

---

---

## *Diego Rivera y las ciencias sociales*

---

Quizás una pregunta que podría formularse el lector, se refiera al sentido del título del presente ensayo. ¿Qué relación existe entre uno de los llamados “tres grandes” del muralismo mexicano y las ciencias sociales? Nos adelantamos a responder que este artículo no es un análisis sociológico de la vida o la producción pictórica de Diego Rivera. No se trata tampoco de estudiar el lenguaje de su obra desde una perspectiva comunicacional, ni de un análisis político de su pintura.

Se intenta, más bien, hacer algunas reflexiones en torno a ciertos presupuestos del arte de Diego Rivera en relación con varios planteamientos que preocupan a los científicos sociales.

Si las discusiones sobre la científicidad de las disciplinas sociales son muy antiguas, no lo son menos las que se refieren al papel del arte y su relación con la sociedad, más allá de contemplaciones meramente estéticas. Sin embargo, tales discusiones siguen teniendo una gran importancia, al menos, como dice Umberto Cerroni, para aquella cultura

que conserva una pasión teórica por los “grandes problemas” y no gusta de refugiarse en el quietismo de los análisis parciales olvidando las interrogaciones que plantea la existencia misma de una división del trabajo intelectual.<sup>1</sup>

Existen, sin embargo, formas muy diversas del trabajo intelectual, cada una de las cuales, ofrece su propia manera de ver e interpretar la realidad. En este sentido, arte y ciencia nos ofrecen múltiples posibilidades de representar la realidad de acuerdo a sus códigos peculiares.

<sup>1</sup> Umberto Cerroni. *Metodología y ciencia social*. Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1971, p. 11.

Como todo artista, Diego Rivera guía su práctica por ciertas ideas, creencias, valores, normas e ideales estéticos que constituyen su poética e ideología estética,<sup>2</sup>

mientras que el científico social encamina su investigación por un procedimiento científico, mediante un proceso conjunto de discriminación y de identificación conducido por un esquema de análisis que parte de una determinada concepción del hombre, de la realidad y de la historia.<sup>3</sup>

La forma de interpretar la realidad cambia, pues, en función de que el código sea artístico o científico, pero cambia igualmente de acuerdo a los presupuestos derivados, histórica y socialmente, de las diversas concepciones de la realidad.

Tanto en el arte como en la ciencia social no hay realidades puras, es decir, representaciones totalmente objetivas de esa realidad, en la medida en que siempre hay una refracción al pasar por la mente de quien las recoge.

Ello hace evidente la necesidad de historiar el análisis de las tendencias y manifestaciones artísticas y científicas, tratando de ubicar las condiciones en que se desarrollaron y, a la vez, intentando comprender el tipo de interpretación que se hizo sobre una determinada realidad, toda vez que el artista y el científico pertenecen a una época y están vinculados a ella por las condiciones de existencia humana.<sup>4</sup>

Esta necesidad de historiar nos conduce, por tanto, a limitar nuestro trabajo a la relación entre las formas de interpretación de esta realidad y el momento en que ésta se interpreta.

Para llegar al conocimiento actual, el pensamiento filosófico, histórico y sociológico ha tenido que recorrer tres estadios: la consideración causal de la historia, los distintos intentos de concebir la historia de una manera legalista y, finalmente la concepción dialéctica de la historia. El grado de desarrollo que precede a cada uno está siempre contenido en el siguiente.<sup>5</sup>

Es decir, que la unidad del sujeto y el objeto es, por una parte, la interrelación continua entre las condiciones originadas por la estructura social, que se desarrolla en el marco de la sociedad existente y, por otra, la simultánea transformación activa de estas condiciones por la propia sociedad.

Este señalamiento es pertinente en cuanto que la obra mural de Rivera pretende estar encuadrada en la concepción dialéctica de la historia,<sup>6</sup> y es por tanto allí donde conviene exponer su relación con las ciencias sociales.

