

Diego Rivera ilustrador de la Historia Patria

IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI

La formación patriótica del pueblo mexicano fue desde el siglo pasado hasta las primeras décadas posteriores a la revolución de 1910, una de las preocupaciones centrales de los políticos, intelectuales, maestros y artistas. En los primeros proyectos educativos la Historia es una de las ramas que ocupa lugar preferente en los planes de estudio.

De los pintores mexicanos del siglo XX Diego Rivera es el que asume en su obra artística el papel de maestro de Historia.

Desde su primer mural en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, *La creación* (1922), Diego involucra en su obra el quehacer del historiador. En este mural se propuso desarrollar, según sus propias palabras, *los orígenes de las ciencias y las artes, en cierto modo una especie de abreviatura de la historia esencial del hombre*.

Debido al proyecto nacionalista del Estado que se vuelve apremiante ante la necesidad de consolidar la revolución, Rivera, después de este mural de transición va adecuando sus conocimientos estéticos a la búsqueda de una nueva belleza, de un nuevo realismo ya no clasicista, sino inspirado en el pasado mexicano y el arte popular. Diego logra estereotipar una nueva estética de lo "mexicano" que le servirá para interpretar, difundir y desarrollar su concepción de la historia.

Una vez que Rivera ha encontrado el lenguaje preciso y la belleza de su pueblo lo montará sobre el andamiaje de un supuesto materialismo dialéctico más cercano, sin embargo, al idealismo de Hegel que al marxismo en que pretendió basar los esquemas.

Diego Rivera supo insertarse dentro de la gran polémica sobre el indigenismo como fundamento de la nación, y de hecho su obra es la síntesis que servirá de tesis al nuevo proceso artístico nacional que se desarrolla al triunfo revolucionario.

Las primeras generaciones del siglo XIX se encontraron, improvisadamente, con la responsabilidad de formar una nación. Existía como es natural, una tradición inmediata, la Colonia, pero era la tradición odiada de la que los mexicanos acababan de liberarse tras la larga guerra de independencia. Los tres siglos de dominación española habían ocasionado el atraso de México con respecto a los países más adelantados como eran Inglaterra, Francia y Estados Unidos, y es hacia estos ejemplos a donde se dirigen las miradas de los constructores del país. Hay que imitar a las naciones más progresistas, hay que vincularse culturalmente a ellas y desprenderse de todo lo que ostente el sello español que es lo odiado, lo atrasado. España es el único país que no ha entrado por la ruta de la modernidad.

México se propuso colocarse de un salto entre los países cultos y ese fue el impulso de los mexicanos del siglo XIX. Para este fin era necesario reestructurar la historia nacional dotándola de una digna tradición. El manejo de los periodos históricos que realizan los diversos representantes de las facciones más destacadas es producto de la ideología desde la que enfocaron la historia. Las posturas más relevantes y extremas que surgieron en este proceso de reestructuración histórica fueron: el rechazo del periodo colonial, y su aceptación y el menosprecio del pasado indígena o su exaltación e inclusión como hecho fundante de nuestra Historia Patria.

La enseñanza, la creación artística y la crítica de las artes plásticas no podían sustraerse a las polémicas, juicios y desgarramientos que se produjeron a raíz de la independencia y que se prolongaron hasta la revolución. La producción de los artistas no queda fuera de la necesidad de colaborar y estar presente en el desarrollo programático de una educación concebida como parte sustancial de los distintos proyectos de nación que fueron surgiendo.

La más trascendente revisión del pasado fue la incorporación del periodo prehispánico, cuyo esplendor fue arrasado por la conquista española. Incluir al indio y su cultura como parte esencial de la patria fue producto de un largo forcejeo ideológico que dura hasta nuestros días, como podemos constatarlo por los acontecimientos últimos que estamos viviendo provocados por esta injusticia ancestral.

El grupo de jesuitas expulsados de la Nueva España en el siglo XVIII, fueron los primeros que comenzaron a apreciar el pasado indígena y a integrarlo como parte de la historia nacional. Francisco Javier Clavijero añora "la amada patria mía" y el padre

Pedro José Márquez valoriza, incluso, las manifestaciones plásticas de los antiguos pobladores. Clavijero en su obra precursora, *Historia antigua de México*, se duele de la falta de interés en la conservación y estudio de los edificios y de las antigüedades y

sobre todo los manuscritos así los de los misioneros y otros antiguos españoles como los de los mismos indios que se hallan en las librerías de algunos monasterios, de donde se podrán sacar copias antes de que los consuma la polilla o se pierdan por alguna desgracia.¹

Sin embargo, a pesar del interés por lo indígena, los reclamos y reivindicaciones de los indios contemporáneos que surgieron con vigor en los años inmediatamente posteriores a la independencia, no fueron atendidos. Los diversos grupos sociales que fueron alcanzando el poder, primero los criollos y más tarde, después de la república restaurada, el grupo mestizo con los liberales y en el porfiriato, de hecho desconocieron a los indígenas en sus propias culturas.

