

Diego Rivera y las imágenes de lo popular en el nacionalismo cultural

*Rodolfo Ramírez Rodríguez**

Resumen

Este artículo es una investigación en historia cultural que aborda un proyecto nacionalista revolucionario: el muralismo que, al igual que las otras artes de la primera mitad del siglo XX, fue un mecanismo de integración que favoreció la construcción de la identidad nacional en México. La temática mural que desarrolló Diego Rivera fue fomentada por un movimiento reivindicador de los sectores campesinos e indígenas pero que, en realidad, sólo sería una integración simbólica durante el arduo proceso de conformación de la nueva nación, en el México revolucionario. La cultura mexicana obtendría así expresiones ambiguas de identidad.

Palabras clave: muralismo, Revolución Mexicana, nacionalismo cultural, Diego Rivera.

Abstract

This article is an investigation in cultural history that approaches a revolutionary nationalist project: the Mural painting that, the same as other arts of the first half of the XX century, was a mechanism of integration that favored the construction of the national identity in Mexico. The thematic mural that Diego Rivera developed was fomented by a movement of vindication of the rural and native sectors but that, in fact, it would be only a symbolic integration during the arduous process of conformation of the new nation, in the revolutionary Mexico. The Mexican culture would obtain, this way, ambiguous expressions of identity.

Key words: mural painting, mexican revolution, cultural nationalism, Diego Rivera.

* Maestro en historia. Candidato a doctor en historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM [rudolf_rrr@yahoo.com.mx].

Introducción

Este escrito es un aporte a los estudios dedicados al análisis de la historia cultural de México durante el siglo XX. Debido a la importancia que otorgó el proyecto de nacionalismo cultural a la creación de una identidad singular, expresado a través de las artes, surgió el impulso a un acercamiento al mundo de las representaciones pictóricas donde se manifestaron los elementos de una vieja aspiración sociopolítica: la conformación de una *identidad nacional*. La pintura mural, al igual que las bellas artes desarrolladas durante las primeras décadas del siglo XX, fue un dispositivo del programa revolucionario para la organización de la población y para la concreción de un complejo cultural que diese identidad al pueblo mexicano.

Las investigaciones acerca del arte mexicano revolucionario son numerosas y con buenos aportes para la comprensión general del periodo en cuestión (1920-1950), sin embargo se carece, todavía, de estudios pormenorizados de los temas de las artes y su desarrollo e influencia en el contexto sociocultural de México. No es así el caso de los trabajos biográficos y los escritos que giran en torno a las producciones de las grandes personalidades de la pintura mural, la música, la cinematografía u otras áreas de la literatura como la novela y el corrido. La importancia de la integración de la identidad popular a la formación de la cultura nacional, se vuelve fundamental al revelar campos potenciales para ser estudiados; temas que requieren ser discutidos para lograr proporcionar acercamientos e interpretaciones con mecanismos novedosos e hipótesis sugerentes que sean capaces de renovar las ideas que circulan en este campo específico de la historiografía nacional contemporánea.

De los tres grandes pintores muralistas durante el siglo XX –David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera–, tal vez Rivera ha sido quien ha recibido mayor atención en estudios consecutivos sobre su vida y obra, ya sean en artículos, monografías o catálogos. Su personalidad singular, su pensamiento y actividad política, así como su vasta obra pictórica ha captado la atención de numerosos investigadores, escritores, periodistas y críticos. Por lo que podemos decir que la figura de Rivera marca un hito en la historia cultural de nuestro país.

Ahora bien, la formulación de este escrito tiene la intención de rescatar un tema abordado en varias investigaciones anteriores, pero sin profundizar en la importancia que tuvo y tiene en la construcción de un imaginario cultural de México. Retomando una parte de la producción mural de Rivera, la dedicada a plasmar los aspectos de la vida cotidiana de los indígenas y campesinos del México posrevolucionario, presento la hipótesis de que el nuevo Estado retomó la exaltación de las imágenes populares realizadas por Rivera para la construcción de un discurso integrador de la nueva nación, legitimando así su nuevo gobierno.

Aunque originalmente el programa cultural renovador estuvo de acuerdo con la exposición de un arte nuevo que fuera testimonio de la revolución popular, y que brindara al mismo tiempo una estética para esos grupos sociales, haciendo partícipe a los grandes pintores mexicanos de la época, poco a poco las finalidades e intereses distanciaron el proyecto, al grado que se originó una fuerte disputa por el contenido ideológico. No obstante, el principal promotor de este “renacimiento mexicano”, Diego Rivera, tuvo la encomienda de ejecutar una serie de murales donde plasmara las actividades productivas, oficios y fiestas de numerosos grupos sociales que habitaban el país, en el edificio destinado a la Secretaría de Educación Pública, en la ciudad de México. Al mismo tiempo, fue invitado para ilustrar ideológicamente el edificio central de la nueva Escuela de Agricultura en Chapingo, Estado de México, así como plasmar una interpretación de la historia en los pasillos del Palacio Nacional. Su didactismo histórico, el gusto por las tradiciones populares, así como su predilección por los sectores más desfavorecidos o explotados, en los que creía ver el renacer social y el futuro de la nación, generaron una temática vasta y rica en arquetipos sobre lo que debía expresar el ser mexicano. ¿Cómo pues se integró la labor muralista en el programa del nacionalismo revolucionario?, es la pregunta a la que intentaré dar respuesta haciendo una revisión de la obra de este pintor.

La organización del texto sigue un orden lógico de los postulados presentados: primero un balance del concepto de “nación”, a través de los teóricos más importantes del siglo XX, luego se examinan algunos de los postulados del proyecto cultural del gobierno revolucionario

de Álvaro Obregón a inicios de la década de 1920, a continuación se expone el interés del movimiento muralista por la representación de aspectos populares como “imágenes” o “tipos” de lo mexicano, y de la incorporación que hizo de ello Rivera en algunos ejemplos que damos de su obra mural que se extiende hasta la década de 1950, aportando nuestras consideraciones.

Antes de entrar al tema se presenta un breve balance de las investigaciones más conocidas y sintéticas que dan cuenta del desarrollo de las artes de México en el siglo XX, de algunas de las numerosas biografías de Diego Rivera, así como de obras temáticas dedicadas a las series de murales y otras actividades pictóricas que ejecutó Rivera. Cabe aclarar que éste no es ni exhaustivo ni intensivo y se presenta para dar una orientación sobre la enorme variedad de textos que abordan temáticas y problemáticas, no sólo estéticas, de la producción riveriana. Numerosos son los escritos que proporcionan datos e interpretaciones de la vida y obra de Diego Rivera para una mayor comprensión del desarrollo de una cultura popular mexicana. Algunos son estudios de conjunto que no contemplan las singularidades que intervienen en la construcción de mecanismos culturales que determinan los alcances de las artes en la vida nacional; otros por el contrario han presentado brillantes investigaciones sobre la labor del pintor en diferentes momentos de su vida, notándose los diversos intereses estéticos e incluso el cambio de ideología plasmada en la obra de caballete o en la expresión artística mural.

En cuanto al tema biográfico de Diego Rivera no se deben dejar de mencionar algunas obras ya clásicas que hacen referencia a su vida como Jorge E. Spilimbergo, *Diego Rivera* (1954); Juan Pablo de Piña, *Diego Rivera en los años radicales* (1956); Bertram D. Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera* (1972); Olivier Debrouse, *Diego de Montparnasse* (1979) y Guadalupe Rivera Marín, *Un río, dos Riveras: vida de Diego Rivera, 1886-1929* (1989); en ellas se puede hacer un resumen biográfico de una personalidad que en muchas ocasiones avasallaba al espectador y al informante, pues la información que se presenta va desde lo anecdótico hasta la construcción de una mitomanía, de la cual por cierto Diego Rivera era muy afecto. Otra publicación más analítica es la realizada por Raquel Tibol, *Diego Rivera: Arte y*

política (1979), que combina de buena manera su actividad política con los sucesos de su actividad artística; por su parte, la revisión de testimonios contenidos en *Encuentros con Diego Rivera* (1993) y la obra colectiva *Diego Rivera, arte y revolución* (1999), nos permiten conocer mejor detalles que coinciden con eventos sociales y políticos en México y el mundo.

