de José Luis Cuevas a José Gómez Sicre. Viernes 9 de junio. Carpeta 6, Folder 9. Business Correspondence. Cuevas, J.L. Archivo José Gómez Sicre en la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas en Austin.

⁷⁰ Idem.

Tú luchaste por desbancar a J.J. Crespo de la Serna a quien llamabas “de la Serna”. También luchaste en contra de Siqueiros. ¿Por qué dices ahora que extrañas en las páginas culturales de los diarios la firma de C. de la S. ¿Cuál es tu opinión de los críticos actuales?

(Esto lo dije con ironía. Yo soy el responsable de que Crespo ya no haga crítica en *Novedades*. Lo corrieron por mí. Yo quiero decir que a pesar de todo su “Cretinada” era mucho más sincero que García Ponce, por ejemplo. Hacer una crítica contra García Ponche, que anda con el libro de Worringer bajo el brazo recitando frases. Absoluta carencia de sensibilidad. Nunca ha visto la pintura y dice “que lo único que vale es el abstraccionismo”, cuando en países más avanzados está resurgiendo el arte figurativo⁷¹.

La mención al libro de Worringer sin ninguna otra aclaración muestra algo crucial: Tanto Gómez Sicre como Cuevas tenían una familiaridad con el libro *Naturaleza y abstracción*, el cual fue publicado en alemán en 1908, pero que ya circulaba en español en México desde 1953, gracias a la traducción que hizo Mariana Frenk para el Fondo de Cultura Económica.

La entrevista salió publicada el 21 de agosto de 1960 en el suplemento *México en la Cultura* con el título “La mandrágora. Entrevista con José Luis Cuevas”. A excepción de los tres primeros párrafos introductorios, el resto de la entrevista copia textual las preguntas que transcribió Cuevas en su carta a Gómez Sicre y en sus respuestas se hace referencia a Worringer, pero también incluye a Heinrich Wölfflin, a André Malraux y Herbert Read. Como ya se dijo, uno de los mejores indicadores para saber que Cuevas no era el autor de sus textos, sino Gómez Sicre, es justamente este despliegue de erudición que no correspondía con la formación autodidacta de un joven dibujante mexicano de 29 años.

Resulta paradójico que, aún cuando José Gómez Sicre fue el principal promotor de la obra de José Luis Cuevas, casi no existan textos críticos publicados por el crítico cubano sobre la obra del dibujante mexicano. Esto hoy lo podemos entender como una reacción a la permanente operación como *ghost writer* que mantuvieron en la prensa mexicana.

⁷¹ Idem.

Para el presente ensayo trabajamos con un texto tardío. La introducción que hizo Gómez Sicre al libro *José Luis Cuevas. En torno al papel. Autorretrato con modelo*, publicado en Barcelona en 1983. Si bien existen otros textos de archivo que podrían ser útiles para el análisis, se escogió esta introducción porque es un documento público, firmado por Gómez Sicre, que adicionalmente tiene detrás casi 30 años de trabajo permanente. Muy en la línea de Worringer, Gómez Sicre lo que describe es una evolución en la obra de Cuevas, que va de un primer periodo que imita la realidad, para desarrollarse en un dibujo autorreferencial.

La obra primera de Cuevas entre (1942 y 1955) ofrece un panorama amplísimo de exploración de la realidad, se ve ya al artista que sabe el cómo y el dónde pero no sabe el por qué. Es obra del instinto. La línea es firme y sólida, pero aún no se ha liberado en busca de una expresión per se. Sabe que hay posibilidad de recrear la realidad circundante, como cuando a los ocho años supo encontrar en el gato de la casa el primer tema de su carrera⁷².

El corte temporal busca ratificar dos cosas. La noción del genio prematuro, ya que supone que Cuevas inició su carrera como artista a los ocho años (en realidad en 1942 tenía 11 años), pero que si bien es un dibujo que destaca por su línea firme y sólida, aún está limitada por la recreación que hace de su realidad circundante. Si lo planteamos en términos de Worringer, Cuevas estaba aún cautivo por esta proyección sentimental que lo limitaba a imitar la naturaleza. Son ejemplo de este periodo los retratos al natural del manicomio y de personas que encontró en la calle, los cuales mostró en 1954, por invitación de Gómez Sicre, en la Organización de Estados Americanos (OEA), en Washington.

