FES CUAUTITLÁN CÁTEDRA DE INVESTIGACIÓN BOLETÍN ABRIL 2015, NÚM. 1

Reflexiones del muralismo en el siglo XXI

ISSN -2448-721X | WWW.CUAUTITLAN.UNAM.MX/REFLEXIONESDELMURALISMO

UNAM
Dr. José Narro Robles, Rector
Dr. Eduardo Bárzana García, Secretario General
Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez, Secretario Administrativo
Dr. Francisco José Trigo Tavera, Secretario de Desarrollo Institucional
Lic. Enrique Balp Díaz, Secretario de Servicios a la Comunidad
Lic. Luis Raúl González Pérez, Abogado General
Renato Dávalos López, Director General de Comunicación Social
Ernesto Velázquez Briseño, Director de TV UNAM.

FES CUAUTITLÁN
Mtro. Jorge Alfredo Cuéllar Ordaz, Director
Dr. José Francisco Montiel Sosa, Secretario General
Lic. Jesús Baca Martínez, Secretario Administrativo
Dr. Jorge Luis Tórtora 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
M. en P. Jorge Luis Rico Pérez, Coordinador de Extensión Universitaria

CÁTEDRA MURALISMO
Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe
Lic. Casandra Abreu Romero
Mtra. Rocío Bravo González
Dulce María García González
Adrián de Jesús Ramos Campos
Fernando Guzmán Villalobos

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

REFLEXIONES DEL MURALISMO EN EL SIGLO XXI, Año 1, Nº 1 abril 2015 - marzo 2016 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, http://www.cuautitlan.unam.mx/reflexionesdelmuralismo, catedramuralismo.unam@gmail.com. Editor responsable: Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe. Reserva de Derechos al uso Exclusivo Nº 04-2013-112211410900-203, ISSN: 2448-721-X, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Km 2.5 Carretera Cuautitlán – Teoloyucan, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, Estado de México C.P. 54714., fecha de última actualización abril de 2015.

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

Presentación 5

Introducción 7

Dra. Alicia Azuela de la Cueva 9

Mtro. Eliseo Mijangos 24

Mtra. Gabriela Gil 44

Dra. Guadalupe Rivera Marín 57

Mtro. Tomás Zurián 71

Mtra. Rina Lazo 92

PRESENTACIÓN

La Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán ha tenido como finalidad, desde sus inicios, ofrecer a la sociedad la oportunidad de desarrollarse en diversos ámbitos de la cultura, con un enfoque multidisciplinario que permite que las tareas sustantivas de la UNAM se desplieguen en las cuatro áreas del conocimiento. En este contexto me complace presentar un nuevo proyecto dedicado a la investigación y la reflexión en torno a la pintura mural en México, baluarte artístico de la humanidad.

La flamante revista tiene como finalidad el estudio de la historia, la conservación, la defensa y el rescate de las obras murales realizadas durante una parte del siglo XX en nuestro país. Es un proyecto integral en el que concurren diversas instancias dedicadas al arte y a la investigación para fortalecer el carácter plural de esta FES Cuautitlán y desarrollar estudios de gran peso histórico.

Sólo me resta desear que esta publicación sea una herramienta de gran utilidad para los investigadores interesados en el arte mural mexicano. Enhorabuena.

M. en C. Jorge Alfredo Cuéllar Ordaz
Director de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán
Cuautitlán, Edo. de México, 2015.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de algunos años, la cátedra sobre muralismo de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, junto con TV UNAM y la Facultad de Artes y Diseño, ha trabajado incansablemente para realizar proyectos que rescaten la memoria histórica muralística de nuestro país.

Así es como, en esta ocasión, tengo el agrado de presentar nuestro nuevo proyecto: el boletín *Reflexiones sobre el muralismo en el siglo XXI*, publicación que intenta ofrecer al lector información acerca de lo que sucede alrededor de las obras murales del siglo XX y XXI.

Atendiendo a las necesidades de nuestra Universidad, se ha decidido difundirlo tanto de modo electrónico como de manera impresa, de tal suerte que podamos cubrir las necesidades de nuestros lectores, que podrán tener acceso a la información en cualquier parte donde se encuentren.

Asimismo, agradecemos el interés de las autoridades universitarias en el tema y la atención que amablemente han puesto en esta cátedra de investigación.

En este primer número encontrarán de modo puntual las entrevistas completas que se realizaron a los artistas, familiares, restauradores e investigadores que desinteresadamente aceptaron participar en el documental *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central.* Cuando la tierra tembló, que relata la realización del mural por el maestro Diego Rivera y las circunstancias históricas en que ocurrió, y que forma parte del proyecto "Los murales del sismo de 1985, a treinta años de distancia", el cual coordino.

Esperamos, pues, que este primer boletín sea parte de las diversas publicaciones que alrededor de este tema se han escrito y que venga a proporcionar más información para que juntos sigamos avanzando en la conservación de esta maravillosa memoria que los artistas han legado a nuestro país.

Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe.

Dra. Alicia Azuela de la Cueva
Investigadora
Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM
Mural "Sueño de una tarde dominical
en la Alameda Central" Diego Rivera.
Cuando la tierra Tembló.

Primero le agradezco infinitamente la atención de aceptarnos esta entrevista para el proyecto que coordino dentro del área de muralismo. Me encantaría que pudiéramos situar a Diego, en los años veinte, en este movimiento que empieza a gestarse para poder entonces ir entrando poco a poco en materia.

Bueno, lo primero que pienso es en Diego Rivera recién llegado de Europa después de catorce años de haber vivido allá; en donde pasa por la primera guerra, pero por supuesto no por la Revolución Mexicana, en donde se informa a través de lo que está sucediendo en México a través de personajes como Martín Luis Guzmán que se va a exiliar también a París, no tanto tiempo como él, pero que además no es exiliado. Pero bueno, llega en mucho entusiasmado por José Vasconcelos, de todo el movimiento cultural que está teniendo lugar en México, todo el apoyo a la cultura, a las artes, a la educación y ya iniciando el muralismo: el movimiento mural mexicano.

José Vasconcelos y Diego Rivera
Reproducción autorizada por el
Instituto Nacional de Bellas Artes
Arte y Literatura 2013

Efectivamente, el maestro llega y el primer acercamiento a estos grandes muros gubernamentales sería la Escuela Nacional Preparatoria.

Exactamente. Ya se había pintado para entonces el Colegio de San Pedro y San Pablo; ya estaban al mismo tiempo empezando a pintar el resto del Colegio de San Ildefonso. Entonces él llega y pinta su primer mural, muy, muy influido en términos plásticos por las vanguardias europeas, cosa que es totalmente normal en un pintor bien informado, con una experiencia como artista de caballete, excelente experiencia, gran prestigio y con una influencia importante de Vasconcelos en su visión del arte, del artista, de las razas, que conformarían la mexicanidad; entonces hay una evolución impactante de ese momento en adelante al convertirse en una figura emblemática del muralismo mexicano.

ÉI, con sus compañeros, no los únicos, a los que se consideran más importantes, llevarían un proceso bastante copioso en esos primero años del muralismo donde incidieron en diferentes espacios gubernamentales. Creo que sería de mucha utilidad para esta charla el contraste tan fuerte de las escenas y las narrativas de Palacio Nacional frente a una Tarde Dominical en la Alameda.

Si hay algo que caracteriza la pintura mural de Diego Rivera, es la manera en que él crea la épica histórica; diferenciándola desde un principio de labor histórica, de investigación y también de labor testimonial porque él lo que genera es todo un imaginario que incide sobre la propia visión que el mexicano luego va a tener de su historia. Pero no es la historia de México contada con el rigor requerido para que se considere como una fuente a consultar; digamos que es muy distinto a toda esta ilustración a partir de una idea determinada de los procesos históricos y Diego Rivera lo que hace es la primera representación de la visión histórica generada desde las primeras élites de lo que fue la Revolución: eso es lo que tenemos en Palacio Nacional.

¿Cómo plasma Diego Rivera en sus últimos murales esta preocupación por definir la mexicanidad? En su opinión, ¿parecería este mural más una evocación que una alegoría?

Sí, para mí es una obra de remembranza, es, digamos, una síntesis, un recuerdo, un recuerdo de su niñez, una síntesis no solamente de cómo pintó la historia, sino de cómo interpretó la historia. Además es una síntesis espléndida de sus recuerdos de la vida cotidiana y aquellos que se repiten en un lugar como la Alameda Central en la Ciudad de México a donde van y siguen yendo de paseo las personas, continúan viniendo la "gente decente", los globos, los dulces; es decir, captura, a manera de recuerdo, a manera de remembranza, de nostalgia, vivencias de un personaje urbano ya de finales de la década de los cuarenta ya un México urbano, más urbano que rural, ya con todo un florecimiento de la burguesía, digamos en un estado bueno de las clases medias, con una mayor repartición del dinero que la que había antes, y a punto de empezar una carrera hacia un capitalismo.

> Con esto creo que nos quedaría muy bien insertada la ubicación entre el término acuñado por Manuel Gamio: "mestizofilia " y la visión latinoamericana de José Vasconcelos. ¿Cree usted que al ser uno de los últimos murales del maestro, este momento histórico lo plasma perfectamente, dividido en tres momentos, donde el pretexto pueda ser la propia Alameda?

Claro, yo creo que la Alameda es un lugar emblemático. Diego para eso fue extraordinariamente hábil: encontrar lugares, encontrar personajes, encontrar sucesos evocativos con carga simbólica para la ciudadanía. Entonces con toda la historia que hay detrás de la Alameda, esta mezcla de historia que es de la vida diaria. Y bueno, que ahí estaba, por ejemplo, el quemadero de la Inquisición inicialmente, entonces todo lo que ahí sucedió, toda la carga que tiene el lugar, él tiene la habilidad de desde ahí recordar y hacernos recordar.

> Porque lo mismo pinta al raterillo que a él mismo de niño comiéndose una torta, entonces yo creo que esa mezcla acerca mucho al espectador…

Claro, y no solamente a la obra y a la historia. Es algo muy lindo. Es un recuerdo, que es el mural, el recuerdo de Diego de su infancia pero también de cómo él, al recordar nos acerca como espectadores, nos identificamos con él y entonces es como si nos apropiáramos de su memoria, nos apropiáramos de sus recuerdos. A

lo mejor con aquello que nos contaban nuestras abuelas, o con aquellos dibujos que vimos de la Alameda o de lo que él vivió y de lo que él está evocando.

> Me encantaría, al hacer un recorrido, donde pusiésemos los tres momentos específicos. Me llama mucho la atención el tratamiento que da a Hernán Cortés, por ejemplo; al sacerdote frente a otras ejecuciones de estos mismos; bueno sobre todo en Palacio Nacional ¿no? que lo muestra sifilítico, que lo muestra llagado. Creo que aquí ya se permite como decíamos, o está en otro momento, esta ¿"amabilización" del discurso?

Yo lo pienso como sutileza, porque las otras representaciones son grotescas y pierden mucho. A mí me parece que no es necesario inventar que Cortés era sifilítico y deforme, pues no hubiera andado a caballo lo que anduvo; para mí, este Cortés con una cara digna, digamos bien parecido, pero con la mano llena de sangre, es bastante más fuerte, bastante más, tiene bastante más fuerza simbólica que el sifilítico de Palacio Nacional o este personaje burdo del Palacio de Cortés, a mí me parece que gana en sutileza.

Detalle del mural: "Sueño de una Tarde Dominical en la Alameda Central"
Archivo fotográfico, Mercedes Sierra Kehoe
UNAM

Pareciese que al ser un mural con patrocinio particular también le da otro tono de libertad, de proceso creativo digamos, donde al final de cuentas él sabía que iba a estar en un salón y que el público al que se iba a dirigir no era el mismo que el de un espacio gubernamental.

Yo eso no lo había pensado, pero tienes razón. Tal vez por eso suavizó, no hablemos de suavizar porque no es suave un personaje con las manos llenas de sangre, eso no es suave; digamos que le dio sutileza, como te decía yo, a su representación, pero en general digamos, él sabía, pensamos que fue diseñado para un comedor de un hotel. Sabe mezclar aquello agradable, evocativo de los recuerdos de una gente de su edad, añorante, con una revisión de, por ejemplo, su visión de la historia, porque ninguno de sus argumentos acerca de lo que fue la historia de México cambian en el mural. Vemos siempre en él su interpretación maniquea de buenos y malos, esta periodización ¿verdad? En estos momentos… desde la conquista con Cortés y Fray Juan de Zumárraga. Las partes buenas y las malas de la conquista, todo lo que trajo, todo lo que vino con los frailes ¿verdad? De enseñanza de oficios, de enseñanza… no digamos de enseñanza de otra… iba a decir enseñanza de otra religión, pues no fue enseñanza sino imposición. Pero sí fue traer otra cultura y otra visión del mundo, que no deja de ser enriquecedora aunque pues no fue precisamente de manera sutil ni suave como se enseñó, pero ciertamente Diego mantiene la mirada curiosa, la capacidad que tiene para escoger estos, creo que son 41, 42 personajes, de aquellos que marcan la historia de México, que siguen siendo, la conquista, luego el siglo XIX, luego la Revolución y en el medio el porfiriato, entonces, realmente… no siento que sea distinta en cuanto a su posición, por ejemplo hispanofobia, no cambia pero sí hay una capacidad de síntesis muy grande y una capacidad de escoger a los personajes más emblemáticos, entre los héroes, los antihéroes, pensadores, los artistas… ahí tenemos a Posada y también los tipos en el pueblo, y los tipos que están en la Alameda, el vendedor de periódicos, el de globos, el de dulces…

Un punto que me parece importante y en el que Rivera da una muestra más de su información cada vez que realiza un mural, es que en éste no aparece la Independencia, sí aparece la Revolución, la Conquista y el México moderno. Sin embargo, la Independencia no, puesto que no

había llegado precisamente al Distrito Federal, nunca llegó hasta acá. Entonces, al hacer esta reflexión, Diego Rivera vuelve a sorprender y puede ser que los espectadores no lo noten pero cuando alguien se sienta y dice "¡claro, no está!" y esto habla de su capacidad de síntesis.