Sobre la obra temática de Rivera hay obras de gran formato y calidad como las editadas por el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana: *La pintura mural de la revolución mexicana* (1985) y *Diego Rivera. Pintura Mural* (1987); las del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes de México: *Los murales de Palacio Nacional* (1997) y *Los murales del Palacio de Bellas Artes* (1995). Además de los textos enfocados a las obras murales de Rivera como el de Luis Cardoza y Aragón (1980), *Diego Rivera. Los frescos de la Secretaría de Educación Pública*; Antonio Rodríguez (1986): *Canto a la tierra. Los murales de Diego Rivera en la capilla de Chapingo*; la obra colectiva: *Diego Rivera en Palacio Nacional, obra mural* (1987); *Diego Rivera: catálogo general de obra de caballete* (1989); Gerardo Murillo (1997), *Mural 50 años 1947-1997. Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, más las editadas en el centenario de su nacimiento y en el 50 aniversario luctuoso. Todas ellas presentan estudios pormenorizados de las fases murales, profusamente ilustradas, según el espacio localizado en donde se encuentran las pinturas; interesándose más por el contenido estético, las aportaciones pictóricas y el contenido ideográfico.

Sin embargo, existen algunos artículos de escritores, historiadores e historiadores del arte, que aportan reflexiones sobre la labor de Rivera en el muralismo mexicano y de su aportación en la construcción ideológica de lo nacional; ejemplo son “En las hebras del tejido político” de Raquel Tibol (1977), donde presenta las facetas ideológicas del pintor y su participación en el Partido Comunista de México; o “Claves de la ideología estética de Diego Rivera” de Adolfo Sánchez Vázquez (1986), en donde a través de los comentarios de Rivera se explica su ideología marxista en cuanto a la función social y naturaleza del arte, resaltando su dialéctica histórica, además del loable artículo “Diego Rivera: creador de públicos” de Carlos Monsiváis (1986) que nos muestra la labor

social del pintor para crear la atmósfera propicia para la aceptación de un arte que era considerado oprobioso para la sociedad de su época. Otros escritos son los de Ida Rodríguez Prampolini, Jorge Alberto Manrique y Rita Eder, dados en el simposio sobre Diego Rivera en el centenario de su natalicio, realizado en 1986.

A pesar de las aportaciones de estas obras artísticas e historiográficas, aún no se da cuenta de la multiplicidad de temáticas culturales que caracterizan a la compleja obra de Diego Rivera. No obstante, estas contribuciones han originado nuevas discusiones donde recientes investigaciones se han centrado en un proceso histórico complejo: la revaloración del periodo posrevolucionario en México. Es en esta época cuando se logró reunir a una gran variedad de elementos de cultura popular, muy divergentes por cierto, en una sugerente representación artística de las expresiones del pueblo mexicano, y otorgarles así significación como íconos representativos de una cultura. Son estas razones las que nos llevan a preguntarnos sobre el proceso que siguió el arte del muralismo, a integrarse en el discurso unificador del nuevo régimen político que había obtenido el poder e intentaba fomentar una nueva idea de nación.

En búsqueda de lo nacional

El mestizaje cultural, social y étnico en México ha sido una de sus características constantes desde hace varios siglos, incluso milenios. La valoración de lo popular por medio de la representación del pueblo, pueblo como conjunto social heterogéneo (Bollème, 1990), ha sido también un mecanismo de inclusión social permanente desde la época novohispana, o tal vez desde la prehispánica como símbolo cultural.¹ Pero la conformación de la idea de identidad nacional fue resultado del establecimiento del Estado mexicano moderno, en el siglo XIX.

¹ El concepto de *pueblo* lo retomamos de Geneviève Bollème (1990:33) donde es “el estado o situación de los hombres que residen en número sin que nadie garantice o determine exactamente sus límites, ni en el tiempo ni en la duración, tiende ser *un todo en conjunto indiferenciado*”.

Con el surgimiento de la nueva nación (México) era necesario la creación de una nacionalidad (la mexicana). Pero la búsqueda de lo nacional tuvo muchos problemas e inconvenientes. Sus caracteres fundamentales eran, a inicios del siglo XIX, un idioma español, una religión católica, un sistema clasista y paternalista y una serie de tradiciones y costumbres disociadas regionalmente, irreconciliables entre sí en apariencia, debido a que los estratos sociales habían sido diferenciados durante varios siglos (Florescano, 2001:286-287).

Lo que sí se compartía, que era muy evidente y comprobable, era la envolvente tradición festiva, homogénea en todo grupo étnico o social. Al correr el siglo XIX, con la aparición de símbolos, interpretaciones del pasado y proyecciones del futuro, a pesar de las grandes divergencias estéticas y de bases ideológicas, se fue conformando el sincretismo de las raíces culturales (tanto americanas, como hispanas y africanas). La diferenciación de lo “popular” y lo de “clase” siempre estuvo presente, expresada en la tipificación de los grupos sociales cuyos marcadores sociales fueron recurrentes (lengua, vivienda, vestimenta y alimentación). La discrepancia mexicana de lo criollo y lo mestizo produjo también conceptos de lo popular y lo nacional como procesos diferenciados, además del orgullo y la vanidad de las culturas regionales que no permitían una asimilación a la cultura nacional (Pérez, 1994:69).

Si bien esto era frecuente hasta mediados del siglo XIX, con la conformación de una élite intelectual, luego de las luchas internas y de las intervenciones extranjeras (estadounidense y francesa), se aceleró el proceso de una conformación identitaria, surgido de la necesidad de consolidación del Estado nacional mexicano. Debido a la urgencia de cierta coherencia social y de organización (política, económica, educativa y artística) en la sociedad mexicana, se hizo fundamental que la construcción de lo nacional, como elemento unificador, se interesara más por los aspectos de estratos populares (como la alimentación, vestimenta, lenguaje, formas de entretenimiento y lugares típicos), expresando en ellos una imagen del pueblo mexicano, de consabidas raíces heterogéneas, pero que se convertirían en símbolos y mitos de la nación. La formación de un imaginario popular consistía en crear y valorar un paisaje de la vida cotidiana, el cual reprodujera y transmitiera

el conjunto de valores, símbolos, recuerdos y mitos compartidos identificando a los integrantes de la sociedad con ese legado particular, formando una identidad nacional (Smith, 1998:63).

Si tomamos en cuenta el concepto de nacionalismo cultural encontramos que, en opinión de Anthony Smith, es el proceso de formación y mantenimiento de un Estado-nación que crea conciencia mediante una ideología política que incluye una doctrina cultural compartida, como conceptos, lenguajes y símbolos, buscando tener la capacidad de trascender la imagen de una nación que integre el pasado (tradición), el presente (racionalidad) y el futuro (una ilusión de perfectibilidad) que favorezca la integración de las comunidades (Smith, 1997:88). No obstante, otro teórico del tema, Ernest Gellner había puntualizado que la nación es una “cultura compartida (sistema de ideas, signos, asociaciones, conducta y comunicación)” que se convierte en un constructo cultural, que sólo es posible con el resultado de profundas transformaciones sociales, originadas en sociedades profundamente interiorizadas e instruidas en la educación que proporciona una política de Estado (Gellner, 1983:13-19, 69).

Dos aspectos, en el caso de México, parecieron dar la idea de una nación imaginada: el pasado histórico tan complejo y vasto, del cual los mexicanos del siglo XIX se sentirían herederos y con la capacidad para fomentar el reconocimiento de sus orígenes (criollos, mestizos o indígenas); y la riqueza cultural de las costumbres y tradiciones (expresadas en mitos, lengua, vestimenta, alimentación, paisajes, festividades, rituales, tipos populares y demás características que serían, con el tiempo, envueltos con una significación patriótica y un orgullo subjetivo, que por su singularidad servirían de rasgos de identificación nacional. De esta manera, desde el inicio de la vida independiente de México, grandes figuras literarias comenzaron a delinear el carácter de lo mexicano, que se fortalecería con el triunfo liberal o republicano y en la consolidación del régimen de Porfirio Díaz, en la segunda mitad del XIX.