El llamado marxismo de Diego Rivera no es un hecho que lo caracterice desde

<sup>2</sup> Adolfo Sánchez Vázquez. *Claves de la ideología estética de Diego Rivera*. Artículo Fotocopiado, p. 1, del Simposio, Diego Rivera I.N.B.A., agosto 1986.

<sup>3</sup> Sonia Bengochea, Fernando Cortés, Hugo Zemelman. "Investigación empírica y razonamiento dialéctico: a propósito de una práctica de investigación". En *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, No. 93-94, Año XXIII, julio-diciembre de 1978. p. 76.

<sup>4</sup> E. H. Carr. *¿Qué es la historia?* Barcelona, Seix Barral, 1978. 7a. ed. p. 33.

<sup>5</sup> Leo Kofler. "La ciencia de la sociedad". En *Revista de Occidente*. Madrid, 1968. p. 33.

<sup>6</sup> Ida Rodríguez Prampolini. *El concepto de la historia en Diego Rivera*. Artículo Fotocopiado de: *Diego Rivera a Retrospective*, Founders Society Detroit Institute of Arts.

los comienzos de su actividad pictórica; por el contrario, sus primeras etapas se ubican, más bien, en una problemática formal en su relación con el arte, alejada casi de toda otra consideración.

Rivera habría pasado, como muchos artistas europeos, de la lección de Cezanne a la abstracción idealista y conceptual del cubismo analítico (*Hombre del cigarrillo*, óleo, 1913) y de éste a la síntesis del cubismo a la manera de Gris o de Gleizes que le sirvió para introducir “lo mexicano” en las abstracciones idealistas que pronto iba a abandonar.<sup>7</sup>

Durante casi diez años participa de las afirmaciones y negaciones de la Escuela de París y, dentro de ella

comparte el aislamiento de sus miembros respecto de la sociedad, la pérdida de la idea de servicio del arte, así como su elevación de la creatividad al renovar sin descanso el lenguaje plástico. . . para llegar a la depuración más completa de los elementos de expresión. . . con lo cual Rivera llegó a tal deshumanización que sus propios compañeros protestaron contra ella.<sup>8</sup>

No sabemos a ciencia cierta los motivos del cambio operado que condujeron al artista a tratar de renovar el sentido y los medios de su expresión pictórica, que se fueron desarrollando en los últimos años de su estancia en Europa, previos a su vuelta a México para iniciar su etapa muralista.

Quizá, como más tarde pasaría con otro tipo de intelectuales de las ciencias sociales en América Latina, para Rivera la realidad social sobrepasaba radicalmente las teorías que sobre ella imperaban; el fin del optimismo evolucionista de la sociedad de la bella época y el terrorífico y sangriento estallido de la Gran Guerra, cambiaron radicalmente el sentido del arte, de la ciencia y de la sociedad al modificarse sustancialmente la propia realidad.

A Rivera, esta situación no lo condujo al ambiente desencantado del dadaísmo, ni a sus caminos inauditos y locos que, como forma de protesta a una guerra y a una época destructiva, adoptaron muchos artistas de la época.

En el joven pintor, por el contrario, se planteó la necesidad de abrir nuevas rutas, más vitales y con un sentido transformador de la realidad. En su experiencia y sus preocupaciones de entonces hay ya

síntomas de una nueva actitud: la conquista del derecho a la propia opinión respetuosa de los antecedentes pero liberada de toda reverencia inhibitoria.<sup>9</sup>

Como años más tarde afirmará él mismo:

Yo había llegado a la conclusión de que era preciso el advenimiento de una pintura, en general un arte nuevo, no por su apariencia sino por su fusión es-

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>8</sup> Sánchez Vázquez. *Op. cit.*, p. 18.

