

Reflexiones del muralismo en el siglo XXI



Del centro a chapultepec:
un recorrido técnico por la obra de Diego Rivera

José Martí en la plástica de Diego Rivera

Sueño de una tarde dominical en la Alameda:
las obras de Bodo Uhse y Diego Rivera

Mirando con otros ojos:
los murales a través de sus materiales

Pigmentos y objetos olvidados:
un viaje con Diego Rivera y sus pigmentos



DIRECTORIO UNAM

Dr. Enrique Graue Wiechers, Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas, Secretario General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez, Secretario Administrativo

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa, Secretario de Desarrollo Institucional

Mtro. Javier de la Fuente Hernández, Secretario de Atención a la
Comunidad Universitaria

Dra. Monica González Contró, Abogada General

Lic. Néstor Martínez Cristo, Director General de Comunicación Social

DIRECTORIO FES CUAUTITLÁN

Mtro. Jorge Alfredo Cuéllar Ordaz, Director

Dr. José Francisco Montiel Sosa, Secretario General

Lic. Jesús Baca Martínez, Secretario Administrativo

M. A. Jorge López Pérez, Jefe de la División de Ciencias Agropecuarias

Dra. Alma Luisa Revilla Vázquez, Jefa de la División de Ciencias
Químico Biológicas

Dr. José Luis Velázquez Ortega, Jefe de la División de Ingeniería y Tecnología

Mtra. María Esther Monroy Baldi, Jefa de la división de Ciencias Sociales
Administrativas y Humanidades

Dr. Fernando Alba Hurtado, Secretario de Posgrado e Investigación

Lic. Claudia Vanessa Joachin Bolaños, Coordinadora de Comunicación y
Extensión Universitaria

COORDINACIÓN

Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe

<http://www.cuautitlan.unam.mx/reflexionesdelmuralismo>

Investigación realizada gracias al Programa UNAM - PAPIIT clave IN40418 del proyecto Página electrónica y boletín electrónico “Reflexiones del muralismo en el siglo XXI”

REFLEXIONES DEL MURALISMO EN EL SIGLO XXI, Año 3, N° 3 abril 2017-mayo 2018 es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, México, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Km 2.5 Carretera Cuautitlán – Teoloyucan, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, Estado de México C.P. 54714., Tel. 56232080 catedramuralismo.unam@gmail.com. Editora responsable: Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe. Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo N° 04-2014-091814460500-106, ISSN -2448-721X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Para la difusión vía red de computo aprobado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor INDAUTOR.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos aquí publicados siempre y cuando se cite la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación, (no así de las imágenes)

CONTENIDO

- 7 **Presentación**

- 11 **Del centro a chapultepec:
un recorrido técnico por la obra de
Diego Rivera**
Mtra. Ana Lilia Dávila Jiménez

- 30 **José Martí en la plástica de Diego Rivera**
Dr. Adalberto Santana

- 45 **Sueño de una tarde dominical en la Alameda:
las obras de Bodo Uhse y Diego Rivera**
Dr. Adolfo Felipe Mantilla Osornio

- 73 **Mirando con otros ojos:
los murales a través de sus materiales**
Dr. José Luis Ruvalcaba Sil

- 95 **Pigmentos y objetos olvidados:
un viaje con Diego Rivera y sus pigmentos**
Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe

PRESENTACIÓN

Desde 1963 que surgió el Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas, actualmente Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, por sus siglas CENCROPAM, despertó un interés en nuestro país por comprender el significado de los bienes patrimoniales no sólo desde su perspectiva histórica y cultural sino desde su propia restauración, composición química y física así como su conservación. Es por ello que el análisis científico de la obra mural es imprescindible.

El estudio por parte de especialistas como el Dr. José Luis Ruvalcaba perteneciente al Instituto de Física de nuestra Universidad muestra cómo aún faltan análisis de este tipo en obras de corte monumental para enriquecer las labores de los restauradores dentro de nuestro país. El trabajo interdisciplinario que desarrollan dentro del Instituto de Física da cuenta sobre cómo historiadores del arte, conservadores, artistas, químicos y físicos pueden enriquecer una obra no sólo desde su valor cultural sino determinar su paleta de colores, mostrar tareas y hacer una investigación de los pigmentos para asegurar su permanencia dentro de los recintos culturales.

En el caso específico de *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, el uso del espectrómetro y otros aparatos de medición, la estrategia de uso de colores, la investigación histórica y de archivos permitió la reinterpretación de la obra desde las tareas que Rivera planteó en un principio hasta mostrar los colores con los cuales fue restaurada.

Si se hace un estudio específico de las obras de Diego, se puede observar que su primer obra mural en el Anfiteatro Simón Bolívar dista mucho de las últimas. La técnica utilizada era costosa y de difícil ejecución, con temáticas que para muchos no son las más identificables con la trayectoria técnica del maestro. Es por ello que después de descubrir que el encausto no es la solución a sus problemas, comienza a practicar con el fresco. La transformación de Rivera es visible con el transcurso de los años y es cuando comienza a integrar otro tipo de técnicas como pintura, escultura y arquitectura.

Esto va relacionado con la idea de la parte funcional del edificio como una suma sintética y expresiva desde sus funciones humanas, la relación entre máquina y la sociedad humana. En este caso los ejemplos más importantes de este ideal puesto en práctica son el Cárcamo del Río Lerma y el Estadio de Ciudad Universitaria. Aunque el *Cárcamo* muestra las preocupaciones de Diego Rivera desde el punto de vista intelectual, estético, ideológico, político, histórico, científico y tecnológico, también muestra nuevamente la importan-

cia de la restauración y la conservación de nuestro patrimonio. El agua estaba lastimando el fresco por lo que fueron imprescindibles los trabajos de restauración y conservación dentro del recinto para salvaguardar la obra plástica. Es menester observar cómo la permanencia de nuestro patrimonio artístico es fundamental no sólo para generar identidad en nuestro país sino para mostrar ideas de su época y dar resignificación a generaciones posteriores.

No sólo los trazos y las tareas pueden dar nuevo sentido a las obras plásticas de los muralistas. Los escritos pueden ser aquellas memorias que dan un giro simbólico al análisis del proceso creativo del artista. En este caso, las obras de Bodo Uhse pueden dar cuenta sobre el contexto histórico del muralista y cómo era visto fuera de sí mismo; esto muestra otro Rivera que muchos no pueden ver al estar ensimismados en el análisis de los textos producidos por el mismo.

De igual manera el papel que juega José Martí dentro de la narrativa de Diego Rivera resignifica al propio personaje histórico mostrándonos pasajes de Martí desconocidos para la mayoría de los lectores.

Este nuevo número de la revista Reflexiones del muralismo en el siglo XXI trae hasta ustedes nuevos enfoques y luces de una obra ampliamente estudiada y comentada, así mismo los autores presentan diversos temas alrededor de la obra de Rivera.

Por último, el muralismo se consolidó en el siglo XX y su crítica se consolidó en el mismo siglo, sin embargo, es en el siglo XXI que se ha logrado avanzar en un nuevo tipo de análisis de la obra. Ya no sólo es la obra en su etapa de reproductibilidad técnica sino es la obra y su importancia en la permanencia de nuestro país para salvaguardar –probablemente– la identidad de muchos de nosotros.

Las semillas que los muralistas y los artistas gráficos dejaron en el siglo XX comienzan a cultivarse con nuevos espacios multidisciplinarios de estudio donde existe una preocupación inminente por conservar la obra.

Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe



*Mtra. Ana Lilia
Dávila Jiménez*

**Del centro a chapultepec:
un recorrido técnico por
la obra de Diego Rivera**

En 2017 se conmemora el 60 aniversario luctuoso de Diego Rivera. Durante estos años han proliferado las publicaciones que dan cuenta de su extensa obra y su controvertida personalidad, la motivación para sumar un escrito más a esta vasta producción surgió a partir de la presentación de un proyecto interdisciplinario que devela algunos de los procesos que siguió el maestro en la ejecución de sus murales, lo cual aprovecho para hacer un seguimiento de su evolución como pintor y de esta manera tener una aproximación más real y humana del artista.

Comenzaré por un acercamiento a su primer obra mural realizada en 1921 en el Anfiteatro Simón Bolívar de lo que actualmente es el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Es importante señalar que en este año, después de una estancia prolongada en Europa realizando exclusivamente obra de caballete, Rivera no tenía ninguna experiencia como muralista a pesar de ser conocedor y admirador de los grandes maestros renacentistas. Su incursión en el muralismo inició investigando las principales técnicas para pintar obra mural: pintura a la cera o encausto y el fresco; para realizar su primer mural decidió experimentar con encausto. Rivera explica a continuación la manera en que procedió.

[...] una vez establecida la composición y dibujadas sus partes sobre el aplanado seco de cemento de los muros, se hizo una incisión a cincel afirmando los

contornos. En seguida se preparó el muro con una capa de copal puesta a fuego, calentando la superficie con el soplete y frotando sobre ella en caliente los tejos de copal mexicano. Se pintó sobre esta preparación usando los pigmentos molidos con una emulsión de volúmenes iguales de cera disuelta al baño de María en esencia de espliego a calidad pastosa, y mezclada a igual volumen y densidad semejante de resina de Elemi, igualmente disuelta en esencia de espliego y copal, disuelto en petróleo esencial a 50% una y otras resinas. Los colores se pusieron sobre una paleta de lámina de hierro que se mantenía caliente por medio de un soplete encendido continuamente durante el trabajo. Se trabajaba sobre el muro con pincel e inmediatamente se cauterizaba con la flama del soplete. Usando este procedimiento se llegaba al acabado con el empleo del fuego sin retoques en frío. Para realizar los retoques, cuando éstos eran indispensables, se usaban estiques metálicos calientes, pero fueron muy poco empleados en todo el desarrollo del trabajo.¹

Después de esta experiencia Rivera decidió abandonar esta técnica por costosa, lenta y de difícil ejecución y recurrió al fresco, método que algunos de sus ayudantes empezaron a experimentar con magníficos resultados en los muros que les fueron concedidos en el patio de San Ildefonso para pintar sus propias obras.

1 Diego Rivera, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El colegio Nacional, 1993, p.19.

Cuando Rivera fue criticado por reproducir en su primer trabajo mural cánones y temáticas europeizantes que ponían en duda su protagonismo como iniciador del movimiento, argumentó que:

...su intención era la de pintar toda la historia de la filosofía, comenzando, en este mural, con una alegoría del pitagorismo y del humanismo, para terminar, en otras paredes, con el materialismo dialéctico. El pintor llegó, incluso, a afirmar que elaboró todo el plan de la obra en un escrito que habría sido publicado, según declaraciones suyas, en un boletín de la Secretaría de Educación Pública que nadie ha visto. Tan a pecho llevó Diego Rivera la defensa de su hipotético proyecto que no pudo perdonarnos nunca el hecho de haber señalado (en la propia monografía que el Instituto Nacional de Bellas Artes editó con motivo del cincuenta aniversario de su carrera artística) aquel titubeo ideológico, propio de un movimiento que apenas comenzaba.²

En estos primeros trabajos se puede apreciar claramente que la gestación de la temática muralista no surge de los trabajos de ninguno de los tres grandes, corresponde a los ayudantes de Rivera, principalmente a Jean Charlot, Fernando Leal y Fermín Revueltas los cuales retratan sin disfraces ni atributos europeos el sentir del pueblo mexicano. Quedó para la

2 Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas; historia de la pintura mural en México*, Londres, Thames and Hodson, 1970, p.182.

posteridad, en los muros del Anfiteatro Simón Bolívar *La creación*, mural ajeno a los postulados del movimiento. Desafortunadamente después de la experiencia en San Ildefonso el trabajo se interrumpió para la mayoría de los pintores, no así para Rivera, para él, se abrieron no sólo las puertas de la naciente Secretaría de Educación sino también las de la Escuela Nacional de Agronomía de Chapingo. Ahí, Rivera pintó de manera paralela a la SEP 700 metros² de fresco. A partir de este momento Rivera hizo suya la técnica del *buon fresco* que Max Doerner describe en las siguientes líneas:

Sólo se denomina pintura al fresco la pintura sobre revoque de cal húmedo (fresco buono=fresco bueno). En la pintura al fresco el agua se evapora y al mismo tiempo la cal absorbe anhídrido carbónico del aire formando carbonato de cal. Así, sobre la superficie de la pintura se forma una película cristalina y fina de carbonato de calcio que une los colores con el fondo, haciéndolos insolubles y dándoles aquel esplendor fino y genuino de las pinturas al fresco.³

El trabajo intensivo que realizó Rivera de 1923 a 1928 lo llevaron a formular una manera propia de hacer fresco, en la cual sustituye la arena por polvo de mármol y la cal por cemento blanco en las primeras capas del aplanado, así lo dejó asentado en la conversación con Juan O’Gorman:

3 Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverté, 2001, p.229

Después de varias experiencias, establecí el procedimiento que actualmente empleo y en el que elimino totalmente la arena, para sustituirla con polvo y grano de mármol de diferentes gruesos en las diferentes capas del fresco, usando cemento blanco para el primer repellado y sólo cal y polvo de mármol para las capas finales. Esto da mayor homogeneidad al material, pues cuando la carbonización llega a su máximo el fresco se convierte de hecho en una lámina de mármol, naturalmente más resistente que el fresco de tipo cal y arena.⁴

Es evidente el proceso de maduración de Rivera durante este tiempo, no sólo desde el punto de vista técnico sino conceptual. Hay notables diferencias entre sus primeros murales y los últimos que realizó. En los muros de la SEP quedaron plasmados errores de forma y proporción y en Chapingo se hizo evidente la inexperiencia en el manejo de la técnica del fresco, sobre todo en el edificio de la dirección en el cual se observa obscurecimiento y opacidad de los colores, una de las explicaciones a este fenómeno podría ser la oxidación del mucílago de nopal que se sabe Rivera empleó por recomendación de Xavier Guerrero, uno de sus ayudantes, para hacer más plástica la argamasa. Es notorio en este recinto su emulación a los grandes pintores renacentistas, sin embargo, es claro también el cambio de paradigma en sus representaciones; es ya la población indígena con sus

4 Diego Rivera, *Sobre la encáustica...*, op. cit., p. 22

vestimentas y proporciones las que muestra en sus pinturas, los escorzos de las bóvedas y pechinas de la capilla son congruentes con el fenotipo mexicano. Hacer alusión a estos detalles, no tiene otro objetivo que destacar que la maestría que adquirió fue producto de un trabajo arduo de jornadas de 12 o más horas continuas durante muchos años. Además, mostrar que fue en México, nutriéndose del intercambio de ideas y propuestas tanto de colegas como de intelectuales y políticos de esa eferescente época. Rivera no inició siendo maestro, el maestro se hizo y se hizo en México.