¹Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México*, México, Porrúa, 1979, p. XVIII.

Dentro de las valoraciones o negaciones de la importancia de lo indígena, Diego Rivera opta definitivamente por su reivindicación. Gran parte de lo mejor de su vasta obra tiene como tema central al indio, en el esplendor de las construcciones precolombinas, en las luchas contra los invasores españoles, en su participación en las guerras revolucionarias. Situado en esta corriente de exaltación a lo indígena, Rivera no se queda, sin embargo, sólo con una visión del pasado sino la completa al convertir su vida en una militancia de la reivindicación social. Sin la labor partidaria que asume Rivera su obra se hubiera encadenado, únicamente, a aquella corriente que, desde el siglo XVIII a nuestros días, ha escamoteado al indio vivo sus derechos, mientras lo exalta muerto en su pasado.

La historia oficial que resume nuestros periodos históricos aceptados hasta la actualidad, queda integrada definitivamente en la obra monumental de los liberales *México a través de los siglos*, publicada en fascículos entre 1884 y 1889, en la cual el historiador, Alfredo Chavero, hace ya brillante exaltación de la época prehispánica.

Una vez estructurada la historia patria es tarea urgente difundirla en las escuelas, hacérsela llegar al pueblo. Es aclaratoria de esta necesidad, la sonada polémica que se despertó, todavía en 1890, cuando el pedagogo Enrique Rébsamen publica su *Guía metodológica para la enseñanza de la historia*, en la que pide a los maestros ¡No falsifiquen la Historia, ni con la mejor intención, ni siquiera por patriotismo!

El famoso liberal Guillermo Prieto, a sus 72 años, escribe una serie de artículos combatiendo la idea de Rébsamen, por no dar lugar preferente a la formación patriótica a través de la enseñanza de la historia. Aunque no lo expresa abiertamente Prieto justifica los medios que sean para llegar al buen fin: la Patria.

Conocer lo mejor posible la historia antigua es no solo antecedente importantísimo sino conocimiento de utilidad práctica atendida la masa de población indígena que interviene en nuestro modo de ser social que se brinda a problemas en cuya solución está vivamente interesado el porvenir de nuestro país.

Y recalca más adelante:

Para nosotros en la escuela se nace a la Patria, se respira la Patria.²

Con la revolución de 1910 la historia patria y su enseñanza pasará por nuevos acomodos respondiendo a los cambios y necesidades planteadas.

La concepción positivista del porfiriato basada en la instrucción fue sustituida por José Vasconcelos primer titular de la Secretaría de Educación Pública creada en 1921, por un concepto amplio y gene-

²La polémica está reproducida en Juan Ortega y Medina, *Polémicas y ensayos mexicanos en torno a la Historia*, 2ª ed., México, UNAM- Instituto de Investigaciones Históricas, 1992, p. 294. (Serie Documental/8).

roso de educación que abarcaba casi toda la gama de conocimientos, desde la alfabetización a la investigación científica y daba singular preponderancia a la cultura, entendida como impulso a las bellas artes y a las letras. Para difundir estas últimas fundó cerca de 700 bibliotecas públicas y realizó una labor editorial que incluía a los clásicos, así como a textos fundamentales de nuestra literatura e historia.

La ilustración gráfica fue de las tareas primordiales del programa editorial de Vasconcelos, que pasando por cambios y nuevos proyectos, seguirá presente por varias décadas. Rivera, por supuesto, no queda fuera de esta forma de educación a través de la imagen aplicada al texto escrito o su desarrollo en el muro, concebido siempre como libro de texto.

En un discurso de 1923, Vasconcelos resume el credo que harían suyos los artistas, especialmente Rivera.

Únicamente los necios creen que la cultura se improvisa. Nosotros hemos querido inventar y hemos querido crear; pero solo tiene derecho a su invención el que conoce todo su pasado y sabe coordinarlo con el presente para forjar el porvenir.³

Para forjar ese porvenir Vasconcelos pide a los artistas que abandonen sus *torres de marfil* para sellar pacto de alianza con la revolución. Así surgen el muralismo, la gráfica, la ilustración y la escuela nacionalista mexicana en general.