<sup>9</sup> Sergio Bagú. *Tiempo, realidad social y conocimiento*. México, Siglo XXI, 1982. 9a. ed. p. 1.

trecha de forma y contenido actual en continuo movimiento hacia el futuro, para el que había que conservar todo el aporte técnico de lo que fue el arte moderno hasta entonces, pero expresándose en forma simple y clara.<sup>10</sup>

Esta situación lo condujo, necesariamente, a toda una serie de replanteamientos, explícitos o implícitos, en su obra pictórica de los años posteriores que lo convertiría en uno de los pilares de la Escuela Mexicana de Pintura.

Años más tarde el historiador francés Jean Chesnaux consignó, respecto a la historia, muchos puntos que ya estaban presentes en las preocupaciones artísticas de Rivera:

¿Qué lugar ocupa el saber histórico en la vida social? ¿Actúa en favor del orden establecido o contra él? ¿Es un producto jerarquizado, que desciende de los especialistas a los “consumidores de historia” a través del libro, la televisión o el turismo? ¿O está ante todo enraizado en una *necesidad colectiva*, una referencia al pasado que actúa en todo el cuerpo social, y cuyas investigaciones especializadas no pasarían de ser un aspecto entre otros?<sup>11</sup>

Para Rivera, se trataba de un intento por plasmar una pintura con el lenguaje nuevo de las masas que habían hecho la revolución; ellas eran el público buscado y, por tanto, enfrentaba la necesidad de encontrar un vínculo entre el lenguaje plástico moderno aprendido en Europa y el tradicional popular que derivaba de la irrupción de las masas en la historia. Se trataba, entonces,

de que el pueblo hablara un lenguaje artístico revolucionario o —como reverso de la misma medalla— de que el arte hablara el lenguaje propio del pueblo.<sup>12</sup>

Si en la plástica ésta era la preocupación, en las ciencias sociales la misma continúa siendo, en buena medida, un problema.

¿Para quién escribes? dice Lu Xun. Es ésta “una cuestión fundamental, una cuestión de principio”, dice un cartel chino que se compra en cualquier librería de Pekín. Sin embargo muy pocos historiadores comienzan sus obras tratando de definir su proyecto. Les parece evidente que se dirigen en primer lugar “a sus iguales”, y después al público “culto” en disponibilidad, con buena voluntad y respeto para instruirse con los que “hacen la historia”.<sup>13</sup>

Los años previos a su regreso al país para convertirse en muralista, Rivera los pasó en contacto con los frescos bizantinos y renacentistas de Italia. Esta especie de fuga al pasado, constituyó una prueba básica para volver a los clásicos. La lección de

<sup>10</sup> Luis Suárez, *Confesiones de Diego Rivera*. México, Ed. Grijalbo, 1972, p. 122; A. Sánchez Vázquez, *Op. cit.*, p. 19.

<sup>11</sup> Jean Chesnaux. *¿Hacemos tabla rasa del pasado?* México, Siglo XXI, 1977. p. 7.

<sup>12</sup> A. Sánchez Vázquez, *Op. cit.*, p. 20.

<sup>13</sup> Chesnaux, *Op. cit.*, p. 9.

entonces se presentó en su primer mural del anfiteatro Bolívar en la Escuela Nacional Preparatoria.

Lo que escribe Sergio Bagú en *Tiempo, realidad social y conocimiento*, sobre las ciencias sociales en América Latina, puede equipararse a esta experiencia primera de Rivera en la pintura mural:

En la teoría del fenómeno social elaborada en los centros culturales de Occidente y traducida en América Latina al idioma vernáculo. . . hay un porcentaje grande de hallazgo; otro mucho mayor de culteranismo y artilugio profesional. Hubo un momento en que tomamos la decisión de suspenderlo todo. . . y repensar nuestra temática de principio a fin. Esta obra es el primer mensaje de repensar en libertad. Es una propuesta sobre los puntos de partida.<sup>14</sup>

Por supuesto, en el caso del primer mural de Rivera, este punto de partida es apenas un inicio difícil.