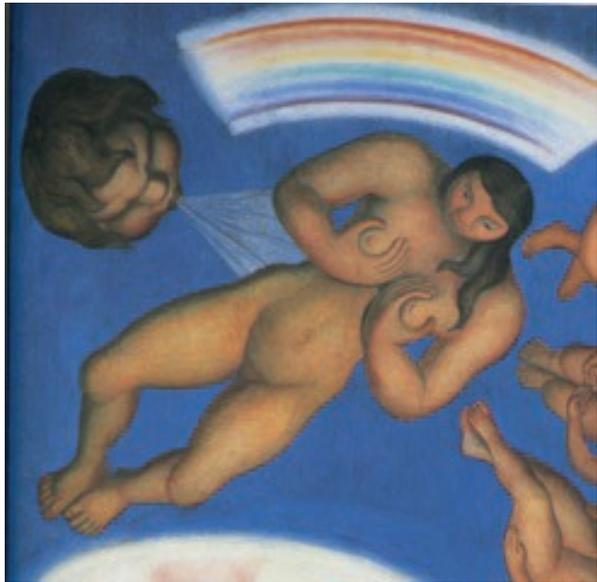


1. Diego Rivera
Fresco sobre muro
(fragmento)
SEP 1923-1928
Foto: Ana Lilia
Dávila J.

2. Diego Rivera
SEP Fresco sobre
muro (fragmento)
SEP 1923-1928
Foto: Ana Lilia
Dávila J.



3. Diego Rivera
Fresco sobre muro (fragmento)
Techo del primer intercolumnio
de la nave, Chapingo 1923-1928
Reprografía tomada de:
Los murales de Diego Rivera.
Universidad Autónoma de
Chapingo, p. 35



Muchos críticos de arte como Raquel Tibol, consideran que su participación en Chapingo es su obra más lograda, en este recinto Rivera puso en práctica uno de los más caros anhelos de los artistas plásticos de esa época, que consistía en integrar pintura, escultura y arquitectura en una sola obra tal como podemos apreciarlo en las obras artísticas más notables del pasado. Al respecto Rivera consideraba que “... una verdadera pintura mural es necesariamente una parte funcional de la vida del edificio; una suma sintética y expresiva de sus funciones humanas... un elemento de unión y amalgamamiento entre la máquina que es el edificio y la sociedad humana que lo utiliza.”⁵

La integración plástica tuvo numerosos detractores pero también fueron múltiples las posturas de arquitectos e intelectuales que defendieron y apoyaron la naciente iniciativa. No se puede dejar de mencionar que existe gran polémica sobre la aplicación del término ya que algunos autores señalan que la planeación de los conjuntos arquitectónicos no se realizó de manera grupal puesto que la participación de los artistas plásticos fue posterior a la etapa de planeación, como lo confirma el arquitecto Enrique Yáñez en el siguiente párrafo:

En el empeño de lograr en mis obras la síntesis de las artes he experimentado la imposibilidad de hacer par-

5 Diego Rivera, “Arquitectura y pintura mural” publicado originalmente en *The Architectural Forum*, New York, enero de 1934, y tomado de Louise Noelle, “Integración plástica y funcionalismo. El edificio del Cárcamo del Sistema Hidráulico Lerma y Ricardo Rivas” en *Anales del IIE*, Vol. XXIII, núm. 78.

participar a los artistas desde el primer momento, en la fase creativa del diseño arquitectónico, tanto porque en esa etapa no se cuenta aún con la aprobación de los funcionarios que encargan las obras, cuanto porque los artistas generalmente no están entrenados en los medios de representación... muchas de las obras artísticas pretendidamente integradas han sido concebidas en la etapa de terminación de los edificios.⁶

El señalamiento anterior pone al descubierto la desvinculación de los planes de estudio de las dos áreas. Hay que destacar, como lo señaló la historiadora del arte Louis Noelle, que son los arquitectos los que “...detentan una posición de poder en las cuestiones de la integración”⁷ La manifestación de rechazo por parte de un grupo de poderosos arquitectos a la Integración Plástica fue determinante en el número de obras que bajo este concepto se realizaron.⁸ La adhesión a la tendencia Racionalista que predominaba en Europa y que se manifestaba en contra de cualquier forma de ornamentación en las obras arquitectónicas, además de un marcado rechazo a los postulados muralistas y a los muralistas mismos, determinaron el destino del proyecto “integracionista”.

6 Enrique Yáñez en “Diego Rivera, la arquitectura y la integración plástica”, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*, México, SEP, 1986, p. 127

7 Ver el artículo de Louise Noelle “La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia” en *XXII Coloquio internacional de historia del arte. (In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, México, UNAM-IIIE, 1999, pp.537-551.

8 Enrique del Moral en *El estilo. La integración plástica*, México, Seminario de cultura mexicana, 1966, pp. 31 y siguientes.

A pesar de esto, considero que hay obras que alcanzan una verdadera comunión entre sus elementos, como es el caso de dos relieves de Diego Rivera: el Cárcamo del Río Lerma y el Estadio de Ciudad Universitaria.

El primero fue construido en 1950 y combinó arquitectura, pintura y escultura. Desde su planeación se consideró la participación de Rivera para unificar forma y función del edificio. Invitado por el arquitecto Ricardo Rivas, Rivera propuso, como en muchas de sus obras, combinar elementos del pasado indígena con la representación de los avances tecnológicos. El relieve es una representación del dios Tláloc construido para ser visto desde arriba; la deidad se encuentra cubierta de piedras de colores y azulejos. Su forma ondulante, de la cual sólo aparece la cabeza y parte del cuerpo, conduce al espectador hacia el interior del Cárcamo, depósito que fue pintado de piso a techo narrando la génesis de la primera célula, la cual tuvo lugar en un medio acuoso y posteriormente se agrupó para dar origen a formas pluricelulares hasta la conformación del hombre, que en la representación de Rivera hace posible la distribución del agua.

Cuando el arquitecto Ricardo Rivas, con quien Rivera tenía coincidencias ideológicas y plásticas,⁹ lo invitó a participar en la planeación y construcción del acueducto, Rivera

9 Ver artículo de Louise Noelle “Integración plástica y funcionalismo...”, *op. cit.*,

señaló “...conceptúo la ocasión más interesante de trabajo hasta ahora en mi vida, puesto que en una edificación de función absolutamente social y popular completa, tendría yo ocasión de realizar la integración plástica de la pintura y la escultura...”¹⁰ Y así lo hizo. El Cárcamo es sin duda una obra de madurez en la que puede apreciarse al artista íntegramente, en esta obra confluyen todas las preocupaciones intelectuales de su persona: estéticas, ideológicas, políticas, históricas, científicas, tecnológicas.

Desafortunadamente después de dos años de estar en funciones el acueducto, se hizo evidente que la elección de los polímeros que se habían empleado, no había sido la más adecuada, el daño que presentaban las pinturas con la humedad y la fricción del agua habían prácticamente hecho desaparecer la pintura del piso. Cuando Rivera se enteró del deterioro pensó en la posibilidad de rehacerlo con mosaicos, sin embargo, su pronta muerte lo impidió.

El daño de los murales continuó hasta 1992 que el INBA intervino para restaurarlos, no obstante, la indeterminación por la custodia entre el INBA y el Bosque de Chapultepec lo mantuvieron en el abandono sin ningún tipo de mantie-

10 Diego Rivera, “Integración plástica en la cámara de distribución del agua del Lerma. Tema medular: El agua, origen de la vida en la Tierra”, en *Espacios*, núm. 9, México, febrero de 1952.

nimiento. Fue hasta el año 2010 que se restauró nuevamente como parte de un proyecto más amplio denominado Museo Jardín del Agua el cual integraba la arquitectura, la ingeniería, la música y la escultura revalorando no sólo el aspecto plástico sino también científico, histórico y social del lugar.¹¹ Actualmente es uno de los lugares más atractivos e interesantes del Bosque de Chapultepec.

La segunda obra, que Rivera definió como “un cráter arquitectonizado” pero que también podría mirarse como una construcción prehispánica con relieves policromos (inacabados según el proyecto original) cubiertos con mosaicos vidriados y piedras de colores naturales. La construcción del estadio tiene como finalidad, según la representación de Rivera, promover la práctica deportiva entre las nuevas generaciones.

En estas dos obras postreras, Rivera retoma la técnica que el arquitecto Juan O’Gorman empleó en los techos del museo Anahuacalli integrando en el colado diseños prehispánicos realizados con piedras de colores como el tezontle, el mármol, el basalto, etcétera.

11 En 2012 Arquine editó el libro *El agua, origen de la vida en la tierra. Diego Rivera y el sistema Lerma*, que documenta e ilustra con profusión la historia de este emblemático lugar, de aquí retomo algunos datos para este artículo.



4. Conjunto del Cárcamo del río Lerma

Reprografía tomada del libro:

El agua, origen de la vida en la tierra.

Diego Rivera y el sistema Lerma, p. 25



**5. Restauración de los murales del
Cárcamo del río Lerma**

Reprografía tomada del libro:

El agua, origen de la vida en la tierra.

Diego Rivera y el sistema Lerma, p. 44

La personalidad de Rivera fue sin duda un elemento determinante en la asignación de sus proyectos, la simpatía que políticos y funcionarios gubernamentales le tuvieron se tradujo en la adjudicación de obras en los recintos más relevantes de la época. Rivera agradecía el gesto y correspondía como él sabía hacerlo, pintando. Es así como se explica la aparición de múltiples personajes de la época en sus obras, en algunos casos admirados, otros odiados o, en ocasiones, simplemente como un gesto de agradecimiento o congratulación hacia ellos; cito a continuación dos ejemplos contrastantes: en 1946, Rivera fue nuevamente invitado por el exdirector de Chapingo y en ese año secretario de Agricultura, Marte R. Gómez, para restaurar los murales que había realizado veinte años atrás y pintar sobre los espacios que se habían generado al hacer algunas modificaciones en el edificio principal. En los nuevos muros, Rivera decidió retratar a sus benefactores: del lado derecho pintó a Ramón P. Negri (Secretario de Agricultura y Fomento) y al presidente Álvaro Obregón; por el izquierdo a Marte R. Gómez (Director de Chapingo en el periodo que le asignaron la obra) y a Manuel Ávila Camacho (Presidente de la República hasta ese año). Cabe señalar que dichos retratos son totalmente ajenos a la composición y a la temática abordada no sólo del muro sino de todo el conjunto.

Por otro lado, Rivera realizó algunos años después en el Cárcamo del Río Lerma, el retrato del arquitecto Ricardo Rivas y su equipo de colaboradores, quienes aparecen captados durante el proceso creativo del conjunto. La pertinencia y vinculación de los retratos con la obra es innegable.



6. Vista de uno de los murales del Cárcamo del río Lerma

Reprografía tomada del libro:
El agua, origen de la vida en la tierra.
Diego Rivera y
el sistema Lerma, p. 62



7. Cubo de la escalera en Chapingo

Reprografía tomada de:
Los murales de Diego Rivera.
Universidad Autónoma
de Chapingo, p. 35

En los años cincuenta Rivera contaba con gran prestigio, se difundían numerosas historias sobre su persona, unas reales y otras ficticias que involucraban su éxito en amores así como sus grandes dotes de pintor fuera de serie, lo cual él disfrutaba y contribuía exagerando sus méritos o inventando situaciones increíbles, entre ellas se decía que su destreza era tal que no requería calcas ni sinopias para realizar un fresco, sus jornadas extenuantes que se prolongaban a altas horas de la noche o durante la madrugada no daban pie para que alguno de sus ayudantes siguiera el proceso de principio a fin de alguno de sus murales. Él aseguraba que le bastaba tener una idea clara de la composición para dibujar de manera directa sobre el muro fresco,¹² lo cual requiere de un talento y destreza extraordinarios tratándose de pintura al fresco, técnica que no permite correcciones.

Fue durante la presentación de los avances del proyecto que estudia el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, obra realizada en 1947 y albergada en el hotel Del Prado hasta el sismo de 1985, que se develaron algunos detalles del procedimiento que siguió el maestro para realizar el mural. Quedó demostrado que hubo un trazo previo antes del definitivo, el cual no necesariamente coincide con la versión final de la pintura; las incisiones preparatorias algunas veces continuas y otras utilizando una carretilla para proceder a la sinopia se hicieron evidentes con el equipo de

12 Información proporcionada en conversación con la pintora Rina Lazo, ayudante de Diego Rivera, en agosto de 2006.

alta tecnología que se utiliza para estudiar el mural. También se puede observar que en algunas ocasiones la corrección se hizo sobre la marcha ignorando los trazos previos que quedaron esgrafiados sobre el enlucido, lo cual denota una gran destreza por parte del maestro, el cual evitaba al corregir pintando que se desprendiera toda la tarea y se preparara nuevamente el muro para rehacer el dibujo preparatorio.

Tal vez cuando Rivera empezó a construir el mito Diego Rivera, el maestro exageraba sus atributos como pintor, sin embargo, con el tiempo alcanzó el virtuosismo que le permitía ignorar bocetos y reconstruir las imágenes para mejorar composición o proporción tal como lo muestran los estudios que se hacen actualmente en *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. En los años cincuenta el maestro estaba hecho.



*Dr. Adalberto
Santana**

José Martí en la plástica de **Diego Rivera**

*Coordinador del Consejo Académico de las Humanidades y las Artes (CAAHyA), UNAM.

En este trabajo presentamos una breve interpretación de la presencia de José Martí en la obra plástica de uno de los más grandes pintores del mundo, específicamente nos referimos al gran muralista mexicano Diego Rivera. De manera concreta hacemos una reflexión relativa a la imagen que se resalta del Apóstol cubano en el mural titulado “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central” (1947). Obra originalmente pintada para ser expuesta en el espacio de la recepción del Hotel del Prado de la ciudad de México.¹ Edificio que estuvo ubicado en la Avenida Juárez y la calle de Revillagigedo. Al respecto se menciona que:

El hotel que en la década de los cuarenta construyó, con ambiciones de pluralidad plástica el arquitecto Carlos Obregón Santicilia, en una arteria céntrica de la capital, imponía a los pintores que fuesen invitados a decorarlo, una serie de exigencias. En primer lugar, por su naturaleza de hotel, el edificio requería, al ser decorado, una cierta dosis de gracia, antisolemnidad y hasta de humor. En segundo lugar, por su cercanía con la Alameda, el bello parque que durante el Imperio de Maximiliano y el porfiriato fue centro de esparcimiento y lugar de reunión de los capitalinos exigía, cuando menos, ser mencionado por el pintor en su mural.

1 Cf.: *Reflexiones del muralismo en el siglo XXI*, México, UNAM, Año 1, núm. 1, abril 2005.

Por eso, al ser invitado por el constructor del edificio a pintar la pared del comedor en el primer piso del hotel Diego Rivera tomó muy en cuenta aquellas dos premisas. Pero en vez de imitar a Casimiro Castro, en su recreación litográfica de la Alameda como un inmenso y bello jardín sobre el cual sostenía placidamente el *Globo de Cantolla*; o de convertir a la Alameda en motivo de escenas costumbristas, como por la época lo hizo una compañía de ballet, el pintor de Palacio Nacional tomó el espacio que se extiende entre Bellas Artes y los antiguos quemaderos de la Inquisición, como un lugar propicio al sueño, donde unos, al influjo de los árboles, de las flores y de la música rememoraban, soñando, el pasado histórico de México, y otros vislumbraban quimeras o utopías.²

Así, en ese hermoso mural del maestro Rivera van a figurar toda una serie de personajes que fueron de una u otra manera trascendentales en la historia de México. En el caso particular de José Martí, que en el mural ocupa un espacio privilegiado, en nuestro criterio e interpretación obedece a toda una intencionalidad histórica, política y cultural que Diego Rivera identifica en el joven poeta, crítico de arte, periodista, luchador independentista y latinoamericanista

2 Antonio Rodríguez, “Una tarde dominical en la Alameda de México”, en *Diego Rivera. Pintura mural*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, Fideicomiso en el Banco Nacional de Comercio Exterior, 1989, p. 135.



como lo fue Martí.³ Por un lado el patriota cubano vivió en México entre el 8 de junio de 1875 y el 2 de enero de 1877, cuando con su familia y un torrente de ciudadanos cubanos conocieron el exilio en México. Él radicó un par de años en la ciudad de México en el periodo más álgido de la Guerra de los Diez Años (1868-1878), momento en el que se desarrolló con mayor intensidad la gesta por la lucha por la independencia de Cuba.