Diego Rivera es uno de los creadores que oye el llamado de la patria a través del ministro de Educación y se suma, más que ningún otro artista, al esfuerzo educativo nacional.

En una de las primeras entrevistas Rivera, recién desembarcado de Europa, responde a la pregunta de ¿por qué ha regresado a la Patria?, que le hace un periodista:

Es algo más que la nostalgia de México sentida en París, en Madrid, en Roma, en todos los países, en fin, en donde he peregrinado, la causa que me impulsó a regresar es la Patria.

Además de ella está mi deseo de estimular las manifestaciones del arte popular; las mismas de nuestro asombroso pasado con objeto de cristalizar algunas ideas de arte, ciertos proyectos que abrigó y que si logro realizar, serán indudablemente los que darán un nuevo y amplio sentido a mi obra...

Lo que el artista europeo busca con tanto afán aquí en México se encuentra manifestado sobre todo en el arte nacional de una manera abundante. Y no quiero fatigar a Ud. hablándole de todo lo que puede sacar de provecho un pintor; un escultor; un artista, en una palabra si contempla, si estudia el arte maya, el azteca, el tolteca, los que en mi concepto no tienen que envidiar a ninguno.⁴

Rivera, como todo buen maestro estudia y se prepara para transmitir sus lecciones. Abre los ojos físicos y emotivos al descubrimiento

³Boletín de la Secretaría de Educación Pública, 1923-24, p. 523.

⁴Entrevista en *El Universal*, 21 de julio de 1921.

de la belleza, del paisaje, de la figura autóctona, del rostro, los gestos y actitudes de los habitantes que él considera más auténticamente mexicanos: los indios. De su bagaje cultural traído de Europa, abandona la idea de vanguardia y arte purista europeo y se queda con la parte sustancial de lo aprendido, el maravilloso oficio, que le permite la creación de su inconfundible lenguaje, basado, como buen clasicista que es, en el dibujo.

A la vuelta de sus viajes por Europa, en 1921, Rivera se integra al equipo de Vasconcelos. Es nombrado inmediatamente asesor artístico del Departamento de Publicaciones de la SEP.

Diego había realizado, a los 19 años, su primera incursión a la ilustración de los libros con una carátula de la famosa revista *Savia Moderna* que se repitió en tres números. La figura estilizada de una indígena corre de perfil en actitud esforzada por avanzar hacia una meta no presente en el diseño. No es posible dejar de asociar este dibujo de juventud con la obra de Saturnino Herrán el pintor del indio, el criollo y el mestizo, que en elocuente síntesis, recobra el mundo mítico de *Nuestros dioses* prehispánicos convertidos en ideal de la Grecia clásica. Sin embargo, Diego no cae en el manierismo del artista de Aguascalientes ya que su figura es más fuerte y menos estilizada.

Justo en 1921, a la llegada de Rivera al país, la fotografía, la ilustración de libros, los carteles van a sufrir una propuesta distinta, la de los estridentistas. Este grupo (1921-1927), nutre la expresión de sus ilustraciones de nuevos poemas en un lenguaje inspirado en los lenguajes internacionales. Entre ellas escogen aquellos movimientos que de alguna manera escapaban de la cerrada esfera del arte y se unían a la política, como el futurismo con sus palabras en libertad, las propuestas iconoclastas de Dadá y su desorden tipográfico; en poesía se inspiran en el ultraísmo español y el creacionismo de Vicente Huidobro. Pero fue el constructivismo ruso el que sin duda marcó más el desarrollo de las nuevas imágenes.

Diego Rivera, seguramente, era el más enterado de las vanguardias artísticas. Había pasado varios años en Europa en donde participa en el movimiento cubista y pinta, a la manera sintética de Juan Gris, importantes obras con aportaciones muy personales. En 1914 ilustra las *Danzas Latinoamericanas* para la revista *Montjoie* utilizando una semiabstracción inspirada en el orfismo de Delaunay. Dos años más tarde, en 1916, dibuja las estampas para el poema de su amigo Ilya Ehrenburg, *Relato de la vida de una tal Nadienka*. En estas ilustraciones, Rivera desarrolla una mezcla de reminiscencias cubistas francesas junto con aportaciones del cubo-futurismo de Malevich. Estas obras muestran que Rivera, voluntariamente, no se adhiere a las propuestas por introducir las vanguardias en México, sino que escoge y encabeza la corriente opuesta: desarrollar un lenguaje apegado a las raíces de México.