Pero su paso por la OEA y su relación con Gómez Sicre inmediatamente dieron frutos, ya que hicieron que abandonara esa “fase llena de temas realistas, no obscenos, se caracteriza por líneas fuertes continuas, más densas en su principio que en su final, pero todavía no aligeradas

⁷² José Gómez Sicre. “Introducción”, en *José Luis Cuevas. En torno al papel. Autorretrato con modelo*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1983, p. 13.

de materia (...) En estas obras no hay tanto afán de buscar su valor lineal específico como el de dejar testimonio”⁷³.

Hay que poner atención en la insistencia de Gómez Sicre a esta primera etapa de “temas realistas”, de una temprana búsqueda de “testimonio”, porque se usan como argumentos para definir un cambio, un antes que sirve como negativo para ver su trabajo en una lógica de progreso. Para ello pone de ejemplo la serie de dibujos del propio libro, que no lleva un mensaje.

En ésta como en otras ocasiones en que se ha encarado con un tema, en libros, en portafolios o carpetas, no ilustra, no lo narra, no dice historias, sino que lo dibuja y lo inmortaliza como dibujo sin tratar de ir más allá de su significado plástico, de un valor estético que siempre será el impulso de su trabajo⁷⁴.

Para Gómez Sicre es tan importante que la obra de madurez de Cuevas “no ilustra, no narra, no dice historias”, como el hecho de que esto se tiene que ver como un hallazgo del propio dibujante, tras un breve y prematuro periodo de temas realistas y testimoniales.

Siguiendo a Worringer, se puede decir que el trayecto es lo crucial en la obra de Cuevas y lo es tanto que otros críticos, no necesariamente afines a Gómez Sicre, lo repiten cuando trabajan la obra del dibujante mexicano. Ida Rodríguez Prampolini publicó en 1988 el libro *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*, donde también ve este trayecto, pero no para describir un proceso de madurez en Cuevas, sino para criticar cómo su obra se fue alineando para satisfacer las tendencias culturales que le imponían desde Estados Unidos.

En un capítulo titulado *La caída*, Rodríguez Prampolini lanza la pregunta retórica de por qué Cuevas ilustra a Kafka y a Dostoievsky. La respuesta que da es que se trata de autores que pueden ser interpretados desde el individualismo.

En el momento en que Cuevas decide no continuar el camino de la escuela muralista mexicana o la tradición del Taller de la Gráfica Popular tiene que rebuscar sus temas, escapar del mundo de la injusticia

⁷³ José Gómez Sicre. *Op Cit.*

⁷⁴ José Gómez Sicre. *Op Cit.*

y la locura real de los desvalidos que, en una primera etapa de su obra, la más mexicana, había abordado con éxito, para refugiarse en seres inexistentes y en locuras más abstractas y exquisitas⁷⁵.

Resulta obvio que la crítica mexicana está también apuntando a este cambio que se da en la obra de Cuevas tras exhibir en Washington. El mismo desplazamiento que Gómez Sicre ve como un ejemplo de madurez, al pasar de dibujos como *Loco y Loca* a la serie *El matrinio de los Arnolfini*, Rodríguez Prampolini lo describe como una caída, la cual es resultado de una adecuación que hace el dibujante a las necesidades impuestas por el combate al muralismo.

No importa tomar partido por la postura de Gómez Sicre o Rodríguez Prampolini, ya que el centro de la discusión está en que ambas parten de la misma estructura argumental, si seguimos a Worringer, y sobre todo porque en ambos casos el debate es sobre la imitación de la realidad. Marta Traba, una crítica de arte argentina afincada en Colombia, quien tuvo una gran cercanía con Gómez Sicre y luego tuvo un rompimiento frontal, fue otra de las grandes promotoras de la obra de Cuevas hasta su prematura muerte en un accidente aéreo en 1983.

Traba publicó en 1965 el libro *Los cuatro monstruos cardinales*, donde aborda la obra de Francis Bacon, José Luis Cuevas, Jean Dubuffet y Willem de Kooning. El libro, que se suma al debate de época entre arte figurativo y abstracto, propone un desarrollo de “ese mundo extraño, indescriptible, que es la pintura contemporánea”⁷⁶.

Traba anticipa el debate propuesto por Rodríguez Prampolini, pues afirma que el hecho de que Cuevas ilustre a Kafka o a Becket no implica cesión alguna. Al contrario, “se sirve de ellos para las variaciones sobre Cuevas, único tema verídico de su obra”⁷⁷.