1. Diego Rivera

José Martí en
*Sueño de una tarde
dominical en la
Alameda Central*
(fragmento)
Foto: Mercedes
Sierra Kehoe

3 En lo referente a las actividades de crítico de arte, Martí destacó por sus artículos periodísticos en México y ensayos en esa rica faceta. Puede consultarse su aporte en ese sentido tanto en su obra escrita como en el trabajo: “Martí crítico de arte”, tal como lo señala Alfonso Herrera Franyutti, *Martí en México. Recuerdos de una época*, México, Senado de la República, 2007, pp. 145-152.

En la realización de aquella obra monumental, que fue el Hotel del Prado, el autor principal fue Carlos Obregón Santacilia. Arquitecto que en gran medida también estaba relacionado por sus antecedentes familiares con las aspiraciones independentistas de los exiliados cubanos en México. En el arquitecto Obregón Santacilia destacan una serie de elementos genealógicos que apuntan a señalar que su abuela fue la hija mayor del presidente Benito Juárez y su abuelo fue Pedro Santacilia Palacios exiliado cubano, amigo y compatriota de Martí. Santacilia Palacios apoyó al mismo Don Benito Juárez en su exilio en Estados Unidos y que más tarde al ocupar la presidencia mexicana se convirtió hasta su muerte en su secretario particular y el más fiel de sus seguidores.

El mural “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”, fue propuesto por el arquitecto Obregón Santacilia al muralista Diego Rivera para que estuviese enmarcado en el salón Versalles del Hotel del Prado, el más importante de su época. Considerando que la obra plástica hacía referencia pictórica a la Alameda Central, emplazada a unos cuantos metros de dicho hotel, la historia del mural ha estado relacionada con ese entorno. Desde los inicios de la década de los años sesenta la movilidad del mural ha sido una constante. Su primer traslado fue al interior del mismo hotel al quedar ubicado en el vestíbulo del mismo. Lo que le daba una mayor presencia y evidentemente al contenido histórico y cultural de los personajes que figuran en el mismo. Sin embargo, con motivo del dramático terremoto del 19 de septiembre de 1985, al quedar casi destruido el Hotel del Prado

y al salvarse “milagrosamente” el mural de Diego Rivera, logró rescatarse y ser de nueva cuenta trasladado al espacio que albergó el estacionamiento del también destruido Hotel Regis y ubicarse en tal sitio el Museo Mural Diego Riviera. De esa manera el 14 de diciembre de 1986 se realizó la operación del segundo traslado de esa magnífica obra en el lugar que ahora se encuentra (tuve la suerte en ese momento de quien esto escribe de ser testigo de esa impresionante movilidad). De esta forma y tras quedar ubicado el mural en su nuevo espacio, finalmente el museo exclusivo para él, sería inaugurado el 19 de febrero de 1988.

**José Martí en
“Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”**

Al referirnos en concreto a la presencia de la figura de José Martí en el mural de Diego Rivera, podemos identificar que hablamos de uno de próceres independentistas, pensadores, poetas, críticos de arte y periodista más relevantes del siglo XIX que nuestra América brindó al mundo. Aquí vamos a apuntar algunos de los elementos centrales de su vida, obra y pensamiento y que en nuestro criterio son medulares para comprender por qué el maestro Rivera lo ubicó como una de las figuras centrales de su mural. Una primera reflexión nos señala que una terna en la obra plástica que la forman José Martí, Frida Kalho y el niño Diego Rivera, quienes en nuestra concepción encarnan en esa visión, a la sagrada familia latinoamericana.



2. Diego Rivera

*Sueño de una tarde dominical
en la Alameda Central
(fragmento)*

Foto: Mercedes Sierra Kehoe

Algunos antecedentes en torno a José Julián Martí Pérez, apuntan que nació en La Habana, Cuba el 28 de enero de 1853. Murió en combate en Dos Ríos el 18 de mayo de 1895. Ahí en La Habana pasa la mayor parte de su niñez. Era un hijo de inmigrantes su padre español (Mariano de los Santos Martí y Navarro) y su madre canaria de Tenerife (Leonor Pérez Cabrera). El joven prócer cubano se exilió

en México en un momento destacado de la historia del país posteriormente al fallecimiento del presidente Don Benito Juárez (1872). México en aquellos años en que gobernó Juárez, generó toda una corriente de solidaridad con el movimiento de independencia de Cuba, sobre todo entre los años 1868 y 1878, que es cuando en la isla se desarrolla la guerra de los diez años. Esta situación generó un exilio en México donde figuraron destacados patriotas cubanos. Asimismo, llegaron exiliados a México el santiaguero Pedro Santacilia y Palacios (quien apuntábamos también llegaría a ser secretario de Don Benito Juárez y esposo de su hija mayor).⁴ Así, en este torrente del exilio cubano, se sumó la presencia de la familia de José Martí y el propio joven habanero desterrado de su patria. Cuando Martí llega a México el 8 de febrero de 1875, arriba por el puerto de Veracruz a la edad de 22 años. En México es precisamente este patriota cubano el que al entrar “en un primer contacto con una realidad que marcaría su pensamiento y lo llevaría a conformar una concepción sobre América Latina que mantiene plena vigencia hasta nuestros días (...) y que devendría en un latinoamericanismo depurado y radical que alcanzó su más alta expresión en su ensayo *Nuestra América*”.⁵ De igual

4 Cf.: Adalberto Santana y Sergio Guerra Vilaboy (compiladores), *Benito Juárez en América Latina y el Caribe*, México, UNAM, 2006, (Cuadernos de Cuadernos, 11) y Adalberto Santana y Sergio Guerra Vilaboy (coordinadores) *Benito Juárez y Cuba*, México, Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2007.

5 Joaquín Santana, “Influencias ideológicas en el pensamiento de José Martí: una aproximación crítica en su estancia en México”, en *México, un lugar para Martí*, México, UNAM, 2005, pp. 57-58 (Serie Memorias, 3).

manera en la misma biografía de Diego Rivera (Diego María Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez)⁶ resalta el hecho de su natalicio en 1886 en la ciudad de Guanajuato, México, exactamente cuando José Martí contaba 33 años y radicaba en la ciudad de Nueva York, tal como miles de inmigrantes lo hacían en la que comenzaba a ser la gran urbe de hierro. El joven Diego Rivera después de estudiar en la Academia de Carlos decidió ir a Europa donde va a asimilar toda la experiencia de los grandes artista europeos. De la misma manera José Martí, estando desterrado en la metrópoli española, se inscribe en la Facultad de Derecho de la Universidad Central de Madrid, pero más tarde se traslada a la Universidad Literaria de Zaragoza donde en mayo de 1873 es admitido como alumno. Así, el joven cubano, finalmente concluyó sus estudios y se recibe como Licenciado en Derecho Civil y Canónico y de Licenciado en Filosofía y Letras en octubre de 1874. Al iniciar su viaje a México a fines de diciembre de aquel año de 1874 pasa por Francia, Inglaterra, Irlanda, llegando a Nueva York el 14 de enero de 1875, para así finalmente arribar a tierras mexicanas en el Puerto de Veracruz el 8 de febrero de 1875.

6 Simón Bolívar también es de los grandes personajes que Diego Rivera pintó en los murales que plasmó en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Universidad Nacional Autónoma de México, quien a su vez tenía un nombre abundante, como el del propio pintor mexicano: Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar Ponte y Palacios Blanco, propio de la época y en determinado sectores de la sociedad latinoamericana.

Previamente sus padres (Leonor Pérez y Mariano Martí), sus cuatro hermanas y su pequeño sobrino Alfredo, en abril de 1874 habían embarcado en La Habana rumbo a Veracruz. Así, abordan el vapor *Eider*, para ubicarse en la ciudad de México. Estos son años en los que en México se viven la mayor de las libertades de su historia. El gobierno del Presidente Benito Juárez había concluido su mandato con su repentino fallecimiento el 18 de julio de 1872. Lo sustituye en la presidencia el jalapeño Sebastián Lerdo de Tejada, que abarcó su periodo del mismo 18 de julio de 1872 al 20 de noviembre de 1876, cuando finalmente renuncia por el levantamiento que hace el general Porfirio Díaz el 15 de enero de 1877 apoyado en el Plan de Tuxtepec. Momento en el que Lerdo de Tejada también tiene que tomar el rumbo del exilio. Así, estos personajes de la vida política mexicana como lo fueron el Benemérito de las Américas y el dictador Porfirio Díaz, figuran de manera relevante y antagónica en el mural de Rivera. Habría que anotar que la postura de José Martí ubicado al lado de Frida Kahlo hace una reverencia con su sombrero a su amigo y contemporáneo “el poeta Manuel Gutiérrez Nájera, de frac y de esplendorosa camelia blanca en la solapa, en el momento de saludar, con su aristocrático sombrero de copa alta, al escritor y poeta cubano José Martí”⁷. También ahí se puede pensar que esa amistad y saludos de ambos personajes y la flor blanca que porta en el traje del vate mexicano, sin duda evoca la poesía “Cultivo una rosa blanca” del poeta cubano.

7 Antonio Rodríguez, “Una tarde dominical en la Alameda de México”, p. 135.

*Cultivo una rosa blanca
en junio como en enero
para el amigo sincero
que me da su mano franca.*

*Y para el cruel que me arranca
el corazón con que vivo,
cardo ni ortiga cultivo;
cultivo la rosa blanca.*

En los días que en México, vivió José Martí, tuvo una nutrida comunicación y trabajos con intelectuales de la talla del poeta Gutiérrez Nájera, y “los intelectuales de la Reforma: Altamirano e Ignacio Ramírez”⁸ que están enmarcando en el mural egregia figura del presidente Benito Juárez. Recordemos que en el mismo mural figuraba la frase de Ignacio Ramírez (*El Nigromante*): “Dios no existe”, que Rivera plasmó en la obra y que recibió innumerables críticas y atentados por los sectores más radicales de la derecha mexicana.

En 1956, al retornar de su viaje a la U.R.S.S., donde fue sometido a tratamiento médico, el pintor, con un espíritu de tolerancia que sus enemigos no tuvieron, y a fin de respetar los sentimientos religiosos del pueblo mexicano, decidió cambiar la polémica frase por otra exclusivamente documental e histórica: *Conferencia de Letrán*, durante la cual Ignacio Ramírez

8 *Ibid.*, p. 136.

había defendido la tesis que la tan traída y llevada frase sintetizaba.⁹

Respecto a estos intelectuales como Manuel Gutiérrez Nájera con los que en el mural José Martí mantuvo un efusivo saludo, nos hace recordar que el mismo poeta cubano afirmaba sobre el poeta Gutiérrez Nájera, señalado en una carta a su entrañable amigo mexicano, Manuel Mercado (fecha el 26 de julio de 1888), momentos en los que el prócer cubano radicaba en la ciudad de Nueva York:



3. Diego Rivera
*Sueño de una tarde dominical
en la Alameda Central*
(fragmento)
Foto: Mercedes Sierra Kehoe

9 *Ibid.*, p. 139.

A quien no se puede tachar de incorrecto, y a quien le prologaré el libro y le quidará la impresión con muchísimo gusto, es a Gutierrez Nájera, a quien mando por Ud. Todo mi agradecimiento por el afecto con que piensa en mí, y yo le pago bien, por que lo merece cuanto sé de él y veo escrito. Es de los pocos que está trayendo sangre nueva al castellano y de los que mejor esconden las quebraduras y hendijas inevitables de la rima. Más hace; y es de dar gracia y elegancia al idioma español al que no faltaba antes gracia, pero placiril y grocera. Y eso lo hace Gutiérrez sin afectación, y no por que tome modelo a éste y aquel, aunque se ve que conoce íntimamente, y ama con pasión lo perfecto de todas las literaturas, sino por invencible tendencia suya hermanar la sinceridad y la belleza. Hay mucho que decir de Gutiérrez, y yo tendré a honor el decirlo. Es un carácter literario. —De su libro, si decide imprimirlo aquí, dígame que se lo cuidaré más que si fuera propio. Porque si se lo cuido como propio, se lo cuido mal.¹⁰

En efecto, pensemos que la Alameda Central de México fue en el siglo XIX, en los años que le tocó vivir en México a José Martí, un lugar necesario de convivencia y de recreación que hacía de la capital mexicana un referente histórico

10 José Martí, *Obras Completas*, tomo 20 (Epistolario, “Cartas a Manuel Mercado”), La Habana, 1975, p. 129.

y cultural de esa época reluciente del México liberal. En esos momentos de grandes libertades y grandes aportes de los intelectuales de la época. A muy pocas calles de ese jardín central de México, José Martí y su familia residieron. La Alameda era así un lugar que en los sueños y recuerdos del intelectual y patriota cubano quedó grabada en su memoria. Tal como lo apunta uno de sus principales biógrafos de sus días en México: “En otras ocasiones, las bancas de la Alameda, los teatros, o el Hotel Iturbide a donde acudía con frecuencia Martí a buscar a Azcárate, eran el campo de sus discusiones”.¹¹

De ahí, que Martí evoca a la Alameda en sus cartas, escritos y ensayos. Por ejemplo, en su correspondencia epistolar a Manuel Mercado le afirmaba: “Yo quedo aquí comiéndome el cerebro, -sin ápice de exageración, -y suspirando por nuestros paseos de la Alameda- ¡y por aquellos mismos palos amarillos!”.¹² Reiteración de esos sueños de Martí por esos recuerdos de México y de su parque central cuando él reitera a Manuel Mercado esos sueños: “Yo le escribo como si me hubiera escrito, y es que dejando correr la pluma para Ud. me vuelven al alma los verdores de nuestra sabrosa Alameda”.¹³ Agregando Martí anclado en la naciente urbe de hierro, le escribe de nueva cuenta a Mercado sobre sus

11 Alfonso Herrera Franyutti, *Martí en México. Recuerdos de una época*, p. 188.

12 José Martí, *Obras Completas*, tomo 20, p. 81.

13 *Ibid.*, p. 104.

sueños por ese verdor mexicano: “Pero estas cosas no se las digo sino por gusto de decírselas, y como si estuviéramos conversando por las calles de la Alameda, entre aquellas cercas famosas de palos amarillos”.¹⁴

De esta manera, Diego Rivera, sin duda conocedor de la obra martiana, e identificado con ese gran personaje, y con los lugares, espacios y tiempos en los que Martí vivió en México, lo rememora en ese escenario plástico de la Alameda Central. Si se prefiere, el maestro Rivera y su sentido martiano de la historia y del arte, en buena medida plasmó en ese mural lo que el mismo Martí evoca en su celebre ensayo “nuestra América”: “Estos tiempos no son para acostarse con el pañuelo a la cabeza, sino con las armas de almohada, como los varones de Juan de Castellanos: las armas del juicio, que vencen a las otras. Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra”.¹⁵

14 *Ibid.*, p. 127.