¡Extraordinaria! Porque el espectador de entrada no la echa de menos. ¿Por qué? Porque lo que tiene son las consecuencias, o lo que tiene son unos cuantos momentos del proceso independentista, como por ejemplo, la presencia de Iturbide, o desde luego tenemos estos personajes, estos momentos claves emblemáticos, todo el proceso… todo lo que costó al país con las invasiones… la estadounidense, la invasión francesa y Maximiliano. Entonces, vemos que

Detalle del mural: "Sueño de una Tarde Dominical en la Alameda Central"
Archivo fotográfico, Mercedes Sierra Kehoe
UNAM

escoge realmente, como parte de su gran experiencia, aquellos personajes más evocativos, más representativos del momento, aquel personaje que se reconoce más… no tanto por lo emblemático de sus acciones sino por la fuerza de su figura, porque obviamente hubiera puesto a Hidalgo y no a Iturbide ¿no? Sin embargo, Iturbide le sirve para contar esta parte de la historia en la que se presenta Iturbide como una regresión espantosa de los conservadores, cuando bueno, en realidad nos cayó de sopetón la Independencia, porque estábamos pensando en la Constitución de Cádiz y tener otro tipo de relación con la monarquía, pero no estábamos pensando en la Independencia entonces… pero él escoge éste personaje que refuerza equis visión oficial de la historia y sobre todo de un liberalismo muy radical.

> Me gustaría escuchar su opinión acerca de escoger a Posada como el personaje central, la primera escena de una gran obra de teatro dónde está él, Posada a un lado, la muerte del otro y Frida detrás.

Sí, sí, y no es en balde que lo haya escogido. Posada se vuelve la figura emblemática de los artistas del renacimiento mexicano. Lo eligen porque de acuerdo con ellos, es un artista del pueblo, casi lo presentan como una autoridad que se dedica a hacer obra para el pueblo. Todo esto ya hemos descubierto que no, que era una gente no solamente muy preparada en cuanto artista plástico, sino además muy culto; que además igual hacía estampas para la iglesia que retratos, con una producción que iba más allá de los volantes que se repartían

Detalle del mural: "Sueño de una Tarde Dominical en la Alameda Central"
Archivo fotográfico, Mercedes Sierra Kehoe
UNAM

para difundir las noticias entre los analfabetas. Pero lo importante, otra vez en este caso, es el valor emblemático que le da Posada y por eso se relaciona; no en balde se pone a Posada y luego a la Catrina porque es una relación directa con una figura emblemática del arte popular, entonces es Posada y su creación, la Catrina; Posada y el arte popular; el artista del pueblo y el arte del pueblo. Entonces él crea un discurso visual en donde a quien logra y presenta como su maestro… es a Posada.

> Hay un elemento, del que me encantaría me diera usted una opinión, que me parece emblemático dentro del mural y que es por supuesto la fuente central, que hasta el día de hoy la tenemos… remodelada.

Es la fuente, con todas las connotaciones que tiene en cuanto a fuente, la fuente de vida, la fuente de conocimiento, pero además, otra vez, como un espacio… como un monumento, como un objeto emblemático. Es lo que sigue todavía de la Alameda, ahí está esta referencia: Alameda - fuente: tiene toda una carga simbólica la fuente.

> ¿Parecería como el punto de atemporalidad que le da a la obra?

Yo creo que son varias cosas las que le dan la atemporalidad. El hecho desde su vestimenta con la cara de adulto, digamos, desde ahí… la fuente, los árboles que son los mismos árboles, pero también la narración histórica, también esta idea que es propia de este discurso histórico en el que se presentan todos los tiempos, a la vez que es una visión evolucionista, es una visión en donde en un momento todos estos tiempos aparecen juntos, todos estos sucesos que tienen lugar en tiempos distintos los podemos ver juntos y además él los recuerda, los evoca y nos los presenta como si estuviéramos ahí, como si se hubieran quedado quietos.

> En este momento me viene a la mente, por supuesto, el suceso que hace más famoso aún al mural, el de la agresión al mural, cuando tratan de borrar aquella frase que dice “Dios no existe” ¿Qué nos podría contar acerca de ello?

Bueno, yo creo que es parte de… digamos que viene incluido con cada obra un

Detalle del mural: "Sueño de una Tarde Dominical en la Alameda Central"
Archivo fotográfico, Mercedes Sierra Kehoe
UNAM

escándalo. Él tuvo una experiencia… había ya vivido escándalos antes del gran escándalo que lo hace famoso, que es el del Rockefeller Center; antes había pasado en Detroit, que le enseña el poder del escándalo. Paga con el Rockefeller Center el precio de llevar el escándalo a límites que no podían, ni tenían por qué aguantarle, no porque hayan tenido razón ¿eh? Pero va y presenta, hace una comparación entre las maldades del capitalismo y las bondades del comunismo, precisamente en un mural que está en el Rockefeller Center y paga la familia Rockefeller. Más allá de que si hubiera estado o no el retrato de Lenin, el contenido mismo del mural, casi lo hizo para que no se lo aceptaran.

Yo pensaría, de verdad, en que no sé qué tanto él creyó que se iba a quedar ahí la pintura. Entonces se vuelve una manera de polemizar, de despertar el interés alrededor del mural, de que la crítica a nivel nacional e internacional se ocupe de él. Y en este caso es curioso, porque a mí siempre me ha parecido que si no le hubiera puesto ese letrerito, que era totalmente innecesario, nada hubiera pasado, porque nada en el mural ofende a nadie. No podemos hablar de lugares comunes porque no es ciertamente un mural aburrido y repetitivo, no, tiene una gracia y un ángel ese mural como pocos tienen dentro de la obra de Diego Rivera, pero nada hubiera pasado si él pone… Además es parte de un discurso, una frase descontextualizada, dentro de un siglo en el cual había anticlericalismo, pero no había de manera predominante, sobre todo entre los liberales mexicanos, el ateísmo, entonces no tiene… en realidad, él escoge esa frase que va a causar escándalo y que tan la pudo borrar y luego poner "La Conferencia de Letrán" en el año en que tuvo lugar, donde dice esa frase dentro de un contexto que él no pinta a Altamirano, y no pasa nada.

> Recordando ello, también pareciera que no llevaba muy buena relación con el presidente en ese momento, Miguel Alemán Valdez. De pronto, bueno, en la última escena. Me comentaba Rina Lazo: "Bueno, pues lo que pasaba era que no llevaba una buena relación con Miguel Alemán"; entonces la escena donde está sentado arriba y que frente a él se encuentran algunos fajos de billetes, parecía que no le hizo mucha gracia a Miguel Alemán.

Pues yo no sé qué tanto habrá alcanzado a robar Miguel Alemán, si apenas y había llegado a la presidencia.

No, no, no. A mí me parece un poquito rebuscada la aseveración.

> Me encantaría pasar a un segundo momento, para que hiciera usted una remembranza acerca del 19 de septiembre 1985. Si bien es cierto, no es el único mural dañado, hubo más de 70 u 80 murales, otros con menos suerte que éste, pero sería muy interesante que usted me comentara ese día ¿Qué pasaba por su cabeza?

Bueno, desde luego ese día no pensé en los murales, pero sí estaba yo trabajando precisamente para Linda Downs y Ellen Sharp, ayudándolas en México a preparar la exposición de Diego Rivera en Detroit. Entonces, creo, en ese momento, en donde está ya por caerse el hotel que albergaba el mural, creo que por un lado tiene una parte muy dramática, pero por otro lado, vaya que sí corrió con suerte. Primero, corrió con suerte porque en ese momento Rivera estaba, digamos en el centro de la atención de las autoridades, de varios intelectuales que estaban trabajando en el proyecto. Más allá del prestigio enorme, innegable, que ya tenía Rivera, es un momento de revaloración hacia fuera, no hacia adentro. Entonces, se junta esto con la suerte gigante de que se haya ya desprendido de la pared. Originalmente ya estaba montado en una estructura metálica; ya se había llevado, digamos, separado de aquel muro inicial, y luego, desde luego, todo el esfuerzo colectivo que hay por rescatarlo y salvarlo.

Para mí esa es una parte muy conmovedora, que nunca se me va a olvidar; esas doce horas que estuvimos, no observando, yo no estuve ahí, pero sí informándome de cómo iba el traslado: todo el reto que fue ese traslado para todos los restauradores mexicanos, cómo desprenderlo desde atrás del muro, cómo llevar una pieza con tal cantidad de toneladas rodando ¿verdad?, hasta el otro lado de la Alameda. Fue realmente un acto, digamos de heroísmo, digamos técnico, pero además ciudadano, además de las autoridades por rescatar un mural.

Qué bueno que lo rescataron y qué bueno que tiene su museo. Yo quisiera que se notara más el museo, porque yo no sé qué tanta gente va ahora que está tan maravillosamente bien la Alameda, ahora que rescató la ciudadanía y entre ellas yo, que rescatamos ese espacio lúdico de paseo, de recuerdos, de calma,

ahora que lo rescatamos, que pudiera la gente culminar sus paseos viendo ese mural que le va a dar tanto sabor y tanto sentido a esa vivencia que tuvieron en la Alameda.

> Sí, creo que sí, porque además, hablando del espacio como tal de la Alameda, a mí me parecen impresionantes estas fuentes que están perfectamente restauradas, y hacen estos juegos de agua que a mí me transportan a otros momentos de mi niñez, como bien dicen ¿no? Yo creo que los ciudadanos que somos oriundos del Distrito Federal, sí reconocemos esos espacios como propios como parte de nuestra historia de vida.

Fíjate, estuve yo precisamente en un baile en la Alameda este domingo y muchas cosas me conmovieron. Primero me encantó lo limpio, no le exagero, en todo mi recorrido vi tres papeles tirados. Además de hablar de un buen cuidado de limpieza, habla de que la gente la siente suya y la mantiene limpia. Luego, ver jugando a los niños en las fuentes acompañados de sus familiares o amigos, me conmovió profundamente; ver esas esculturas que estaban ocultas entre mugre y ambulantes, producto de un discurso barato, como si el pueblo eso se mereciera, y no una Alameda digna, y el ambulante no se mereciera un lugar con baños, con servicios, con higiene para vender sus productos… bueno, qué maravilla, qué regalo.

> Regresando al momento culminante de este movimiento del mural, si bien entiendo, es precisamente cuando sale por el túnel, que es transportado por rieles, para que una grúa lo tome.

Sí, exacto. Y mira la angustia de si volvía a temblar y se caía todo. Fue realmente un momento muy impresionante, fueron unas horas muy impresionantes, porque estaba totalmente dañado el hotel; se iba a caer en cualquier momento. Entonces, desde el valor de meterse ahí, desprenderlo y luego tener el ingenio para encontrar la manera de llevárselo… y luego dejarlo, porque además pasaron tres años, fíjate, qué maravilla. No se quedó en una historia de ya rescataremos el mural, o como tantos otros murales de gente menos famosa, que siguen embodegados.

Y aquí un punto muy interesante, es que no hay muchos murales en México, creo que es el único en el mundo, no me atrevería a hacer la afirmación, que se le haya puesto, yo le llamo un capelo, digamos, porque bueno, al final de cuentas, lo transportan no más de 100 metros y ahí se queda hasta que construyen una caja que se convertiría en el museo.

Exacto. Fíjate, es una ironía, porque los murales están pensados para un edificio y a este mural se le construye un edificio. Es muy curioso, aquí se invierte el orden. El muralista, si es un buen muralista, tiene que aprender a adaptar su obra al espacio arquitectónico y aquí el arquitecto que diseñó el espacio tuvo que concebirlo en función del mural.

Claro. Y que tal vez el único mural que podría equipararse, que también es de él, es el que está en el bosque de Chapultepec, donde llegaba el agua del… ahorita se me escapa el nombre…

Sí, sí, sí, sí, la caja esta de agua, sí, sí.

Podría ser, y además, no sé, por una casualidad linda de la historia, pues son los dos de él ¿no? Y sí, efectivamente, este proceso en el museo se invierte. No quisiera yo dejar ir este momento sin preguntarle, a casi treinta años de los sucesos de los sismos del 85, qué opinión le merece el actuar de los restauradores del Centro Nacional de Restauración y su proceso, porque a veces yo los veo y siempre he reconocido inmensamente su trabajo, pero parece que a veces son héroes desconocidos.

Pues mira, ellos son héroes desconocidos y además desprotegidos, igual que el patrimonio. Esa es una tristeza, que sin negar el enorme beneficio que recibimos como ciudadanos cuando se rescató el mural, pues sí, sirvió muy bien de adorno publicitario para las autoridades; pero el "muralito" de la escuela que igual se dañó, de un buen artista, pero no una estrella reconocida por el

público y por la prensa, esos ahí siguen y se caen a pedazos, y quienes podrían salvarlos, porque tienen toda la capacidad para hacerlo, porque vaya, sí hay una tradición de restauración en México, y vaya que sí se sabe de conservación de murales y se conoce la técnica, pues mira, deja tú el reconocimiento público: el presupuesto para que trabajen, la posibilidad de que sigan rescatando.

Es un trabajo heroico, un trabajo que hay que reconocer, un trabajo que hay que fomentar y dar presupuesto y formar más gente en el oficio, porque tenemos un patrimonio, que sí es cierto, nos rebasa en número, pero todas las ganas no le echamos.

