



PONENCIA

Coloquio Internacional *Una cinta que envuelve a una bomba*

Diego Rivera en Cuba: el legado de un artista paradigmático

Dra. OLGA MARÍA RODRÍGUEZ BOLUFÉ
Universidad Iberoamericana, México

Cuando en junio de 1910, durante su viaje de España a México, el joven Diego Rivera llegó a La Habana, el castillo del Morro, el malecón y los viejos almacenes de la aduana se convertirían en imágenes perdurables en su memoria años más tarde, en que la cubana Loló de la Torriente se empeñaría en rescatar esos recuerdos de la primera estancia del gran muralista en la isla. Es entonces cuando la autora nos conmina a participar de aquellos momentos en los que Diego

(...) se precipitó a los barrios donde todavía quedaban tras las historiadas rejas blancas de las ventanas, abiertas hasta el nivel de la acera, estancias frescas, enladrilladas, en las que habían mecedoras ligeras ante cancelas de vidrios de colores que las separaban del patio, y tras las rejas, maravillosas mulatas café y criollas verde-amarillo que desde sus 10 años habían condicionado, definitivamente, con las negras exóticas y las chinas raras y extraordinarias, su reflejo sexual. [1]

Eran tiempos en que se fraguaba para el joven Rivera, una personalidad ávida de conocimiento, de experiencias, de curiosidades que se renovaban en cada momento, cuales estímulos que darían riendas al talento creador.

Tras sus años de formación europea, regresó a México para incorporarse al llamado de José Vasconcelos, y de inmediato reveló el potencial que lo distinguiría entre los llamados *Tres Grandes* como un artista renovador e intensamente comprometido con la tradición y los valores culturales de su país.

La repercusión de Diego Rivera como artista paradigmático del arte latinoamericano en Cuba, tuvo en las revistas modernas uno de sus escenarios más activos, allí se reflejó de forma casi simultánea lo que estaba ocurriendo en México, el surgimiento de una intencionalidad formal con significados enfocados al rescate de la cultura nacional, tanto por parte de escritores como de artistas mexicanos.

Entre las revistas que se conservan en la Biblioteca Nacional "José Martí" y en la Biblioteca del Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana, de un total de veinticinco ejemplares con referencias al arte mexicano, once contenían trabajos sobre Diego Rivera, lo cual resulta un indicador verificable de la difusión de su trabajo en Cuba.

La revista iniciadora en estos intercambios fue *Social* que en 1922 publicó "Crónicas de México. Diego Rivera: El Fuerte", de Jorge Crespo de la Serna. Se enfatizaba a Diego como uno de los mejores pintores contemporáneos, estableciéndose un estudio de la obra a la encáustica que el pintor hiciera para la decoración del gran muro central del Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) de la Ciudad de México, con el tema de "La Creación".

Según Anita Brenner, los primeros contratos para pintar murales se habían firmado a finales de 1922 y no fue hasta marzo de 1923 que Diego había concluido su obra en el Anfiteatro Bolívar. De este modo se constata que Crespo de la Serna, cual cronista de la cotidianidad mexicana de aquel entonces, se encarga de enviar sus reportes a la mayor brevedad, dada la necesaria actualización de las noticias que sobre arte, se publicaban en Cuba, por medio de *Social*.

El número 8 de la revista *Social* del año 1926, sería un detonante en la influencia de Rivera en la isla, a propósito de un viaje que hicieron a México los minoristas Roig de Leuchsenring, Juan Antiga y Alejo Carpentier. Diego colaboró en ese número con un trabajo

titulado "La pintura revolucionaria mexicana" donde expresaba:

No creo posible el desarrollo de un arte nuevo dentro de la sociedad capitalista, porque siendo el arte una manifestación social –aún en el caso de la aparición de un artista genial– mal puede un orden viejo producir un arte nuevo. Además, siendo la obra de arte dentro del orden burgués un producto industrializado y financiable, sujeto a altas y bajas de precio como cualquier valor bancario o cualquier acción industrial, cae bajo la ley de la oferta y la demanda con todas sus consecuencias agravadas por su calidad de producto mismo mental-sensitivo estando el productor sujeto a la necesidad de hacer que su obra responda al gusto de sus consumidores para que ellos la paguen, aunque a veces el artista haga esto de un modo subconsciente. [2]

El pintor mexicano polemizaba sobre la función del arte nuevo -concepto ya empleado por Ortega y Gasset y que en Cuba, Juan Marinello había dotado de una esencia revolucionaria- al tiempo que se refería a los valores mercantiles y al consumo mismo como problemáticas inherentes al proceso de circulación de la obra, por lo que demandaba para el arte nuevo una sociedad diferente de la estructura capitalista.