15 José Martí, *Obras Completas*, tomo 6 (Nuestra América), La Habana, 1975, p. 16.



*Dr. Adolfo Felipe
Mantilla Osornio**

Sueño de una tarde
dominical en la Alameda:
las obras de Bodo Uhse y Diego Rivera

*Escuela Nacional de Antropología e Historia

I

“Con este relato [Bodo Uhse] vuelca su mirada hacia un episodio de la historia reciente de México. El conocido pintor mexicano Diego Rivera ha concluido un grande mural decorativo para un rentable hotel de lujo. Sin embargo, en la imponente inauguración ocurre un conflicto provocado por las discrepancias sobre el contenido estético y crítico social de la temática. De modo repentino quedan de manifiesto las profundas tensiones sociales y políticas de aquel país. El acontecimiento en torno al mural, una huelga de ferrocarrileros, y la historia de amor que protagoniza el senescente artista, condensan la acción a la que está dirigida la historia, en cuyo epicentro se encuentra la imponente personalidad de Diego Rivera, el artista comprometido con el pueblo.”¹

Con el párrafo anterior la editorial, Henschel Verlag, presentó a sus lectores en lengua alemana la novela de Bodo Uhse *Sonntagsträumerei in der Alameda*. En la solapa del ejemplar impreso, publicado en 1961 en alemán, se presenta al libro como resultado de la experiencia del autor en México, lugar donde se habría involucrado

1 Bodo Uhse. *Sonntagsträumerei in der Alameda*, Henschel Verlag, Berlin, 1961.

con la vida y obra de Rivera, además de haberse adentrado profundamente en la vida social de aquel país. Bodo Uhse intentó mostrar a través de este relato el proceso que configuró la creación de la obra mural de Diego Rivera *Sueño de una tarde dominical en la Alameda* (1947). La pintura realizada en el Hotel del Prado, espacio ubicado en su momento en las calles de Revillagigedo y Avenida Juárez en el Centro Histórico de la ciudad de México, fue el habitáculo de un mural que tiene como tema la Alameda Central.



1. Diego Rivera

Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central,
pintura mural de Diego Rivera en el Hotel del Prado

Fecha: 1950

Acervo: Colección Nacho López - Fototeca Nacional INAH

“Habían desaparecido ya del lugar los montones de ladrillos y la escandalosa maquina mezcladora de cemento. Las zanjas que habían sido cubiertas con pálidos bloques saturados de cal y las horribles vallas de la obra, cubiertas con los insolentes recortes pornográficos, -que día a día son arrancados o rasgados, pero que al pasar la noche aparecen nuevamente- no estaban ya. Tampoco se percibía ninguna huella de las arqueadas y cacarizas fundas de las armas de los vigilantes, que agotados de sueño custodiaban durante todo el día la construcción, y cuyas atrocidades habían sido ya publicadas en las columnas de las crónicas criminales de los diarios; algunas de ellas relacionadas con el fallido atentado del que fue objeto el actor de cine Alfredo Aguirre. En algunos casos los guardias habían sufrido una extraña transformación, pues ya no usaban más aquellos sombreros amplios con sus camisas abiertas en el pecho, y se habían metido en decentes trajes grises, empleándose ahora como personal de seguridad en el nuevo Hotel.

En pleno centro de la ciudad, fue erguida aquella reluciente construcción. Soberbio y con diecisiete pisos de altura. Luminoso y con amplias ventanas, el edificio se había alzado sobre el monumento a la tumba del jornalero. Su puerta estaba justo frente a aquel parque rectangular que se prolonga a lo largo de la calle hasta chocar con la pesada cúpula del gran recinto teatral y operístico que está adosado con palmeras y robles, agaves y abedules, laureles y piñones,

y que alberga ese pabellón musical, confeccionado con hierro forjado y perfumado con el jardín de rosas que está integrado a las áreas verdes infantiles, en las que los niños se columpian con las suaves y melódicas fuentes que se integran a las escandalosas, indecentes, encorvadas y acostadas figuras femeninas de blanco mármol calentado por los rayos del sol.²²



2. Hotel del Prado, fachada

Fecha: 1958

Acervo: Colección Archivo Casasola-
Fototeca Nacional INAH

Desde el comienzo del relato el autor describe el lugar que circunda el hotel donde originalmente Rivera trabajó para la

2 *Ibid.*, p. 5.

creación del mural. Aquel espacio, configurado por la existencia de la Alameda Central y el Palacio de Bellas Artes, se convierte en el epicentro de la detallada observación de Uhse, quien después de haber vuelto a su país propone la reconstrucción de una serie de eventos que orbitan alrededor del proceso que derivó en la obra mural que le da título al relato y al mural.

Bodo Uhse es uno de los agentes culturales que se ocupó de registrar en sus textos aspectos de la historia reciente de México. Relatos como *Erbschaftsangelegenheit* (1960) muestran ya una crítica a los herederos de la Revolución mexicana, describiendo una imagen de la situación posrevolucionaria en México. Sin embargo, en su obra *Sonntags-träumerei in der Alameda* Uhse expresa, mediante la “documentación” del proceso que permitió la creación del mural de Diego Rivera, una dura crítica a la Revolución Mexicana en su fase de consolidación. En este texto trata el tema de la Revolución Mexicana y sus efectos en la sociedad mexicana, pero retomándolo unos diez años más tarde, cuando estaba nuevamente en su país, la República Democrática Alemana.³

La obra de Uhse es el resultado de una trayectoria periodística que comenzó desde muy temprano. Apenas tenía 17 años de edad cuando entró como voluntario de redacción en 1921 en un periódico, y ya para 1933 había empezado a

3 Von Hanffstengel, Renata, “La imagen de la Revolución Mexicana en la obra de Bodo Uhse *Sonntags-träumerei in der Alameda* y en sus cuentos mexicanos”, en *México, el exilio bien temperado*. Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero (coord.), 2002, pp. 83-87.

escribir cuentos cortos de corte ideológico que expresaban un posicionamiento de izquierda.⁴ Tal fue su militancia que dos años después, en 1935, Uhse participó en un congreso de escritores en París donde dio lectura a un texto titulado “La verdad es el enemigo del Fascismo”, y un año después, en septiembre de 1936, se trasladó a España para integrarse a el frente republicano como periodista.⁵ Tras su estancia en España, en abril de 1939 Uhse abandona Europa para llegar a EUA invitado por la pareja de profesores Joe y Mary-Jean Angell.⁶ Este país sería su último lugar de residencia antes de llegar a México en 1940.⁷ Justo en el momento de su llegada, México estaba transitando por una conflictiva sucesión presidencial que marcaría la salida del régimen de Lázaro Cárdenas y la llegada de Manuel Ávila Camacho al poder. Este ambiente habría de ser la base atmosférica de la novela *Sonntagsträumerei in der Alameda*.⁸ En sus *Tagebuchnotizen*, conformadas por sus experiencias durante más de ocho años en México (del 21 de marzo de 1940 a mediados de julio de 1948) es posible identificar información que habría de ser la base para la construcción de la historia del mural,⁹ publicada por primera vez en Alemania en 1957 como parte de una antología titulada *Mexikanischen Erzählungen* en la editorial Aufbau-Verlag.¹⁰

4 Von Hanffstengel, Renata, *Mexiko in Werk von Bodo Uhse. Das nie verlassene Exil*, Peter Lang Publishing, New York, 1995, pp. 19-20.

5 *Ibid.*, pp. 23-25.

6 *Ibid.*, p. 48.

7 *Ibid.*, p. 56.

8 *Ibid.*, p. 59.

9 *Ibid.*, p. 61.

10 *Ibid.*, p. 129.

“¿Pero qué nos atañe del otro lado del parque? Nos encontramos de este, nuestro lado, el lado de la vida y de la alegría, ya que la conclusión de la construcción del nuevo hotel por fin ha llegado, pues le llevó mucho tiempo su proyección y absorbió una gran cantidad de dinero. ¿Cuánto? ¡Millones! ¿Cuántos millones? ¿Los números son aburridos no?, ¿o que opinan? una sociedad a la que solamente pertenece gente de los mejores círculos se había reunido para financiarlo. Entre ellos un antiguo ministro del exterior, generales que durante la Revolución por alguna u otra razón habían luchado de los dos bandos, abogados que ahora trabajan en el gobierno y en la administración pública, la cuñada de un antiguo presidente y dos gobernadores en turno. De ellos salió el dinero, que bien pudo haber sido empleado para haber comenzado otra cosa que no fuera construir un lujoso hotel. ¿Habría sido malo pensar en un campo de olivo? Como colonia española México estuvo cuatro siglos reprimido del cultivo de esa nudosa y descascarillada planta, y todavía sus frutos son introducidos al país como producto de importación.¹¹

En el marco del comienzo del llamado siglo veinte corto,¹² el relato de Uhse hace referencia a aquel México que había protagonizado el movimiento revolucionario, proceso que

11 Bodo Uhse., *op. cit.*, p. 6.

12 Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*. Ed. Crítica, Barcelona, 1995, p. 13.

habría de concluir con él el triunfo de los constitucionalistas sobre Victoriano Huerta, Emiliano Zapata y Francisco Villa. Desde la constitución de 1917, la fracción revolucionaria había intentado establecer un sistema democrático, sin embargo, éste era de carácter pluripartidista y poco duradero.¹³ Dentro de esta situación nace el Partido Nacional Revolucionario. En el ámbito económico, el país estaba en medio de una crisis, pues con el movimiento revolucionario la fuerza de trabajo se dispersó, y la producción disminuyó. Las haciendas ya no eran los centros de producción y la Industria del petróleo y la industria minera también estaban en crisis. La industria petrolera estaba controlada por capital extranjero, en su mayoría norteamericano, y el gobierno solamente contaba con los impuestos recaudados por las exportaciones de la industria.¹⁴

La década de los treinta sería testigo de la transformación política de México. La revolución había sido un movimiento que había reunido en todo el mundo a las clases más marginadas, incluso a una fracción de las clases medias. Planteada como una lucha agraria, en México se inició una lucha por la participación en el poder y en la política de país. Con ella, se comenzaría la instauración de un nuevo régimen.¹⁵ La heterogeneidad e inestabilidad de los protagonistas de la política en México en la década de los treinta llevó a Lázaro

13 Meyer, Lorenzo, *Historia general de México*, Daniel Cosío Villegas (coordinador). Tomo IV, Ed. El Colegio de México, México, 1976, p. 123.

14 *Ibid.*, p. 131.

15 *Ibid.*, p. 132.

Cárdenas al poder, quien logró disolver la influencia que tenía Calles en el partido (PNR), y en el control del país. Así, el gobierno de Cárdenas aprovechó a la fracción trabajadora para lograr una fuerza que pudiera combatir el conflicto político, retomó la reforma agraria y promovió el movimiento obrero. La transición del gobierno de Cárdenas al de Ávila Camacho fue también una transición en la vida agraria. Los programas emprendidos por el cardenismo se replantearían mediante una nueva política que acabaría con la plataforma anterior, que había intentado beneficiar a la masa campesina.¹⁶ Estos y otros aspectos de la dinámica política y cultural de México determinaron la narrativa de la novela de Uhse, pues integrando al narrador en una reflexión crítica el autor permite registrar el trasfondo social e histórico que envolvió la creación de una de las obras murales más importantes en la carrera de Rivera.

“O tal vez pensar en presas o industria eléctrica, de eso no se puede tener nunca suficiente en un país, pues la energía es necesaria, tanto como el sagrado alimento. No estamos hablando de escuelas, hospitales e instituciones semejantes, que solo cuestan dinero y de las cuales el Estado debe ocuparse de modo complaciente. El asunto es en relación con las empresas y toda infraestructura lucrativa, como las fábricas

16 Meyer, Lorenzo., *op. cit.*, p. 178.

de químicos, talleres de mecánica de alta precisión y minas tal vez. ¿Pero cuánto produce eso ya? ¿Y a partir de cuándo? ¿Cuándo nuestro dinero va a producir? ¡Lo queremos retener en nuestras manos!, ¡Debe entrar y limpio! ¿No es válido esperar que lo que se ha ganado por derecho en la lejana guerra, traiga en la paz mayores beneficios?

Entre menos se necesita el dinero más se hace uno dependiente. Así es esto, y por eso fue construido este ostentoso hotel en este lado del parque, en este lado de la vida, y además exclusivamente para huéspedes norteamericanos que pagan en dólares y que rodeados de todo confort contemplan con curiosidad desde la ventana del edificio el país.”¹⁷

Con párrafos como el anterior el narrador de la historia se torna un testigo ocular de la vida mexicana. Sin duda un testigo que está determinado por una, digamos, posición “a distancia”, un *outsider*, quien parece identificar aspectos que desde la experiencia cotidiana quedan velados. Esta cualidad particular permite la configuración de un relato que se transforma en un “puente” entre la historia europea y la mexicana, entre la experiencia de Uhse y la de Rivera, articuladas por la experiencia transcultural contenida en un relato determinado por el fenómeno del exilio.

17 Bodo Uhse., *op. cit.*, p. 7.

II

El fenómeno de exilio parece ser un hecho recurrente en la sociedad alemana, ya que su proceso histórico ha causado en diversas ocasiones la salida obligada de una fracción de su población. Georg Foster, quien estuvo en Francia en el siglo XVIII junto con otros –aproximadamente 10,000– exiliados contra el absolutismo feudal es uno de los muchos ejemplos de esta recurrente cualidad. Otra ola de emigración, también en el siglo XIX, ocurrió como consecuencia de las “Resoluciones de Karlsbad” en 1819, y otra más después de la Revolución de Julio en 1830 en París. En los años cuarenta del siglo XIX había entre 50 000 y 80 000 exiliados alemanes en París, entre ellos, se encontraban intelectuales como Karl Marx, Heinrich Heine, Arnold Ruge y Wilhelm Weitling. Ya en el último cuarto de esta centuria, en 1878 se produjo otra emigración a causa de las leyes contra los socialistas. Antes de la Segunda Guerra Mundial nuevamente pacifistas exiliados en Suiza como Stefan Zweig, Ernst Bloch y Walter Benjamin tuvieron que abandonar sus lugares de residencia. En casi todos los casos mencionados las emigraciones se relacionaban con una lucha democrática en contra de los poderes absolutistas. Sin embargo, el fenómeno ocurrido durante el nacionalsocialismo tiene una particularidad, la dimensión de los expulsados y perseguidos: 142,000 hasta 1938,¹⁸ superando a cualquiera de los

18 Beutin, Wolfgang. (etal.), *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. J.B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar. 5^o Edición, 1994, p. 401.

fenómenos anteriores. En este caso se distinguen en primer lugar los que salieron por cuestiones políticas a partir de la quema de Reichstag, y los perseguidos por el racismo entre 1938 y 1939, especialmente a partir del 9 de noviembre de 1938, cuando se reforzaron las medidas contra los judíos. El exilio originado por la llegada de Hitler al poder es entonces un proceso múltiple, del mismo modo que su efecto en la literatura, pues entre los múltiples nombres hay figuras de distintos ámbitos, todos ellos perseguidos por el fascismo.¹⁹

Las primeras cuatro semanas entre la llegada de Hitler al poder, el treinta de enero de 1933, y el incendio del Reichstag el 28 de febrero del mismo año no parecían significar ninguna catástrofe. Entre los pocos escritores que abandonaron Alemania en ese momento se encuentra figuras como Heinrich Mann, Thomas Mann y Oskar Maria Graf.²⁰ A partir del evento en el Reichstag se dieron ordenes de aprensión en contra de escritores como Anna Seghers, Egon Erwin Kisch, o su reclusión en campos de concentración como Willi Bredel o Ludwig Renn, o en el peor de los casos fueron asesinados como es el caso de Erich Mühsam, Klaus Neukrantz, Carl von Ossietzki, entre otros. A partir de entonces comenzó la salida de escritores de izquierda, así como liberales y judíos como Alfred Döblin, Bruno y Leonhard Frank, Hermann Kesten, Erika y Klaus Mann,

19 Beutin, Wolfgang. (etal.), *op. cit.*, pp. 401-402.

20 Rotermond, Erwin. "Deutsche Literatur im Exil 1933-1945" en *Geschichte der deutschen Literatur. Von 18 Jahrhundert bis zum Gegenwart*. Viktor Žmegač. Berlín 1999. p. 1.