En opinión del historiador Eric Hobsbawm, el proceso del nacionalismo tiene la capacidad de transformar las culturas y convertirlas en naciones, mediante un proceso de etapas que las divide en tres: 1. Etapa cultural o literaria, sin implicaciones políticas. 2. La

formación de un conjunto de precursores de la “idea de lo nacional” (*intelligentsia*) promoviendo campañas políticas a su favor. 3. La articulación de programas nacionalistas que obtienen el apoyo de los segmentos populares o el “pueblo” (Hobsbawn, 2000:18-20). Bajo estas circunstancias, en México no sólo debía existir un ambiente cultural propicio para la construcción nacional, sino que debía haber un proceso proyectado por un gobierno que obtuviera el respaldo popular, y fuera capaz de encauzarlo para un nacionalismo. En México, estas condiciones fueron posibles luego del periodo de catarsis de la Revolución Mexicana y de la llegada al poder de los regímenes sonorenses de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles.

En el momento del cambio sociopolítico del primer tercio del siglo XX, las luchas armadas que arremetieron por la búsqueda del poder habían terminado, dejando un vacío luego del fin del régimen porfirista, y de las caídas consecutivas de los gobiernos de Madero, Huerta y Carranza, que provocaron modificaciones no sólo en los ámbitos antes citados, sino también en aquellos donde más importaba conocer el origen de los cambios que se estaban efectuando. La composición de los grupos sociales, que habían tomado parte en el proceso revolucionario, y la expresión de su cultura, fueron entonces dignificadas y difundidas. Las primeras artes en dar un ese reconocimiento social fueron la literatura y la música, después el teatro y la pintura, y ya bien entrado el siglo XX, la arquitectura, la escultura y la cinematografía.

A la expresión de la cultura popular plasmada en las artes, a partir de la época revolucionaria, y más aún de la posrevolucionaria, se le fueron imponiendo cuadros de ciertas regiones representativas que se convertirían en estereotipos de lo mexicano, fundando así la idea de la integración nacional y de sus símbolos nacionales. Pero la conformación del nacionalismo cultural debía superar las figuras y cuadros representativos de los regionalismos culturales (tanto material como mentalmente). La preocupación de los intelectuales del siglo XIX era que se necesitaba identificar a la sociedad como tal, para después transformarla por medio de la educación y de la estética en un ambiente de liberalismo progresista. Una nueva generación

en la década de 1920 retomaría estos proyectos pero con el apoyo gubernamental revolucionario.

La política cultural de la Revolución Mexicana, un camino a la integración

La aspiración de encontrar una expresión que manifestara nuestro modo de ser como sociedad mexicana (en particular) tomó forma con los proyectos de la representación de nuestra historia, pero éstos no habían pasado de intentos, generalmente fallidos, con poco seguimiento entre el estrato popular, tal vez debido a que la *intelligentsia* mexicana no había sido capaz de involucrar vivamente a los gobiernos mexicanos con el fin de encontrar soluciones propias y adecuadas a estos requerimientos de surgimiento sentimental de una comunidad nacional.

José Vasconcelos, en 1921, a la cabeza de la generación intelectual de 1915, concibió la idea de una autonomía cultural basada en la búsqueda de rasgos originales y primigenios entre la población mexicana que salía del trance revolucionario. La *autoctonía*, como ideal filosófico vasconceliano, propondría la búsqueda de un medio social para identificar a México en el mundo. Este movimiento cultural, con el apoyo del gobierno, significaría la unificación de estados de ánimos y trabajos intelectuales individuales, que servirían para desarrollar una empresa en beneficio de un destino nacional posrevolucionario (Manrique, 1986:262-263).

Ante la reestructuración del antiguo aparato político y cultural de México, se decide dar cuerpo a las ideas de autonomía proponiendo un proyecto “totalizador”, fundamento de una nueva sensibilidad que abarcará lo nacional. La autonomía cultural fue el medio y el fin de esta búsqueda que se institucionalizó por la política del nuevo Estado. Al manifestarse el nacionalismo cultural como la necesidad de un sistema acorde a los nuevos esquemas políticos, sociales, jurídicos y económicos, se promovía la incorporación de toda la sociedad para organizarla, activarla y aprovecharla por medio del incentivo social y/o la represión.

El primer régimen revolucionario estable, el del general Álvaro Obregón, lleva a la Rectoría de la recién fundada Universidad Nacional de México a José Vasconcelos, quien inmediatamente reinstala la Secretaría de Educación Pública (1921) —que había sido suprimida por Venustiano Carranza. Vasconcelos, personalidad dotada de una poderosa imaginación y de indudable capacidad para hacer los cambios que necesitaba el país, después de la lucha revolucionaria, habiendo estudiado los programas educativos soviéticos, fundamenta un proyecto para el México posrevolucionario a través de establecer las bases de la cultura y del “espíritu”. El proyecto educativo planteaba instruir extensivamente a la población, para después hacerla intensiva (escuelas, centros de estudios y después universidades). Como anota Carlos Monsiváis, al ser nombrado Vasconcelos, secretario de Educación por el general Obregón, define su ideal así: “El arte es la única salvación de México” (Monsiváis, 1999:1413-1417).

José Vasconcelos plantea entonces un ambicioso proyecto educativo, amplio e incluyente, para extenderlo a todos los grupos de la población. El programa era de seis puntos principales: 1. Misiones culturales y educativas. 2. Escuelas rurales. 3. Difusión y promoción de las artes. 4. Integración cultural hispanoamericana. 5. La incorporación de lo indígena a la educación nacional (aunque sin integración étnica). 6. El patrocinio y difusión de las artes populares. En síntesis un era patrocinio del régimen sobre las artes y la educación (Monsiváis, 1999, 1418-1419).

La principal virtud del gobierno revolucionario en este proyecto fue que, a pesar de los medios adversos para llevarlo a buen éxito y a las divergencias de los proyectos nacionalistas, nunca cejó en el empeño de indagar en que consistía el país, para poder revelarlo por medio de la educación y difundir los resultados de esa investigación de un modo épico. Vasconcelos encontraría que la consistencia cultural del país estaba en el arte y que lo más importante era que fuera del dominio común o popular. Los artistas debían incorporarse a la “mexicanidad” que se estaba procreando, y esto significaba acercarse lo más posible al pueblo (o en otros términos a la cultura de “masas”), sólo así lograrían que sus temas llegaran a manifestar en formas, notas, colores y letras el contenido de lo popular, como intrínseco de lo nacional.

Contra la visión escéptica de los logros de la Revolución, en donde se creía que sólo se había limitado a un cambio en las esferas de toma de decisión y de poder, y de que la mayoría de la población afectada (combatida y derrotada en la lucha armada) continuaba bajo una nueva forma de explotación con una nueva normatividad, se da una respuesta contundente con el nacionalismo cultural a esta discrepancia radical. Una de sus principales facetas, el muralismo pictórico, se convertiría en una herramienta expresiva que trató de otorgarle un significado al movimiento armado (ahora institucionalizado) que sería las bases del México revolucionario. Con un fin de redención, la exaltación de lucha revolucionaria sería básicamente lo popular. Una de las características fue que este movimiento artístico, si bien se supeditó en gran parte a la propaganda política estatal, fue capaz de crear un código estético popular, comprometido con la realidad social pero también con los altos valores de la plástica. Sus temas se centraron, entonces, en la vida del mexicano común, sus valores, sus costumbres y en su lucha social.

El muralismo mexicano y el arte popular

Vasconcelos fue el primer y principal promotor del muralismo en México cuya ideología pedagógica se reflejaba en un credo en el humanismo y una fe en la revolución, que además se conjugaba con la búsqueda en la defensa de autoctonía cultural y en la negación hacia los imperialismos artísticos. Como secretario de Educación haría venir de Europa a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Roberto Montenegro; y reúne a los pintores de nuestro país: Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Fernando Leal, Fermín Revueltas y José Clemente Orozco, y les propone la realización de un magno proyecto de pintar los muros de los edificios públicos.

Se habló entonces del *Renacimiento mexicano*, pues el sentido del término renacimiento resultaba prestigioso y aceptable debido a los murales del Renacimiento italiano. Diversos acontecimientos hicieron que la aparición de esta Escuela Mexicana de Pintura reforzara los principios revolucionarios del arte manifestando en sus obras la

idea de la búsqueda y el reconocimiento de la cultura nacional. Sin embargo, los críticos dirían que el descubrimiento del arte nacional fue una invención, una mera proyección publicitaria, una función política del Estado, al ser exaltación del pueblo y utopía transmutada en parte (Monsiváis, 1999:1422).