Lo interesante de esta primera obra de arte público es por una parte, el retorno al lenguaje realista que ya no abandonará y por la otra la presencia de las mejores características del artista: apoyo en la línea del dibujo, sensualidad de las formas, composición bidimensional, rico y suntuoso colorido, todo esto, puesto al servicio de un tema y un mensaje.<sup>15</sup>

Pero, por más intenciones de cambio, sus primeras obras estuvieron demasiado impregnadas de las influencias de su formación en París y de su admiración por la pintura mural italiana. Estas primeras obras demuestran la confusión de sus ideas estéticas y, sobre todo, su manifiesto interés por poner el arte al servicio del pueblo y la revolución. Como se ha afirmado “en verdad, Rivera no podía ir más lejos en su teoría, cuando su práctica balbuciente apenas daba sus primeros pasos”.<sup>16</sup>

“Construir una teoría es elaborar lo abstracto -dice Sergio Bagú— y en este terreno es fácil cometer el pecado de la oscuridad de expresión”.<sup>17</sup>

Pasaría mucho tiempo antes de que Rivera pudiese aclarar las metas teóricas de sus preocupaciones pictóricas así como llegar a plasmar, efectivamente, un nuevo lenguaje plástico.

Cabe señalar que en esta búsqueda de un nuevo lenguaje plástico, la práctica avanzó más rápidamente que la teoría, casi contrariamente con lo que con frecuencia sucede en las ciencias sociales.

El léxico de los idiomas occidentales está preñado de valores absolutos y, por tanto atemporales, que hacen difícil la expresión fiel del investigador que trabaja con valores nacionales y temporales. Esto llena de imprecisiones y ambigüedades la prosa científica, en una magnitud que los autores no perciben

<sup>14</sup> Bagú, *Op. cit.*, p. 1.

<sup>15</sup> Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, p. 3.

<sup>16</sup> Sánchez Vázquez, *Op. cit.*, p. 21.

<sup>17</sup> Bagú, *Op. cit.*, p. 2.

porque no se detienen a medir la distancia que existe entre lo que quieren decir y lo que realmente dicen.<sup>18</sup>

Si como señala Bagú, las ciencias sociales deben expresarse siempre en una prosa accesible a las grandes masas o que pueda ser fácilmente traducible con fidelidad a ellas, este reto fue también la gran aspiración de la pintura mural de Rivera, reto que, por otra parte, significó —y significa— una elección política, en la medida en que siendo la producción artística y científica una producción humana, el uso del lenguaje le veda la neutralidad.

Tanto el científico como el artista pertenecen a su época y están vinculados a ella por una cosmovisión; además, su historia personal significa pertenencia a grupos, formación en una determinada educación, experiencias particulares, mecanismos mentales condicionados, que

llamamos *esquemas de definición individual participante* que puede ser activa, cuando conduce a modificar una situación, o pasiva, cuando contribuye a reiterarla.<sup>19</sup>

Esta cosmovisión, afirma Bagú, cuando entra en

contacto con la realidad inmediata, puede traducirse en un esfuerzo por explicar y explicarse el conjunto del proceso en términos lógicos (teorización) o por descubrir una realidad, visible o subyacente, a la cual el individuo se enfrenta inventando una arquitectura de signos sensibles (mensaje estético). . . que es un estilo de participación en la realidad social.<sup>20</sup>

Es precisamente a través de este mensaje estético que Diego Rivera comienza a sustituir ideales de belleza y temas artísticos, y va creando su lenguaje plástico y su compromiso social, en un momento de gran importancia en la configuración de la moderna cultura mexicana.

Una vez que Rivera ha encontrado el lenguaje preciso y la belleza de su pueblo, su visión histórica la montará sobre el andamiaje de un supuesto materialismo histórico dialéctico, más cercano al idealismo de Hegel que al marxismo en que pretendió basar los esquemas que desarrolló con una inventiva que lo acerca a la lectura de las tiras cómicas y, a veces, a una visión *hollywoodense* de la comunicación pública, sin que este juicio tenga en absoluto una visión peyorativa, sino que, por el contrario, con ello se intente señalar uno de los aciertos modernos del muralismo de Rivera.<sup>21</sup>

¿Cuáles son —pregunta Sánchez Vázquez— las ideas estéticas que Rivera nos ha dejado y hasta qué punto han sido fecundadas por el pensamiento marxista

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 86. Subrayado del autor.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 86-87.