Ludwig Marcuse, y Arnold Zweig entre otros. Tanto que ya para el otoño de 1933 la diáspora de literatos y publicistas había concluido casi por completo.²¹

El exilio significó en principio una ruptura en las relaciones sociales. La salida del contexto cultural conocido y la llegada a uno nuevo, la mayoría de las veces totalmente desconocido, significaría el principal problema en la conciencia de los exiliados, que a su vez implicaría un segundo problema, la forma en la que podrían lograr la salida y restablecer su vida productiva. Las condiciones de los exiliados eran heterogéneas, pues no todos tenían permiso para trabajar en el país de llegada, y algunos se sostenían de donativos o caridades de otros escritores y organizaciones humanitarias como la *American Guild for German Cultural Freedom*.²²

La oposición desde el exilio contra el régimen de Hitler se mostró a través de publicaciones como *Die Sammlung*, *Neue Deutsche Blätter* –donde colaboraron Anna Seghers, Oskar Maria Graf, Wieland Herzfelde y Jan Petersen– desde 1933, o *Das Neue Tagebuch* y *Neue Weltbühne*, *Internationale Literatur*, *Mab und Wert* –editada en los Estados Unidos por Thomas Mann. La aparente necesidad de representar la situación lo más fiel posible fue una de las condiciones que originaron el tipo de literatura lograda durante ese periodo, estableciéndose una tendencia general a escribir una literatura antifascista de tendencia predominantemente

21 *Ibid.*, p. 2.

22 Beutin, Wolfgang. (etal.), *op. cit.*, pp. 402-403.

realista.²³ Estas circunstancias provocaron una bifrontalidad cultural que fue enriquecedora en muchos sentidos, ya que la estancia de exiliados en otros contextos diferentes al de origen permitió una interacción que derivó en emplazamientos transculturales que a través de la “novela histórica del exilio” efectuaron y concretizaron la orientación política de los escritores del frente popular.²⁴

La llegada de los exiliados germano-hablantes a México continuó paulatinamente desde la llegada de los primeros europeos al continente. Para 1848 se había fundado ya en México el casino alemán (*Das Deutsche Haus*). Durante el porfiriato la política comercial mexicana con relación a Europa mejoró, así que llegaron más casas comerciales alemanas, y con ello creció la comunidad, surgiendo también -con apoyo del gobierno alemán de la época- en la década de los noventa del siglo XIX el colegio alemán, mismo que continúa hasta la actualidad.²⁵ Durante el siglo XX, las relaciones entre México y Alemania cambiaron, pues a partir de 1932 los nexos culturales se desgastaron a causa de las diferencias ideológicas. En esa época existía principalmente una división entre los que estaban a favor de la política de Hitler y los que la rechazaban. No obstante, desde la llegada del régimen nazi al poder en 1933 más de 500,000 personas

23 Rotermond, Erwin., *op. cit.*, pp. 2-13.

24 Beutin, Wolfgang. (etal.), *op. cit.*, pp. 411-413.

25 Mentz, Brígida von. “Notas sobre los alemanes en la ciudad de México en el siglo XIX”, en “La comunidad alemana en la ciudad de México” en *Babel, ciudad de México*. Edit. Instituto de cultura de la Ciudad de México. México, 1999, pp. 11-19.

abandonaron sus países en los siguientes años, de los cuales un poco más de 100,000 se dirigieron a América Latina. Los países latinoamericanos que se convirtieron en lugar posible de refugio para los emigrantes fueron entre otros Argentina, Chile, Brasil, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Perú, Ecuador, Costa Rica, Colombia, Venezuela, Panamá, Honduras, Guatemala, México, Cuba, Haití y República Dominicana. Entre esos 100,000 se encontraban artistas, escritores, publicistas, músicos, actores, pintores, arquitectos, docentes y científicos.²⁶ Durante el periodo de 1933 a 1945 México fue un país que facilitó una actividad antifascista, mientras que en muchos de los países sudamericanos los regímenes militares limitaron las posibilidades de exilio.²⁷ Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, México fue un país que se opuso abiertamente a las políticas fascistas, así que ofreció apoyo a los exiliados, especialmente españoles. Poco después de la anexión de Austria por parte de Hitler, México ofreció recibir a las víctimas de fascismo,²⁸ convirtiéndose en destino de muchos. No obstante, desde el primero de diciembre de 1940 comenzó el periodo de gobierno de Manuel Ávila Camacho, quien había prometido mantener su política de refugio a emigrantes. Así que en los dos siguientes años continuó la llegada de refugiados. La mayoría de estos llegaron entre los años 1941 y 1942, justo cuando Europa era ya la cede de un conflicto mundial.²⁹

26 Kiessling, Wolfgang. *El exilio alemán en México*. Ed. Librería Mayrán, México, 1985, p. 8.

27 *Ibid.*, p. 19.

28 *Ibid.*, p. 22.

29 *Ibid.*, p. 50.

México fue el único país donde se logró una actividad política y cultural por parte del exilio alemán antifascista. Ahí se estableció la editorial *El libro libre*, que publicó veinticuatro títulos durante el periodo de 1942 a 1946. Autores como Lion Feuchtwanger con *Unholdes Frankreich* en 1942, Anna Seghers con *Das siebte Kreuz* en 1943, Bruno Frank con *Die Tochter* en 1943, Heinrich Mann con *Lidice* en 1943, Theodor Plivier con *Stalingrad* en 1946, así como reportajes de Egon Erwin Kisch, poesía de Paul Mayer –el jefe de redacción de la editorial- y libros de él y Alexander Abusch son algunas de las publicaciones de esta editorial. Básicamente el programa de la editorial era reunir escritores exiliados en distintos países, y con ello elaborar un acervo de la literatura de esta corriente.³⁰ Otro tipo de publicación lograda en México fue la revista *Freies Deutschland*. Redactada por Bruno Frei y Alexander Abusch esta revista publicó 54 números en un periodo de cinco años. Aunque tenía una clara tendencia comunista la publicación integró además de autores comunistas como Brecht, Seghers y Becher, también ensayos de Thomas Mann, Oskar Maria Graf, Bruno Frank y Lion Feuchtwanger.³¹

El exilio de germano-hablantes en México ha sido ampliamente productivo en muchos sentidos, no solamente por parte de los exiliados que durante su estancia en México han dejado obras importantes para ambas culturas, sino también los estudios que han surgido como consecuencia de este

30 Rotermund, Erwin., *op. cit.*, pp. 60-62.

31 Rotermund, Erwin., *op. cit.*, pp. 62-63.

fenómeno. Existe una amplia bibliografía que tiene como tema el exilio de germano-hablantes en México; especialmente durante la época del fascismo en Europa. Guy Stern ha sido uno de los tantos interesados en estudiar el fenómeno del exilio a través de su literatura.³² Silvia Pappe en sus estudios sobre el exilio plantea que la identidad transformada en los exiliados es originada por la condición del exilio. Para ella, en la mayor parte de los casos, el exiliado deja su mente en el lugar abandonado y solamente existe en la tierra de asilo de forma obligada. Solamente en algunos casos la tierra de llegada es un lugar para planear vivir y proyectar la vida. El exilio es en algunos casos un espacio para mantener el pensamiento en el pasado, y sólo en algún sentido en el inicio de una nueva vida en el presente, contribuyendo a ello la gran incertidumbre que implica la llegada.³³ Lo anterior permite una dialéctica en la cultura, originando espacios que permiten una dinámica de intercambio.³⁴

III

En el caso de Bodo Uhse es fundamental notar que dentro de su amplia producción escrita es posible identificar textos

32 Stern, Guy. “Perspectivas y propuestas para la investigación de la literatura latinoamericana de exilio”, en *México, el exilio bien temperado*. Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero (coord.), pp. 11-22.

33 Pappe, Silvia, “De tantas llegadas una...”, en *México, el exilio bien temperado*. Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero (coord.), p. 173.

34 Kurnitzky, Horst. “Huida-emigración-exilio. Reflexiones sobre ciertos fundamentos histórico-culturales de nuestra civilización”, en *México, el exilio bien temperado*. Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero (coord.), pp. 171-172.

que se enfocan en algún tipo de reflexión crítica centrada en algún fenómeno artístico en México. Al menos los textos *Schwarz auf Weiss* (1943), dedicado a la obra de José Guadalupe Posada; *Notizen über David Alfaro Siqueiros* (1962), centrado en el trabajo del polémico artista mexicano; *Von der Bedeutung des Auftrags* (1949), enfocado al movimiento muralista mexicano; junto con *Diego Rivera zum Gedenken* (1957), escrito en el contexto de la muerte de Rivera, son ejemplos del trabajo de Uhse como crítico de arte desde un enfoque políticamente comprometido.³⁵ Estos relatos junto con la novela *Sonntagsträumerei in der Alameda* permiten configurar una tendencia crítica que se expresa en una narrativa social, sustentada en una revisión de los procesos históricos del país, metabolizada a través de las expresiones artísticas.

“La solemne bendición del hotel por parte del arzobispo, que junto con el banquete posterior habría costado más de una botella de vino espumoso, era el momento que uno esperaba y esperaba. Solamente en uno de los salones se seguía trabajando, solamente un hombre continuaba en el trabajo. Hoy quería concluir con aquello que le llevaba trabajando largo tiempo, así lo había prometido. Mañana tendría lugar la fiesta, y para pasado mañana ya todas las habitaciones estaban reservadas. La grata noticia le sería comunicada

35 Sandra Patricia Lamas Barajas. “En busca de un arte políticamente comprometido: México y sus artsitas plásticos en la obra de Bodo Uhse”, en *Verbum et Lingua*, No. 6, julio-diciembre, 2015, pp. 107-121.

al presidente del consejo de administración y al general Calderón de la A, a través del Director, un hombre muy dinámico y gentil, pero en el fondo sensible. [...] Enrique González corrió hacia abajo en dirección del vestíbulo del comedor, cuya puerta se había mantenido cerrada. Adentro el pintor, agotado, daba la última pincelada, inscribía su nombre en la esquina inferior izquierda de la imagen, y luego dejaba el largo pincel en la alta vasija de barro junto con los otros.”³⁶

En el fragmento anterior aparece por vez primera la referencia a la obra mural y a su autor. La historia se vuelca desde ese momento hacia la “documentación” del proceso creativo de Rivera, y con ello engarza al relato con un aspecto cultural de la vida de México. En otras palabras, la obra literaria es en este caso, por una parte, una representación del autor y su cultura, y por otra parte la entidad cultural a la que él vuelca su mirada y que representa en el discurso. Así la dinámica cultural mexicana se formula como un ámbito de construcción simbólica, al establecer condiciones de sentido en relación con el mundo vivido, organizando la vida de los personajes en tanto entidades sociales y construyendo condiciones que permiten el surgimiento de la identidad como presencia en el mundo. De ahí que el relato de Uhse puede ser, por una parte, objeto de estudio de la cultura del autor, y por otro lado, el estudio de la cultura que es representada en la obra.

36 Bodo Uhse., *op. cit.*, p. 8.

“Entre tanto [Rivera] se paseaba entorno a la pintura. Luminosa en su azul y amarillo, la obra expresaba alegría vital. Su obra gruñía “como los parques pintados por Renoir”. Saturada de ironía, su mirada se mantenía fija frente al, alguna vez amado, retrato de Frida, su ahora desgraciada y gravemente enferma mujer. Con cuanta frecuencia la había pintado: su encantador rostro y su frágil figura en los coloridos vestidos de Tehuantepec que usaba con particular alegría, y tan ajenos a esta sobria ciudad portuaria comercial. Él miraba con detalle el cuadro y no pensaba en ella, sino en una chica muy joven por la que suspiraba y por la que esperaba muy impaciente, pues quería mostrarle antes que nadie, lo que hasta entonces a nadie se le había permitido. ¿Dónde estará en este momento? Pensando en ella había tenido la sensación de que tenía la vida entera en frente, como cuando había soñado bajo los árboles de la Alameda hace cincuenta años. Fuerte y toscamente se carcajeó frente al autorretrato encima del mural, donde aparecía cuando era un chamaco adolescente, con horrendas botas de ferrocarrilero y rizos, con un extremadamente grande paraguas en la mano y un llano sombrero de paja un poco infantil, melancólico, y de mal aspecto. En la antesala salía y entraba Don Enrique González con apresurados y adelantados pasos. Él no podía comprender que tanto le ocupaba al Gordo ahí adentro.”³⁷

37 *Ibid.*, p. 11.

Aristóteles ya había establecido la importancia de entender a la Poética como una imitación de la acción humana. Para él, en primera instancia la poesía es una imitación (*mimesis*) de la acción humana.³⁸ La concepción de Aristóteles con respecto a la poética permite definir a la literatura como una imitación de la acción humana, es decir como entidad cultural. En la imitación se encuentra un fragmento de la acción humana, descrito a través de un discurso elaborado por su autor. Por ello el vínculo existente entre la literatura y la cultura es justamente que la literatura es una *mimesis* de la cultura y al mismo tiempo se establece como cultura.

Si la literatura es en esencia una *mimesis*, y esta es a su vez una representación, es decir una posibilidad de acercarse a “la cosa misma” a través de un proceso determinado de conocimiento, entonces esta representación equivale a una forma de aprehender al mundo. La aprehensión requiere siempre de un proceso de selección, donde se enfatizan algunos aspectos y se descartan otros, pues la comprensión entendida como noción abstracta implicaría prescindir de todas las relaciones de perspectiva, es decir no sería capaz de registrar las múltiples formas de significación de la realidad, en otras palabras significaría no aprehender nada.³⁹ La idea de *perspectivismo* planteada en el pensamiento de Nietzsche permite establecer la existencia de diversos procesos de aprehensión y de selección. Cada uno de es-

38 Aristóteles, *Poética*. Icaria editorial, Barcelona. 5º edición, 2000, p. 30.

39 Nehamas, Alexander. *Nietzsche, la vida como literatura*. Trad. Ramón, J. García. Turner, FCE. México, 2002, p. 70.

tos procesos no significa una mejor o peor aprehensión del mundo, solamente da cuenta de representaciones basadas en diferentes elementos del mundo. Así la *acción humana* representada o imitada en la obra es una perspectiva de la misma. Igual que en la pintura de Rivera, cada obra representa una entidad determinada a partir de ciertos rasgos seleccionados por el autor, mismos que se fundamentan en la condición de aprehensión del *mundo vivido*. En cada obra, el autor representa lo que piensa que debe ser representado (narrado) a partir del proceso de selección que forma parte del conocimiento del *mundo*. Cada autor representa la *acción humana* en diferentes formas, las obras literarias y las plásticas son representaciones logradas a partir de diversas formas de lenguaje, y estas forman parte de los procesos de aprehensión del mundo y su representación.