La tarea de Rivera como ilustrador apenas ha comenzado a ser investigada desde hace una década,⁵ y hace menos de un año, el Museo Dolores Olmedo Patiño realizó la exposición *Diego Rivera y el arte de ilustrar*, primera muestra en que pudieron apreciarse una serie de obras impresas, algunas de ellas inéditas y otras reunidas en carpetas y volúmenes aislados, de revistas, libros, poemas y carteles.

La crítica Raquel Tibol que ha recopilado la obra ilustradora del artista, sostiene que Rivera nunca hizo mención de ella en las autografías dictadas por él a Gladys March, a Loló de la Torriente y a numerosos periodistas nacionales y extranjeros que lo entrevistaron.

Rivera nació dotado y perfeccionó empeñosamente la capacidad de hacer con la línea lo que le viniera en gana. Había aprendido en las academias, y en su participación en el movimiento cubista el concepto sintetizador de las formas, ambas cualidades son la base del andamiaje de sus obras, que en su trabajo de ilustrador son quizá más evidentes que en su más compleja obra mural. Esta afirmación, desde luego, no debe desmerecer sus excelentes dotes para la composición y el colorido.

En el docto estudio de la historiadora del arte Clara Bargellini sobre la corta estancia (tres meses) de Diego en Italia, da cuenta de cual fue el itinerario, qué obras llamaron la atención del artista y cuales dibujó.

Diego:

Se lanzó hacia temas y objetos nuevos para él, como el realismo audaz de algunos personajes, la caricatura con rasgos de insolencia y el estudio pionero de obras del pasado como las etruscas y paleocristianas, que hasta entonces no se habían integrado a la historia del arte ni al lenguaje artístico moderno.⁶

Los dibujos que se conocen de los que hizo en Italia tienen ya la delicadeza, la economía de rasgos esenciales y la agudeza expresiva de la línea con la que desde entonces sintetizará la realidad.

Rivera, al llegar a México con su bagaje cultural y su obsesión por captar el ser del mexicano para transmitirlo en su obra, aplica con respecto al arte popular y al antiguo prehispánico, una operación semejante al método indiciario propuesto años después por Carlo Ginzburg:

Nadie aprende el oficio de conocedor o de la diagnosis limitándose a poner en práctica reglas preexistentes. En este tipo de conocimiento entran en juego (como se dice habitualmente) elementos imponderables: olfato, golpe de vista, intuición.⁷

Y Ginzburg entiende estas cualidades que otean las huellas del pasado, como sinónimo de recapitulación relámpago de procesos racionales.

⁵Raquel Tibol, *Diego Rivera ilustrador*, Comentarios a las láminas por Alberto Beltrán, SEP-Dirección General de Publicaciones y Medios, 1986, 318 pp.

⁶Clara Bargellini, "Diego Rivera en Italia", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 66, México, UNAM-IIE, 1995, p.120.

⁷*Discusión sobre la historia*: Adolfo Gilly, Subcomandante Marcos, Carlo Ginzburg, México, Taurus, 1995, p.111.



La creación del universo.

El relámpago de la línea de Rivera abstrae las huellas dejadas por los antepasados del mundo indígena y da caza al espíritu de los códices. Con un sólo trazo dibuja una espalda inclinada, un perfil único pero mil veces dibujado por los tlacuilos. Un gesto, un ojo, un pie, una mano, una figura en cuclillas, el asombro de una cara, el atuendo de un dios antiguo pertenecen a todo un pasado cultural que en un salto de siglos renacen, distintos pero iguales, en algunas obras de Diego Rivera y, de manera genial, en las ilustraciones del *Popol Vuh*.

Un año antes de ilustrar este texto sagrado Rivera había concluido los murales del Palacio de Cortés en Cuernavaca (1930). La iconografía utilizada por Diego proviene, como ha demostrado el historiador Stanton L. Catlin⁸ en su excelente estudio sobre estos fenómenos, de fuentes prehispánicas tanto de arquitectura y escultura como de códices y murales del universo prehispánico. Catlin asegura que Rivera tuvo que haber estudiado el *Lienzo de Tlaxcala*, la *Matrícula de Tributos*, el *Códice Florentino*, el *Códice Mendoza* y el *Vaticano* y los tres volúmenes de antigüedades Mexicanas de Lord Kingsborough. Esta lección de la historia de Cuauhnahuac, aunque ciertamente tiene esta raíz, contiene otros elementos y ritmos que rebasan a la cultura prehispánica.

En las 17 ilustraciones para el *Popol Vuh*, es en donde Rivera restringe su visión sólo al mundo antiguo que se propuso reinterpretar, de ahí la trascendencia de estas láminas.