Volvió Diego a la carga cuando a finales del propio año 26 envió un trabajo a la revista cubana titulado "Notas sobre los pintores mexicanos" haciendo referencia a la vida y obra de pintores que compartían con él aquel fecundo panorama artístico del México de la década del 20, enfrascados en el proyecto de un arte nacionalista y moderno, comprometido y revolucionario. El juicio valorativo de Diego, sus intenciones manifiestas tanto por escrito como visualmente en las reproducciones que acompañaban sus criterios y los de otros acerca de él, fueron contribuyendo a estabilizar y difundir su rol protagónico como parte del nuevo arte mexicano en Cuba. A esto contribuirían sus exposiciones en la isla y su amistad con intelectuales y artistas cubanos que visitarían México en esos años y posteriormente.

Desde sus propias circunstancias históricas, se trataban asuntos que también interesaban a los cubanos en torno a la búsqueda de un lenguaje nacional en sus expresiones culturales (incluyendo los debates políticos y económicos) por aquellos años.

Revista de Avance ocupó un lugar altamente significativo en este sistema de vínculos artísticos. Bajo sus auspicios, se organizó la primera exposición de obras de Diego Rivera en el Lyceum de La Habana. Las palabras inaugurales estuvieron a cargo de Alejo Carpentier, quien había conocido a Diego en su viaje a México en 1926. En el texto reproducido por la *Revista de Avance*, el escritor cubano expresaba:

Diego Rivera tuvo una revelación magnífica de su propia fuerza. Y su arte, ese arte que entraña una ideología tan hermosa como sus propias realizaciones, surgió maravillosamente lozano, planteando principios estéticos que habrán de regir por mucho tiempo el arte de nuestra América. [3]

Se trató de una acción iniciadora y de gran impacto, por primera vez se mostraban las obras de quien era ya conocido y valorado en alta estima en la isla, como el gran modelo del nuevo artista latinoamericano. Tanto por sus novedosas propuestas plásticas, por su excelencia técnica y compositiva, por la personalidad implícita en las obras, así como por la autenticidad en la búsqueda y hallazgo de una poética visual plenamente cargada de significados nacionales y latinoamericanistas, Diego pronto se convirtió en el gran inspirador de muchos artistas cubanos.

Otras publicaciones como el *Suplemento Literario del Diario de la Marina*, publicó varios textos sobre el arte de México y sólo en 1927 se localizaron 5 trabajos dedicados exclusivamente al pintor mexicano. El publicado por Larín Loya, con el título "Silueta pintoresca de Diego Rivera" lo calificaba como..."Uno de los más grandes artistas que ha dado México al mundo y en particular, a América Latina..." [4] mientras José Hernández Cárdenas en sus crónicas desde México se refería a Diego como "el creador de obras extraordinarias (...) que constituyen ejemplos de lo que él llamaba 'arte revolucionario y

proletario', inspiradas en la tradición popular y marcadamente étnica de este país americano". [5]

Por su parte, la revista *Bohemia* publicó en Septiembre de 1927 un artículo donde se consideraba a Diego "el apóstol máximo del 'mexicanismo'". [6] Y de este modo, las revistas afianzaban un claro mensaje sobre el artista nuevo en nuestra región: revolucionario, nacionalista, renovador y dueño de un talento creador que le permitía asimilar los recursos plásticos de las vanguardias europeas para enaltecer y legitimar su propuesta visual.

Pero también otros vínculos unieron a Diego Rivera con la realidad cubana de aquellos años, como su amistad con Julio Antonio Mella, quien en vísperas de la reelección de Obregón en 1927, contó con el respaldo del muralista en sus esfuerzos por reorientar el trabajo de las organizaciones obreras. En opinión de Manuel López Oliva, se evidenciaron las aproximaciones entre la visión del cubano y las de los artistas mexicanos que conoció, en el cuento suyo "Aquí nadie pasa hambre" (publicado en *El Machete* con el seudónimo de Cuauhtémoc Zapata) donde se lee: "...Don Manuel tiene el aspecto común a los burgueses y a los cerdos que tantas veces han reproducido los pintores y los caricaturistas: el estómago era todo el cuerpo y la cabeza y los demás órganos parecían simples adornos del estómago". [7] Se trata de una imagen inspirada en las obras que tanto Orozco como Rivera legaran con esa visión crítica descarnada en la representación de la burguesía como grupo social ridiculizado y decadente.