En tanto *mimesis* de la acción humana, el texto de Uhse es una perspectiva del mundo, y por lo tanto parte del mismo mundo. Si en el pensamiento de Nietzsche, el mundo puede ser entendido metafóricamente como texto,⁴⁰ en este caso el texto también es el *mundo*, y parte de él. La metáfora de *texto*, utilizada por Nietzsche para explicar al *mundo*, permite establecer un vínculo entre el relato de Uhse y el de Rivera, pues sí la realidad o sentido adjudicado al mundo es siempre una ecuación del sujeto y su entorno, la novela referida en este trabajo también se encuentra como una de las posibilidades de sentido del mundo, o como una posible

40 *Ibid.*, p. 85.

ecuación entre “la cosa en sí” y su aprehensión. De ahí que el relato de Uhse se proyecte hacia un mudo mediado por su experiencia en México, al tiempo que se empalma con el mundo configurado por Diego Rivera en su obra. Ambas obras en su conjunto se entretujan para referir a un aspecto de la historia social de México, integrando eventos personales del artista mexicano.

“Don Enrique González permanecía de pie escuchando tras la puerta, pero no había tenido el valor de abrirla y molestar al pintor. Era ya desagradable seguir en esa actitud escuchante y sorpresiva, sin embargo, se sintió aliviado cuando Lavinia entro como ráfaga. Lavinia Smith -las dos partes de su nombre no quedaban bien juntas- era una maestra de ballet norteamericana, bien conocida por todas las personas del medio artístico y del teatro. Ya había ido a buscar al maestro con frecuencia, había pasado sus vacaciones en México para estudiar las danzas de origen indígena con la consigna de asimilar y conocer los hermosos bosques y selvas.

¿Está el maestro ahí? Indagó Lavinia, absorta con los labios casi cerrados, “me retrasé, no pasa normalmente. Andando en el escenario se acostumbra uno a ser puntual”.

Ella dejó la respuesta a su pregunta en el rostro del funcionario del Hotel y su impaciencia se transformó en una especie de alegría infantil. “Con que no esté

muy enojado” dijo de prisa “a veces le tengo miedo, estar frente a él, ese oso o lobo...”

Si no te espantas inútilmente, pensó el moreno Don Enrique, el lobo estará casi sin dientes y también las garras estarán sin filo ante tu frágil carne.⁴¹

Siguiendo esta línea de análisis la *realidad*, el mundo y el texto son entidades fluctuantes, pues las cosas son entidades elaboradas dentro de un marco de interacción constante, dado que el mundo, como realidad, es la constante elaboración y reelaboración de sentido a partir de cada elemento que lo compone.⁴² Desde esta perspectiva cada obra literaria colabora para esta constante elaboración del *mundo*, se establece como un elemento que se vincula con el mundo para darle un nuevo sentido, pues la interpretación lograda por el autor se conecta con las múltiples interpretaciones del texto para continuar con el proceso de semiósis, en este caso el que está configurado en relación con la creación de la obra mural de Diego Rivera. Tanto en la realidad literaria como en el mundo vital, la interpretación es múltiple y constante, y al mismo tiempo permite la reconstrucción del sentido de las cosas. Interpretar es generar sentido, realidad, pues cada lectura del mundo o del texto aporta perspectivas o componentes a éste y le complementan en su existencia,⁴³ ya que la constante interacción de los elementos del mundo le otorga su carácter dinámico. Por ello el relato de Bodo

41 Bodo Uhse., *op. cit.*, p. 12.

42 Nehamas, Alexander. *Nietzsche.*, *op. cit.*, p. 114.

43 *Ibid.*, p. 118.

Uhse es resultado de un proceso prolongado, que deriva en la existencia de una realidad que se produce en el devenir. Es un fenómeno “genealógico”, que se conecta entre sí con el resto del mundo. Esta genealogía es entendida como ontología, y permite incluir las múltiples perspectivas logradas en la construcción del sentido.⁴⁴

Así la existencia de las cosas es la suma total de sus características, rasgos o componentes, es decir de sus distintas perspectivas. Por ello cada cambio en una de las distintas cualidades –perspectivas de las cosas- implica un cambio en “la cosa misma” y en las cosas que le rodean.⁴⁵ Por ello la literatura es definida en este caso como una entidad semiótica que permite formular al mundo como elemento de sentido.⁴⁶ Esta elaboración de sentido se produce como el resultado de la interacción de cada elemento que integra el mundo vivido, y se concretiza en el texto y en su significación. *Sonntagsträumerei in der Alameda* de Bodo Uhse es entonces un conocimiento “mediato” de la obra *Sueño de una tarde dominical en la Alameda* de Diego Rivera.

44 *Ibid.*, p. 133.

45 *Ibid.*, p. 188.

46 Iuri Lotman, *La semiosfera*, Vol. I, Editorial Cátedra, Barcelona, 1996, 276 pp.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTOTELES, Poética. Icaria editorial, Barcelona. 5º edición, 2000, p.p. 19-54.

BEUTIN, Wolfgang. (etal.), Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. J.B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar. 5º Edición, 1994, p.p. 304-612.

HANFFSTENGEL, Renata von. “La imagen de la Revolución Mexicana en la obra de Bodo Uhse Sonntagstraümmerei in der Alameda y en sus cuentos mexicanos”. En México, el exilio bien temperado. Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero, p.p. 83-88.

HANFFSTENGEL, Renata von. “La comunidad alemana en México a partir de la segunda guerra mundial hasta la fecha” en “La comunidad alemana en la ciudad de México” en Babel, ciudad de México. Edit. Instituto de cultura de la ciudad de México. México, 1999, p.p. 41-47.

HOBSBAWM, Eric. Historia del siglo XX. Ed. Crítica. Barcelona, p.p.11-26

KATZ, Friedrich. “La Revolución Mexicana desde la perspectiva de los refugiados políticos en México” En México, el exilio bien temperado. Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero, p.p.161-164.

KIESSLING, Wolfgang. El exilio alemán en México. Ed. Librería Mayrán, 1985. México, p.p. 8-25.

KURNITZKY, Horst. “Huida-emigración-exilio. Reflexiones sobre ciertos fundamentos histórico-culturales de nuestra civilización” En México, el exilio bien temperado. Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero, p.p. 171-172.

LAMAS Barajas, Sandra Patricia. “En busca de un arte políticamente comprometido: México y sus artistas plásticos en la obra de Bodo Uhse”, en Verbum et Lingua, No. 6, julio-diciembre, 2015, pp. 107-121.

LIWERANT, Judit Bosker. “De exilios, migraciones y encuentros culturales” En México, el exilio bien temperado. Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero, p.p. 23-35.

MENTZ, Brígida von. “Notas sobre los alemanes en la ciudad de México en el siglo XIX”, en “La comunidad alemana en la ciudad de México” en Babel, ciudad de México. Edit. Instituto de cultura de la ciudad de México. México, 1999, p.p. 11-19.

MEYER, Lorenzo. En Historia general de México, Daniel Cosío Villegas (coordinador). Tomo IV, Ed. El colegio de México. 1976 México, p.p. 111-280.

NEHAMAS, Alexander. Nietzsche, la vida como literatura. Trad. Ramón, J. García. Turner, FCE. México, 2002.

PAPPE, Silvia., “De tantas llegadas una...” En México, el exilio bien temperado. Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero, p.p. 173-178.

ROTERMUND, Erwin. “Deutsche Literatur im Exil 1933-1945” en Geschichte der deutschen Literatur. Von 18 Jahrhundert bis zum Gegenwart. Viktor Žmegač. Berlín 1999. pp. 1-65.

STEPHAN, Alexander. “El FBI y los exilados germanoparlantes en México” En México, el exilio bien temperado. Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero, p.p.151-160.

STERN, Guy. “Perspectivas y propuestas para la investigación de la literatura latinoamericana de exilio”. En México, el exilio bien temperado. Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero. Pp. 11-22.

TURNER, Victor. “Dramas sociales y metáforas rituales” en Antropología del Ritual. Ingrid Geist (comp.), CONACULTA, INAH, 2002. 35-70.

UHSE, Bodo, Sonntagsträumerei in der Alameda, Henschelverlag-Berlin, 1961, 200 págs.



*Dr. José Luis
Rivalcaba Sil*

**Mirando con otros ojos:
los murales a través de
sus materiales**

Introducción

En el estudio de los objetos del arte en México se ha incorporado cada vez más el análisis de los materiales que los componen como un elemento adicional para dialogar con la obra y comprender aspectos específicos sobre el uso de materias primas y técnicas para su realización, cambios en la obra, procesos de alteración, así como para sustentar las estrategias de conservación.¹

El alcance de los instrumentos y técnicas de análisis material para el estudio de una obra de arte es notable:² Comprende desde las técnicas que captan imágenes más allá del campo de visión humana, los pequeños equipos que desmenuzan la luz procedente de su superficie para inferir la composición química de manera directa y sin causar daño al objeto de estudio, hasta el análisis de micromuestras con poderosos microscopios ópticos y electrónicos, y cromatógrafos de una alta sensibilidad para captar sus componentes moleculares.

-
- 1 Van Grieken Rene, Janssens Koen eds., *Cultural Heritage Conservation and Environmental Impact Assessment by Non-destructive Testing and Microanalysis*, London: A.A. Balkema Publishers, 2005.
 - 2 Sgamelloti Antonio, Brunetti Brunetto, Miliani Costanza, *Science and Art: The Painted Surface*, Cambridge: Royal Society of Chemistry, 2014.

Este tipo de aproximación se puede aplicar a los más variados objetos y obras de arte compuestos de diversos materiales:³ pintura, escultura, manuscritos, impresos, mobiliario, artefactos, textiles, etc. Si se propone adecuadamente la estrategia de estudio es posible contestar múltiples preguntas sobre la obra y obtener respuestas sorprendentes.

La pintura de caballete y mural son objetos especialmente atractivos por sus cualidades estéticas para su estudio material, no obstante las dificultades inherentes para su caracterización por la diversidad de materiales orgánicos e inorgánicos que las componen y su estructura de capas. Esto constituye un reto para los científicos sobre todo en lo que se refiere al análisis no destructivo, no invasivo e in situ.

Específicamente en cuanto a pintura mural, los murales egipcios⁴ y griegos de la antigüedad,⁵ así como los del medioevo,⁶ los que se encuentran a lo largo de la ruta de la seda,⁷ e incluso los célebres murales del Vaticano de Miche-

3 Caple Chris, *Objects, Reluctant witnesses to the past*. New York: Routledge, 2006.

4 Middleton Andrew, Uprichard Ken, *The Nebamun Wall Paintings: Conservation, Scientific Analysis and Display at the British Museum*, Archetype Publications, Londres, 2007.

5 Kakoulli Ioanna, *Greek Painting Techniques and Materials: From the Fourth to the First Century BC*, Londres: Archetype Publications, 2009.

6 Howard Helen, *Pigments of English Medieval Wall Painting*, London: Archetype Publications, 2007.

7 Yamauchi Kazuya, Taniguchi Yoko, Uno Tomoko (eds). *Mural Paintings of the Silk Road: Cultural Exchanges between East and West*, Londres: Archetype Publications, 2007.

langelo Buonarroti⁸ y de otros artistas del Renacimiento – por citar algunos casos; han sido estudiados exitosamente mediante técnicas de imagenología, análisis in situ y otras técnicas como las que se han descrito previamente.

En el caso de México existen como antecedente los estudios analíticos de murales prehispánicos⁹ del área Maya, Teotihuacán, Oaxaca y Cacaxtla; la mayoría de ellos se realizaron a partir del análisis de pequeños fragmentos con técnicas de microanálisis.

Los estudios precursores basados en la combinación de métodos no invasivos mediante técnicas de imagen y espectroscopias se han llevado a cabo sobre todo en fragmentos de pintura mural prehispánica Teotihuacana y Maya,¹⁰ y de forma no invasiva sobre murales novohispanos de conventos Hidalgo¹¹ para estudiar la paleta y las técnicas pictóricas empleadas en su realización.

8 Buranelli Francesco, *The Last Judgement. The Restoration, The Vatican Museums*, Vol. 1, New York: Rizzoli International, New York, 1999.

9 http://www.pinturamural.esteticas.unam.mx/acerca_proyecto

10 Alonso Alejandra, Pérez Nora Ariadna, Ruvalcaba Sil José Luis, Casanova Edgar, Claes Pieterjan, Aguilar Melo Valentina, Cañetas Jaqueline, *Comparative Spectroscopic Analysis of Maya Wall Paintings from Ek'Balam, Mexico*, “Materials Research Society Symposium Proceedings” Vol. 1618, 2014, pág. 63-72

11 Ruvalcaba Sil José Luis, Wong Rueda Malinalli, García Bucio María Angélica, Casanova González Edgar, Manrique Ortega Mayra Dafne, Aguilar Melo Valentina, Claes Pieterjan, Aguilar Téllez Dulce María, *Study of Mexican Colonial Mural Paintings: An In situ Non-Invasive Approach*, “Materials Research Society Symposium Proceedings” Vol. 1656, 2015. DOI10.1557/opl.2015.1

En particular las obras del muralismo en México, son susceptibles de ser estudiados de esta manera para descubrir que pigmentos se emplearon, los materiales que componen el enlucido y su soporte, y revelar detalles sobre sinopias, estarcidos, arrepentimientos y repintes, y otros secretos ocultos a los ojos del público no especializado en la historia del arte y sus técnicas.

De esta forma, se puede ver a través de estos instrumentos y métodos, mirando con otros ojos, para desentrañar a las obras de arte y observar la influencia de los materiales en su realización y revelar sus secretos.

Mirando murales

En el caso de obras del muralismo mexicano, existen pocos estudios técnicos de este tipo de obras, la mayoría de éstos están vinculados a procesos de conservación y restauración a cargo de instituciones nacionales.

No obstante, recientemente se han iniciado investigaciones desde la historia del arte, considerando el punto de vista del estudio técnico del arte para la interpretación integral de la obra considerando de manera ponderada sus aspectos materiales y las técnicas pictóricas, así como su deterioro y procesos de restauración, que a lo largo de la vida de la obra la van paulatinamente transformando. Este es el caso de los estudios realizados en obras murales de Juan O’Gorman (*Entre la Filosofía y la Ciencia*, 1948), y Pablo O’Hig-

gins (*Luchas del pueblo Tarasco ó Apogeo de Tzintzuntzan*, 1964; y *Boda purépecha*, 1964), en los cuales ha colaborado nuestro grupo de investigación.

Esta forma de mirar, implica algunas dificultades, pues de inicio se trata de un trabajo interdisciplinario que requiere la contribución de historiadores de arte, conservadores y artistas, pero además de científicos, como físicos y químicos, y el soporte de las ingenierías y otras áreas. Crear una estrategia de colaboración sistemática y un lenguaje común son los principales retos para realizar este tipo de investigaciones.

Afortunadamente en México ya hay experiencias exitosas resultado de investigaciones realizadas en la última década que permiten fundamentar el estudio de la pintura del muralismo, y afrontar algunas de las dificultades técnicas y de logística que hay que abordar para su estudio. Tal es el caso de las dimensiones de las obras, casi siempre en gran formato, ubicadas en espacios públicos y en zonas de difícil acceso; expuestas a condiciones ambientales externas que frecuentemente producen alteraciones en su aspecto y composición original.

De los métodos...

En el Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC),¹²

12 Zetina Sandra, Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y la Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC), México, "Intervención" 12, 2015, pág. 77-84.

se han integrado diversos grupos temáticos de investigación de la Universidad Nacional Autónoma de México, del Instituto de Investigaciones Nucleares, y de la Universidad Autónoma de Campeche; expertos en el estudio in situ con técnicas de imagenología bajo diversas iluminaciones, en la caracterización mediante equipos portátiles que permiten determinar con métodos espectroscópicos la composición química de los materiales sin tomar muestras; en el estudio con potentes microscopios ópticos y electrónicos, en métodos químicos para materiales orgánicos, así como en los efectos ambientales en los materiales.