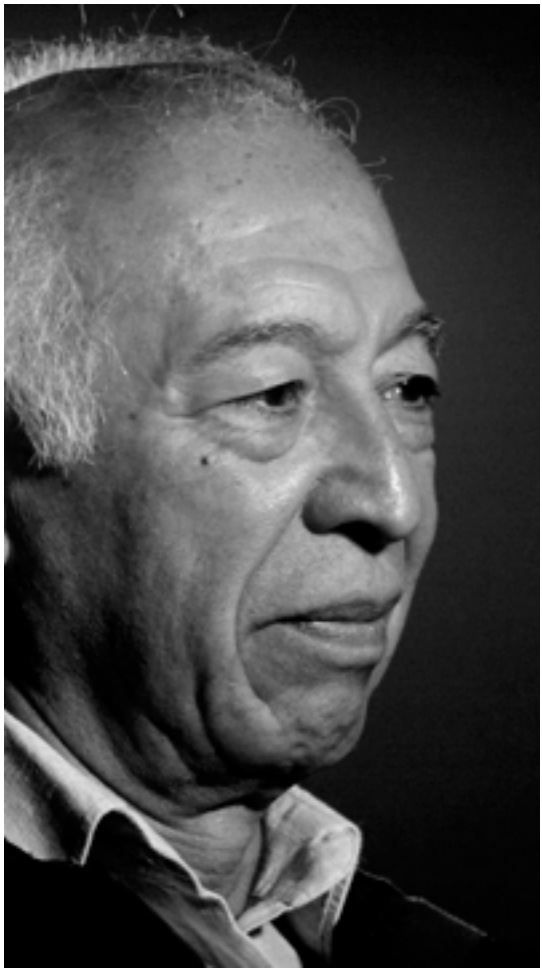
> Claro, sí. Pues doctora, no sé si quisiera agregar algún comentario.

Pues nada más, lo que quiero agregar es el agradecimiento de que me hayas invitado a tu programa y felicitarlos a todos por esta labor tan importante que están haciendo, de dar a conocer nuestro patrimonio, de crear conciencia de aquello que tenemos, cómo lo tratamos, cómo lo entendemos, creo que es realmente una de las labores más importantes de la Universidad.

> Gracias doctora, al contrario, en nombre de todos mis compañeros le agradecemos infinitamente.

Gracias a ustedes.

Archivo Fotográfico, Mtro. Eliseo Mijangos



Mtro. Eliseo Mijangos

Restaurador
Mural "Sueño de una tarde dominical
en la Alameda Central" Diego Rivera.
Cuando la tierra tembló.

Maestro, primero que nada agradezco su fina atención para esta entrevista y bueno, me encantaría que nos contara cuál es el primer momento en el que usted se acerca al mural y por qué.

Bueno, yo ya estaba en la Escuela de Artes Plásticas estudiando y tenía como maestra precisamente a Ruth Rivera, una de las hijas del maestro Diego, que nos daba unas clases de composición y perspectiva. Ella nos recomendaba que visitáramos por supuesto la obra de su padre; entonces yo, en una ocasión recordando lo que ella nos decía, vengo al Hotel del Prado, muy inhibido porque bueno, en esa época yo era muy joven y este recinto era como un espacio muy elitista; pero de todas maneras yo entro y veo la pintura; me sorprendió mucho el tamaño porque tiene 4.80 de alto por 15 metros. Era para mí una obra extraordinaria. Y por otra parte, también me sorprende toda la iconografía del mural, toda la historia de México hasta los años cincuenta. Me dejó sorprendido.

¿Qué año era, recuerda?

El mes no, pero era en 1959, este mural estaba recién llevado al vestíbulo.

Ah, ok. La primera restauración se desarrolla unos años después, muy cortos digamos, después de que el maestro desarrolla la obra, porque además no estaba en el lugar, en el lobby, sino que estaba en otro sitio. ¿Nos podría comentar acerca de este acontecimiento? la primera intervención que tiene del mural, por un restauro que me parece lo hace el propio maestro Diego Rivera.

Sí, resulta que él lo pinta en los años 47, 48 aproximadamente en el comedor y estaba en el salón Versalles. Había dos columnas enormes a los lados que no permitían ver el mural completo. Sin embargo, él tomó en cuenta en su composición estas columnas. El mural es un fresco sobre bastidor que tiene un gran peso, sin embargo el peso que iba a tener esta obra no fue calculado seguramente, porque a los pocos años encontraron que estaba siendo demasiado peso para la pared que lo estaba sosteniendo y recordemos que había abajo un sótano, un piso en donde había comercios. Observaron que se estaba fracturando la parte baja justo donde estaba el mural y deciden, con mucha valentía, cambiarlo a otro lado. Ésta es la primera intervención que el mural tiene, no sé si de este primer movimiento existen documentos.

Y lo pasan al lobby del hotel.

Exacto, esto sucedió en 1961, cuando se toma la decisión de cambiarlo. Para esto, se construyó toda un armazón con viguetas de hierro para darle sostén, digamos como un caballete, un gran caballete para poderlo desplazar hasta el vestíbulo del Hotel del Prado.

En el momento que usted lo conoce ¿ya el maestro había retirado o cambiado la frase de "Dios no existe" por "Academia de Letrán"?

Sí, exactamente, esto lo hizo me parece que en 1956. Hace la restauración de la frase de "Dios no existe" y la cambia por "Conferencia en la Academia de Letrán en 1836",y entonces él hace el cambio en esta fecha, y prácticamente con el cambio de ésta es como se da a conocer, porque este mural permaneció oculto, estaba cancelado precisamente por la frase. Para estas fechas, este mural ya había sufrido una agresión precisamente en la zona que tenía la frase y en el autorretrato que él se hace niño. Según los datos que yo he encontrado, parece ser que hay un grupo de fanáticos que entró al comedor, agarran cuchillos y raspan donde estaba la frase, pero también raspan la zona del autorretrato.

Vale la pena comentar que el maestro modifica su rostro. En el boceto que se tiene está más delgadito su rostro, ¿nos lo podría usted comentar?

Sí, generalmente después de pintar algunas zonas a veces uno no queda satisfecho, entonces tiene uno que corregir y en el fresco, como es una técnica que no se puede repintar, él había pintado un autorretrato que no le convenció. Al revisar, se dio cuenta de que ese autorretrato no era el que deseaba y lo cambia. Lo que hace es quitar la tarea donde está el rostro del niño y pinta el autorretrato que ahora conocemos; pero eso es parte de la ejecución técnica del mural. Este segundo autorretrato es el que dañan los fanáticos. Entonces en los años cincuenta él hace la corrección, repinta esa parte, nada más la zona en que se había rayado. Incluso hay una gráfica en donde se ve el autorretrato dañado, yo tengo una gráfica en donde está señalada esta zona.

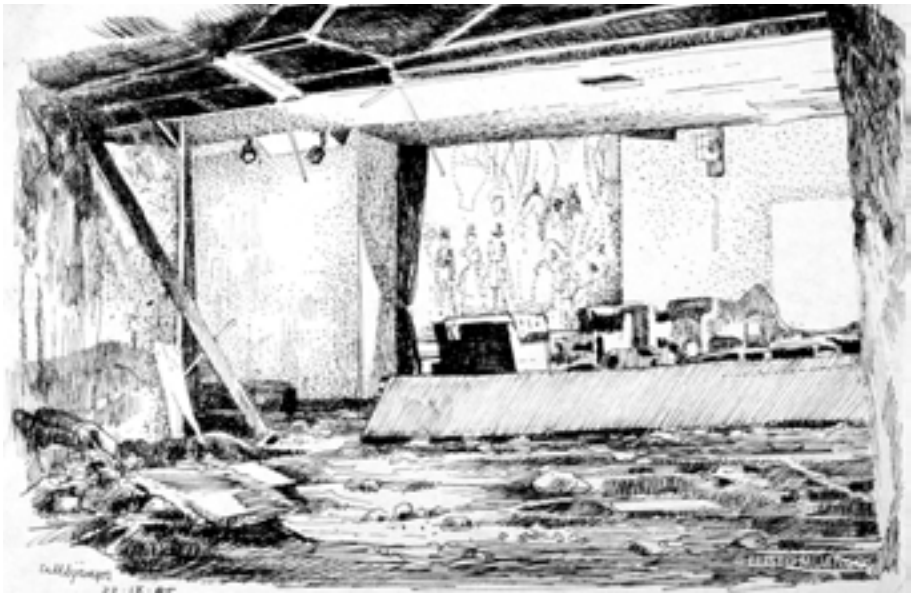
Diego retocando detalles de su rostro en el mural. Mural 50 años después 1947 - 1997
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

¿Usted vuelve al mural después de esta primera visita que le recomienda Ruth Rivera?

Por supuesto. Ya con toda confianza regreso varias veces; lo analizo muy bien, pues eran inquietudes que yo tenía como pintor (todavía no entraba a ser parte del equipo de restauradores del INBA). Ya como restaurador regresé varias veces a analizarlo, y encontré algunas cosas interesantes que surgieron del primer movimiento al vestíbulo, y ya con una vista acostumbrada a identificar daños corroboré que sí se había fisurado; no llegaban a ser grietas pero sí fracturas. Me llevó un tiempo verlo bien, conocerlo y curiosamente estaba presentado con una escenografía que ocultaba toda la parte de atrás, se veía nada más la obra, el fresco ejecutado, pero atrás había toda una armazón que lo estaba sosteniendo y esto es lo que se ocultaba con esas mamparas.

Pasa esa restauración y viene el sismo de 1985. Entonces usted regresa y es de los primeros murales que visita, entiendo el 20 de septiembre, ¿cómo fue ese momento?

Sí. Nosotros teníamos un catálogo en el Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas, un catálogo muy completo de todas las obras que había no solamente en el Distrito Federal sino también en provincia y entonces lo que se hace un poco después del sismo, una o dos horas después, es reunirnos en grupo para visitar diferentes áreas donde había pinturas murales porque nuestro departamento debía específicamente atender pinturas murales. Visitamos zonas y nos dimos cuenta que en el Centro Médico todo era confusión y no se podía pasar. Había un grupo que estaba revisando todos los murales que había aquí en el centro histórico, obviamente en el Hotel del Prado en específico no pudimos pasar, pues estaba acordonado. Recuérdese que se estaba quemando el Hotel Regis; toda la zona estaba restringida. A los dos días nos permitieron ver el mural, pero desde la entrada por la calle de Revillagigedo. Entramos y desde lejos pudimos ver el mural, sin saber que le había ocurrido, pero hay un boceto que yo hice porque no se podía tomar fotografías, en donde se ven todos los materiales aparentes que había en este vestíbulo y estaban por el suelo. Era terrible, todo lo cubría el polvo, no había luz, entonces en penumbras pudimos localizar una parte del mural, y eso fue lo que nos permitió esa visita.



Boceto del Hotel del Prado
Archivo Fotográfico, Mtro. Eliseo Mijangos.

El primer momento es ver una parte del mural, hace usted su apunte y más o menos imagina qué daños podría tener. Regresarían una semana después o ¿cómo empieza este proceso a desarrollarse?

Bueno, nosotros sabíamos que los daños en el edificio eran de consideración, esto no lo habían dicho algunos peritos que habían entrado a ver el estado en el que se encontraba el edificio. A través del personal del Instituto Nacional de Bellas Artes y el maestro Tomás Zurián, se nos dijo que eso lo podíamos resolver después, que sí había daños en el mural que no eran emergentes; lo que hicimos fue atender otros que sí lo eran como los del Centro Médico, y regresamos después a ver esta obra del maestro Diego Rivera.

¿Cuando regresan, a qué riesgos se enfrentan básicamente cuando ya empieza el proceso y cuál es el riesgo mayor?

El riesgo era bastante pero nosotros veníamos de ver escenarios peores. Habíamos trabajado ya en el rescate de algunas obras que habían estado verdaderamente en consecuencias gravísimas. A la obra del Hotel del Prado se podía ingresar con un poco más de tranquilidad para revisarla; todavía no había luz cuando entramos y pudimos ver en penumbra que todo estaba bien. Solamente se detectó una zona que se había comprimido no sabíamos por qué; cuando entramos tomamos algunas fotografías sin luz, por eso es que algunas se ven muy oscuras; notamos también que la superficie del mural estaba llena de polvo, esto era muy lógico porque los pisos superiores se lastimaron, se había hecho ya la extracción de todo el mobiliario pero no se había hecho algún proceso de limpieza en ningún lado, entonces todo estaba invadido por el polvo.

Entonces comienza, el proceso de remoción del mural y me platicaba usted, que al tener que quitar completamente el mural y sacarlo del hotel, idea un sistema para saber si se generaban nuevas fisuras al maniobrar. ¿De qué se trató?

Bueno la decisión de sacar el mural fue tomada por las autoridades. Se sabía que era una pieza clave para la cultura de México, y que su valor era incalculable por lo que teníamos que hacer algo por rescatarlo. Había dos formas: haciendo el desprendimiento de la capa pictórica de la obra y en ese caso teníamos que dividirlo en varias secciones y ponerlo en otro soporte para poderlo exhibir nuevamente, o sacarlo completo. Esas eran las dos alternativas que tenían las autoridades, no nosotros; había que decidirlo a alto nivel. Entonces por fortuna se decidió que se tenía que hacer un esfuerzo para sacarlo completo. Lo que nosotros hicimos al principio fue proteger las zonas que se habían afectado con el sismo; casi inmediatamente después que entramos fue lo primero que se hizo, también se buscó la causa que había ocasionado que se comprimiera el límite derecho del mural. Fue entonces cuando notamos que se había soltado una de las abrazaderas que sostenían la parte superior derecha, esto ocasionó que se apoyara todo el peso en la base, y debido a que son aplanados muy

sensibles a la compresión, se dañaron con el apoyo. Pero también había una flexión; como es un mural muy largo hubo una torsión y para poder corregir esta falla se tuvo que soltar de las otras tres abrazaderas y en ese momento se enderezó. Los procesos siguieron; ya sabíamos que se iba a sacar completo; hicimos la primera intervención que en fotografía se ve muy bien, que es una veladura con "mantas de cielo", (es una gaza formada por un tejido muy abierto con hilos de algodón) lo que nos permitiría hacer que el adhesivo pasara a través de la trama y urdimbre de la tela y poder asegurar que la capa de color de esta manera estaría protegida. Para el transporte se contó con las empresas (Luz Especializado y Compañía Constructora Nacional S.A. de C.V. "COCONAL") quienes tenían que asegurar que durante el transporte no iba a presentarse algún daño.