Traba no ve un proceso de imitación en la obra de Cuevas, por el contrario, afirma que se trata de la creación como un testimonio reiterado de sí mismo. “Eso es su obra. En ese absoluto creador sin connivencias ni recortes radica su fuerza pero también su horror, su desolación”⁷⁸.

⁷⁵ Ida Rodríguez Prampolini. *Ensayo sobre José Luis Cuevas...*, p. 70.

⁷⁶ Marta Traba. *Los cuatro monstruos cardinales*. México, Ediciones Era, 1965, p. 11.

⁷⁷ Marta Traba. *Op Cit.*

⁷⁸ Marta Traba. *Op Cit.*

Por esta misma razón, indica Traba, la imagen que Cuevas da de la figura humana no se limita a alterar la realidad; la inventa de nuevo, con resultados imprevisibles.

En la crítica que ya se citó de Alejo Carpentier, también se destaca esta capacidad de Cuevas de “crear un mundo propio”, que se impone a cualquier tipo de realidad metafórica:

Sólo veinticinco años tiene ahora José Luis Cuevas. Y ya ha logrado lo que muchos artistas sumamente laboriosos y sinceros no logran, a veces, en el transcurso de una vida: crear un mundo propio, una atmósfera propia, que nos asombra por su poder de imponernos una realidad metafórica, implacable a veces, dotada siempre de un evidente poder de revelación⁷⁹.

Se puede sumar al debate Juan García Ponce, quien era el objeto de crítica por parte de Cuevas en la carta que citamos de 1958, pero que en 1965 escribió el prólogo del libro *Cuevas por Cuevas*, que reúne los textos de juventud firmados por el dibujante mexicano y escritos por Gómez Sicre, donde se incluye *La Cortina de Nopal*.

Para el crítico mexicano, quien sabemos leía a Worringer, también desmarca la obra de Cuevas de la imitación de la realidad, pues afirma que todo verdadero artista crea sus propios mitos. “Su interpretación de la realidad, aunque parta de ella y a través de la obra finalmente la ilumine, aspira siempre a lograr una especie de sustitución”⁸⁰.

Cuevas, indica García Ponce, es el inventor de historias que puede convertirlas en verdades. El punto crucial aquí es que la naturaleza no marca la pauta de la creación, sino que la base de la actividad artística aspira justamente a confundir la realidad. “A derribar sus límites y a vivir una vida más allá de la vida, cuyo reino es la imaginación”⁸¹.

Conclusiones

Lo que muestra la comunicación epistolar entre José Luis Cuevas y José Gómez Sicre es que su colaboración fue claramente productiva para ambos personajes, pero eso no significa que

⁷⁹ Alejo Carpentier. *Op Cit.*

⁸⁰ Juan García Ponce. “Prólogo”, en *Cuevas por Cuevas*. México, Ediciones Era, 1965, p. 9.

⁸¹ Juan García Ponce. *Op Cit.*

haya tenido el mismo impacto o que haya nacido de los mismos intereses. Al contrario, esta operación de infiltración político cultural aglutinó dos agendas que si bien se nutrieron de forma sistemática no pueden verse como un proyecto único. Por un lado la posibilidad de que Cuevas, un joven dibujante mexicano, adquiriera una precoz notoriedad en la escena artística mexicana de mediados del siglo XX, fue el principal logro de esta labor conjunta; pero a largo plazo lo más relevante fue que Gómez Sicre tuvo la oportunidad de desplegar, desde Washington, una permanente crítica en la prensa mexicana hacia un arte nacionalista con temática social, para impulsar un arte libre, individualista y de proyección internacional que se alineaba al canon que empezaba a imponerse desde Estados Unidos.

Como se mostró, al mismo tiempo que Cuevas lograba una posición de privilegio como polemista dentro de la prensa nacional, el dibujante mexicano tuvo que redireccionar su producción artística y transitar de un trabajo de apuntes al natural (imitación la realidad), a series con temáticas históricas o literarias (proceso psíquico), con el objetivo de adaptarse a su nuevo discurso y a las necesidades de un mercado internacional.

Esto tuvo como resultado que la agenda que adquirió Cuevas, a partir de su relación con Gómez Sicre, implicó no sólo un reposicionamiento en términos de su discurso en los textos que mandaba al suplemento *México en la Cultura*, sino que marcó un viraje profundo en su trabajo plástico.