<sup>21</sup> Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, p. 4.

que inspiraba su praxis política? . . . A falta de un inventario de las lecturas de Diego Rivera, hay que suponer que su formación marxista —más ideológica que teórica— se nutría de las ideas filosóficas, económicas y políticas que circulaban, a la sazón como artículos de fe, entre los militantes y simpatizantes comunistas. Por lo que toca a las cuestiones artísticas, sus referencias a Marx y al marxismo son más escasas aún.<sup>22</sup>

Ello podría entenderse mejor si tomamos en cuenta que no se trata de un teórico, sino de un pintor con una manifiesta filiación política, que pretende poner su actividad al servicio de un proceso de transformación social, emanado de un movimiento revolucionario.

A partir de su declarada adhesión al marxismo, trató de contribuir, a través de su obra pictórica, a llevar a cabo la transformación de la historia, en cuyo campo el marxismo

no se ha limitado a *explicar*. Ha *actuado*, ha *intervenido*. E inmediatamente, al enfrentarse con la realidad, se ha *modificado* y *enriquecido*, calificándose así como una “teoría” verdadera.<sup>23</sup>

El caso de algunos muralistas mexicanos representa, fuera de la Unión Soviética, tal vez la única experiencia artística en la cual se pretendió, mediante el método marxista, crear un lenguaje estético acorde a las necesidades de la revolución social cuya meta era la liberación de las masas de su ancestral dominación. No es el caso aquí, hacer una comparación entre las dos experiencias, ni tampoco analizar el resultado de esta tentativa mexicana, sino el señalar la particularidad del experimento de Rivera.

En efecto, mientras que después de la Primera Guerra Mundial, en Europa Occidental el marxismo fue desplazándose cada vez más hacia preocupaciones eminentemente teóricas, cuya primera “y más fundamental característica fue el divorcio estructural entre este marxismo y la práctica política”<sup>24</sup> que había sido atípica de la primera generación clásica de marxistas, en México Rivera se afanaba por buscar una práctica pictórica fundamentada en aquella teoría y en un contexto de transformaciones revolucionarias.

Por primera vez en México, los pintores estética y políticamente revolucionarios tuvieron acceso a los muros de los edificios públicos, y por primera vez en la historia de la pintura del mundo entero se llevó a cabo en esos muros la epopeya del pueblo, no alrededor de héroes mitológicos o políticos sino por las masas en acción,<sup>25</sup>

<sup>22</sup> A. Sánchez Vázquez, *Op. cit.*, p. 2.

<sup>23</sup> Pierre Vilar. *Crecimiento y desarrollo*. Barcelona, Ariel, 1976. 3a. ed. p. 364.

<sup>24</sup> Perry Anderson. *Consideraciones sobre el marxismo occidental*. Madrid, Siglo XXI, 1979. p. 41.

<sup>25</sup> Diego Rivera, *Arte y política.*, p. 288. citado por Sánchez Vázquez, *Op. cit.*, p. 24.

en una relación dialéctica en que se planteaba lo que la revolución podía dar al arte y lo que éste podía, a su vez, dar a la revolución, desde la perspectiva y los medios propios del arte, pues

entre mejor sea la calidad estética del arte, mayor será su poder de propaganda, y si esta calidad es inferior o mala, el poder de comunicación y de propaganda de la obra podría ser nulo, pudiendo llegar a producir el efecto contrario al propuesto.<sup>26</sup>

Si, como señala Lenin, una “acertada teoría revolucionaria se forma de manera definitiva en estrecha conexión con la experiencia práctica de un movimiento verdaderamente de masas y verdaderamente revolucionario”,<sup>27</sup> el desarrollo de un arte revolucionario, vinculado estrechamente con la sociedad, en relación con una política liberadora y las necesidades estéticas del hombre, que socialice la expresión artística haciéndola pública y colectiva, puede tomar forma y desenvolverse solamente en un ambiente revolucionario.