Los tres grandes de la pintura mural mexicana: Orozco, Rivera y Siqueiros, en un inicio, fueron adeptos de la unidad de la pintura mexicana al proponer un arte público con la función específica de la educación social. Estos pintores, que adquirieron la experiencia de las vanguardias europeas y que las reprodujeron en un contexto propio, tuvieron resultados originales, incluyentes, polémicos y cautivadores, mediante sus técnicas y métodos, pero sobre todo en contenido simbólico. El movimiento muralista fue uno de los mayores esfuerzos estructurados por convertir al arte en promotor del cambio en las relaciones sociales. A ojos de los espectadores de la época el carácter público de los murales, patrocinados por el Estado, vinculó a los pintores con la revolución en el gobierno, aportando además el concepto del arte al servicio del pueblo, pues participaba en su educación a través de la pintura.

La relación entre la “nueva pintura” y el proyecto nacional quedaba legitimado en el *Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores Revolucionarios* (1922) que apelaba al rescate de nuestras tradiciones culturales históricas (indígena y popular), proponiendo un arte colosal y capaz de producir un cambio social. Así se puede leer en un fragmento de éste:

Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertida en las ciudades [...] la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas (Eder, 1995:70).

Si bien el manifiesto fue contradicho por sus autores, no por eso dejó de ser la piedra de toque para todos ellos, y el gran documento programático que de alguna manera sustentaba al movimiento pictórico muralista (Manrique, 1999:1364-1365).

Este movimiento artístico, si bien se supeditó en gran parte a la propaganda política del nuevo Estado, fue capaz de crear un código estético popular comprometido con la realidad social, pero también con los altos valores de la plástica. Durante el proceso del nacionalismo cultural revolucionario enfrentaría la problemática de definir lo que consideraban la *mexicanidad*, entre el vasto conjunto de los elementos naturales, como la raza, el paisaje o la geografía; y los elementos culturales, referidos sobre todo a las propias tradiciones (rurales y urbanas) de México que representan tanto un pasado como una historia y un futuro nacionales.

La aportación del arte a la ideología revolucionaria provino de dos corrientes de pensamiento partidarias del mestizaje: la corriente indigenista, encabezada por el antropólogo Manuel Gamio, y la latinoamericanista o ateneísta que representaba José Vasconcelos. Ambos otorgaron importancia a la mezcla racial y cultural, pero Gamio se interesó más por el estrato indígena, proyectando su integración a la modernidad con la extensión hacia ellos del progreso y la justicia social. Vasconcelos, en cambio, pretendía subordinar este grupo a la autoridad del arte, a la educación y la cultura occidentales. De esta forma el mestizaje significó el camino para poder configurar el Estado-nación renovado (Azuela, 2005:97-99).

La postura latinoamericanista (e hispanófila) del discurso nacional revolucionario propuso partir de los elementos clásicos, hispánicos y judeocristianos, constitutivos de la cultura de Occidente, para dar trascendencia a las raíces indígenas americanas. Por su parte, la vertiente indigenista se esforzó por estudiar las culturas llamadas “precortesianas” y a los grupos étnicos de manera conjunta para buscar medidas prácticas que solucionaran los problemas económicos, sociales y culturales de los pueblos marginados, revalorando su cultura y su arte (catalogadas como “artesanías”) indígenas. Al final se sobrepuso la segunda corriente.

Por otra parte, se concibió la idea de un arte popular, como una manifestación colectiva y anónima, reflejo del sentir de una comunidad, influyendo y complementando los intentos unificadores del nacionalismo cultural “con su intención de ‘depurar la expresión [artística] reduciéndola a la tradición, esencialmente para hacerla homogénea y colectiva’ (popular)” (Best Maugard, 1923:3). Así apareció el arte popular en todos los discursos, manifiestos y escritos sobre arte mexicano que se hicieron en esa época (ejemplos fueron los artículos sobre la pintura de pulquerías y retablos religiosos en las revistas *Mexican Folkways* y *Forma*). Se convirtió en una regla no escrita hablar del “arte del pueblo” e identificarlo con la labor de investigación de los intelectuales; además lo “popular” implicaba un proceso de mestizaje que respaldaba la idea de una amalgama entre la sensibilidad indígena y la racionalidad europea.

Los muralistas acordaron con los sucesivos gobiernos emanados de la revolución la encomienda de la creación de un nacionalismo cultural pero, a la vez, negociaron su libertad artística que incitara el orgullo de las raíces y tradiciones de la mexicanidad, corroborando así la prioridad de la creación de una identidad nacional, la aspiración de originalidad y la promoción del arte genuino mexicano (Charlot, 1926). Los muralistas conformarían la *intelligentsia* nacional que se caracterizó por su preferencia hacia lo popular y por su independencia del discurso oficial, cualidades sobre las que se cimentó la revolución cultural.

Un hecho importantísimo fue que en la década de 1920 el nacionalismo cultural fue absorbiendo al turbulento proceso revolucionario, traduciéndolo en términos entendibles (y manipulables) para el grueso de la población, dándole un impulso novedoso para su acreditación pública. Mientras por una parte se tenía la impresión colectiva de un fracaso de la revolución (por la corrupción y la represión social durante esa década), por otra se sentía un orgullo de haber cambiado en algo la vida de un pueblo, y aportado figuras o héroes como símbolos populares que nos redimía y purificaba (Monsiváis, 1999:1424-1426).

De la mano de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, los murales fueron la reafirmación de lo que significaba “llegar a las masas”; el espacio del que nadie podía ser dueño, por tanto,

todos podían poseerlo. Este tipo de arte recogió elementos capaces de ser leídos por personas poco instruidas, reafirmando su sentido de identidad; pero la idea de que los murales llegasen al pueblo tenía un defecto, debido a que estos murales se encontraban en su mayor parte en edificios estatales, un campesino común no fue nunca la verdadera audiencia de este trabajo, dado que fueron producidos por un gobierno reformista por y para la nueva burguesía que paradójicamente había liquidado a dirigentes populares. El muralismo dio por resultado una paradoja: temas de izquierda patrocinados por un sector de derecha; pintura de contenido socialista e incluyente (*todo el poder para*) con el mecenazgo de un estado y de la política capitalista (*todo el poder de*).

El muralismo como fenómeno de una sociedad necesitada de afirmaciones externas e internas, que le propinaran orgullo y reivindicaciones, es la expresión óptima de que la Revolución Mexicana engendró nuevas didácticas y estéticas con formas mitológicas y mitómanas (Monsiváis, 1986:127). Reveló al país el impulso y la grandilocuencia de los pintores murales que inculcaron la necesidad de saber cómo era la compleja sociedad mexicana. La noción de identidad en la expresión de las obras artísticas, a pesar de sus contradicciones y limitaciones, consiguió dar estímulos a esa sociedad que los necesitaba: la impresión de la grandeza de México, en su arte y en su cultura. Estos hombres, además de artistas, fueron militantes de una causa: la revolución social. La contienda no sólo fue por el pueblo, sino también por una libertad de expresión y por la puesta en práctica de los valores en que tenían su fe. Los muralistas idealizaron un porvenir cuya razón de ser se iniciaba en el trance revolucionario y continuaba por su convicción de la grandeza nacional, fruto de la lucha y del trabajo social.

En palabras de un investigador y funcionario de gobierno actual, Agustín Arteaga, aunque se ha visto a Diego Rivera como un promotor del origen de la identidad, que se ha querido convertir en arquetipo, expresa con criterio que:

[...] es innegable que su quehacer artístico es uno de sus cimientos más sólidos. La estética de Diego nacionalista se define a partir de su interpretación de la historia mexicana, de sus grupos étnicos, su paisaje,

su flora y fauna, y se plasma en la columna vertebral de su obra mural, síntesis y origen de su producción pictórica (*Diego Rivera*, 1996:291).

Su obra ha trascendido a su época y a sus propios fines.