Mtro. Eliseo Mijangos trabajando en el mural. Archivo fotográfico Mtro. Eliseo Mijangos

Si ya se estaba haciendo un gran esfuerzo para sacarlo completo, el provocar daños durante el transporte sería catastrófico; ahora bien como el mural estaba fisurado a consecuencia del primer movimiento pues a mí se me ocurrió hacer una veladura mediante delgadas tiras de papel japonés en todas las fisuras que ya había y esta solución nos podría indicar si después del viaje aparecían fisuras nuevas. Eso dio muy buen resultado. Se hizo la primera protección sobre la película de color; después vinieron ya otras cubiertas de hule espuma y madera, que se complementaron con un bastidor tubular para refuerzo; lo que le dio una protección muy adecuada al mural y a todo el soporte que tenía la pintura. Pensamos, los involucrados, que era suficiente y estaba listo para ser transportado.

> Retomando el hilo de la entrevista, hablábamos de este papel japonés que pone, que idea usted para poder garantizar que cuando se mueva el mural no haya nuevas fisuras. Ya controlado esto, comienza una relación con el arquitecto Juan Urquiaga para decidir cómo se va a sacar esto, ¿qué tan cercano está el CENCROPAM del arquitecto?

Cuando se decide proteger a través de ese sistema el mural, ya se había tomado la decisión de hacer el transporte. Sin embargo, el Instituto Nacional de Bellas Artes a través del arquitecto Juan Urquiaga, ya se había puesto en contacto con todo el personal que iba a participar, en este caso el Departamento del Distrito Federal, las compañías que iban a intervenir para poderlo sacar hasta la fachada del edificio, para su transporte y para todos los trabajos que iban a hacerse después. Estuvimos muy de cerca con el maestro Tomás Zurián y con el Instituto Nacional de Bellas Artes, y esto fue siempre. Había reuniones periódicas en que ellos decidían qué proceso seguían, es decir, toda la logística para poder hacer el traslado del mural. Como nosotros estábamos operando directamente sobre el mural pues solamente recibíamos información a través del maestro Tomás Zurián y las visitas del arquitecto Urquiaga para ver que todo se llevara a cabo en coordinación. A través de eso fue que nosotros estábamos muy informados de todo lo que sucedía y bueno, de esa manera también estábamos muy al tanto con el personal que trabajaba haciendo estudios preventivos por parte de las empresas. Se hicieron muchos trabajos adicionales al traslado. Por ejemplo, se hizo una plataforma que ayudó a solidificar todo el piso donde estaba el mural,

porque recordaremos que éste no estaba a la altura de la calle sino un piso arriba. Se tenía entonces que hacer una plataforma para continuar el nivel por encima de la avenida Juárez hasta el camellón, consolidar el piso a través de andamiaje, un andamiaje con varias trabes de acero para darle solidez a todo el piso donde se iba a desplazar el mural.

Archivo Fotográfico, Mtro. Eliseo Mijangos.

¿Es cierto que también había unos rieles que idearon?

Sí, se idearon unos rieles para poder dirigir y desplazar el mural sobre ellos mediante unos rodamientos de acero, para esto se hizo un movimiento interno que sirvió para orientarlo hacia la fachada; un desplazamiento de dos metros aproximadamente, esto fue bueno, porque también sirvió para saber si todo el material utilizado para darle solidez a la armazón que tenía por el reverso había sido suficiente. Ese fue un movimiento muy importante, el primero, porque nos podía indicar si se necesitaba todavía hacer más trabajos de refuerzo. Una vez orientado el mural sólo faltaba la decisión de poderlo llevar hasta la fachada y seguir hacia el camellón de la calle. El mural tenía que salir por completo para después hacer todo el movimiento de sujeción y llevarlo hasta la plataforma que lo iba a transportar.

Recuerdo por ahí que hay una fotografía, que amablemente usted nos hace favor de prestarnos, donde hay una persona que está adentro de la estructura metálica viendo cómo puede salir, porque hay una trabe ahí del propio mural; ¿podría compartirnos esa anécdota?

Sí. A pesar de que se habían tomado las medidas de alto y ancho para poder sacar el mural, de todas maneras había una persona que durante la extracción vigilaba que una trabe soportante de la fachada del edificio se podía evitar.

¿Cómo a cuántos centímetros habrá pasado?

Pues yo creo que fueron diez centímetros cuando mucho que se libró de la trabe del edificio.

Entiendo que la primera tarea fue el movimiento para girarlo y poderlo subir a los rieles, mientras la segunda fue cuando ya lo ven afuera.

Bueno, el mural tenía como soporte unas bases regulables de la altura, que funcionarían cuando el mural estuviera estático, pero a la hora del movimiento y ya orientado, las bases se subieron hasta apoyarse en unos soportes con cilindros de acero que rodarían sobre los rieles previamente dirigidos. Había

que arrastrarlo por medio de una grúa. Se puso un cable de acero en la parte baja de la armazón y se fue jalando con cuidado. Empezó a arrastrarse hacia la fachada todavía en el interior del Hotel, y cuando pasó la trabe, entonces ya libremente se fue jalando poco a poco hasta que quedó prácticamente en la plataforma de despegue. Después la grúa principal lo toma, lo levanta, se orienta y lo deposita en la plataforma. Fue entonces un momento emocionante. Estos instantes fueron los de mayor preocupación porque de la precisión y de los resultados dependía el éxito de los objetivos.

Previamente se había constatado que no hubiera irregularidades muy marcadas en el pavimento para que no hubiera movimientos bruscos en la plataforma; sin embargo y por seguridad, la plataforma se conformaba por varios módulos hidráulicos que mantendrían la nivelación de la misma.

¿Entiendo entonces que era por muelleo?

No, el sistema de cada uno de los módulos que formaba la plataforma, era hidráulico y se podía controlar manualmente. En cada módulo había un nivel que indicaba la horizontal de la plataforma y estaban vigilados por personal técnico de la compañía COCONAL.

Entonces maestro, el día que se saca ¿a qué hora comienzan ustedes a trabajar?

Bueno, nosotros ya habíamos cumplido con la tarea correspondiente, pero el momento del transporte propiamente dicho, empiezan a trabajar muy temprano. Se decide hacer el traslado el 6 de diciembre del 1987. Primero el arrastre hasta la fachada y después el transporte del mural. Me parece que cuando ya la grúa lo toma y lo levanta eran las 12 del día, pero ya había un trabajo previo desde muy temprano, sobre todo del personal que iba a estar vigilando todo el trayecto, empieza a las 5 de la mañana.

Efectivamente hay una foto, usted se acuerda. Sí, en la foto, justamente se ve el reloj de la torre latinoamericana marcando la hora en que la hora lo está levantando.

¿Cuántas horas pasan para llegar al recinto, al espacio donde iba a construirse el museo?

Son trabajos que llevan tiempo, pero yo calculo que estaba ya en el sitio en donde iba a ser colocado definitivamente como a las 5 de la tarde, así que sí se llevó mucho tiempo todo este trabajo. El mural, después del sismo, desde la hora en que se interrumpió la energía eléctrica, estuvo prácticamente en un ambiente frío, la temperatura era muy baja durante los trabajos previos. Sacar esta estructura bajo esas condiciones implicaba sacarlo muy bruscamente a otra temperatura. Se había programado entonces, en cubrir toda la estructura de metal con una espuma que lo iba a mantener a una temperatura regulable. Por eso es que en las fotografías se ve este recubrimiento de espuma, sobre todo en las estructuras metálicas. Así se pudo hacer. Todo estaba calculado para que no fallara nada, absolutamente nada.

Y este recubrimiento se retira meses después hasta que está construido el museo.

Sí, pero de manera parcial, inclusive ahora lo podemos ver todavía en la parte posterior, sobre la estructura que pertenece propiamente al soporte primario y secundario.

También recuerdo que pusieron un enrejado dividiendo las tareas exactamente como están en el boceto del maestro, me comentaba usted.

Sí, nos sorprendió ver que atrás hay un armazón muy compleja y similar a donde están puestos los aplanados que utilizó el maestro para pintar. Parecería que se intentaba pintar en el reverso.

¿Cuánto tiempo pasaría con el mural a la intemperie realmente? Y ¿qué papel juega el CENCROPAM en este momento de cuidarlo? o ¿ustedes nada más lo dejan lo depositan y queda al reguardo de otra instancia?

Lo que sucede es que el traslado se hace el 6 de diciembre de 1987; se instala en el sitio que ahorita tiene ya para que no quede a la intemperie se le construye

Descubriendo el mural en su nuevo recinto. Archivo Fotográfico, Mtro. Eliseo Mijangos.

una cubierta de láminas erfectamente bien diseñadas donde permanece durante un año mientras se construye el museo. Durante ese tiempo que permaneció cubierto con la protección de lámina y material de construcción, nosotros íbamos a revisar periódicamente. Cuando se practicó el develado, estuvieron presentes solo el personal operativo, y fue cuando se constató que no se generaron daños durante el transporte.

¿Y el develado comienza de este lado?

El mural se empieza a destapar en el extremo derecho como se ve en las fotografías, después se quitó la cubierta principal que cubría toda la pintura, y finalmente vino ya el trabajo específico sobre la capa de color que era la primera protección que pusimos.

Seguramente hay un proceso como de reencuentro entre el momento en el que sacan la pintura del Hotel del Prado, llega aquí, un año después regresa y se descubre. Ese momento debió ser especial, crítico… ¿qué pasaba por su cabeza Maestro?

Tenía registrado cómo se había cubierto el mural para su protección, cuando llegamos Tomas Zurián y yo, el mural ya no tenía la estructura tubular de protección en el anverso, solo tenía flejadas las hojas de triplay con las cubiertas de espuma semi-rígidas pegadas. Estas hojas de triplay se fueron retirando cuidadosamente y aparecía la pintura bajo la protección de telas, y bueno a mí me preocupaba especialmente, quizá no tanto como a otras personas que hicieron el transporte, me preocupaba porque pensaba en la hora de descubrir. No sabíamos si se habían generado algunos desprendimientos internos que la cubierta de tela estaba manteniendo en su lugar. Esa era una de las preocupaciones. Entonces, se inicia ya el descubrimiento de la pintura y pues no, afortunadamente los daños no se incrementaron.

Maestro, al paso de los años que recuerda de ese momento está ahora por cumplir los próximos a cumplir treinta años de los sismos del 85, seguramente hay en su cabeza imágenes importantes de procesos de restauro y de pérdidas

Archivo Fotográfico, Mtro. Eliseo Mijangos.

que quedaron ahí. De ese momento ¿qué nos podría compartir en general de las obras más dañadas? ¿Qué es lo que le pasa por la mente a tantos años?

Creo que la decisión de traer el mural a este nuevo sitio fue excelente. Fue una idea brillante que se tuvo con esta obra de Diego Rivera. Sin embargo, sí estuvieron en riesgo obras importantes como la de Luis Nishizawa, que se hizo el rescate. Se salvaron los relieves en aluminio de Francisco Zúñiga y de Alberto Beltrán; se hizo el rescate de 90 metros cuadrados del mural titulado "La historia de la industria y el comercio en México" de Alfredo Zalce; se hizo el salvamento de un mural de David Alfaro Siqueiros que se llama "Apología de la ciencia médica sobre el cáncer" que está reinstalado en el ahora Centro Médico Siglo XXI; se rescató un relieve de Federico Cantú. Se hicieron muchas obras, otras se perdieron porque fue imposible hacer algo por ellas, como las de Carlos Mérida en el Multifamiliar Juárez: toda una sección se perdió porque el maestro había cincelado en las trabes y en las columnas toda su obra y después pintado, así que no se podía rescatar.

Cuando se hizo la demolición ahí se perdió esta obra. Yo creo que también me queda una reflexión: qué bueno que tenemos un patrimonio muy extenso, pero también hay un descuido por no hacer trabajo de conservación a mucho patrimonio que está expuesto.

Por ejemplo, hay unas obras muy importantes que pertenecen al patrimonio nacional, así declarado, como las obras de José Clemente Orozco en el centro cultural Cabañas, en el cubo de la escalera del Palacio de Gobierno; y a veces me pregunto: ¿que se necesita que haya otro sismo de esa magnitud para que algo se pueda hacer con las obras? ¿Se necesita un sismo trepidatorio de 7.5 grados en Guadalajara, para que se pueda hacer algo por los frescos de José Clemente Orozco; o en Michoacán con otras obras importantes como las de Pablo O´Higgins; o en Colima con los murales de Jorge Chávez Carrillo, o en otros estados que también tienen mucho patrimonio?

Sobre todo la pintura mural que es la que yo atendí por muchos años, de toda la etapa del muralismo mexicano. ¿Qué pasa con eso? Yo creo que por lo menos debemos tener un censo para priorizar todas aquellas obras que necesitan atención, eso es lo que me queda después de todo eso.

> Y una última reflexión que me encantaría compartiera con nosotros: esa parte humana del restaurador en ese momento tan álgido, cuando efectivamente era de vida o muerte el ingreso a ciertos recintos, y el papel que juega usted con sus propios compañeros de, casi, casi, hacer un "coco wash", un lavado de cerebro y a tapiar zonas. Si pudiera usted compartir eso, creo que hablaría mucho del trabajo de ustedes. Me parece importantísimo.

Bueno se empezó a trabajar casi inmediatamente después del sismo. La verdad fue un esfuerzo muy grande el decidir entrar a salvar estas obras que estaban en peligro de perderse; para ello se contó con un equipo de cuatro técnicos voluntarios que quisieron hacer junto conmigo este salvamento. Pero bueno, lo que pasa es que también teníamos el apoyo de personas como el maestro Tomás Zurián, como Dolores Fernández, que estaban trabajando a la par de nosotros en otras actividades complementarias. Obviamente la decisión de operar en esas condiciones fue muy difícil realmente.