Cuando el asesinato de Mella en México, una página extra de *El Machete* describía el entierro como una manifestación popular de repudio que recorrió las principales avenidas de la ciudad, hasta el Panteón de Dolores, donde hizo uso de la palabra Diego Rivera, a nombre de la Liga Antimperialista, entre otros oradores.

Después de una etapa fructífera en las relaciones entre Cuba y México durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas, siguió un período en el que México se debatió ante la evaluación crítica y la calificación como "demagógica" de la pintura mural, donde instituciones como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios fueron enjuiciadas, donde la desconfianza en las instituciones gubernamentales a cargo de la promoción de las artes plásticas se denunció, donde la falta de galerías de arte fue preocupante.



El no. de enero-julio de 1944 de la revista *Orto* merece nuestra atención por la inclusión del trabajo titulado "Encuentro con Diego Rivera. Crítica e interpretación", de la autoría de Eva Freijaville. Se refiere a la vida y personalidad del muralista destacando su cualidad como pintor revolucionario, y enfatizando en el hecho de que no aceptó ningún dogma, porque para él, "la pintura es un medio de expresión muy personal y privado y nadie, fuera del artista, debe intervenir en ella". [8] Resulta muy significativa esta aclaración, en un momento en que ya el paradigma del muralismo mexicano comenzaba a ser objeto de polémica en su propio contexto y a nivel internacional. La eterna disputa entre lo nacional, lo propio y las asimilaciones foráneas o las propuestas más personales y menos comprometidas con un proyecto político, comenzaba a tomarse más aguda. Ni Cuba, ni México escapaban de este proceso que exigía nuevamente la renovación, la oposición a fórmulas que ya se habían ido tomando en un discurso retórico, y en consecuencia, sus figuras paradigmáticas, también eran emplazadas.

Al respecto, Juan Marinello polemizaba con Diego y reiteró aspectos negativos desde su exigente juicio, derivados de la aplicación de soluciones plásticas de forma continuada, cual serie imperturbable, a lo que se sumaba el *narcisismo* y *la transigencia*. Marinello arremetía contra *la supervivencia de criterios individualistas* en Diego, consideraba que el mexicano sólo había vacilado para el Estado en sus *paredes burocráticas* y que se mantenía en una posición vacilante ante la "única ruta" marcada por Siqueiros. Diego prefería guiarse por sus impulsos, ironizaba y transgredía las orientaciones emanadas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), organización en la que Marinello tuvo un rol muy significativo como representante en varios eventos, incluso a nivel internacional.

Otra de las figuras esenciales que contribuyó a afianzar la influencia de Rivera en Cuba fue ya referida Loló de la Torriente, quien en medio de aquellos debates concluía: "Con todos los

sensacionalismos de Diego, con sus *boutades* y majaderías, Diego era Diego, el Maestro: admirable, el creador de la gran pintura mural mexicana". [9]

En 1944, Loló se comprometió con la elaboración de un libro de memorias de Diego Rivera, luego que a finales de la década del 30, la escritora argentina Victoria Ocampo le solicitó que hiciera un estudio sobre Diego para publicarlo en la revista *Sur*. El resultado fue un libro de 354 páginas, que se ha convertido en obligada referencia para los estudiosos de la obra del pintor mexicano, titulado *Memorias y razón de Diego Rivera*. Varios habían sido los intentos por realizar una biografía del pintor, un personaje entre lo legendario y lo mítico en pleno siglo XX. Fue entonces cuando Diego dijo a Loló: "Te daría todas mis memorias si te dispones a trabajar (...) Sé que eres la única persona que las trabajaría con honradez y sinceridad". [10]

Diego y Frida la recibieron en la casa de Coyoacán, e inmediatamente la cubana se comunicó con la esposa del pintor: "Mi trabajo con Diego ahondó nuestra amistad (...) viví el drama que era su vida y la muerte trágica que fue su liberación (...) mi voluntad triunfó sobre aquel fárrago de dificultades que Frida me ayudó a vencer". [11]