Al perderse las condiciones revolucionarias en la Europa Occidental después de 1919, se perdió también, como ya señalábamos, el vínculo entre teoría y práctica marxista, con lo cual la teoría se refugió cada vez más en la academia, al tiempo que la conducción estratégica de la lucha de clases “quedó estrictamente reservada a la cúspide burocrática” de los partidos comunistas.

En la Unión Soviética, por su parte

el aparato político de Stalin suprimió activamente las prácticas revolucionarias de masas. . . En estas condiciones, se destruyó ineluctablemente la unidad revolucionaria entre teoría y práctica que había hecho posible el bolchevismo clásico.

El país más avanzado del mundo en el desarrollo del materialismo histórico, que había aventajado a toda Europa por la variedad y vigor de sus teóricos, se convirtió, en diez años, en un páramo intelectual, sólo impresionante por el peso de la censura y la tosquedad de su propaganda.<sup>28</sup>

En esta situación, el arte occidental sólo se podía desarrollar en su aspecto formal, quedando reducidas, perseguidas o fragmentadas, sus experiencias de un arte revolucionario al servicio de la vida. En lo que toca a la Unión Soviética, el triunfo del realismo socialista burocrático, determinó la imposición de las formas tradicionales, académicas y anquilosadas del arte, dando como resultado “la más inmundada plástica y literatura que se produce actualmente”.<sup>29</sup>

En este contexto, la experiencia mexicana sigue siendo sorprendente, en la medida en que trató de impulsar una transformación radical del arte, aprovechando el ambiente revolucionario del país, pero sin que proyecto político y proyecto artístico tuvieran una determinación tan estrecha como la del ejemplo soviético. Esta

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 213, citado por Sánchez Vázquez, *Op. cit.*, p. 30.

<sup>27</sup> Citado por Perry Anderson, *Op. cit.*, p. 5.

<sup>28</sup> Anderson, *Op. cit.*, p. 29.

<sup>29</sup> Rivera. *Arte y política.*, p. 209. Citado por Sánchez Vázquez, *Op. cit.*, p. 31.

situación peculiar permitió, paradójicamente, una mayor libertad de expresión artística a pesar de la profunda contradicción entre el programa pictórico llevado a cabo por los muralistas y el gobierno que los patrocinaba.

En oposición al realismo socialista oficial de la Unión Soviética, la ideología y actividad de los pintores mexicanos no concordaba con la nascente ideología del grupo en el poder. No había tampoco, inicialmente, un partido que marcara una directiva clara y determinada a la labor de los artistas. En este sentido, la experiencia del muralismo mexicano muestra una situación especial —en donde quedan muchas cosas por estudiar y explicar— en la medida en que, a pesar de la estrecha vinculación de muchos artistas, como Rivera, con el gran mecenas gubernamental, no hubo un arte dirigido o impuesto en que se impidiera ferozmente la libertad de expresión y creación artística.

Dejemos por ahora este importantísimo problema de la relación arte-revolución, para destacar de nuevo los nexos de la obra pictórica de Rivera con las ciencias sociales.

Una vieja polémica en torno a la eficacia del método dialéctico, en contraposición con las teorías naturalistas y positivistas, en el estudio de la realidad social, así como su inversión, en el caso de la realidad natural, encuentra un ejemplo significativo en la obra de Rivera.