Por ejemplo en el Centro Médico yo les dije a los muchachos que hiciéramos un tapial para no ver lo que estaba pasando por fuera, entonces visualmente nos olvidábamos de todo el entorno que era terrible e incluso yo no sé si todavía, perdón por la expresión, yo no sé si todavía había cuerpos ahí en esa zona, pero sí, las imágenes que nos llegaron a cada quien eran diversas y esperemos que irrepetibles.

Cada uno tiene una historia que contar con respecto a eso. Cada día por la mañana invitaba a los muchachos a desayunar con el fin de platicar y poder evadir un poco el miedo, el pavor de ver esos hospitales destruidos o a punto de venirse por tierra. Entonces podíamos entrar a estas zonas con más confianza, entre comillas, para hacer los trabajos de rescate.

Y sí, debo de señalar que el sistema de desprendimiento, que es de strappo está diseñado para frescos. Nosotros estábamos haciendo desprendimientos de acrílicos, resinas sintéticas; pienso que ésta fue la primera vez que se hace en América Latina, quizá en el mundo, unos rescates tan rápidos de superficies pintadas con materiales sintéticos. Y eran superficies de 80 metros cuadrados, de

Archivo Fotográfico, Mtro. Eliseo Mijangos.

90 metros cuadrados, que hacíamos en cuatro días, entonces pues sí, la verdad es que fue un trabajo que a lo largo de todos estos años que han pasado cada vez son más relevantes para nosotros y debo de reconocer todo el trabajo que hicieron el maestro Tomás Zurián y los técnicos restauradores que estuvieron conmigo.

Pues sí, no sé si quiera compartir algo más; por mi parte pues quedo agradecida de verdad.

Solamente pedirles que revisen este material y si hay algo que todavía faltó, con gusto podemos hacer de nuevo este trabajo.

Pues muchísimas gracias.

Y agradecerles que me hayan dado la oportunidad de revivir estos momentos de trabajo.

Gracias maestro, muchas gracias.

Mtra. Gabriela Gil

Historiadora y Directora del
CENCROPAM-INBA
Programa: "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central" Diego Rivera. *Cuando la tierra Tembló*.

Hola Gaby, ¿qué tal? Me gustaría que comenzáramos a definir el marco institucional del Centro Nacional de Conservación.

El Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble del Instituto Nacional de Bellas Artes, se crea en 1963. El CENCROPAM tiene dos funciones principales: una es la conservación y restauración de la obra mural de los siglos XX y XXI, así como la conservación y restauración del acervo que alberga el Instituto Nacional de Bellas Artes. La otra función es el registro y la catalogación de obra del mismo acervo.

Se cuenta con un sistema que se llama SIGROA, este es el Sistema de Registro de Obra Artística que se crea en 1994. Actualmente, dado los avances tecnológicos, se está migrando hacia una plataforma digital que hemos denominado SIGROPAM.

De acuerdo a esto, se abrirían dos ejes rectores ¿de acuerdo a ello cómo trabaja el CENCROPAM?

El primero de ellos comprende la conservación y restauración, atendiendo proyectos muy puntuales. El Centro Nacional tiene una metodología establecida en los diversos talleres dedicados a la restauración. Tiene un taller de pintura de caballete, un taller de papel, uno de artes aplicadas, un taller de maderas, otro de escultura y un taller de atención a la obra mural. Siendo éste último una de las funciones primordiales del Centro Nacional. A partir del siglo XX, le corresponde por ley al Instituto Nacional de Bellas Artes conservar y restaurar la obra mural.

Es por ello que tenemos mucho trabajo ya que nuestros muralistas fueron muy prolíficos y realizaron sus obras no solamente en el Distrito Federal sino, a lo

largo y ancho de la República Mexicana, lo cual es una constante que tiene que atender el Centro Nacional de Conservación.

Uno de los problemas a los que se enfrenta el Centro con regularidad, es la cuestión de los recursos económicos que nunca son suficientes para poder atender el amplio espectro de obra mural que tenemos hoy en día en nuestro país.

El segundo eje es el registro y la catalogación del acervo del INBA, esta tarea es sumamente laboriosa, ya que depende de las tecnologías y de las necesidades que se tengan para ello. Estos son proyectos a mediano y largo plazo.

Inicia en 1970, a través de un registro manual el cual no contaba con los beneficios y bondades de las nuevas tecnologías; es así que nos hemos tenido que dar a la tarea de traducir todo ese registro manual a un trabajo tecnológico. Es una labor bastante ardua, tomando en cuenta que actualmente el Instituto Nacional de Bellas Artes tiene alrededor de 64,000 bienes registrados.

Este registro se encuentra actualizado, sin embargo queremos darle a éste una funcionalidad mucho más práctica para que así pueda ser utilizado por los investigadores y puedan consultarlo en línea. Esto aún no es posible, sin embargo, estamos en la tarea de adecuar todas las bondades de las TIC, las tecnologías de información y del conocimiento, para que el acervo pueda ser manejado adecuadamente y no tenga que ser consultado in situ. Desde hace un par de años se está construyendo una plataforma digital que día a día tiene más y mejores funcionalidades. Es una tarea titánica, sin embargo es importante hacerla, y hacerla bien.

¿Cómo está conformado el taller de pintura mural?

El área de pintura mural tiene alrededor de diez restauradores especializados, y para algunos proyectos se cuenta también con el apoyo de los otros talleres, así como de personal externo al cuál se le asignan tareas específicas bajo constante supervisión.

Se considera obra mural, no solamente la realizada sobre un muro, sino también cuando el artista excede en su obra las medidas y las capacidades de un lienzo

Archivo Fotográfico CENCROPAM - INBA.

que puede sobrepasar los tres metros, tres metros y medio. Es entonces cuando los artistas intervienen dimensiones sobre bastidores, no sólo sobre muro, pues superan los tres metros. Esto ya se considera obra con característica de mural. Por eso a veces el taller de obra mural trabaja en estrecha colaboración con el taller de caballete, ya que intervienen técnicas pictóricas que son propias de caballete; inclusive hay obras murales que no solamente trabajan pintura sino que también incorporan otros tipos de materiales como metales o mosaicos.

Hoy en día es muy interesante poder trabajar obras que no tienen solamente retos para la pintura mural, sino para otras expresiones plásticas como la escultura, el reciclaje y la pintura de caballete.

Es importante mencionar que para muchos de los procesos de restauración aplicamos análisis de laboratorio. Hace siete años, el CENCROPAM abrió un laboratorio de biodeterioro donde se realizan análisis biológicos y químicos acerca de la consistencia, composición y de las diversas afectaciones bacteriológicas que sufren, tanto a la capa pictórica como sus soportes. Esto conlleva ámbitos mucho más científicos que solamente el ámbito visual.

¿Este taller de análisis químico está en colaboración con alguna universidad o alguna compañía particular?

No, nosotros tenemos nuestros propios químicos y biólogos que hacen todo el análisis de

las obras a intervenir, sin embargo en algunas ocasiones y para algunos proyectos en específico, nos apoyamos con instituciones como el INAH o la UNAM.

El CENCROPAM ha adquirido equipos para la desinfección, nebulización y fumigación de las obras. Muchas veces vemos obras en los museos cuyos deterioros no son detectables para el ojo humano y necesitamos hacer análisis al momento de intervenir una pieza, lo primero que hacemos es analizar el punto de vista biológico y químico; cómo está su composición y si hay alguna afectación por microorganismos que tenga que ver con una infección de bacterias que no son detectables.

Posteriormente, si se requiere de algún tipo de estudio especializado, se trabaja estrechamente con el Instituto Nacional de Antropología e Historia; con el Instituto de Investigaciones Estéticas y con el Laboratorio de Obras de Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se han trabajado con grupos interdisciplinarios debido a que el Instituto Nacional de Bellas Artes no cuenta con todos los equipos necesarios. Es muy interesante llevar un proyecto en conjunto porque aprendemos y nos retroalimentamos todos. Así se construye el conocimiento.

¿Cuántos murales aproximadamente se restauran al año?

Se mide por metros cuadrados porque es importante conocer las superficies restauradas. Quizá al año, se pueden restaurar unos ocho murales, que se estaría hablando de 50,000 m^2, con variaciones de 3,000 o 5,000. Varía, porque aunque se monitorea constantemente el estado de conservación de los murales, siempre es importante tener el aviso de los comodatarios que tienen estas obras. Si bien es cierto que el Instituto Nacional de Bellas Artes tiene como función restaurar la obra mural, no nos damos abasto para saber en dónde están los deterioros de estos murales; debido a esto, trabajamos mucho con la Secretaría de Educación Pública, ya que ellos tienen a su cargo las escuelas primarias y secundarias donde se inició el movimiento muralista, así podemos ver con ellos dónde están los murales y cuál es su estado.

También se cuenta con un programa de atención permanente en el edificio de

la Secretaría de Educación Pública, que se encuentra en las calles de Brasil y Argentina del D.F., donde hay un conjunto muralístico excepcional. Ahí se están atendiendo alrededor de 18 murales, entre los que crearon artistas que han fallecido y de artistas vivos. Por ejemplo, Felguérez tiene ahí un mural muy interesante al igual que Vicente Rojo. Tenemos también, murales de artistas que están vivos, gracias a lo cual podemos contar en algún momento con su asesoría. Esto es muy importante, ya que no es lo mismo la interpretación del hecho pictórico, a tener al autor que te pueda decir cuál era la idea que quería transmitir, y aunque el principio de la restauración y de la conservación es preservar el mural tal como lo concibió su creador, siempre es excepcional tener la fuente viva a tener que recurrir a ámbitos historiográficos que nos den cuenta de esto.

Entonces, te puedo decir que en número tenemos alrededor de unos ocho o diez murales al año, sin embargo en superficie representa mucho más, porque además, no solamente es la limpieza para su conservación, a veces algunos requieren restauración; otros no, otros están muy bien conservados y requieren otro tipo de tratamiento, los tratamientos siempre son diferentes para cada mural, aunque esté aparentemente en el mismo estado de conservación, las situaciones que hay que atender son específicas en cada uno de ellos.

> En caso de algún incidente como un sismo, tengo entendido que hay un operativo permanente que el CENCROPAM tiene para salir a revisar la obra, en todo caso del primer cuadro de la ciudad. ¿Es así?

Sí, es así. Cabe recalcar que este operativo no es exclusivamente del CENCROPAM, es decir, nosotros nos preocupamos por revisar y por atender la llamada de emergencia una vez que registramos algún sismo dentro del perímetro. Es muy importante hacer notar que las instituciones que resguardan estas obras murales se comuniquen con nosotros. Nos queda claro que en una emergencia sísmica lo primero que se atiende es la vida humana y la estructura en sí. En el caso de los murales pues, aunque son relevantes y es muy importante atender el patrimonio, le damos prioridad a las instituciones y a los comodatarios a que atiendan primero cómo están las estructuras, saber si está seguro para que el personal del CENCROPAM y cualquier persona pueda ingresar, esto lo determina

Protección Civil y la gente que está al cargo de esta contingencia.

Lo que se ha hecho cuando se han presentado sismos de gran magnitud, es tener comunicación con el lugar donde se registró el sismo. Si tenemos registrada la presencia de alguna obra mural nos comunicamos con la institución y vamos a atender la obra. Nos prestan generalmente todo el apoyo una vez pasada la situación de emergencia. Sabemos que el primer cuadro de la ciudad de México es una zona altamente sísmica, algunos son casi imperceptibles.

Un lugar en el que se siente de inmediato un sismo en la Ciudad de México es en el mismo Centro Nacional de Conservación. Este está ubicado en el Ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo en el Centro Histórico de la capital y cuenta con uno de los primeros murales realizado por Roberto Montenegro entre 1922 y 1924. Así que generalmente iniciamos el recorrido por casa.

> Si bien es cierto que el mural *"Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central"* no fue el único dañado en 1985, fue uno de los que, por su proceso, la sociedad volteó a mirar con más atención que otros. ¿Cómo consideras el trabajo del CENCROPAM ante los hechos del sismo de 1985?

En 1985 yo no estaba en el CENCROPAM. Haciendo una revisión de los procedimientos que en aquel entonces se realizaron y, considerando que hace 30 años los procesos técnicos aún no estaban tan avanzados como hoy en día, algunos de los métodos empleados en ese momento se siguen utilizando hoy por su comprobada eficacia en la conservación y por el respeto hacia integridad de la obra mural.

Te puedo decir que fue un movimiento cuidado, supervisado y estudiado minuciosamente, para mucha gente que no lo sabe, el edificio prácticamente se desplomó y lo que quedó fue el mural.

Después de su rescate y preparación, se trasladó al Museo Mural, un lugar seguro donde se pudiera conservar y preservar la vinculación con la zona de la Alameda, lugar de inspiración para Diego Rivera y motivo de la temática de la obra.

Archivo Fotográfico CENCROPAM-INBA

En mi opinión, leyendo y teniendo la oportunidad de estudiar cómo fue el rescate y el movimiento, me parece que fue un procedimiento acertado. Sin duda fue un reto para los restauradores de aquel entonces del Centro Nacional de Conservación y contó con una supervisión y planeación magnífica para poder tenerlo como lo tenemos hoy en día.

¿Cuál sería, en tu opinión, el momento más álgido del movimiento de esta obra?

Sin duda su traslado. En las obras murales, como en las de caballete, por el grado de solidez en su capa pictórica y por la fortaleza de su estructura se puede diagnosticar el grado de estabilidad que posee el conjunto; si resulta que alguno de estos elementos o ambos se encuentran inestables, lo que más puede afectarle es la vibración durante su movimiento.