Gómez Sicre, además de que escribía las cartas que Cuevas publicaba bajo su nombre, también logró moldear al joven artista para sumarlo dentro de una corriente humanista que obnubilara cualquier vínculo con un arte nacionalista. Como lo señaló Ida Rodríguez Prampolini, Cuevas se vió obligado a desmarcarse de la escuela muralista mexicana y para ello fue crucial que abandonara “la injusticia y la locura real de los desvalidos”, para entregarse a “seres inexistentes y en locuras más abstractas y exquisitas”⁸².

⁸² Ida Rodríguez Prampolini. *Op Cit*.

En esta doble vía como artista plástico y como polemista se pueden abrir otras lecturas de documentos que se han vuelto canónicos dentro de la historia del arte mexicano, como *La Cortina de Nopal*, texto que hoy sabemos fue escrito por José Gómez Sicre y publicado por Cuevas en el suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*.

El innegable éxito de *La Cortina de Nopal* ha perpetuado no sólo errores de hecho graves, sino también lecturas excesivamente mitificadas, que aislan al documento de todo el proyecto político y cultural que emprendieron en esos años Cuevas y Gómez Sicre. Por esta razón este ensayo dedico gran parte de la investigación a contextualizar lo que ocurrió antes y después de su publicación, ya que con los años *La Cortina de Nopal* se convirtió en manifiesto de la llamada generación de la Ruptura.

En extenso se mostró que la crítica a un arte nacionalista con temática social fue lo que impuso Gómez Sicre a todos los textos que Cuevas publicó a finales de 1950 en el suplemento *México en la Cultura*, independientemente de que al mismo tiempo Cuevas tuviera la posibilidad de sugerir temas o ideas generales en la redacción de los mismos. Lo que queda claro es que la crítica al muralismo mexicano y a sus seguidores fue la línea central de todos sus textos, aunque eventualmente ésta cambiara de adversarios.

La agenda que mantuvo en sus textos también se desplegó en su producción artística, rasgo que en su momento hicieron evidente algunos de sus principales críticos, bajo la lógica de que su libertad creativa había transitado de temas realistas a una producción más vinculada a referencias literarias o históricas, pero siempre con la influencia velada o evidente de Gómez Sicre. La dependencia que Cuevas generó de Gómez Sicre en esos años es algo que no puede ya dejarse de lado al revisar prácticamente cualquier periodo de su producción, ya que si bien con los años logró cierta independencia para escribir y producir su obra, la realidad es que nunca se dio un rompimiento y su colaboración fue permanente hasta la muerte de Gómez Sicre en 1991.