Lo popular en la obra mural de Diego Rivera

Diego Rivera, quien desde muy joven había salido de México a estudiar las nuevas corrientes de la pintura en Europa, no había reflexionado sobre las condiciones reales de analfabetismo y el desconocimiento de la propia historia, fuera del marco local, y de la inexistencia de un sentimiento nacional entre el pueblo de México. Rivera se percataría de ello en su visita a México entre 1910 y 1911. Vio la Revolución y sus imágenes se le quedaron grabadas en su mente, aunque curiosamente estos temas no los abordaría en su estancia en el extranjero (a excepción de su cuadro *Paisaje zapatista* de 1915). El regreso a su patria en 1921 produciría en él una renovación estética interna ya que encontraba a México como “el mundo plástico, donde las formas y los colores existían con absoluta pureza” (Bozal, s./f.:21, 35, 47-48).

Diego Rivera hacia 1923 mostraría una gran admiración por el arte indígena y popular, por lo cual se apartaría de las escuelas europeizantes de la época; resaltando una afición y apego para toda producción artística que salía de los componentes sociales excluidos de la historia de la nación mexicana y que manifestó tanto estética como políticamente, en contraste con los artistas que habían puesto su confianza en la “capacidad regenerativa” en la clase media de modelo occidental. Este hecho corrobora un aspecto de su reconocimiento de la supra-sensibilidad revolucionaria en el pueblo bajo, mestizo o indígena (Villegas, 1993:127-128). El arte de Rivera tuvo sus orígenes en el arte popular-indígena que conquistó carácter universal.

En la realidad mexicana encuentra desde luego los más valiosos elementos para integrar su estilo de pintor: colorido, formas plásticas o aspectos sociales, que forman en conjunto un arte popular de marcada originalidad. Rivera hace de la pintura una manera de expresar las características nacionales por medio de un estilo que amalgama la

sensibilidad indígena con su personalidad de artista. Las pinturas murales tienen los motivos dominantes de la exaltación del “indio mexicano”, la crítica a los poderes que lo han oprimido o que lo oprimen aún, y su liberación política por medio del socialismo. Los héroes en este mundo alegórico creado por el pintor son el campesino, el obrero y el soldado; los antihéroes son los capitalistas, los curas y los militares de alto rango. En opinión del filósofo Samuel Ramos:

La estética de Diego Rivera parte del supuesto de que el arte debe ser la expresión de un contenido ideológico determinado por las condiciones sociales del momento en que vive el artista [...] su obra es una expresión de la vida del pueblo mexicano, tanto en la historia como en la realidad presente, captando en sus cuadros aquellos momentos esenciales que pueden revelar cómo vive, cómo padece, cómo trabaja, cómo se divierte, cómo lucha y cómo muere, encuadrando en el paisaje mexicano todo este despliegue de “palpitante humanidad” (Ramos, 1986:33-34).

La visión riveriana de la vida indígena se desplegó tanto en pinturas de pequeño formato como en grandes murales realizados, en donde llegó a reconstruir una síntesis grandiosa de la historia de México, empezando con las culturas antiguas, que las integra en el discurso oficial historiográfico como el origen grandioso y remoto de la nación que había que recordar y rescatar del olvido:

Una vez que ha estudiado y representado la vida de los indígenas en la época presente, se ha remontado al pretérito para revivir su historia, en los momentos de mayor esplendor. De este modo Rivera ha puesto su arte al servicio de una reivindicación de los indígenas y su cultura, en el presente y en el pasado (Ramos, 1986:36 y 41).

El pasado indígena surge en una visión colorida y luminosa que reúne al realismo de las figuras y del ambiente, la fantasía artística y la documentación histórica en la reconstrucción.

Su primera expresión muralista se dio en la capital del país, luego de realizar numerosos bocetos y trabajos en una gira en la que recorrió el sur y sureste del país, conociendo las culturas indígenas y las ruinas

arqueológicas más importantes. Ahí inició la relación entre muralismo y arte popular (a nivel conceptual y plástico); su empleo como herramienta de creación identitaria —desde y para las élites— tenía una doble función: integrar al pueblo, cuya mayoría estaba conformada por una heterogénea población étnica, predominantemente indígena y marginada de la cultura, y apoyar a la élite ilustrada en su labor civilizadora encaminada a lograr la unidad nacional sobre bases racionales del pensamiento occidental:

Se dio primordialmente un proceso de apropiación de “motivos populares” [...] a los cuales les fueron asignados una función didáctica e icónica que sirvió para cuestionar y sensibilizar al “gran arte” [o de clase] y como símbolo de la mexicanidad (Azuela, 2005:137).

La obra muralista de Rivera se inicia en enero de 1922 con su trabajo pictórico en el mural *La creación* en el anfiteatro Bolívar, en la Escuela Nacional Preparatoria (antiguo colegio de San Ildefonso, ciudad de México). Su temática de los “orígenes de las ciencias y las artes” está reforzada por el postulado de la educación por medio del arte, y la ponderación de virtudes judeocristianas como sabia utilización de la ciencia que contrasta con los distintos tipos humanos. Se observa que en esos primeros frescos, como en los que seguirán, Rivera combina varios elementos simbólicos universales con el tratamiento de nuevos elementos de corrientes contemporáneas, lo cual amplía las percepciones de los observadores de su arte; sin embargo la influencia europea es evidente en su temática y contenido (Kettenmann, 2000:24).

Después sería llamado para realizar los murales en el edificio de la Secretaría de Educación Pública (SEP), donde plasmaría las series: *Trabajo y Fiestas tradicionales de México* (1923-1928). La adquisición del nuevo edificio y la integración de su contenido plástico simbolizan la importancia política que adquirió el desarrollo del proceso educativo para legitimar en el poder al gobierno triunfante de Álvaro Obregón. Como declaró el mismo Rivera: “Siendo la Secretaría de Educación Pública, más que ningún otro edificio, el edificio del Pueblo, el tema de su decoración no podía ser otro más que la vida de ese mismo

pueblo” (Rivera, 1986:84). Sus contenidos son la realidad humana y sus contextos sociales comunes (trabajo de la tierra, la minería, los ingenios azucareros, la metalurgia y la injusticia de la situación obrera, además de las fiestas tradicionales, los rituales, las personalidades y las típicas escenas cotidianas) de la amplia gama de la sociedad mexicana, pero con un fuerte sentido político de la Revolución Mexicana como socialista e idealista. Los murales realizados son una especie de crónica de la realidad social contemporánea del país, “señaladora y aleccionadora” (Manrique, 1986:272).

Allí Rivera plasmó temas revolucionarios como Emiliano Zapata y la lucha por la tierra en el ciclo temático del *Corrido de la Revolución*, rescatando la transmisión oral de los corridos. Los murales, divididos en *Revolución agraria* y *Revolución proletaria*, desarrollan un ciclo narrativo: fragmentos de coplas conocidas, escritas en cintas, pintadas sobre los paneles murales. La representación plástica de los corridos implicaba asimismo una innovación artística: el pueblo, en su mayoría analfabeto, estaba familiarizado con la transmisión oral de los corridos revolucionarios. Aquí la representación de lo popular se cumple denodadamente.

Rivera había expresado el móvil de la ejecución de los murales de la SEP: “Tengo la ambición de reflejar la expresión genuina, esencial del país. Quiero que mis cuadros reflejen la vida social de México como yo la veo y por la realidad y el orden presente, se mostrarán a las masas las posibilidades de su futuro”; en otras palabras trataba de ser un “condensador de las luchas y anhelos de las masas y un transmisor que les proporcione una síntesis de sus deseos, de modo de servirles como un organizador de conciencia y ayudar a su organización social” (en Ramos, 1986:86). En suma un arte revolucionario, porque el interés principal era la vida del trabajador, que era, por lo general, de origen indígena (Rivera, 1996:127).