El mayor temor en aquel momento era pensar ¿qué iba a pasar cuando se subiera al camión y se trasladara? Bueno, ni siquiera al camión, ¡a las grúas! porque realmente eran unas plataformas para poder albergar el tamaño del mural y aunque se tomaron todas las previsiones del caso, el temor del movimiento estuvo latente siempre. En

aquel momento, y por supuesto platicándolo con los restauradores, era el poder lograr que el movimiento de la obra fuera exitoso, es decir, que la vibración fuera mínima. Al atravesar se decía: "bueno, es una calle, es una plaza, es de un lado a otro de la Alameda", pero eso implicaba lograr una vibración constante en el movimiento para poder albergar y recibir el mural del otro lado. Esa era la mayor preocupación, el traslado y la vibración en el movimiento; el embalaje y el cuidado en cada uno de los detalles permitió que el mural llegara en buen estado, ¡ese era el mayor reto!

> Se dice que a nivel mundial los restauradores mexicanos tienen un gran reconocimiento, considero que bien ganado; sin embargo, pareciera que de pronto ellos son como héroes anónimos, las personas miran las obras pictórica; sin embargo no saben qué hay detrás de ellas. Actualmente, ¿cuántos restauradores laboran en el taller y manejan ellos todas las técnicas de restauración?

Sí, efectivamente el trabajo del restaurador es un tanto anónimo. Sin embargo, el trabajo que han desempeñado ellos con el patrimonio cultural de México que es vasto y muy rico, podemos decir que sí estamos a la vanguardia con profesionales y especialistas preparados a nivel internacional sobre las técnicas, y que trabajamos con restauradores y con colegas de distintos institutos. Eso ha merecido un reconocimiento que poco se ha dado.

Por otro lado el CENCROPAM cuenta con 35 restauradores de base distribuidos en los distintos talleres quienes manejan las distintas técnicas. Aunque se especialicen en algunas, por ejemplo.

Los restauradores que están en el taller de caballete atienden obra pictórica que va desde el siglo XVI al XVII, que son las obras que alberga el Museo Nacional de San Carlos o el Museo Nacional de Arte, hasta obra contemporánea como puede ser la que maneja el Museo Rufino Tamayo o el Laboratorio Arte Alameda, sí están familiarizados con distintas técnicas. Cada uno de ellos al decidir trabajar en un taller, se especializa en una labor específica, es decir, los restauradores que les interesa la obra con soporte en papel, manejan desde gráfica hasta fotografía; tenemos obra en escultura también, donde podemos

manejar bronce, mármol, piedra. Hay mucha obra en piedra, pues los escultores del siglo XIX manejaban mucho este material.

Entonces, sí se han preocupado por manejar estas distintas técnicas y especializarse. Sin embargo, esto no quiere decir que un restaurador que trabaje en caballete no pueda de alguna manera conocer un procedimiento de la obra escultórica. Sí conocen en general las diferentes técnicas de restauración, pero se ha especializado en alguno de los distintos talleres.

Creo que hace falta el conocimiento de estas labores y la difusión de los proyectos que mantiene el Estado, porque además es muy importante mencionar que el Estado sí le invierte a la conservación y a la restauración del patrimonio cultural; nunca es suficiente claro, es por eso que ahí sí necesitamos, y yo siempre lo digo, la colaboración de la sociedad civil y de otros especialistas que puedan intervenir en el rescate del patrimonio.

El patrimonio cultural no es únicamente labor y responsabilidad del Estado, es una labor y responsabilidad de todos nosotros, de poder no solamente rescatarlo, sino apreciarlo. El que no conoce su patrimonio no lo puede rescatar y no lo puede, en ese sentido, conservar. Es por ello que sí es necesario por ejemplo, proyectos como éste, donde se apunta por las investigaciones que se han hecho en los últimos años dentro del ámbito artístico, arqueológico e histórico. Las universidades en este caso tienen una labor fundamental, porque no solamente es impulsar la parte académica, sino también es realizar una labor de difusión del conocimiento.

Sí creo que la labor de la restauración es poco conocida. Nosotros como sociedad civil, como visitantes, o como público llegamos y la exposición ya está montada. Visitamos en las galerías o en los museos alguna exposición, y detrás de ésta hay todo un proceso, un proceso que el público no conoce y que a veces es muy complejo, entonces, sí hace falta una difusión mucho más exhaustiva.

En ese momento de 1985 a 1988, entre obra de Centro Médico, de Sector de Educación Pública, Diego Rivera, ¿cuántos murales se restauraron?

Archivo Fotográfico
CENCROPAM - INBA

Para ponerlo en porcentaje, y esto es un resultado realmente muy desolador, del 100% de los murales que resultaron dañados, 70% fueron pérdida total, no hubo manera de rescatarlos porque quedaron hechos realmente escombros. Fue una afectación bastante fuerte la pérdida de estos murales, en el 30% hubo rescates exitosos, como este de *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de Diego Rivera. Hubo algunos otros murales que se pudieron rescatar y se hizo una labor de ubicación o de reubicación en otros centros. El Centro Nacional de Conservación y restauración, todavía tiene algunos de esos murales que se pudieron rescatar y que no ha logrado ubicar en otras instituciones, porque son murales que requieren de un ámbito, de un espacio que pueda albergarlos y de un mantenimiento continuo, de un compromiso. Podemos hablar, por ejemplo, de murales que quedaron afectados y después se rescataron como los de Miguel Covarrubias, que después uno de ellos fue adoptado en el Museo de Arte Popular y que todavía se encuentra ahí; otro de los murales de Covarrubias se encuentra en el CENCROPAM, se sometió a una primera etapa de restauración, sobre todo de estabilización para que no se siguiera perdiendo.

Se necesita una contraparte que quiera adoptar estos murales para poder invertir en su restauración, para poder darle la relevancia y la presencia que la obra merece.

> En la actualidad únicamente se reconocen nueve artistas que tienen declaratoria de patrimonio ¿quiénes son?

Las declaratorias de monumento artístico pueden ser totales o parciales, esto es importante decirlo. De las declaratorias que se hacen, se forma un expediente, se hace toda una revisión y se proponen a la Presidencia de la República, estas se emiten en Gaceta Oficial por el Presidente de la República; no es el Instituto Nacional de Bellas Artes quien hace la declaratoria.

Para poder declarar a un artista, no puede estar vivo, es decir, los artistas fallecidos son los que pueden optar a una declaratoria de monumento artístico, los artistas vivos no. La primera declaratoria fue la de José María Velasco en 1949; toda su obra tiene declaratoria patrimonial y el artista en sí, después vienen Rivera, Orozco y Siqueiros; está también Saturnino Herrán, Dr. ATL y Frida Kahlo; las últimas dos fueron María Izquierdo y una parcialidad de la obra de Remedios Varo, no es toda la obra sino la que está producida en México. Parciales tenemos solamente la obra de Remedios Varo, las demás sí tienen una declaratoria total, sin embargo, la declaratoria de María Izquierdo tuvo un amparo por parte de algunos coleccionistas y todavía está en discusión si la totalidad de su obra goza de declaratoria patrimonial o no. Estos son casos de declaratorias que cuando hay inconformidades por parte de propietarios, coleccionistas o galeristas, pueden irse a pleitos que tardan muchos años.

Las declaratorias tienen un fin de protección al patrimonio, al ser declarada la obra del artista existe un control en la venta y movilidad de las mismas. Es parte de lo que el Instituto está promoviendo; estamos tratando de hacer declaratorias de obra mural, porque también estamos viendo que muchos de los inmuebles que tienen obra mural, son inmuebles de carácter privado, que no forman parte del ámbito público. Con esto estamos tratando de poder coadyuvar a la sociedad civil para que se rescaten estos murales, pero que también no sean un punto de traba para que los propietarios de estos inmuebles puedan llevar adelante

adecuaciones a los inmuebles, claro, sin afectar su ámbito de condición catalogado y por supuesto la obra mural. Entonces es todo un tema que legislativamente necesita ser revisado y que estamos en ello, trabajando en los distintos ámbitos de la sociedad civil para poder llegar al mejor camino de estas declaratorias.

> Creo que es un tema del cual hay mucho que hablar, pero bueno, me encantaría que dieras alguna opinión para concluir esta entrevista.

Únicamente resaltaría esta parte de la difusión del patrimonio cultural; creo que es muy importante, sobre todo insistir en ese llamado de atención hacia los distintos sectores que conformamos la sociedad y que tenemos el encargo de preservar y conservar el patrimonio. Creo que es definitivo no solamente hacerlo desde el nivel especializado, sino formar esta conciencia de la conservación y la difusión del patrimonio, que cada una de las instituciones, llámese Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno Federal, Gobierno Estatal, Gobierno Municipal, es decir, los tres órdenes de gobierno, los poderes legislativos y también a todos los actores que ejercen desde la academia, hacer un llamado para poder trabajar en conjunto.

A mi manera de ver creo que hemos parcializado mucho las acciones, yo llego hasta un punto, pero no intervengo en otros ¿no? Creo que hoy en día, cuando ya pasamos la primera década del siglo XXI, tenemos que trabajar en conjunto; el patrimonio no es del Estado únicamente, el patrimonio es de todos y creo que es importante que la gente concientice, por que si no lo conocemos y no lo cuidamos, no vamos a tener patrimonio en unos años. Entonces creo que la búsqueda de otros ámbitos de actuación son importantes. Y por supuesto, te agradezco mucho la oportunidad de poder difundirlo.

> Al contrario Gaby, a tus órdenes. Gracias.

Gracias.

Dra. Guadalupe Rivera Marín

Doctora en Derecho
Programa: "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central" Diego Rivera. *Cuando la tierra Tembló.*

¿Cuál es el primer recuerdo que usted tiene de Diego Rivera como papá?

Mi primer recuerdo se relaciona con la calle de Mixcalco en el barrio de la Merced donde nací. Una mañana, tendría yo dos años, veníamos mi madre y yo caminando y nos encontramos de frente con mi padre Diego Rivera que venía acompañado de una amigo llamado Amado de la Cueva, que en esa época era ayudante de mi padre en la realización de los murales de la Secretaría de Educación Publica, quien al vernos le dijo a mi padre: Mira Diego ahí vienen Lupe y Pico, refiriéndose a que yo era un pedacito de mi madre haciendo alusión a la frase de Cien pesos y pico".

A partir de ese día mi padre me llamo Pico y así se me quedó el nombre hasta el día en el que él murió. Solamente cuando se disgustaba conmigo me llamaba Lupe y cuando estaba muy cariñoso me llamaba Piquitos.

¿Cómo conoce Diego a doña Lupe?

Se conocieron aquí en la Ciudad de México en el viejo edificio de la Academia de San Pedro y San Pablo en el barrio de San Idelfonso, sitio que ocupaba Diego Rivera como estudio y donde además vivía trabajando en la preparación de los murales del paraninfo del auditorio Simón Bolivar de la Escuela Nacional Preparatoria. Mi madre llegaría a visitarlo porque su amiga Concha Michel era ya amiga de Diego Rivera por pertenecer ambos al Partido Comunista.

Lupe Marín, había emprendido un viaje desde Guadalajara con el objeto de conocer al afamado pintor, pues ella misma afirmaba haberse enamorado de él a través de su obra realizada y publicada frecuentemente.

Concha los presentó y esa mañana el pintor tenía a su lado una canasta llena de naranjas, le ofreció una a Lupe y ella se quedaría con él el tiempo necesario para consumir la totalidad de la fruta , la canasta quedo en calidad de adorno y el pintor quedo en calidad de enamorado de semejante dama.

Partido Comunista Mexicano

¿Y Diego Rivera realmente acababa de regresar entonces de Europa?

Sí, regresó de Europa en junio de 1921 y José Vasconcelos había patrocinado su viaje de vuelta a fin de incorporarlo a su equipo de artistas e intelectuales que empezarían a cumplir el programa del cambio y modernización nacional sobre todo en el ámbito de arte y cultura. Cuando Rivera llega, Vasconcelos lo ocupa como ilustrador de las publicaciones de la Secretaría y a los pocos meses le encarga la continuación de los trabajos de pintura mural que el estaba fomentando. Fue entonces cuando Vasconcelos le destinó para habitación y estudio el segundo piso del viejo edificio de San Pedro y San Pablo.

A principios de 1922 es cuando se prepara para pintar el mural de la Creación en el Anfiteatro Bolívar de la Universidad de México, muros en los cuales tres de sus figuras están personificadas por Lupe Marín, el desnudo de la mujer y dos más. Diego Rivera realiza esta obra como su primer trabajo mural, el cual esta lleno de influencia metafísica, en tanto hay símbolos cabalísticos y de misticismo de una concepción religiosa profunda al girar en torno de las virtudes teologales y de las categorías estéticas fundamentales alrededor de el arte, la poesía y la música. Al terminar de pintar el Anfiteatro, José Vasconcelos no quedó satisfecho, porque esperaba que el artista se hubiera acercado más al colorido y al espíritu de la realidad mexicana pintando a cambio de ello una obra gótica europeizante.

"La creación". Archivo histórico Diego Rivera

Vasconcelos le indica entonces la necesidad de que Rivera conozca México y profunidize en la realidad del país. De esta manera Rivera comienza a viajar hacia todos los sitios donde había comunicación por ferrocarril, y así realizan él y Lupe Marín su viaje de bodas. Visitaron Monterrey, Tehuantepec, Guadalajara, Puebla, en fin todos los sitios donde en ese momento existían algunas industrias importantes. Al regresar de ese viaje, Vasconcelos le pide que inicie los murales de la Secretaría de Educación Pública y Rivera comienza a trabajar en el patio que posteriormente se llamaría del trabajo. En ellos, Diego Rivera logra señalar las pésimas condiciones del trabajo en México, sobre todo en la minería y la agricultura y marca además con énfasis la pobreza del campesino.

Es evidente que después del viaje que lo llevaría a conocer el país mi padre se encontró profundamente impactado de la belleza del mismo y de la pobreza enorme del pueblo de México, debido a lo cual los murales de llamado patio del trabajo resultaron de gran impacto revelador denunciando en ellos las graves diferencias sociales existentes. Meses después en el segundo nivel de la Secretaría de Educación, pinta varios murales que ilustran el canto llamado "Corrido de la Revolución" en los cuales se demuestra el interés gubernamental por cambiar las condiciones de vida del pueblo mexicano.