Loló escribía completamente identificada con aquel "*personaje novelesco, fantástico*" donde unas veces trabajaba la lógica rigorista y bastante eficaz y otras, un estado emocional que producía un florecimiento imaginativo que se imponía a sí mismo como realidad. Decía Loló en el prefacio:

Contradictorio y vacilante, veleidoso y profundo, terriblemente desconfiado, como buen mexicano, era imposible acercarse a él sin sentir su resplandor (...) Era un romántico, no obstante sus alardes marxistas que, consecuente con su época, buscó y halló en el caudal de su pueblo los valores estéticos capaces de constituir Escuela (...). [12]

En este libro, Loló consiguió integrar su inteligencia analítica con la memoria y la frase directa del pintor mexicano. Se trató de un texto que valoró y situó a Rivera en su contexto nacional y universal. Refería los métodos de trabajo del pintor para concluir que "Diego era el pintor señero dueño de un dibujo que jamás quebraba la forma. Su colorismo salía de la composición de su paleta que él mezclaba, suavizaba y vigorizaba dándole permanencia a la obra".

Pero también Diego se vinculó directa e indirectamente con los artistas plásticos cubanos. Uno de los primeros fue Conrado Walter Massaguer, quien en sus *Memorias* incluyó una caricatura a color, de grandes dimensiones, que le hiciera a Rivera en su viaje a México en 1926: "El ilustre mexicano, que (...) le ha dado universal prestigio a las artes pictóricas de su país. Es un gran artista para quien la pintura mural no tiene secretos". [13]

Después de la avanzada plástica de los años 20, la asfixiante atmósfera cultural de Cuba, entre otros factores, provocó que muchos de los pintores viajaran por Europa, México y Estados Unidos para estudiar activamente los lenguajes de las vanguardias artísticas. Podríamos citar en este sentido la vinculación de Mariano Rodríguez al grupo de Rivera encabezado por Pablo O'Higgins que le ofrecía la alternativa del compromiso político, junto al aprendizaje técnico que recibía de Manuel Rodríguez Lozano.



Eduardo Abela también reconoció sus preferencias por Diego y su enorme papel histórico más allá de gustos personales. En 1937 participó en el proyecto de murales para la escuela normal de Santa Clara, con el mural al fresco "La Conquista", revelando influencia riveriana en el manejo compositivo del espacio interrumpido por un vano, el colorido, la relación entre las figuras, adecuando el tema a la historia patria.

Durante su estancia en México en misión diplomática, Eduardo Abela expuso una muestra de cuadros inspirados en Goya; Diego Rivera, invitado por Loló, "le sugirió que guardara aquellas telas y pintara cosas claras y camales del contorno en que vivía". Relata la escritora que Abela no se enojó con el dictamen. "Comprendió que, ciertamente, no era de lo

mejor que había hecho y siempre me agradeció la vinculación con el Maestro muralista al cual admiraba”. [14]

Entre los referidos murales de la escuela normal de Santa Clara, intervino también Jorge Arche, con la obra “El Huracán”. La rolliza figura indígena sentada de espaldas que Rivera casi estandarizó en el imaginario colectivo de México, no escapó a la avidez del cubano. Ahí está, monumental y plena, ahora personificada como campesina criolla, intentando que esa imagen pudiera también convertirse en contenedora de significados identitarios de cubanidad. Todos los personajes sucumben a su alrededor, sus proporciones se agigantan ante los escuálidos campesinos que traen al niño moribundo.

A fines de 1945, Arche se estableció en México como parte de una representación diplomática. Le comentaba a su coterránea Loló de la Torriente “(...) Aquellos que como el mexicano Diego Rivera sepan hablarle al pueblo en su propio idioma lograrán hacer para Cuba una pintura auténtica, nacional (...)”. [15] En consecuencia, las obras de Arche de este período revelan influencias de Rivera en técnicas, lenguajes formales, y en el tratamiento de escenas y tipos étnicos del país.