Los innumerables momentos de la historia —escribe Leo Kofler— no se presentan como una obra fragmentaria sino que constituyen una conexión esencial, que surge originariamente de la relación perdurable de hombre a hombre, de estamento a estamento, de clase a clase, de pueblo a pueblo. La historia (como refiere G.B. Vico) nos es por principio comprensible, mientras que la naturaleza solamente podemos conocerla fragmentariamente, paso a paso, y el todo de la naturaleza está al final de un largo proceso de conocimiento, el cual hay que recorrerlo por completo para encontrar el fundamento de una dialéctica natural en un sentido amplio.<sup>30</sup>

Ello ha planteado una diferencia sustancial, pues en el campo de la ciencia natural el método racional-positivista ha sido más eficaz que el dialéctico, mientras que como ya señalábamos, la dialéctica ha tenido un mayor éxito en lo que respecta al estudio de la historia y de la sociedad en la medida en que sólo ella puede plantearse seriamente el problema global de la realidad compleja. Por el contrario, la naturaleza exterior se descompone en numerosas esferas que no pueden aún ser reducidas a una unidad elemental.

Este problema queda plasmado visualmente en las dificultades que enfrentó Diego Rivera en la temática de su obra mural. En efecto, los murales en que el pintor abordó temas alejados del análisis de las contradicciones y la lucha social, muestran las complicaciones habidas en su esfuerzo por expresar esta situación, desde la perspectiva del materialismo histórico.

Así, por ejemplo, los murales realizados en el Instituto Nacional de Cardiología y

<sup>30</sup> Kofler, *Op. cit.*, p. 15.

en el Hospital de la Raza del Seguro Social, reflejan la complejidad de abordar, dialécticamente, la historia de la medicina. En esta obra, el artista

agrupa las efigies de los médicos importantes que realizaron los avances curativos, los descubrimientos anatómicos y fisiológicos, los inventos de aparatos mecánicos o eléctricos, todo concebido dentro de un ordenamiento que refleja más una idea de la historia de un positivista, científicista, que la de un hombre que ha intentado ver el proceso histórico como un proceso de materialismo dialéctico.<sup>31</sup>

En estos murales, los hechos, es decir los avances médicos y el triunfo de la medicina sobre la enfermedad, tratan de hablar por sí mismos, mientras que de su seriación resulta la conexión general, pero ésta sólo es válida para muchas series de acontecimientos, por lo cual el surgir de una época de otras es explicado con ayuda de la comparación y de la derivación retrospectivas.

De esta forma, la historia médica se presenta como una sucesión de hechos puros, en imágenes de una facticidad evidente por sí misma y por tanto separadas de la conexión del acontecer total, donde el suceso como punto de partida de la contemplación, coincide con su idea de creación.

Dichos murales, pues, no logran, debido quizá a su propia temática, superar la presentación de los acontecimientos sociales como hechos, como resultados naturales que se representan por personalidades aisladas, dotadas de propiedades especiales que surgen de una manera igualmente natural como producto del genio y del talento.

La inclinación de Rivera por concebir la historia con apego al dato científico y verdadero, así como a un conocimiento progresivo y lineal, lo aleja, en las obras mencionadas, del juego dialéctico que usó en su más ambicioso proyecto histórico, los muros del Palacio Nacional de la Ciudad de México.<sup>32</sup>

Tal vez es en estos murales en donde mejor se refleja el “marxismo” de Diego Rivera y la estrecha vinculación entre teoría y práctica de su pintura.

La síntesis de la historia de México plasmada en los murales de Palacio Nacional es un intento por contribuir a la profundización del proceso revolucionario a través de los medios del artista. Desarrollar una historia del pueblo mexicano mediante un lenguaje plástico accesible y revolucionario, en grandes espacios de carácter público en el que el pueblo es reconociera como protagonista de sus propias luchas, es el gran objetivo de estos murales.

Hay en estos frescos un planteamiento de la historia como totalidad dialéctica, como un producto del hombre, en la que éste se piensa y se comprende a sí mismo para comprender su obra. Aquí, la historia es un todo amplio y efectivo

resultante de la integración de sus partes y en el que éstas, actuando en sentido retrospectivo, hacen referencia, a su vez, al todo, de manera que abarcar el

<sup>31</sup> Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, p. 7.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 8.