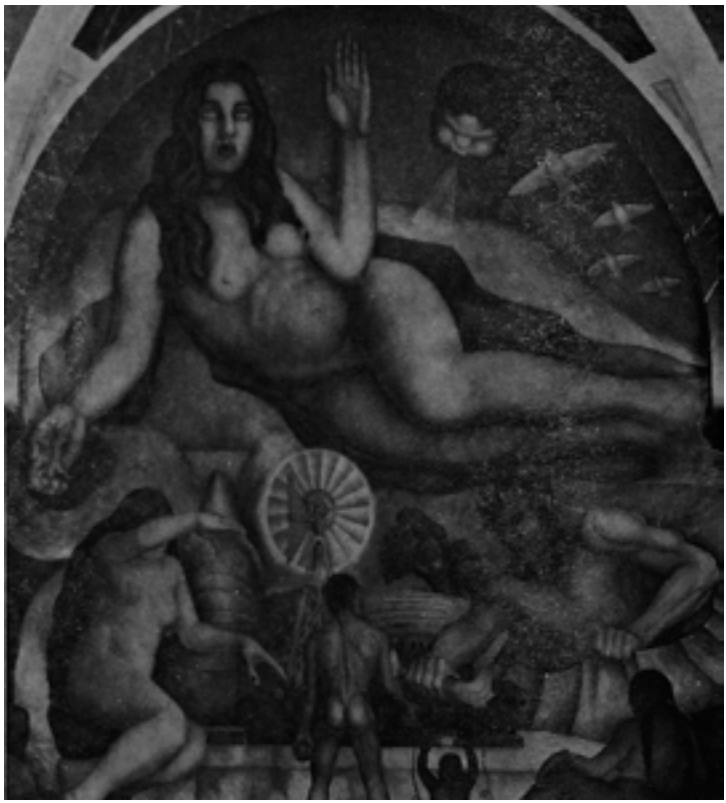
> Durante su paso por Europa Rivera conocería a grandes pintores entre ellos Picasso, Mondigliani y Brake. ¿Qué compartes de aquella estancia?

Durante su paso por Europa Rivera se relacionó con los grandes pintores que en ese momento habitaban en ese continente, y debido a su relación con Picasso y Brake llego a tener un profundo dominio sobre el arte cubista. Lo que le permitió que en los años de 1914 y 1915 desarrollara un cubismo mexicano motivo por el cual Picasso rompería su amistad con él.

En Italia, donde tuvo una larga permanencia antes de regresar a México, se dedicó a conocer la mayor parte de los murales de los pintores del pre y del Renacimiento italiano admirando y entendiendo los diversos métodos para la realización del arte mural utilizados por los maestros más famosos como fueron Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel Bounarotti, Rafeal Sanzio y el Greco habiendo tenido especial interés en la admirable técnica de Benotto Gotzzoli, cuyos murales realizados en Florencia fueron de los que más impacto le causarían.

A su vez, mismo en Italia, le impresiona la pintura de Giotto quedando profundamente impregnado de las innovaciones realizadas por él, utilizando con ello diversas herramientas y narrativas que le permitirían dar a conocer la situación política de los diferentes momentos históricos. Su amistad con Modiglianni además de tener un carácter eminentemente artístico se transformo debido a sus coincidencias políticas profundas, tanto que al estallar la 1ª Guerra mundial ambos solicitaron su incorporación a las filas de voluntarios para participar en el ejercito rojo, habiendo sido rechazados por no cumplir con los requisitos señalados.

"Sol y Tierra
Aire y Agua"
Archivo Histórico
Diego Rivera



El maestro comienza a pintar en la Secretaría de Educación Pública, con un gran impacto en las escenas cotidianas que ahí muestra lo que pasaba entonces. De pronto aparece también Chapingo donde él empieza a trabajar conjuntamente, ¿verdad Guadalupe?

Sí, estaba pintando en la Secretaría de Educación Pública cuando un grupo de agrónomos le pidieron que fuera a realizar su obra pictórica en la Escuela Nacional de Agricultura, trasladada a la Ex -hacienda de Chapingo cerca de Texcoco. Entonces Rivera comienza a combinar el trabajo de la SEP con el de la capilla de Chapingo. Esta última, es para mí sinceramente su obra magistral es en donde pinta el maravilloso retrato de mi madre, Guadalupe Marín desnuda.

En esa época tenía yo dos años de edad y fui retratada como la carita del aire, recuerdo que cuando me llevaban a Chapingo íbamos a tomar a la estación de San Lázaro el trenecito que llegaba a Texcoco y se detenía en ese lugar. Yo era muy pequeña, pero era sumamente emocionante hacer ese recorrido con mi padre.

Para mí Chapingo es donde Rivera da a conocer su ideología política y lo que espera del cambio de vida de los campesinos logrado por la Revolución, cuando tendrán oportunidad de cambiar su forma de vida entre otras cosas al inicio del proceso de la industrialización del país.

Terminando el trabajo de Chapingo, continuaría trabajando con muchas dificultades en la Secretaía de Educación Pública. Hacia fines de 1927 el entonces embajador de los Estados Unidos, Grae Monroe, le propone la realización de un mural en el Palacio de Gobierno de Morelos llamado Palacio de Cortés, pues el deseaba hacer un regalo a la Ciudad de Cuernavaca. Rivera lo acepta y pinta en ese mural la gran lucha de Zapata y de José María Morelos por las libertades del país, primero por la Independencia y luego por la Revolución. La imagen de Zapata en el Palacio de Cuernavaca es en mi criterio una obra clásica del muralismo mexicano, así como también lo es el retrato de Morelos ahí pintado.

A finales de 1927, con motivo del décimo aniversario del inicio de la Revolución de Octubre, la Unión Soviética le invita a estar presente en esa celebración. Ahí sería invitado a pintar un mural en el edificio de la Armada Roja, el más importante de esa administración comunista, sin embargo, durante su estancia en Moscú, se relaciona con grupos de artistas Troskistas lo cual disgustaría tremendamente a Stalin, quien ordenaría su regreso inmediato a México, esto ocurre hacia 1928 y es cuando retoma su trabajo en la SEP a petición del presidente Emilio Portes Gil comienza a trabajar el gran mural del Palacio Nacional.

Después de ello tendría relación con los Rockefeller ¿no?

Hacia fines de 1929 la señora Abby Rockefeller lo invita a que presente una exposición de su obra en el recién inaugurado Museo de Arte Moderno de New York, a su vez participa en la presentación de su trabajo escénico llamado Ballet Horse Power presentado en la ciudad de Filadelfia en marzo de 1930 .

Después de esto pasaría dos años en Detroit donde realiza sus grandes murales en el Instituto de Arte de la propia ciudad y en San Francisco California pinta varios murales contratado por su amigo Thomas Pluger.

Arturo Pani le pide a su regreso pinte una serie de murales para el Restaurante del que sería el Hotel Reforma el cual era de su propiedad.

Rivera en ese momento y por su disgusto con el gobierno mexicano decide utilizar la tradición del Carnaval de Huejotzingo como temática para esta obra, únicamente que en lugar de desarrollar el tema básico de esta celebración religiosa utilizaría las máscaras para adjudicárselas a diferentes políticos de la época denunciando con ello lo que él consideraba la hipocresía y falsedad del gobierno de esa época.

> Pasarían algunos años y se le presentaría el proyecto del Hotel del Prado; esto es en 1948. Al comparar con los anteriores, ¿ve usted alguna diferencia entre este mural frente a lo que había pintado anteriormente?

Es una buena pregunta, y que nunca me he puesto a meditar sobre eso. Pero me parece que en el mural del Hotel del Prado logra resumir, pudiéramos decir, el gran valor de ese mural. Cómo en ese espacio de 74 metros logra sintetizar todo lo que fue la historia de nuestro país, pero relacionado con el sitio donde estaba el hotel, porque si pensamos, de lo prehispánico no pinta nada, sino que la primera parte del mural es la Inquisición, que estaba en la Iglesia de Santo Domingo, y la época donde inicia él a relatar la historia de México, con Benito Juárez y Maximiliano. A partir de ese momento es cuando el mural relata el resto de la historia del país, hasta los últimos días porque en la última parte del mural critica al gobierno de la Revolución Mexicana, el gobierno de ese momento.

> El maestro segmenta en tres periodos estos 74 metros de pintura, logrando una síntesis de personajes de periodos históricos y de sucesos importantes dentro de la vida nacional. Al centro de este mural se encuentra Diego niño tomado de la mano de la Catrina, ¿le merece una opinión la figura de la Catrina tomada de Diego niño?

En el mural, mi padre toma la idea del Renacimiento de dejar plasmada a su familia. En él está mi padre, mi madre, él de niño y hay una escena donde está comiendo una torta, de niño. Sobre esta escena él me relataba que vivían muy cerca de lo que ahora es el Zócalo, de la Plaza de la Constitución, vivían en las calles de atrás y a él le encantaba ir a la Merced y a todos los mercados de ahí cercanos; y en las noches mi abuelo lo llevaba frente a la Catedral, donde había un puesto de tortas y así muchas veces iban a merendar en el puesto de tortas. De alguna manera es más simbólico su autorretrato comiendo la torta que lo de la Catrina, aunque él, cuando empezó a estudiar en la escuela, en la Academia de San Carlos, vivía en la calle de San Ildefonso y para ir a la Academia tenía que cruzar la calle de Moneda y Correo Mayor, donde Posada tenía su taller.

A los 12 años empezó a asistir a la Academia de San Carlos y pasaba constantemente por el taller de Posada, veía por el vidrio del taller el trabajo que hacía Posada con su equipo, con los demás grabadores, hasta que entró un día a hablar con Posada y se hizo amigo de sus ayudantes. Y fue de gran influencia la que tuvo en ese momento de su adolescencia lo que lo llevó a pintar la Catrina en el centro del mural del Hotel del Prado. Eso lo orilló a pintarla, pues tenía una admiración profundísima por Posada, y además le asombraba el espíritu revolucionario que tenía, con todos los folletitos y los panfletos que siempre eran de crítica política. En realidad, Guadalupe Posada siempre fue un promotor de la Revolución Mexicana ¿no?, y mi padre le aprendió este espíritu de lucha del pueblo en contra de la burguesía, por eso lo admiraba tanto. Así que lo pinta con la Catrina, que era el símbolo característico de Guadalupe Posada, pues en mucha de su obra, la muerte es muy simbólica ¿no? porque el pueblo mexicano está impregnado de ese espíritu.

De alguna forma u otra siempre ha existido esa relación tan cercana con la muerte, que a los extranjeros les llama tanto la atención como en todos lados se venden las calaveras y como la muerte sirve de alimento en las fiestas de día de muertos cuando nos comemos las calaveras de dulce. En muy pocos países del mundo existe eso, pero nosotros lo tenemos bien arraigado. Sin embargo, Diego Rivera aprendió todo eso en el taller de Posada; fue una influencia definitiva en los primeros años de formación de Diego Rivera y es donde pienso yo, que eso fue lo que lo llevó a ese retrato del gran Posada a lado de la magnífica figura de la Catrina.

Punto importante que comentábamos acerca de retratar a su familia del lado izquierdo, me encantaría que nos lo compartiera.

Como le comentaba, él quedó completamente influenciado por la producción pictórica renacentista, indudablemente. Cuando fui la primera vez a Italia me dijo: "No dejes de ir a Florencia y ver las obras de los grandes pintores"; entonces esa influencia que tuvo, hizo, y me lo comentó, que nos retratara del lado izquierdo del mural. Viendo el mural de frente en la esquina del lado derecho en la parte baja, está retratada mi madre, mi hermana Ruth y yo misma con mi hijo mayor, Juan Pablo, y le pregunté: "Papá, ¿por qué nos estás retratando?", a lo que respondió: "Porque en el renacimiento los grandes pintores renacentistas pintaban a su familia en este sitio, esta esquina de la obra ellos la dedicaban a la familia; de esta forma, hago un homenaje a lo que aprendí de la obra renacentista".

Qué importante anécdota. Y continuando con los acontecimientos que se saben acerca de este mural, el maestro termina la obra, y por primera vez es violentado, ¿usted recuerda que pasó?

Sí, lo recuerdo perfectamente, porque inclusive unos primos míos, de apellido Lublo, que son primos políticos por parte de mi tío Federico, estaban en la Facultad de Ingeniería, y cuando vieron la frase de Ignacio Ramírez de "Dios no existe", organizaron un movimiento de rechazo, fueron al hotel y lo apedrearon. Y no solamente eso, uno de mis primos fue el que se puso a borrar la frase y se morían de risa que siendo su tío estaban haciéndolo.

Ellos tomaron el "Dios no existe" como una ofensa a la religión, pero al mismo tiempo, lo tomaron como una travesura que hicieron en contra de su propio tío, Diego Rivera. Pepe y Ricardo Lublo, ellos fueron los protagonistas de esta historia. Y al día siguiente fuimos, mi hermana Ruth y yo, con mi papá a ver el daño que habían ocasionado, encontramos todavía los vidrios rotos de la ventana que habían apedreado y todos los destrozos que habían ocasionado.

Y entonces decide sustituir la frase…

No, no la quitó al momento, lo que sucedió después del escándalo, fue que las autoridades del hotel taparon el mural, lo tenían bajo un cortinaje rojo, lo recuerdo perfecto, y todavía con el tiempo muy adelantado mi papá no cambió la frase. La cambió hasta el año de 1953, para que el mural quedara descubierto y ya se pudiera ver por los asistentes del hotel. Fue cuando puso "Conferencia en la Academia de Letrán" que fue el argumento de Ignacio Ramírez para ser admitido en la Academia de Letrán, que era el sitio donde se reunían los más distinguidos liberales de su época y fue ahí cuando presentó ese trabajo donde menciona "Dios no existe".