En 1924 inicia también la realización de los murales de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo con el tema *Tierra liberada* (1926-1927), donde nos muestra claramente el carácter revolucionario que, en su opinión, debería expresar el tema: “La explotación de la tierra y no del hombre”. Estos murales realizados en la capilla de la antigua hacienda jesuita de Chapingo —y que fuera propiedad

del presidente Manuel González amigo de Porfirio Díaz—, fueron realizados en el momento de su temprana madurez. En 1926 realiza el mural *Canto a la tierra* en la Capilla de la Universidad. Esta es una alegoría de las fuerzas de la naturaleza y de la lucha agraria. Se trata de una idea unitaria destinada a ser aprehendida una vez vista, donde los detalles enriquecen la visión de conjunto, pero cuya lectura no exige la comprensión del todo, en los resquicios arquitectónicos de la capilla se imponen los símbolos socialistas (hoz y martillo). El tema del ciclo se divide en dos en correlación a los muros: *La revolución social* del lado izquierdo, expone la lucha por la reforma agraria, y *La evolución natural* del lado derecho, donde la belleza natural y femenina son analogías de la fertilidad de la tierra, cuyo crecimiento natural discurre paralelo a la inexorable transformación social originada por la revolución y la lucha campesina por la tierra. Rivera predicó la fe revolucionaria utilizando concepciones tradicionales mesoamericanas, motivos religiosos y símbolos socialistas.

El origen de la decoración de los muros en la ex hacienda de Chapingo obedeció al traslado de la Escuela Nacional de Agricultura (1923) a este lugar, en medio del amplio programa agrario del presidente Obregón, cuya finalidad fue instruir técnicos agrónomos de diversas regiones rurales del país que, a su regreso a sus comunidades, de claras raíces indígenas, detonaran un progreso económico y social en regiones apartadas. Este progreso sería impulsado con el incentivo del crédito agrícola, las organizaciones campesinas y la reforma agraria (Tibol, 2002:18). Muchas de las temáticas y composiciones murales realizadas en la SEP, serían sintetizadas en Chapingo, donde además la promesa de la redención socialista sería evidente al llevarse a término las conquistas de luchas sociales, exigidas en el Plan de Ayala.

Rivera realizó, como sintetiza Jorge Alberto Manrique, una gran alegoría de vida natural en paralelo con la vida humana que en ella se desenvuelve, en una especie de cumplimiento de una armonía universal. Los temas se concentran específicamente en el desarrollo de la lucha revolucionaria (organización, lucha y muerte del campesino), con calidad, color y plenitud de las formas simbólicas (Manrique, 1986:273-274). Más allá de lo anterior, la sublimación de los héroes revolucionarios como Emiliano Zapata y Otilio Montaña, convertidos

en mártires agrarios, da la fortaleza del contenido ideológico de Rivera. Por otra parte, las bellas imágenes que representan el uso de las riquezas naturales y minerales del país, enfatiza el discurso que éstas son propiedad de la nación (entendiéndose de todos los mexicanos), aunque sea sólo un ideal, pero que respalda el postulado del artículo 27 constitucional (Tibol, 2002:113).

Entre 1929 y 1930 recibió el encargo del embajador estadounidense, Dwight W. Morrow, para ejecutar un mural en el Palacio de Cortés, en Cuernavaca, Morelos, como un presente de su país a México, luego de realizar un convenio de inafectabilidad para su industria petrolera. El título que llevó su obra fue *Historia del estado de Morelos, Conquista y Revolución*. Ahí Rivera autentifica cada detalle plasmado luego de realizar una ardua investigación histórica.

Pero su principal obra son, sin duda, los murales de la escalera central de Palacio Nacional de México, siendo la muestra más representativa de la pintura histórica mexicana, dedicada a legitimar al Estado nacional revolucionario. Además de dar cuerpo y rostro a los múltiples protagonistas de la historia nacional y a los sucesos del desarrollo como nación independiente. Esta serie de murales organizados en la *Epopeya del pueblo mexicano* (1929-1935), tríptico de paneles en los que se trazan episodios paradigmáticos, dispuestos por orden cronológico, son una retrato imaginado de la historia mexicana. Comenzando por la pared norte: el *México prehispánico*, una época paradisiaca en donde los conocimientos fueron otorgados por un héroe cultural (Quetzalcóatl), quien augura un regreso para regeneración a su pueblo; en la pared oeste o principal, la *Historia de México: de la Conquista a 1930*, realizado entre 1929 y 1931, donde se muestra la crueldad de la conquista española, la evangelización cristiana, las luchas por la Independencia, la invasión estadounidense, la intervención francesa y la Revolución Mexicana; y la pared sur conocida como el *México de hoy y de mañana*, donde se hace referencia a un futuro donde la revolución continúa a un régimen socialista inspirado en el marxismo, cuya victoria daría la igualdad social entre obreros, soldados y campesinos.

La visión del pasado que tiene Rivera se basa en el materialismo histórico, más próximo al idealismo hegeliano que al marxismo, ya que

en ninguna otra obra se manifiesta tan claramente su forma de entender la historia como en este ciclo monumental (Kettenmann, 2000:57). Ahí Rivera formuló un relato con una visión moderna de la historia, explicando el sistema social imperante en el pasado, las actividades revolucionarias de la vida independiente que desembocaría en el presente, y la expectativa del triunfo del proletariado para el futuro.

La serie de frescos que continúan en el primer piso se titula *México prehispánico y colonial*, que se realizó de 1942 a 1951. El tema son las culturas mesoamericanas hasta el contacto con los españoles, para cuya realización estudió el arte y la historia antigua de México a través códices y piezas arqueológicas; es, pues, una redención mitificada del origen de los pueblos indígenas que todavía habitaban el México contemporáneo (Rodríguez, 2004:159-191). La integración a la historia nacional de culturas antiguas como la mexica, la purépecha, zapoteca, totonaca y huasteca, expresan el legado cultural que podía sustentar el futuro de México. Un didactismo cada vez mayor se fue imponiendo en los paneles, junto a la influencia de lo arqueológico y lo etnográfico, que restó fuerza a su voluntad creadora pero no su calidad. Rivera recurre al pasado prehispánico-indígena para incorporarlo de manera tangible a la vida del país, reivindicándolo ante la mirada del mundo, en un momento político en donde el proyecto cultural requería la pacificación de las luchas populares que significaban lo “ajeno”.

La importancia y efectividad de los frescos de Rivera en Palacio derivaron en mucho de su capacidad para expresar en términos plásticos los ideales y las metas de los grupos en el poder inmersos en un proceso de adquisición de ideales populares, cuya interpretación de la historia fue soporte del imaginario nacionalista revolucionario, y la piedra de toque del nacionalismo fue el grandioso pasado prehispánico que resucitaba para indicar la futura grandeza del país.

Una de sus posteriores obras murales que alcanza la magnificencia de las anteriores, es la realizada en el tablero *Sueño de una tarde dominical en la Alameda central* (1947-1948), donde describe de manera romántica y sutil a las personalidades más relevantes de la historia del país, en orden cronológico y con armonía sincrónica. La obra la comenzó en el vestíbulo del hoy desaparecido Hotel del

Prado. En ella se representa clara y concisa la historia de México, con el fondo de la Alameda Central de la ciudad de México, siendo una de sus últimas grandes obras de historia didáctica, además de contener pasajes biográficos del pintor. Así la historia se mezcla con los sueños de los individuos que vivieron los hechos históricos.

Las costumbres del pueblo mexicano son plasmadas integrando un alto contenido de identidad popular del México contemporáneo. Empero el pintor da un mensaje cuando hace aparecer a los caudillos de la revolución como opresores del movimiento revolucionario social que dignificaba a las clases proletarias quienes, por sus sueños de mejoría, propiciaron los sucesos del movimiento bélico que acabó con el fin de una larga época. La principal crítica fue al propio sistema que había desvirtuado los verdaderos ideales del movimiento social del siglo XX.

Rivera creyó que la finalidad de su pintura era ser la creadora de conciencia del espectador (del “mexicano nuevo”), de su destino y del tipo de proceso y forma de participación que debía tener para poder completarlo. Pretendía transmitir la emoción del camino recorrido por el pueblo mexicano hasta la época actual y hacerlo consciente de las causas de sus dificultades y de las posibilidades de realización de su designio, con una ideología sencilla para reconocer con claridad a personalidades y acontecimientos históricos conocidos en toda la nación mexicana, y con la función social que requería un arte revolucionario (“Ideología al proyecto para la decoración mural de la escalera del Palacio Nacional de México, en la ciudad de México, dictada por el pintor Diego Rivera”, entrevista inédita, citada en Azuela, 2005:168).