Por su parte, Arístides Fernández, considerado uno de los artistas más propositivos de la vanguardia cubana, también manifestó gran interés por el conocimiento de la técnica del fresco cuando escribió a Diego:

He intentado por varias veces hacer pruebas de la pintura al fresco y he fracasado lamentablemente. Me explicaré: he preparado el mortero a base de cal y arena, lo he aplicado sobre el trozo de pared en la que esperando tres o cuatro horas para que se endureciera la amalgama, calcando el cartón, me he detenido siempre en el momento de pintar, el retoque no chupa, el color no penetra en la masa, se corre: he aquí lo que me desespera, lo que me ha hecho perder el sueño hace 15 días (...) Registré bibliotecas, librerías, en busca de un tratado que aclarara mis dudas, con resultados negativos. En toda La Habana no se encuentra el más insignificante librejo sobre la pintura mural. [16]

Otra situación acompañó a Carlos Enríquez a fines de 1943, cuando viajó a México, después de varios intentos previos, dueño ya de una personalidad madura como pintor. En su libreta de apuntes calificó a Diego como “mastodóntico en genio y figura” y a Frida que... “con atavíos de reina tehuana y joyas legítimas precolombinas parecía presidir un ritual en la fabulosa Monte Albán”. [17]

Su muestra, patrocinada por la Secretaría de Educación, se inauguró en enero de 1944 en el Palacio de Bellas Artes. Un texto de Diego Rivera, escrito especialmente para la ocasión, fue reproducido en el catálogo. Por su importancia, transcribimos un fragmento:

(...) Y la pasta y el color y la técnica nerviosa de su pintura pertenecen a Carlos Enríquez. No mira ya Montparnasse a través de una ventana del Vedado y los colores de América y su personalidad personal, han cambiado los caballos del circo athenicoide de Chirico por corceles en libertad que sobreponen sus imágenes como en las cuevas de Altamira y de Landogne ante el paisaje de la tierra de aquí. [18]

Otro de los referentes concretos de la pervivencia del influjo del mexicano en Cuba se mostró en los *murales de la escuela José Miguel Gómez* en la capital, en 1937. El emplazamiento mismo en un centro educacional, comportaba un primer nivel de empatía con la experiencia mexicana; también la selección de los temas, evocaba el compromiso con la historia que habían contraído los muralistas al representar escenas de la conquista, de las luchas independentistas y de su realidad actual, a partir del empleo de determinados recursos como la clara diferenciación entre los personajes positivos y negativos, tan utilizada por Diego Rivera, en virtud de alcanzar un efecto comunicativo más directo.



Como colofón de este recorrido por los principales ejes de relación entre Diego Rivera y

Cuba, valga citar la exposición "Pintura Cubana Moderna" que se expuso en el Salón Verde del Palacio de Bellas Artes de México en junio de 1946, donde asistió Diego, para hacer cordiales declaraciones a las agencias internacionales de información que paralelamente publicó la prensa cubana. Una expresión más de los sistemáticos y sólidos vínculos artísticos entre ambos países como glosa oportuna al legado de ese gran titán del arte latinoamericano que fue Diego Rivera.

[1] Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*, México, Edit. Renacimiento, S.A., 1959, p. 333.

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

[3] Alejo Carpentier, "Diego Rivera", *Revista de Avance*, no. 9, año 1, t-1, La Habana, agosto de 1927, pp. 232-235.

[4] Larín Loya, "Silueta pintoresca de Diego Rivera", *Suplemento Literario del Diario de La Marina*, no. 260, v. 95, La Habana, 24 de septiembre de 1927, p. 42.

[5] José Hernández Cárdenas, "Diego Rivera. Notas de México", *Suplemento Literario del Diario de La Marina*, no. 309, v. 96, La Habana, 25 de noviembre de 1928, p. 2.

[6] S/A, "La feria de la muerte", *Bohemia*, no. 36, año 19, vol. XIX, La Habana, 4 de septiembre, 1927, p. 25.

[7] Ídem.

[8] Eva Freijaville, "Encuentro con Diego Rivera. Crítica e interpretación", *Orto*, no. 1-7, vol. 33, Manzanillo, Cuba, enero-julio, 1944, pp. 41.

[9] *Ibíd.*, pp. 383-384.

[10] *Ibíd.*, p. 8.

[11] Loló de la Torriente, *Testimonio desde dentro*, p. 484.

[12] Loló de la Torriente, Prefacio a *Memoria y razón de Diego Rivera*, p. 14.

[13] Conrado W. Massaguer, *op.cit.*, p. 10.

[14] *Ibíd.*, p. 453.

[15] Loló de la Torriente, "Plática con un pintor cubano", *Carteles*, no. 10, La Habana, 7 de marzo, 1948, p. 12.

[16] José Lezama Lima, *Arístides Fernández*, Cuadernos de Arte, Dirección de Cultura, La Habana, 1950, p. 88.

[17] Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

[18] *Ibíd.*, p. 155.

[Regresar a Debates](#)