Específicamente, una aproximación no destructiva y no invasiva al mural permite establecer la composición de la paleta y de los materiales que componen la obra. Como se mencionó antes, las pinturas son obras complejas, quizás los objetos más complejos y heterogéneos del patrimonio cultural al estar compuestas de capas pictóricas de pigmentos orgánicos e inorgánicos, aglutinantes y cargas de diversa naturaleza. Por ello para comprender cabalmente la técnica pictórica se necesita, tras el estudio prospectivo con las técnicas de imagen y los análisis no invasivos; de la toma de micro-muestras que requieren ser preparadas para observar en detalle su estructura de capas y los componentes del soporte mediante su examen en microscopios ópticos y electrónicos.

En función de las cuestiones propuestas y la posibilidad de un análisis destructivo, la muestra puede ser preparada y di-

suelta para detectar en cromatógrafos de diversa naturaleza, las moléculas orgánicas que los componen.

La elección de las regiones donde tomar las muestras es crucial y se basa en los estudios no destructivos mediante imagen y técnicas espectroscópicas. De esta manera es factible tomar un número mínimo de muestras, representativas de la obra original, con un mínimo daño a la obra.

En particular el grupo de investigación del LANCIC en su sede del Instituto de Física de la UNAM (LANCIC-IF) se ha especializado en la caracterización no destructiva in situ del patrimonio cultural mexicano. Para realizar esta labor se emplean espectrómetros y dispositivos únicos en el país que permiten determinar la composición de los pigmentos y el soporte de la pintura mural a través del uso de rayos X, luz ultravioleta e infrarroja y luz visible. Se obtienen imágenes y gráficos (llamados espectros) que funcionan como huellas digitales que revelan rasgos característicos para establecer la identidad de los materiales que componen la obra, y permiten inferir algunos aspectos de su técnica pictórica. Nuestro grupo de investigación es pionero en el desarrollo de estos métodos y en su aplicación a los más diversos materiales y objetos del patrimonio cultural (pintura, lítica, artefactos metálicos, manuscritos, textiles) correspondientes a temporalidades que abarcan desde la prehistoria hasta el arte moderno y contemporáneo.

La interpretación de los resultados analíticos de la pintura mural con los espectrómetros, se realiza a partir de estudios comparativos con pigmentos y componentes puros, y preparaciones y réplicas realizados siguiendo recetas y técnicas pictóricas de época. En algunos casos es necesario envejecer estos materiales y ensayos para poder observar las mismas respuestas que en los objetos históricos y poder realizar la identificación y comprender de una manera más cabal el deterioro de los materiales.

Por otra parte, las investigaciones históricas y de archivo son fundamentales para la interpretación de las observaciones realizadas sobre materiales de la obra, y para entender los procesos plásticos que están plasmados en la obra.

Una primera mirada

Como uno de los primeros trabajos integrales de una obra del muralismo, se propuso la investigación de la obra, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, es mural realizado por Diego Rivera en el periodo de 1947 a 1949, la cual se encuentra resguardada en el Museo Mural Diego Rivera. La obra mide 15.6 m de largo por 4.7 m de altura. Fue la última obra realizada por Diego Rivera. Esta investigación fue propuesta por la Dra. Mercedes Sierra Kehoe del área de Diseño y Comunicación Visual de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán (FESC) dentro del marco del proyec-

to Reflexiones sobre el Muralismo en el siglo XXI, dentro del proyecto PAPITT IN404018 como una colaboración con el LANCIC-IF, para determinar los materiales empleados y corroborar la técnica utilizada para pintar el mural.¹³

La propuesta de estudio se enfocó al uso de métodos no destructivos y no invasivos. Por la envergadura de la obra y el uso de diversas condiciones de iluminación se requirió el trabajo en el museo durante los lunes, cuando está cerrado el acceso al público. Se realizaron doce sesiones de trabajo en total en el museo y se aplicaron nueve diferentes técnicas. Si bien, dentro de nuestro grupo de investigación ya se había abordado el estudio de pinturas en objetos de grandes dimensiones, como lo es el retablo del ex convento de San Miguel Arcángel en Huexotzingo, Puebla, o la pintura mural de tres conventos novohispanos agustinos en Hidalgo; esta era la primera ocasión que el LANCIC-IF se enfrentaba a un reto como este: una sola obra de esta magnitud y enormes dimensiones, con prácticamente ninguna información material previa.

Aunque resulte sorprendente, a pesar de la relevancia y la contribución de Diego Rivera al arte mexicano, hasta ese momento no existían estudios de esta naturaleza en la obra del maestro.

13 Rivera Diego, Sobre la encáustica y el fresco, México: El Colegio Nacional, 1993.

Para llevar a cabo esa investigación, en primer lugar se realizó una observación minuciosa de la superficie de la obra. Los ojos son instrumentos únicos para este fin. Esto reveló algunos secretos de la pintura y su realización. Esta observación se complementó con microscopios portátiles USB para el registro de algunos de los hallazgos.

A continuación se llevó a cabo un registro de imagen (*Figura 1*) con cámara digital y luz visible con iluminación con luz halógena generando un mosaico de fotografías que se integró posteriormente. Este registro se completó con un registro bajo iluminación de luz ultravioleta de 365 nm y con una cámara de alta resolución con tres filtros para captar la imagen infrarroja en el intervalo de 720 a 1000 nm. Los mosaicos, generados a lo largo de varias jornadas de trabajo, se integraron en una laboriosa faena de los especialistas de imagen del LANCIC-IF.



1. Anterior y derecha

El registro
fotográfico del mural
*Sueño de una
tarde dominical en la
Alameda Central*
con diversas técnicas
de imagen del
LANCIC-IF



Estos registros (*Figura 2*) son apropiados para destacar las áreas deterioradas y restauradas, pero al mismo tiempo permiten visualizar la fluorescencia inducida por la luz ultravioleta que es característica de los pigmentos y materiales empleados en el mural. Asimismo, la integración de la respuesta a la luz visible y la luz infrarroja permite generar colores falsos en las imágenes infrarrojas que contribuyen a la identificación de los pigmentos, pues el color falso de los pigmentos es también característico de éstos. Esta aproximación a partir de las imágenes permite distinguir cuáles colores y pigmentos son similares desde el punto de vista material en toda la obra, así como su uso específico (mezclas y superposición) para su realización.





2. Arriba y página anterior

*Sueño de una tarde dominical
en la Alameda Central,*
Diego Rivera, 1947-1949.

Detalle de imágenes con iluminación de
luz visible, luz ultravioleta (365nm)
y luz infrarroja (720-1000 nm)

Este registro permitió establecer una estrategia del uso de los colores en la obra; pero también explorar, gracias al gran detalle de las imágenes obtenidas, los límites de las tareas (giornate) de realización del mural, pintado al fresco. Esto se corroboró con una inspección *in situ*, lo que permitió completar el registro de tareas de la obra, el cual se hallaba inconcluso.

Por otra parte, como técnicas adicionales para el estudio de esta obra se empleó un equipo de radiografía digital para conocer la estructura interna de soporte del mural. Asimismo, se probó un equipo de imagen hiperespectral sensible a la luz infrarroja (1000-1650 nm) para explorar las capas de color y observar las sinopias, algunas de ellas evidentes en las fotografías de archivo de la obra.

También se probó en regiones seleccionadas una cámara 3D de alta resolución con color real para obtener la morfología de la superficie; esto permitió aplicar esta nueva metodología y determinar sus alcances para delimitar las regiones del mural reparadas y repintas por Diego Rivera luego de la agresión que sufrió la obra en 1948.

En una segunda etapa, para la identificación de los pigmentos se emplearon diversos espectrómetros: Éstos se aproximan a la superficie del mural y a la distancia apropiada – usualmente sin contacto con la superficie (*Figura 3*). Estas técnicas fueron aplicadas de forma sistemática en la superficie del mural empleando andamios para acceder a las partes más altas del mural.

En particular, la técnica de fluorescencia de rayos X (XRF) permite captar las señales de los elementos químicos presentes en cada color, a partir de lo cual se infiere la identidad de los pigmentos. La presencia de hierro es indicativa de pigmentos de tierras, mientras que el cromo está vinculado



3. Arriba y a la izquierda

El estudio material in situ mediante técnicas espectroscópicas con equipos portátiles del LANCIC-IF

a pigmentos verdes, y el cadmio a pigmentos amarillos, por ejemplo. Por lo anterior es también posible determinar las mezclas de pigmentos y su proporción en los colores.

Otras espectroscopias, como la de reflectancia (FORS), la infrarroja (FTIR) o la Raman, son adecuadas para obtener señales moleculares de los materiales; los espectros característicos – esas huellas digitales que ya mencionamos, ayudan a determinar la identidad química de los compuestos químicos y materiales usados en el enlucido del mural y en los colores.

Un atisbo al acervo de pigmentos de Diego Rivera

La investigación de los materiales y pigmentos de Diego Rivera también se abordó desde el acervo de la Casa Estudio Diego Rivera, ya que fue posible acceder a prácticamente todos éstos y a los instrumentos que dejó en este sitio el maestro, y que muy probablemente empleó en la realización de su último mural, y de otras obras.

La investigación en este acervo material dio lugar al hallazgo de un número importante de pigmentos y materiales, así como objetos vinculados a la creación de las obras, con un primer catálogo de 294 colores y 16 objetos. Se prepararon contenedores pequeños con muestras de cada color para su análisis y almacenamiento, lo que permitirá minimizar el manejo del acervo a futuro. Existe un notable predominio de tierras y colores rojizos en los materiales dejados por el pintor.



4. El muestreo de los pigmentos de Diego Rivera del acervo de la Casa Estudio Diego Rivera, INBA.

Estos numerosos pigmentos están siendo caracterizados cuidadosamente siguiendo una metodología similar que la pintura mural con el fin de lograr la identificación de los pigmentos usados en este último mural de Diego Rivera.¹⁴

La conclusión de esta etapa de investigación que se realiza en paralelo al estudio técnico del mural, es por demás interesante pues probablemente permitirá vincular en el futuro incluso el uso de estos materiales con otras obras del autor.

Perspectivas

El estudio técnico de la obra y el procesamiento de las imágenes, y de los resultados detallados del mural está en proceso. No obstante, se han obtenido algunos primeros resultados novedosos, originales e inusitados. Si bien se han adelantado algunos de ellos en los medios, éstos se discutirán en detalle en un trabajo futuro, con el fin de englobar el conjunto de los métodos empleados y el alcance de este tipo de aproximación al muralismo desde los materiales y las técnicas de análisis no destructivas.

Es conveniente señalar que además se prepara un video documental de la investigación realizada: Durante el proceso de la investigación se efectuaron registros del trabajo del

14 Torres Flores Andrea Paola, Caracterización espectroscópica no destructiva de la paleta de Diego Rivera, Tesis de Licenciatura en Química, Facultad de Química, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017.

grupo de investigación en sus diferentes etapas, con los diferentes equipos y procesos de análisis.

Este proyecto es un ejemplo de la investigación interdisciplinaria de este tipo de objetos, inconmensurable a primera vista, pero factible de ser realizada gracias a un trabajo sistemático de equipo, y con metodologías de punta innovadoras que permiten desentrañar los secretos de las obras.

Agradecimientos

Los autores agradecemos el invaluable apoyo y las facilidades de las autoridades y personal del Museo Mural Diego Rivera, del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, y del Centro Nacional Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM) del Instituto Nacional de Bellas Artes, sin el cual esta investigación no habría sido posible.

Esta investigación ha sido realizada por todo el grupo del Instituto de Física de la UNAM – Edgar Casanova, Isaac Rangel, Angélica López, Andrea Torres, Griselda Pérez Ireta, Ma. Angélica García Bucio, Mayra Manrique, Nitziné Ocampo, Miguel Ángel Maynez, Alejandro Mitrani y Valentina Aguilar Melo – del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC) con apoyo de los proyectos CONACYT LN 279740, LN293904 y CB239609, así como con apoyo parcial del proyecto PAPIIT UNAM IN112018.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO Alejandra, Pérez Nora Ariadna, Ruvalcaba Sil José Luis, Casanova Edgar, Claes Pieterjan, Aguilar Melo Valentina, Cañetas Jaqueline, Comparative Spectroscopic Analysis of Maya Wall Paintings from Ek'Balam, Mexico, "Materials Research Society Symposium Proceedings" Vol. 1618, 2014, pág. 63-72.

BURANELLI Francesco, The Last Judgement. The Restoration. The Vatican Museums, Vol. 1, New York: Rizzoli International, New York, 1999.

CAPLE Chris, Objects, Reluctant witnesses to the past. New York: Routledge, 2006.

HOWARD Helen, Pigments of English Medieval Wall Painting, London: Archetype Publications, 2007.

KAKOULLI Ioanna, Greek Painting Techniques and Materials: From the Fourth to the First Century BC, Londres: Archetype Publications, 2009.

MIDDLETON Andrew, Uprichard Ken, The Nebamun Wall Paintings: Conservation, Scientific Analysis and Display at the British Museum, Archetype Publications, Londres, 2007.

RIVERA Diego, Sobre la encáustica y el fresco, México: El Colegio Nacional, 1993.

RUVALCABA Sil José Luis, Wong Rueda Malinalli, García Bucio María Angélica, Casanova González Edgar, Manrique Ortega Mayra Dafne, Aguilar Melo Valentina, Claes Pieterjan, Aguilar Téllez Dulce María, Study of Mexican Colonial Mural Paintings: An In situ Non-Invasive Approach, "Materials Research Society Symposium Proceedings" Vol. 1656, 2015. DOI10.1557/opl.2015.1

SGAMELLOTI Antonio, Brunetti Brunetto, Miliani Costanza, *Science and Art: The Painted Surface*, Cambridge: Royal Society of Chemistry, 2014.

TORRES Flores Andrea Paola, *Caracterización espectroscópica no destructiva de la paleta de Diego Rivera*, Tesis de Licenciatura en Química, Facultad de Química, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017.

VAN Grieken Rene, Janssens Koen eds., *Cultural Heritage Conservation and Environmental Impact Assessment by Non-destructive Testing and Microanalysis*, London: A.A. Balkema Publishers, 2005.

YAMAUCHI Kazuya, Taniguchi Yoko, Uno Tomoko (eds). *Mural Paintings of the Silk Road: Cultural Exchanges between East and West*, Londres: Archetype Publications, 2007.

ZETINA Sandra, Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y la Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC), México, "Intervención" 12, 2015, pág. 77-84.

JOSÉ LUIS RUVALCABA SIL

Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC). Instituto de Física, Universidad Nacional Autónoma de México.

Circuito de la Investigación Científica s/n, Ciudad Universitaria, Ciudad de México CP 04510, México.

Tel: (55) 56225000 ext 2701 al 2704.

e-mail: sil@fisica.unam.mx



*Dra. María de las
Mercedes Sierra Kehoe*

**Pigmentos y objetos olvidados:
un viaje con Diego Rivera
y sus pigmentos**

Diego Rivera realizó su primer viaje a Europa en 1920 y entre sus principales intereses estaba conocer las técnicas y materiales que habían sido utilizados por los grandes pintores europeos.