Imaginando la unificación de una nación: lo popular en el orgullo nacional

La reivindicación del pasado del pueblo mexicano (su historia), y de la adquisición de elementos de la tradición popular (costumbres), serían el signo del nacionalismo mexicano ya que, con el reconocimiento de los grupos diferentes culturales y su unificación en una nueva cultura: la mexicana, apoyaría a la necesidad del fomento de una identidad

nacional. Consolidada ésta, a su vez, se atendería la unificación del pueblo mexicano: de sus aspectos populares y de clases sociales hasta entonces marginados; aunque esto no quiera decir integrados, sino sólo reconocidos. La definición de “pueblo”, por medio del reconocimiento histórico y cultural de los estratos indígenas y populares, y el fortalecimiento de la idea del “orgullo” del pueblo, conformaría el campo estructural de lo que fue la cultura mexicana durante la mayor parte el siglo XX. La expresión social y el gusto público en la sociedad mexicana fueron detectados por el nuevo régimen revolucionario y por las clases de poder emergentes de la revolución, no obstante, con el tiempo se ahogaría en lo folclórico y superficial la imagen de ese “orgullo nacional” con la manipulación de recursos de concreción popular y en la dominación masiva de un pueblo que se sentía renovado y revolucionario.

Las representaciones populares y de las luchas campesinas en el muralismo mexicano de Diego Rivera tendrían un doble sentido de agrupación social y cultural (reconocimiento) y de incorporación política (institucionalización) de sus segmentos hasta entonces excluidos, por lo que fue necesario también incorporar las representaciones culturales y los hechos militares de los que fueron partícipes en el movimiento armado. El reconocimiento de la cultura rural y popular de México traería como consecuencia un proceso de “incorporación disolvente”, que a lo largo del tiempo determinaría su inclusión en el contexto de la vida mexicana y su paulatina disgregación, al hacerse común en la vida del pueblo mexicano lo que antes era diferente y, de algún modo, renuente a formar parte de lo nacional: la cultura indígena. Empero con la Constitución mexicana de 1917, y la posterior reforma agraria, se erigirían los fundamentos ideológicos para crear una percepción de la Revolución Mexicana como de origen campesina y de carácter social, que había sido originada en el mundo indígena-popular, y que se había beneficiado de ella debido a la obtención de garantías sociales. Incluso las representaciones de Rivera ayudaron a reforzar esta hipótesis, de manera que las raíces indígenas y populares habían quedado incorporadas al discurso de la revolución mexicana.

Visto desde una perspectiva de producción simbólica las manifestaciones culturales son factores de comunicación e interrelación

tanto, o más importantes, que los procesos políticos, ideológicos o incluso económicos. Más aún, la comunicación por medio del arte es tan importante, ya que no sólo es la afirmación de la expresión humana, sino que es el mecanismo de interacción e integración de cualquier sociedad. La importancia del desarrollo artístico en México se comprueba al ser un componente eficaz para incluir a una serie de culturas divergentes en una sola visión de nación, reconocida por toda la población.

La noción de la unidad cultural que se había ido conformando durante todo el periodo de México como nación independiente, tuvo la oportunidad de consolidarse justo en el momento del cambio sociopolítico del siglo XX. El proceso cultural revolucionario actuó como mecanismo de unificación social que hasta la fecha ha sido tan fuerte que, tal vez, ninguna otra nación pudo unificarse con tan variados elementos en tan corto tiempo. El arte mexicano de la posrevolución tuvo un fin señalado: hacer la nacionalidad del pueblo mexicano. Para esto tuvo que recurrir al elemento más expresivo de su sentir: el pueblo. La pintura mural, al igual que la música, la literatura o el cine, usó los símbolos más comunes y cotidianos que tuvo a su alcance. La necesidad de diferenciarse en una época de absorción cultural era un mecanismo de defensa, aunque también de toma de poder, para los grupos emergentes. La búsqueda de lo nacional, o más bien de lo identitario, que asumiera facetas aglutinadoras para todo un pueblo diverso tuvo el respaldo del nuevo sistema que nació con la revolución.

El gobierno revolucionario propuso e impulsó tareas de difusión cultural, educativa y de mejores condiciones de vida. A cambio se le pedía al pueblo que se reconociese como parte de una nación soberana, una “comunidad imaginada” (Anderson, 2005:23), con un régimen paternalista e institucionalizado, homogeneizador de las corrientes fluctuantes de la nueva época; en un proceso donde se exigía el control, no sólo de los recursos materiales sino, también, de los elementos culturales que los hacía productivos y les daban sentido; la acción gubernamental buscó abarcar entonces los campos de interés de la vida mexicana. De ahí que el Estado se empeñará en expropiar o crear los elementos culturales indispensables para la formulación y la instrumentación de su proyecto nacional. Los pintores como

Rivera, Orozco y Siqueiros llevarían esa misión al grado de expresión superlativa del orgullo surgido de una revolución que no fue para todos un cambio social, pero que era necesario creer que así era.

Consciente o inconscientemente los trabajos de los muralistas, y en especial de Diego Rivera, demuestran su ferviente creencia en la “revolución social”, luchando por la concreción de los ideales de la revolución socialista en México, pero siempre se ha de señalar, a la par, por la aceptación de un mandato estatal, o incluso privado, en los ámbitos públicos: la proyección de las tareas sociales del Estado revolucionario mexicano. El Estado y sus grandes intelectuales acertaron (tal vez para mal o tal vez para bien de su pueblo) en encontrar el medio de una sumisión delicada y sutil de las “masas” por medio de controladores culturales, esto es, en los medios de difusión y la popularización de formas de identificación en que habrían de degenerar la producción de las artes “clásicas” y la tradición popular. La libertad de expresión llegaría después de la libertad de elección de “lo que el Estado te permita ser”.

Las generaciones del “nacionalismo cultural” realmente creyeron que México era un país en donde las riquezas se encontraban en todos los órdenes, por lo que era necesario representarlo, divulgarlo y valorarlo. Este proceso de unificación ideal y de fraternidad general, encaminada al fortalecimiento nacional, se vería truncado hacia el final de la década de 1960, cuando la seguridad de un camino hacia la modernidad haría cambiar la dirección de la cultura hacia un modelo occidental global y la paulatina incorporación y desestructuración de lo típicamente “mexicano”. El nuevo régimen revolucionario asimilaría todos los hechos y situaciones y lo expresaría como una crítica a sí mismo, pero sin opciones prácticas de cambio social completo. La cultura y la sociedad mexicanas se impregnarían de expresiones ambiguas de identidad: orgullo de su pasado, incertidumbre de su presente y temor de sus posibles futuros.

Las expresiones culturales típicas del nacionalismo mexicano se conformarían así en símbolos de identificación con un significado oportuno y con un significante renovador. Los procesos continuarían siempre dirigiéndose a rescatar, entender y valorar las manifestaciones que tuvieran un pasado antiguo, pero que ahora se asociarían la

grandeza de la nación mexicana con la incorporación y acreditación en un mundo regulado y avasallador. Los estereotipos podían ir y venir pero un sentimiento de solidaridad y entendimiento común llenaría la cultura mexicana a lo largo del siglo XX, rompiéndose en las últimas décadas con la globalización.

La cultura mexicana es, históricamente, un mestizaje de culturas y muchas de sus expresiones son una conjunción sincrética de elementos diversos (de tiempos, grupos sociales y creencias) que han sido asociados en cada época determinada. Esta cultura es, en términos prácticos, un exitoso programa de valores y costumbres realmente adaptativos (que puede dar nuevos usos prácticos a expresiones culturales pasadas que, en estricto sentido, no lo serían en la vida cotidiana). La interacción de la diversidad étnica, social y cultural en nuestra historia ofrece, por otra parte, mecanismos de autorreferencia que son los valores más apreciados por un pueblo: la memoria y la identidad colectiva.