“todo” es un resultado del pensar, es decir, es también una meta (en Rivera su visión en pasado y en futuro de la revolución) alcanzable, en principio siempre que se dé la condición de que existan ciertos presupuestos sociales y científicos.<sup>33</sup>

Los murales de Palacio Nacional constituyen pese a todas sus contradicciones teóricas y estéticas, el mejor resultado de la intención de Rivera de utilizar el materialismo histórico como expresión pictórica. Si aceptamos que el problema fundamental de toda dialéctica es el de la relación de lo particular con lo general, de lo individual con el todo, este problema fue planteado plásticamente en esta visión riveriana de la historia.

Al contrario de su visión cuantificadora, racionalista y generalizadora de los murales sobre la historia de la medicina, el tratamiento de la historia político-social de los frescos de Palacio Nacional, da a su obra una posibilidad de síntesis de una totalidad histórica,

la trayectoria en el tiempo de todo un pueblo, desde el pasado semi-mítico hasta el futuro científicamente previsible y real.<sup>34</sup>

Relación del pasado con el presente y de éste con el futuro, tiempos entendidos como unidad para cualquier momento coyuntural, en este caso el movimiento iniciado en 1910, sintetiza la totalidad de la lucha revolucionaria de un pueblo. Por ello, el interés primordial de los argumentos y los hechos representados, se centra en los aspectos políticos de la historia.

Sí. . . la coyuntura es la dimensión totalizadora y la práctica, la expresión política del hombre en esa coyuntura, la historia política aparece como la dimensión natural de estudio y análisis de esa totalidad real. La lucha de clases, como fuerza motriz de una coyuntura dada no es una lucha económica, es justamente una lucha por el poder, una lucha política para la toma del poder político.<sup>35</sup>

Estas son, entre otras muchas no abordadas en este ensayo, las relaciones que pueden ser establecidas entre las ciencias sociales y la obra pictórica de Diego Rivera.

La gran bibliografía existente, así como los múltiples análisis que se han realizado sobre su obra no cierran las posibilidades de su estudio y, sobre todo, no terminan con las acaloradas polémicas que su pintura produjo —desde sus inicios— en la historia del arte mexicano.

La validez de sus logros, tanto desde el punto de vista plástico, como desde la perspectiva de un arte para las masas, tiene todavía hoy la gran virtud de provocar enconadas controversias, signo, al menos, de su enorme vitalidad.

<sup>33</sup> Kofler, *Op. cit.*, p. 16.

<sup>34</sup> Luis Cardoza y Aragón, *Los frescos de la Secretaría de Educación*. p. 14. Citado por Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, p. 8.

<sup>35</sup> Luis Alberto de la Garza, Noemí Hervitz. *De las ciencias de la sociedad a la ciencia de la sociedad*. Fotocopiado, p. 28.

Como los demás intelectuales y científicos revolucionarios, tampoco los artistas como Rivera podían esperar el fin del capitalismo para preguntarse sobre su papel en la sociedad; contradictoria, vacilante o paradójica, sólo su práctica artística podía ir perfilando el sentido de dicho cuestionamiento.

El hecho de haber conquistado los espacios públicos y monumentales para plasmar su obra, no fue una garantía *per se* para la creación de un nuevo público de masas, así como la libertad de investigación de los científicos no abre, por este solo hecho, las invisibles puertas de las universidades. La unidad contradictoria del objeto y el sujeto, de la teoría y la práctica, como decíamos al inicio de este trabajo, es una interrelación continua entre las condiciones que prevalecen en una sociedad y la simultánea transformación de estas condiciones por la propia sociedad.

Por todo ello el uso de la figura de Rivera, en la larga cadena de conmemoraciones oficiales con objeto de ritualizarlo y atraerse a su servicio la memoria popular, no anula sus intentos por plasmar pictóricamente la necesidad de comprender y transformar el mundo que es, igualmente, el fin de las ciencias sociales.

**Luis Alberto de la Garza**