Si bien es cierto que su interés fue tremendamente inclusivo, su primer acercamiento estuvo orientado hacia los colores a la cera y la resina, todo ello bajo la hipótesis de poder crear un símil de los colores que se utilizaban al óleo de forma sólida.

Rivera presentaba admirable interés por todo aquello que pudiera enriquecer su conocimiento alrededor del uso de los pigmentos y sus posibilidades técnicas; resulta enriquecedor la mención que hace de Rembrandt en especial en la obra “*Resurrección de Lázaro*” donde se buscó un método de preparación de pigmentos que facilitaran la división del tono produciendo con ello un innegable interés por el uso de la pintura a la cera con una nueva incursión de esta misma en lo que se conocería como encáustica.¹

Así mismo, hace una mención importante sobre Delacroix a Juan O’Gorman; el ejemplo que deja con las pinturas murales hechas por él en las capillas laterales de la iglesia de San Sulpicio, en París. Esto último impactó en gran medida

1 Rivera, Diego, O’Gorman, Juan, De la Encáustica al fresco, EL colegio Nacional, México 1993, 1ª edición p. 12

a Rivera ya que otorga una formulación y ejecución del uso de los pigmentos al fresco que utilizó años después.

La diferencia estriba básicamente en que Rivera no utiliza el blanco como pigmento sino lo aprovecha a partir de la imprimatura del muro:

El experimentador de más relieve en esta línea fue el gran maestro Delacroix. El mayor ejemplo que dejó de su experiencia son las magníficas pinturas murales hechas en una de las capillas laterales en la iglesia de San Sulpicio, en París. El maestro también empleó el gouache en esta dirección. Para su encáustica molía los pigmentos con una emulsión hecha de cera (resina de Elemi) disuelta en esencia de espliego y una solución de copal disuelto en la misma esencia. Molidos los pigmentos, el maestro degradaba los tonos de que disponía mezclándolos con blanco puro, obteniendo así una escala de siete tonos de cada uno de ellos, disponiendo en totalidad de setenta y siete tonos que le permitían evitar en una gran medida las mezclas de paleta. Estos colores eran colocados en una paleta circular de lámina subdividida por círculos concéntricos de igual tamaño que establecían siete zonas, los que se subdividían en casilleros por tabiques radiales. El centro de la paleta estaba ocupado por blanco. La primera zona dividida en siete

casilleros contenía los pigmentos más próximos a los colores espectrales y al ampliar sus sectores, iban conteniendo a su vez la degradación sucesiva de estos tonos primarios con blanco.²

El interés de Rivera por la creación de pigmentos, que fueran como pastel pero con condiciones de óleo, impulsó su asociación con Pancho de la Torre; iniciaron sus pruebas en primer lugar con el uso del sebo entre otros ensayos llegando finalmente a la experimentación y uso del copal mexicano.

Curiosamente Rivera menciona que después de muchos intentos hacia 1905 re descubrieron la base de la pintura a la encáustica.

Rivera pinta con este procedimiento los murales del Anfiteatro Simón Bolívar (*Figura 1*) cuyo plan íntegro fue publicado en lo que se conocía como boletín de la Secretaría de Educación, aproximadamente cuatro o cinco meses después de firmado el contrato de su ejecución.

Este es un ejercicio de preparación y de ejecución que mostró la capacidad del artista en los diversos espacios otorgados, así como la narrativa sugerida por el ministro de educación quién planteó la posibilidad de plasmar el reconocimiento de la realidad nacional, otorgando un peso histórico al periodo posrevolucionario.

2 *Ibid.*, p. 12.



1. Diego Rivera

Mural del Anfiteatro Simón Bolívar
Reprografía tomada de:
Muralismo mexicano 1920-1940,
Catálogo razonado I página 21

Inmediatamente después de esto Rivera fue llamado a la Secretaría de Educación dónde pintó su primera serie de frescos para la inauguración de esta Institución en 1922 junto con otros jóvenes artistas. En ellos la utilización de diversos pigmentos fue fundamental en la construcción de su paleta de color.

Básicamente los colores incluidos fueron los siguientes: ocre amarillo, ocre dorado, tierra de siena natural, tierra de siena quemada, tierra de *pozuoli*, ocre rojo, rojo de Venecia, almagre, verde *viridian*, azul cobalto, azul ultramar, tierra sombra y negro de viña.³

Curiosamente, en el año de 1948 para el mural “*Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*” incluyó entre otros pigmentos los amarillos y rojos de cadmio.

Mucho se ha escrito alrededor de la obra de Diego Rivera pero poco sobre el desarrollo de sus herramientas y pigmentos; a lo largo de su vida artística Rivera empleó pigmentos adquiridos principalmente en México, Estados Unidos de América y Francia, los cuales resultaron fundamentales para sus obras.

Al paso de los años Rivera experimentó con diversas marcas de pigmentos y aglutinantes, además de trabajar conjuntamente con sus ayudantes en la preparación y perfeccionamiento de las tareas en los muros que a través de su trayectoria le fueron solicitados.

3 *Ibid.*, p. 36.

Una de sus obras más conocidas fue el mural realizado al fresco para la decoración del muro principal del comedor del *Hotel Del Prado* en 1948, el cual tenía una dimensión de 70 metros cuadrados de pintura, siendo encargado por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia⁴ junto con otras obras que no fueron concretadas por el pintor según menciona el propio Obregón Santacilia en su publicación *Historia Folletinesca del Hotel del Prado*. Este mural transportable permitió a Rivera ampliar la degradación de tonos logrando un amplio repertorio de colores. Dentro del ejercicio de observación del mural se desarrolló una inquietud por saber qué tipo de pigmento y paleta de color se utilizó.

Con ello en la cabeza inicié la búsqueda y la gestión para la revisión de la bodega con las pertenencias de Diego Rivera y Frida Kahlo logrando a principios de 2017 la autorización para el ingreso, encontramos 36 cajas de archivo las cuales contienen pigmentos guardados en diversos contenedores. (*Figura 2*)

4 Obregón Santacilia, Carlos, *Historia Folletinesca del Hotel del Prado*, México 1951.

A Diego Rivera le encomendé la ejecución de tres grandes murales. Uno en el gran comedor que tendría 15 Mts de largo por 5 Mts. De altura y dos para el lobby, en los muros del fondo que quedan precisamente en los ejes de las dos entradas principales del edificio. Esos murales deberían cubrir estos paños desde la planta baja hasta el plafón, es decir, ocupando toda la altura del lobby, interrumpiéndose únicamente por el espesor del piso de la mezzanina.

Para el comedor el tema sería “La Alameda de México” el que escogí yo, teniendo en cuenta que el Hotel iba a llamarse “Hotel Alameda”; que se encuentra frente a ella y que este viejo parque es un sitio histórico de la ciudad, testigo de numerosos acontecimientos y lugar de costumbres tradicionales.



2. Arriba
Vista de la bodega
de Diego Rivera
Foto: Mercedes
Sierra Kehoe



**2. Derecha y
página siguiente**
Pigmentos
encontrados en
diversos contenedores
Foto: Mercedes
Sierra Kehoe



Después de realizar el muestreo de cada una de ellas se contabilizaron 320 pigmentos, por lo cual se logró el registro cuantitativo, dentro de este ejercicio cabe mencionar que hasta ese momento los pigmentos nunca habían sido catalogados ni cuantificados.

Gracias a Juan Rafael Coronel, nieto de Diego Rivera, y a su generosa ayuda establecí rutas más precisas sobre estos objetos. Es decir, el motivo del trayecto de estas pertenencias así como su descanso en una bodega habilitada en calidad de préstamo por el Centro Nacional de Restauración del Bien Mueble, CENCROPAM.

Aunque el proceso fue largo existió una necesidad inminente por reconocer el motivo de estos objetos en tal lugar; esa bodega llena de diversas pertenencias desde el último colchón usado por el propio Diego en su lecho de muerte hasta revistas y periódicos que contienen fragmentos de su vida artística y personal. Un total de tres pasillos con cajas de plásticos, cartonería, objetos de barro así como la serie de estarcidos y bocetos de diversos murales es lo que conforman parte del archivo y pertenencias del artista, entre ellas varias cajas que para mi gran sorpresa mantenían en resguardo los últimos pigmentos del pintor.

Teniendo todo seleccionado se procedió a realizar el conteo de cajas y de cada uno de los pigmentos que fueron catalogados para su uso en investigación. La labor fue ardua

además de estrictamente disciplinar logrando con ello un proceso integral que arrojó los siguientes resultados:

La presente lista es presentada en estricto orden de cómo fueron encontrados dentro de las cajas siendo respetado su orden numérico así como el orden cronológico el cual fue registrado en cada uno de ellos.

Es pertinente mencionar que el origen de estos pigmentos como se dijo líneas arriba proceden de diversas partes del mundo.

- Coleurs en poudre impalpable Surfine
“Terre de Cassel” Le Franc & C S K°
- Coleurs et Vernis
C Taur la carrossere
- Titanium Dioxide City Chemical Corporation (New York)
- Coleurs en poudre impalpable (Ferre de sienna B) S· K
Varoque de tabique Paris
- Coleurs pour la fresque en poudre (Rouge Indien) Le Franc
- Permanent pigments. Cincinnati. Ohio
- Dry Color. Mars Violet
- Guaranteed composition. Pure iron oxide. Fresco lime proof.
- Windsor & Newton Ltda Black for use mixed with water
- De Devilbiss Company, Chicago Illinois

- Brush & Color corporation / New York, Philadelphia, Baltimore) Raw Sienna light
- Madderton & Co., Ltd. Loughton, Essex, England
- The Ultramarine Company. The Calco Chemical Co. Ultramarine blue
- Ferro Colors ¼ f875 Pink Oxide
- Colores y Materiales S de R.L. Dr. Vertiz N° 10 México D.F.
- Taller y Cia, 16 de Septiembre 66, México. Mosaicos, taller, azulejos, papel tapíz, pinturas preparadas, esmaltes y barnices. Pinturas al agua.
- Weber, Draw, Artist
- Colores y Materiales S. de R.L. Dr. Vertiz 10, México, D.F. Color especial para cemento
- Bocours Colors, Viridian Green
- Lamberts (Snow White) The best flavored mushrooms. Developed by L.F Labert. Originater of the American Spore Spawn wich has built up the mushrooms industry.
- From. L.F. Lambert P.O adress-coatesville. P.A. Manufactured of mushrooms spawn. The oldest Spawn Perishable This side up.
- Armando Covarrubias Ramírez. Santa Rosa 28, Colonia Industrial. México, 14 D.F.

- Santa Rosa Texas
- Av Cas de Non_ Deliver (Le Colia doit the livred)
Aband (Abandon du colis) L.F. Lambert
- Fabrique de Coleuñrs et Vernis. Etablissements.
Le Franc. Societé Anoyme aw capital de 60 Millions
de France. R.C. Siene N° 194-649. 15, Rue de la Ville,
Everque, 15- (8° arr)
- Pinturas Lacco M. Sáenz Gómez
- Nacional Química. Productos químicos, medicinas
de patente
- Windsor & Newton

Registro cuantitativo de pigmentos

En total y después de concluir el muestreo de cada uno de los pigmentos encontrados el resultado fue:

 Verdes 25	 Negro 22	 Ocre 50
 Naranjas 5	 Azules 30	 Rojos 80
 Amarillos 35	 Morados	 Crema 3
 Rosa 1	 Tierra 5	 Gris 1

De la misma manera fueron encontrados 16 objetos correspondientes a el uso del pintor.

Pero aquí la pregunta estriba en que sabemos de estas fábricas de pigmentos que hicieron del trabajo de Diego parte importante de su desarrollo creativo.

Después de diversas búsquedas la fábrica francesa de donde trajo el mayor número de pigmentos por cierto todos son tierras que aún existen.

A continuación, solo se muestra una breve historia de la fábrica *Le Moulin à Couleurs* que continúa elaborando estos pigmentos y que ha logrado desarrollar al día de hoy otros productos en la misma rama.

Le Moulin à Couleurs abre sus puertas en 1866, en la zona de Ecordal un pueblo que pertenece a la provincia de Alzace, el nombre comercial en aquellos años fue el nombre de sus fundadores “Ets Boizet”.

En un principio produjeron tierras colorantes principalmente para la coloración de barnices de las tierras naturales de las Ardenas las cuales estaban fuertemente cargadas de óxido de hierro.

Las tierras eran extraídas y aprovechando que el Río Ruisseau pasaba cerca de su molino fue usado para poder rotar la rueda del mismo y poder activar las “Muelas” que lograrían triturar esos pedazos de roca.

Es hasta 1930 que este sistema fue remplazado por un motor diésel que a su vez fue remplazado en su momento por motores más potentes esto hacia la década de los cincuentas permitiendo con ello generar una producción de los pigmentos con mayor volumen.

El Moulin à Couleurs es hoy la última fábrica de tierra de color en Francia, su producción se encuentra dividida en pigmentos naturales incluyendo los ocre de Francia, las tierras de las Ardenas y los ocre natural y calcinado en total aproximadamente 80 pigmentos.

En la actualidad parte de su producción es exportada a diversas partes del mundo.

Dentro de la investigación y al comentar con Juan Rafael Coronel pudimos localizar dentro de el acervo documental con el que el maestro cuenta una nota de remisión que pertenece a una compra hecha por Diego a esta empresa la cual tenía representación aquí en México. (*Figura 3*)

La importancia de este recuento como eje rector de una investigación histórico científica abre la puerta para plantear nuevas preguntas acerca del conocimiento de este artista alrededor de los materiales y las técnicas pictóricas.

Será necesario plantear preguntas nuevas a partir de ello para poder profundizar el conocimiento alrededor de la obra de Ri-

vera en este nuevo siglo, de tal suerte que las nuevas aproximaciones a su obra posibiliten nuevos discursos y disertaciones.



COULEURS POUR LA PRESQUE. Boites 250 grms.

2	BLANC SAINT JEAN	10.00	20.00
4	BLEU CAERULEUN	95.00	380.00
4	BLEU DE COBALT	75.00	300.00
4	JAUNE CAD.CITRON	95.00	380.00
4	JAUNE CAD.MOYEN	95.00	380.00
3	JAUNE DE NAPLES	20.00	60.00
4	NOIR IVOIRE	6.00	24.00
3	OCRE JAUNE	6.00	18.00
4	ROUGE CAD. PONCE	175.00	700.00
3	ROUGE INDIEN	10.00	30.00
4	ROUGE DE POUZZOLES	7.00	28.00
3	T. SIENNE NAT.	6.00	18.00
4	T. SIENNE BRULEE	6.00	24.00
3	T. OMBRE NAT.	6.00	18.00
3	VERT EMERAUDE	45.00	135.00
		657.00	2,515.00

3. Nota de remisión

Imagen cortesía

Archivo Juan

Rafael Coronel

BIBLIOGRAFÍA

Obregón Santacilia, Carlos, Historia Folletinesca del Hotel del Prado, México 1951.

Rivera, Diego, O'Gorman, Juan, Sobre la Encaustica y el Fresco, El Colegio Nacional, México, 1993.

Rodríguez Prampolini Ida, Muralismo mexicano 1920-1940. Crónicas. Catálogo razonado I y II, Editor/Coeditor/Dependencia Participante: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial / Fondo de Cultura Económica / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Universida Veracruzana / Universidad Veracruzana, México, 2012.

Wolfe, R, Bertram, La fabulosa vida de Diego Rivera, Ed. Diana, SEP, México 2º impresión 1986.



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán
ISSN -2448-721X