Un aspecto de la cultura en México que se debe valorar, en los estudios historiográficos de hoy, es el proceso del que surgió una identidad nacional basada en el orgullo popular; aunque reconocemos que tal vez no tiene un peso decisivo en lo político, pueden influir en las decisiones de un grupo en el poder o una élite cultural. Entre los varios aspectos de la conformación de un nacionalismo artísticos, las obras pictóricas de los grandes maestros, la prosa de la novela y el cuento de la Revolución Mexicana, y las obras musicales para Cámara, surgidas en el periodo de la posrevolución, comparten un determinado grupo de elementos representativos: la tierra, lo indígena y la cultura campesina que fueran varias veces caracterizados y rescatados por los ideólogos del nacionalismo cultural, a inicios del siglo XX, que se decantaría en un proceso cultural de ingeniosa “incorporación excluyente”. Así, en el caso que hemos expuesto, a pesar de las muchas representaciones de lo agrario y de lo popular en los murales de Rivera, éstas llenarían el vacío del conocimiento de una cultura extraña y poco adaptable para la civilización urbana moderna, y luego asimilarlas como curiosidades.

En síntesis, la incorporación de lo popular en la vida cotidiana del México revolucionario sería un mecanismo de reconocimiento a nivel

general e intangible durante la conformación de una nueva cultura nacional. La inclusión de sus elementos en la vida cotidiana, después de valorar su identidad, sería la mejor forma de propaganda que sólo buscaría integrarla en formas simbólicas y dejar así de preocuparse por una forma cultural que desde tiempo atrás se había resistido a su inclusión en otro contexto cultural. La integración de la cultura rural a la urbana favorecería así su rápida asimilación, su poco entendimiento, su esquematización de lo folclórico, y su desprendimiento, lo que realmente sería una *forma de unificar a la nación*.

La revisión de temas del nacionalismo cultural, de la cultura mexicana y de las producciones artísticas de ese periodo, abren caminos de discusión historiográfica muy vastos que son necesarios seguir para la mejor comprensión de un pasado reciente que aún tiene importantes repercusiones en la vida cultural del país y de sus mitos culturales, al igual que su imagen de integración única. Los estudios de historia cultural, vistos como espacios de integración e interacción de otros temas podrán aportar más y mejores análisis sobre nuestra idea de nación. Todavía no se da cuenta de la multiplicidad de espacios en los que se caracterizaría a la cultura mexicana. Muchas interrogantes acerca del impacto de elemento simbólicos y representaciones en la conformación de una cultura homogénea y nacionalista, siguen sin respuesta satisfactoria, debido a que durante un periodo, relativamente breve en la historia de México, la de “reconstrucción revolucionaria”, se logró conjugar una variedad de elementos regionales de culturas divergentes, en una sugerente “representación nacional” de las aspiraciones de todo el pueblo mexicano y de su significación dentro de una sola cultura.

La aportación de este breve artículo es una respuesta a las muchas incógnitas frecuentes en la configuración del discurso de la formación de la cultura mexicana, en específico, de la representación pictórica de elementos populares que se tornaron íconos en el momento de un proceso revolucionario, y que, posteriormente, se volverían componentes de una cultura institucional incluyente y, con el paso del tiempo, serían recuerdos de un proyecto social inacabado e imperfecto de cambios y continuidades en el México contemporáneo.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (2005), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Azuela de la Cueva, Alicia (2005), *Arte y poder*, México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de Michoacán.
- Best Maugard, Adolfo (1923), *Tratado de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución de las artes mexicanas*, México, Secretaría de Educación Pública.
- Bollème, Geneviève (1990), *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo "popular"*, México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bozal Valeriano (s.f.), *Diego Rivera*, Madrid, Historia 16 - Quórum.
- Cardoza y Aragón, Luis (1980), *Diego Rivera. Los frescos de la Secretaría de Educación Pública*, México, Secretaría de Educación Pública.
- Debroise, Olivier (1979), *Diego de Montparnasse*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Diego Rivera, arte y revolución* (1999), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Diego Rivera: catálogo general de obra de caballete* (1989), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Diego Rivera en Palacio Nacional, obra mural* (1987), México Secretaría de Hacienda y Crédito Público.
- Diego Rivera, ilustrador* (1986), México, Secretaría de Educación Pública.
- Diego Rivera. Pintura Mural* (1987), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Eder, Rita (1995), "Arte prehispánico en el movimiento muralista", *Arqueología mexicana*, vol. III, núm. 16, México, Editorial Raíces/Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 68-73.
- Encuentros con Diego Rivera* (1993), México, Banco Nacional de Comercio Exterior/Colegio Nacional/Siglo XXI Editores.
- Florescano, Enrique (2001), *Etnia, Estado y nación*, México, Taurus.
- Gellner, Ernest (1983), *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- Hobsbawn, Eric (2000), *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Kettenmann, Andrea (2000), *Diego Rivera, 1886-1957. Un espíritu revolucionario en el arte moderno*, Köln, Taschen.

- La pintura mural de la revolución mexicana y Diego Rivera. Pintura Mural* (1985), México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- Los murales de Palacio Nacional* (1997), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Los murales del Palacio de Bellas Artes* (1995), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Manrique, Jorge Alberto (1986), “El arte contemporáneo”, en Miguel León Portilla (coord.), *Historia de México*, vol. 10, México, Salvat.
- (1999), “El proceso de las artes, 1910-1970”, en Daniel Cossío Villegas (coord.), *Historia general de México*, vol. 2, México, El Colegio de México, pp. 1357-1373.
- Monsiváis, Carlos (1999), “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cossío Villegas (coord.), *Historia general de México*, vol. 2, México, El Colegio de México, pp. 1403-1426.
- (1986), “Diego Rivera: creador de públicos”, *Historias*, núm. 13, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 117-127.
- Murillo, Gerardo (ed.) (1997), *Mural 50 años 1947-1997. Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Mural Diego Rivera.
- Pérez Monfort, Ricardo (1994), *Estampas de nacionalismo popular. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Centro de Investigaciones en Estudios Superiores en Antropología Social.
- Piña, Juan Pablo de (1990), *Diego Rivera en los años radicales*, México, Universidad Autónoma Chapingo.
- Ramos, Samuel (1986), *Diego Rivera*, México, UNAM.
- Rodríguez, Antonio (1986), *Canto a la tierra. Los murales de Diego Rivera en la capilla de Chapingo*, México, Universidad Autónoma Chapingo.
- Rodríguez Mortellaro, Itzel (2004), “La espiral del poder: Diego Rivera y la representación del pasado indígena en el Palacio Nacional”, *Historia y Grafía*, núm. 23, México, Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana, pp. 159-191.
- Rivera, Diego (1986), *Arte y revolución*, México, Grijalbo.
- (1996), “La revolución en la pintura” (enero de 1929), en *Textos de arte*, México, Colegio Nacional, pp. 124-128.
- Rivera Marín, Guadalupe (1989), *Un río, dos Riveras: vida de Diego Rivera, 1886-1929*, México, Alianza editorial.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1986), “Claves de la ideología estética de Diego Rivera”, en *Diego Rivera. Simposio sobre el artista en el centenario de su*

- natalicio*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública.
- Smith, Anthony (1998), “Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 60, núm. 1, México, IIS-UNAM.
- (1997), *La identidad nacional*, Madrid, Trama editores.
- Spilimbergo, Jorge Enea (1954), *Diego Rivera y el arte en la revolución mexicana*, Buenos Aires, Indoamérica.
- Tibol Raquel (1977), “En las hebras del tejido político”, en *Catálogo de la Exposición Nacional de Homenaje a Diego Rivera con motivo del XX aniversario de su fallecimiento*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública.
- (1979), *Diego Rivera: arte y política*, México, Grijalbo.
- (2002), *Los murales de Diego Rivera. Universidad Autónoma Chapingo*, México, Editorial RM.
- VV. AA. (1989), *Los zapatas de Diego Rivera*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Gobierno del estado de Morelos.
- Villegas, Abelardo (1993), *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Wolfe, Bertram D. (1972), *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana.

Fuentes electrónicas

- Historia del mural del Hotel del Prado [<http://www.arts-history.mx/museos/mu/perso.html>].
- Jean Charlot, *Escritos sobre arte mexicano (1926 y 1928)* [<http://www2.hawaii.edu/~speccoll/charlotescritos16a.html>].
- Política y arte de la revolución mexicana*, conferencia dictada por la doctora Guadalupe Rivera Marín en la Universidad de Simon Fraser de Vancouver, British Columbia, 1997 [<http://www.vcn.bc.ca/sig/spcw/gpemar.htm>].