No se sabe la razón por la cual no fue hecha la publicación en 1931, año en que Rivera realizó estos dibujos en acuarela; la única edición que existe antes de ésta, fue impresa hasta 1961 en una traducción al japonés publicada en Tokio. Una posible explicación puede ser el momento que se vivía en el país en el año en que Rivera las realizó.

⁸Stanton L. Catlin, *Political Iconography in the Diego Rivera Frescoes at Cuernavaca*, México.



La creación del hombre.

La crisis por la que atravesaba México en el periodo del máximo bajo la presidencia de Ortiz Rubio, recrudece en 1931. Por razones económicas, religiosas, sociales y políticas, los proyectos culturales y entre ellos los programas educativos, artísticos y editoriales son aplazados. Seguramente la edición del *Popol Vuh* corrió esta suerte.

No es insólito, sino por el contrario coherente con su propósito de ser el maestro del pueblo, que Rivera haya escogido este poético texto:

La obra es prodigiosa en lo germinal y telúrico en la lucha entre los hombres de la muerte y las tinieblas, los de Xibalbá y los primeros hombres de la vida. La dualidad del bien y el mal, cielo e infierno día y noche, se debate casi en la totalidad del libro. Poesía densa y bullente, infantil, refinada y brutal, hombres dioses y dioses hombres con ritmo de obsesión mágica, recorren el amanecer del sueño y el tiempo creando y destruyendo mundos.⁹

Las relaciones entre mitos toltecas y mayas aparecen anudadas bajo el símbolo definitivo de Quetzalcoatl, la serpiente emplumada que Diego desenrolla en la parte superior de la primera lámina.

Los pedazos en los que el poema narra las creaciones y destrucciones que ha sufrido la especie humana en su proceso civilizatorio son los que ilustra el artista. El reto de Rivera consiste en enfrentarse al verbo, a la palabra ancestral, por medio de imágenes.

En la narración visual continúa de tierra, de lodo hicieron la carne del hombre. La ilustración número 3, la destrucción de los hombres hechos de madera por un gran diluvio, es en la que está presente, con mayor evidencia, la inventiva moderna de un artista que abreva en la

⁹Luis Cardoza y Aragón.



mente mítica. La conversión de estos muñecos de palo en monos, que se parecen al hombre está dibujada por una sinuosa línea que raya en una caricatura cargada de satíricas alusiones a la estupidez humana.

El diluvio y la destrucción de los hombres de palo.

Estas formas humanoides las recupera en la lámina 8, en la cual bajo ellas aparecen ya los hombres poseedores de la sabiduría y el manejo de las artes. Es en el tratamiento complicado del vestuario, posturas y atributos de los diversos dioses, donde Rivera conserva mayor similitud con las figuras de algunos códices. En los dibujos del



Los monos descendientes de los hombres de palo.

resto de las láminas, en las que aparecen dioses y hombres mezclados, Diego subraya las diferencias. Los hombres están esquemáticamente delineados como inspirados directamente de las figuras planas y estereotipadas de las pinturas murales prehispánicas. El perfil de los personajes pertenece indiscutiblemente a la cultura maya.

No es común en la obra de Rivera guardar absoluta fidelidad al texto que ilustra, sino hacer una interpretación del contenido que lo potencie y complemente. En las láminas para el *Popol Vuh*, Rivera interpreta el texto con apego y devoción tratando, a lo máximo, de aclarar plásticamente las herméticas ideas del poema. La descripción de los pe-



Como le enseñaron las artes
a Hunbatz y Hunchouén.

dazos elegidos por él para ilustrar la narración se apegan a ella perfectamente. Por eso la poesía y la libertad alcanzan en estas ilustraciones una nueva dimensión en la obra del artista. Rivera, al escoger ilustrar el *Popol Vuh* se propuso y logró, pintar el último códice mexicano.

En la obra de este artista guanajuatense el tipo de realismo que desarrolla presupone la *praxis* política, el análisis de las contradicciones y el compromiso en la lucha social. Todas sus interpretaciones están encaminadas a la enseñanza y la educación del pueblo mexicano para su liberación definitiva. En el caso del *Popol Vuh* la posición de Rivera es ilustrar esa pieza fundante de nuestra nacionalidad y cerrar con ella el ciclo de los códices. Por eso escoge un poema que relata el devenir de las creaciones y destrucciones como si quisiera transmitir la certeza que él tiene, de que esa edición que ilustra cierra una etapa y marca, al mismo tiempo, una nueva que se abre al futuro, con el cual está comprometido como artista, militante y maestro.