Bibliografía

- Barr, Alfred H. *La definición del arte moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1986, 368 pp.
- Cuevas, José Luis. *Cuevas por Cuevas*. Ciudad de México, Ediciones Era, 1965, 226 pp.
- *Cuevario*. Ciudad de México, Grijalbo, 1973, 215 pp. Prólogo de Carlos Monsiváis.
 - *En torno al papel. Autorretrato con modelo*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1983, 164 pp.
 - *Gato macho*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 728 pp.
- Eder, Rita, et al. *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, México, Turner/UNAM, 2014, 624 pp.
- Foppa, Alaíde. *Confesiones de José Luis Cuevas*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 224 pp.
- Fox, Claire. *Arte Panamericano. Políticas culturales y guerra fría*. Santiago de Chile, Metales Pesado, 2016, 408 pp. Traducido por Sebastián Jatz Rawicz.
- Fuente, David. *La disputa de la ruptura con el muralismo (1950-1970). Luchas de clase en la rearticulación del campo artístico mexicano*. Ciudad de México, Instituto Mora, 510 pp.
- Fuentes, Carlos. *El mundo de José Luis Cuevas*. México, Galería de Arte Misrachi, 1969, 96 pp.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Madrid, Ediciones Paidós, 2001, 416 pp.
- Goldman, Shifra. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. Ciudad de México, Editorial Domés/IPN, 1989, 420 pp. Traducido por Rosa María Núñez.
- Gell, Alfred. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, Buenos Aires, SB Editorial, 2016, 336 pp.
- Greenberg, Clement. *Arte y cultura: Ensayos críticos*. Barcelona, Ediciones Paidós, 2012, 304 pp.
- Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Valencia, Tirant lo Blanc, 2007, 400 pp.
- Iber, Patrick. *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*. Boston, Harvard University Press, 2015, 336 pp.
- Mejía Prieto, Jorge, et al. *En Torno a Cuevas*. México, Panorama Editorial, 1985, 184 pp.
- Monsiváis, Carlos. *Días de guardar*. México, Editorial Era, 1970, 384 pp.
- Moreno, Nadia. *Arte y juventud. El salón Esso de artistas jóvenes en Colombia*, Bogotá Idartes, 2013, 177 pp.
- Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista. Arte moderno universal y arte de México*. Obras Completas IV, edición del autor, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición, 2014, 856 pp.
- Pineda, Antonio. *Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda*. Sevilla, Alfar, 2006, 406 pp.
- Ramírez, Mari Carmen, et al. *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?, Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, Vol. 1. New Haven y Londres, Yale University Press/Museum of Fine Arts Houston, 2012, 1200 pp.
- Rodman, Selden. *The Insiders: Rejection and Rediscovery of Man in the Arts of Our Time*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1960, 130 pp.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en el siglo XX*. Ciudad de México, UNAM-III, 2016, 740 pp.
- *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, 142 pp.
- Saunders, Frances Stonor. *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*. Nueva York, The New Press, 1999, 536 pp.
- S/A Fernando García Ponce. *Un impulso en construcción*. México, Museo de Arte Moderno, 2012, 96 pp.
- S/A José Luis Cuevas, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, 260 pp.
- S/A Ruptura. *Museo José Luis Cuevas 10 aniversario*. México. Museo José Luis Cuevas, 2002, 128 pp.
- Sánchez, Américo (editor). *Museo José Luis Cuevas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1992, 232 pp.
- Sanjurjo, Annick. *Contemporary Latin American Artist. Exhibitions at the Organization of American States 1941-1964*. Boston, Scarecrow Press, 1997, 510 pp.
- Siqueiros, David Alfaro. *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros*. México, Grijalbo, 1977, 640 pp.
- Tibol, Raquel. *Confrontaciones*. México, UAM Azcapotzalco, 1987, 43 pp.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, 248 pp.

–*Los cuatro monstruos cardinales*. México, Ediciones Era, 1965, 145 pp.
Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
Traducido por Mariana Frenk. 140 pp.

Hemerografía

- Aguilar, Yanet. “‘Cuevario’, el retrato cotidiano del creador”, en *El Universal*, 4 de julio de 2017.
- Anreus, Alejandro. “Últimas conversaciones con José Gómez Sicre,” en *ArteFacto: Revista de arte y cultura en blanco y negro*, Nicaragua, número 18, verano de 2000. Reproducido por Michael Wellen en *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976*.
- “José Gómez Sicre and the ‘Idea’ of Latin American Art”, en *Art Journal*, invierno de 2005, pp. 83-84.
- Armato, Alessandro. “Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo”, en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 6 | Primer semestre 2015, pp. 33-43.
- “La ‘primera piedra’: José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla”, en *Revista Brasileira do Caribe*, vol. XII, núm. 24, enero-junio, 2012, pp. 381-404 Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil.
- “José Gómez Sicre y Marta Traba: Historias paralelas”, presentado en el seminario internacional *Synchronicity, contacts and divergences in Latin American and US Latino art*, University of Texas, Austin, EEUU, octubre 2012; publicado en las actas online del mismo seminario, pp. 118-127.
- Bellido-Pérez, Elena. “La instrumentalización propagandística del arte: El expresionismo abstracto patrocinado por la CIA”. Investigación realizada en el Grupo de Investigación en Comunicación Política, Ideología y Propaganda IDECO de la Universidad de Sevilla, 2018.
- Carpentier, Alejo. “El novelista Alejo Carpentier juzga al pintor José Luis Cuevas”, suplemento *México en la Cultura*, periódico *Novedades*, 20 de julio de 1958, p. 7.
- Cockcroft, Eva. “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War”, en *Artforum*, volumen 15, número 10, junio de 1974, pp. 39-41.
- Cuevas, José Luis. “Cuevas ataca el realismo superficial y regalón de la Escuela Mexicana”, en suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*, 2 de marzo de 1958.
- “Cuevas. El niño terrible”, en suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*, 6 de abril de 1958.
- “Desde Caracas José Luis Cuevas satiriza la bienal y traza con ácido corrosivo la caricatura de Siqueiros”, suplemento *México en la Cultura*, periódico *Novedades*, 6 de julio de 1958, p. 6.
- “Desafiando la pistola cargada de piroxilina de Siqueiros, Cuevas arremete contra la falsa pintura oficial”, en suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*, 8 de febrero de 1959.
- “The Cactus Curtain. An Open Letter on Conformity in Mexico City”, en *Evergreen Review*, Vol. 2, No. 7, Winter, 1959, pp.111-120.
- “Tamayo: Mientras suben sus cuentas bancarias, declina su pintura”, suplemento *México en la Cultura*, periódico *Novedades*, 19 de junio de 1960, p. 7.
- De la Fuente, Beatriz. “José Luis Cuevas”, suplemento *México en la Cultura*, periódico *Novedades*, 24 de agosto de 1958, p. 6.
- Easterling, Stuart. “Amistad, confianza y traición en el mundo artístico mexicano. En torno a la relación entre José Luis Cuevas y José Gómez Sicre”, en revista *Istor*, año XIV, número 53, México, verano de 2013, pp. 23-63.
- Flores Guerrero, Raúl. “La crítica de José Luis Cuevas levanta una tempestad de protestas”, suplemento *México en la Cultura*, periódico *Novedades*, 15 de febrero de 1959, p. 7.
- Foucault, Michel. “Qu'est-ce qu'un auteur?”, *Bulletin de la Société française de philosophie*, año 63, n° 3, julio-setiembre de 1969, págs 73- 104. Traducido por *El Seminario* (http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf).
- Fulton, Christopher. “José Luis Cuevas and the ‘New’ Latin American Artist”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM*, vol. XXXIV, núm. 101, México, 2012, pp. 139-179.

- Giunta, Andrea. "América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano", en *Seminarios Internacionales. Los estudios del arte desde América Latina* (Oaxaca), UNAM y The Rockefeller Foundation, Oaxaca, México, Febrero 1-5, 1996, p. 2.
- Henestroza, Andrés. "Reflexiones sobre una exposición", en suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*, 9 de febrero de 1958, p. 6.
- Hernández, Edgar Alejandro. "Gómez Sicre. El inventor de Cuevas", en periódico *Excélsior*, 6 de julio de 2016, sección Expresiones, pp. 1, 4 y 5.
- "Lo que se hace ahora son puras babosadas", en periódico *Excélsior*, 4 de junio de 2008, sección Expresiones.
- Iber, Patrick. "The Cold War Politics of Literature and the Centro Mexicano de Escritores", en *Journal of Latin American Studies*, Volumen 48, Issue 2, Cambridge, May 2016, pp. 247-272.
- Paquette, Cathleen M. *Mexican Art at New York's Museum of Modern Art, 1929-1954*, tesis doctoral en Historia del Arte, University of California, en Santa Barbara, 2002, 418 pp.
- Sierra, Sonia. "Falta que se diga que no soy autor de los dibujos", en periódico *El Universal*, 15 de julio de 2016.
- "Decíamos que no podía ser tan buen escritor", en *El Universal*, 15 de julio de 2016.
- Siqueiros, David Alfaro. "El camino contrarrevolucionario del pintor Rivera", en *El Universal Ilustrado*, 13 de septiembre de 1934.
- Tibol, Raquel. "Respuestas a la carta de Cuevas", en suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*, 9 de marzo de 1958, p. 7.
- "La crítica de José Luis Cuevas levanta una tempestad de protestas", suplemento *México en la Cultura*, periódico *Novedades*, 15 de febrero de 1959, p. 7.
 - "Para historiar el Salón Esso I", en *Proceso*, 23 de noviembre de 1991.
 - "Para historiar el Salón Esso II", en *Proceso*, 30 de noviembre de 1991.
- Wellen, Michael G. *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976*, tesis doctoral en Filosofía en la Universidad de Texas de Austin, 2012.
- *Renewed Legacy: Revising José Clemente Orozco's Place in Mexican Art History and His Relevance for José Luis Cuevas*. Tesis de maestría en la Universidad de Texas en Austin, 2005.

Archivos

Archivo Alfred Barr en el Archivo del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Archivo José Gómez Sicre en la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas en Austin.

Archivo del Museo de Arte de las Américas de la Organización de Estados Americanos (OEA) en Washington. Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).

International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, [en línea], Dirección URL: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/es-mx/portada.aspx>