Cuando mi padre estaba enfermo fue cuando decidió borrar la frase para que no siguiera oculto el mural. Era absurdo tener un maravilloso mural tapado con una cortina roja de terciopelo. Y sustituyó la frase por "Conferencia en la Academia de Letrán". Ya con eso las autoridades decidieron que se podía exhibir.

> Entonces quedaría expuesto por muchos años en el Hotel del Prado hasta el sismo del 19 de septiembre de 1985.

Respecto al día del sismo, es muy interesante lo que ocurrió realmente con lo del mural. Se derrumbaron todas las paredes anexas al sitio donde estaba el mural y la única pared que quedó de pie fue la del mural y quedó en pie porque estaba colocado entre dos grandes columnas de resistencia. Fue algo realmente increíble que no le haya pasado nada, pues fue de lo poco que se salvó de ese piso.

El mural está pintado sobre una parrilla de acero muy fuerte, toda una construcción que se hace específicamente para poder resistir un mural, mi padre ya tenía la idea de que fuera transportable. No lo pintó sobre la pared, sino que se hizo una preparación técnica muy importante para que fuera desprendible y, gracias a eso, cuando se derrumbaron las paredes de los lados y la de atrás del mural, no quedó dañado afortunadamente. Ya después lo pudieron sacar de ahí para llevarlo al fondo, al museo que le construyeron. Mi hermana Ruth María, que era arquitecta, con Pedro Ramírez Vázquez, fueron quienes se ocuparon del traslado del mural, con una enorme grúa y el enorme transporte con una gran cantidad de llantas para que colocaran la caja donde iba el mural.

Aparentemente fueron doce horas de traslado para poco más de 50 metros.

Exactamente, sí, fue realmente un alarde de técnica de los ingenieros y arquitectos mexicanos, un alarde del conocimiento técnico y el logro de ese traslado.

El día de hoy, el mural se encuentra instalado en el Museo Mural Diego Rivera y me parece que ahora con la nueva Alameda, va a tomar un nuevo sentido. A pesar de que en alguna época la Alameda estaba muy deteriorada no fue pretexto para el cúmulo de visitantes, es impresionante ¿no?

Es impresionante sí. Acabo de ir al museo hace algunos días y vi como quedó la Alameda, arreglada magníficamente y siempre hay visitantes en el museo. Yo creo que de toda la obra de mi padre es la que más se visita, además, porque es público; al Palacio Nacional ya no se puede entrar y a la Secretaría de Educación Pública tampoco; hay que pedir siempre una autorización especial. En cambio, el mural del museo es muy visitado tanto por extranjeros y mexicanos. Ayer, estaba una familia maravillada viendo la obra; y realmente es de las obras de mi padre que se conoce más y se disfruta.

En esta parte del movimiento, cuando aparece el proyecto del traslado, al revisar yo los documentos del Centro Nacional de Restauración, era un hecho que tenía que moverse porque ese techo tenía que ser demolido.

No les quedó otro remedio, no podían dejarlo, era imposible. Lo que se dudó es a dónde lo iban a llevar, qué iban a hacer con él. Entonces fue cuando se pensó que del otro lado. Como el Hotel Regis desapareció y quedó lo que es el Parque de la Solidaridad, que es el anexo de la Alameda, notaron que ese terreno estaba disponible. Entonces fue cuando ya se proyecta que en la parte de atrás se construyera el museo para el mural, pero ya todo fue perfectamente pensado y qué bueno que lo hicieron ¿no? porque realmente es un mural maravilloso.

Regresando un poquito en el tiempo y en el contexto histórico familiar, me encantaría Doña Lupe que nos compartiera la relación familiar de usted con Frida Kahlo.

Pues fue una relación normal, es lo único que le puedo decir. Yo viví con ella y con mi padre un año en Coyoacán. Ella siempre fue muy amable con nosotros y nos quiso mucho; muchas veces, cuando necesitábamos algo extraordinario era a través de Frida, para que ella se lo dijera a mi padre. Frida siempre nos apoyó a mi hermana Ruth y a mí.

Doña Lupe, no sé si quisiera compartir algo más con nosotros.

Claro, que me encanta que la Universidad Nacional Autónoma de México, mi casa mater, yo soy doctora en derecho por la Facultad de Derecho, me haga el honor de hacerme esta entrevista, es fabuloso hacer algo por la Universidad en cualquier nivel en el que pueda uno colaborar con nuestra casa de estudios. Me siento complacida con el que ustedes me hayan conferido para hacerme esta entrevista.

Al contrario, para nosotros es un honor que nos haya abierto su casa y nos dé este espacio.

Además, quiero agregar que mi padre fue universitario. Mi padre terminó sus estudios en la Academia de San Carlos, lo diplomaron con honores; sacó el primer lugar de su generación junto con Roberto Montenegro, ambos obtuvieron el primer lugar de su generación como alumnos distinguidos. Y resulta que el presidente Díaz, a través de Don Justo Sierra, le daba al alumno más distinguido la oportunidad de ir a Europa y le costeaban un viaje, pero en este caso como fueron dos, lo dejaron a la suerte y echaron un "volado". Mi padre perdió el "volado" y fue entonces cuando Roberto Montenegro se fue a Europa, primero a España y luego a París, donde se encontraron posteriormente.

Mi abuelo, que era el Director de Salud Pública del gobierno de Porfirio Díaz, recorría todo el país para ver cómo estaba la situación de la salud pública, llegó a Jalapa e invitó a mi papá a que lo acompañara, porque estaba muy deprimido por haber perdido la oportunidad de haber ido a Europa. Para que se le quitara un poco la depresión, su papá, osea mi abuelo, lo invitó a este viaje a Jalapa. Mi abuelo entró a platicar con el gobernador Isidro Fabela y cuando salieron, Don Isidro vio a una persona extraña ahí sentada dibujando y le preguntó a mi abuelo, "¿quién será ese muchacho que está ahí?" y le dice "Don Isidro, es mi

hijo, que lo invité para que me acompañara, nosotros tenemos familiares aquí en Veracruz"; "¡Ah! es su hijo, me gustaría ver qué es lo que está haciendo". Entonces llamó a mi papá y ya se lo presentó. Don Isidro vio lo que estaba dibujando y dijo "Oiga, pero su hijo es un genio" y dice "¿Qué pasó?", le dice: "Pues mire usted, lo que sucedió…" Le contaron que había perdido la beca y dice: "No se preocupe, el Gobierno de Veracruz lo va a becar"; y de esta manera el viaje de mi padre se hizo y vivió en Europa doce años, en los primeros años y hasta la época de la Revolución.

Nosotros, los Rivera, tenemos esa unión muy profunda y ese respeto por el Gobierno de Veracruz, por toda la ayuda que mi padre recibió. Siempre la obra de mi padre ha sido muy bien considerada en Veracruz, y todo el mundo en Veracruz conoce que gracias al gobernador Fabela fue que Diego Rivera pudo iniciar y hacer una brillante carrera pictórica en Europa. De hecho hay un museo en Orizaba. Me halaga mucho cómo en Veracruz se tiene la memoria tan grande sobre mi padre y el respeto tan grande, pero fue gracias a estas circunstancias fortuitas completamente, si no, no hubiera podido ir a Europa. Quién sabe si al siguiente año le hubiera Don Justo Sierra dado la beca, pero en ese momento estaba muy deprimido y muy triste por lo que había pasado. Pero mire usted cómo la vida siempre tiene salidas muy positivas ¿verdad?

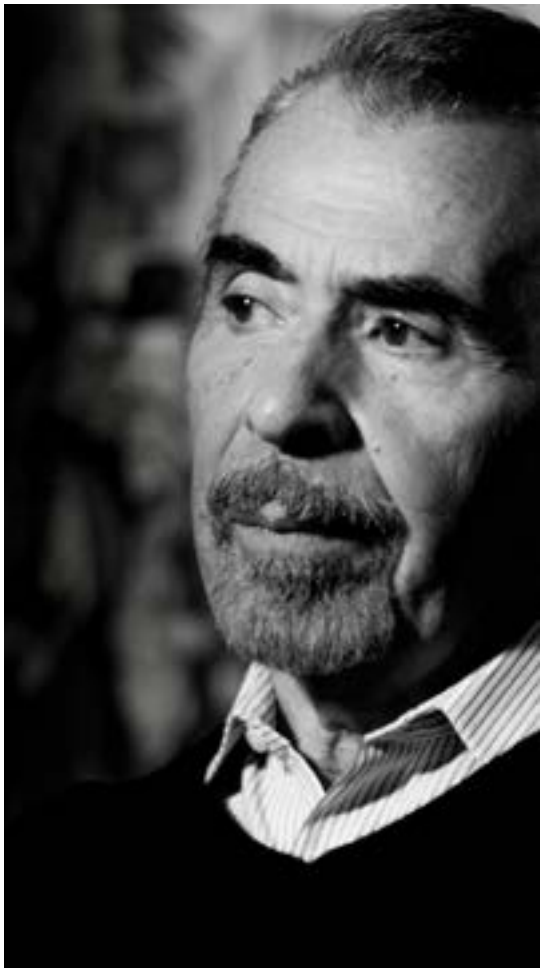
> Sí, tal vez en ese momento no lo entendió. pero después de los sucesos finalmente fue un mejor regalo.

Exacto, sí. Y mandaba obras desde Europa al Gobierno de Veracruz y por eso en Veracruz existe una obra considerable de mi padre.

> Pues Doña Lupe, de nueva cuenta le agradecemos infinitamente la atención que ha tenido para con nosotros, para con todo nuestro equipo y pues no tenemos más que agradecerle.

Pues muchas gracias a ustedes y a mi equipo, que siento que es mío por ser de la Universidad.

> Gracias.



Mtro. Tomás Zurián

Restaurador
Programa: "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central" Diego Rivera. *Cuando la tierra Tembló*.

Me gustaría recitar un pequeño fragmento de una poesía de los indios pápagos del norte de Sonora y sur de Estados Unidos. Y la poesía dice:

"En la noche cae la lluvia
más allá del límite de la tierra
hay un sonido como de crujido,
hay un sonido como de caída
allá lejos, sigue retemblando
sigue temblando…"

Creo que es un preludio para iniciar la charla en este momento. Bien, me encantaría que comenzáramos ¿cuándo se construye el Hotel del Prado?

La idea de construir un hotel para la ciudad de México surge prácticamente desde 1933, pero no se consolida sino hasta 1935. Se trataba de hacer un gran hotel de lujo, adecuado para recibir turistas de todo el mundo y para mostrar el gran desarrollo cultural y social que estaba experimentando nuestro país en este periodo. Quien hace los proyectos para la construcción del hotel, es el arquitecto Carlos Obregón Santacilia; la construcción duró más de18 años y sufrió una enorme cantidad de vicisitudes.

Si alguno de nosotros hubiera leído la historia folletinesca del Hotel del Prado escrita por el mismo arquitecto, hubiera previsto que este edificio no estaba destinado a soportar un sismo de 8.1°. La construcción se suspende durante tres años, cuando están terminando los cimientos y apenas se están levantando los muros, hasta 1938 que reinician las labores de construcción del hotel; y durante ese tiempo la mayoría de las cimentaciones permanecieron inundadas por aguas freáticas y aguas de lluvia, lo que indudablemente ya comenzaba a ser un deterioro, no mayor, pero un deterioro a todos los materiales, sobre todo de la cimentación.

Hotel del Prado, México, 1948.
Mural 50 años después 1947 - 1997
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Cuando ya está muy avanzada la obra, en mi concepto, erróneamente, al arquitecto Carlos Obregón Santacilia se le ocurre sugerir que se construyan otros dos pisos, que no estaban programados para la cimentación. Si bien, él como un arquitecto consciente de su trabajo, realiza todas las labores de una recimentación, pero una recimentación muy inadecuada. No era fácil clavar pilotes nuevamente sobre el subsuelo. A la larga nos damos cuenta que esos dos pisos extra de alguna manera influyeron en ir provocando asentamientos en el edificio.

Otro aspecto influyente, es que a un irresponsable administrador del Hotel del Prado, se le ocurrió la idea de construir dos casas en la azotea, de dos pisos cada una: una para el administrador residente del hotel y otra para el ama de llaves general del hotel. En cuanto se terminaron, empezó casi a resquebrajarse el edificio, tuvo hundimientos muy serios en la parte central, de tal manera que hubo que demolerlas inmediatamente. Entonces, uno se da cuenta de aquellos factores que influyeron en el debilitamiento de la estructura.

Para mí, muchos de estos elementos fueron determinantes en el colapso del hotel, provocado por los sismos de septiembre de 1985.

¿Siempre se llamó Hotel del Prado?

Desde que se inauguró, hasta que fue demolido, fue el Hotel del Prado, pero antes hubo varias opciones. Cuando se empezó a hablar de su construcción, se le quiso llamar Hotel Juárez; inclusive por la relación de la avenida. Pero pensaron que para ser un hotel de gran lujo de nivel internacional era como reducir un poco la historia de México con el concepto de Hotel Juárez, porque que este nombre estaba relacionado directamente con Don Benito Juárez. Por cierto, no sé si haya influido, que no hacía muchos años, se había dado aquella gesta terrible de los cristeros y de alguna manera se decidió que mejor no se llamara así, como lo dice el mismo arquitecto, tal vez también para no lastimar a la "gente bonita".

Durante algún tiempo se barajó la posibilidad en llamarle Hotel Palace. En todos los proyectos que hace el arquitecto Carlos Obregón Santacilia aparece como "nuevo hotel", curiosamente, alguien gran admirador de los Yankees propone llamarlo el "Mexican Palace Hotel". Uno de las últimos nombres, fue el de "Hotel Alameda"; sin embargo, esto no fue posible porque Emilio Azcárraga Vidaurreta era el dueño del cine Alameda que estaba en la misma avenida, y había registrado comercialmente ese nombre.

Finalmente, por alguna razón de la que no existe ninguna referencia, se le llama Hotel del Prado. No sé si es demasiado superficial asociarlo, pero algo que deriva del Hotel del Prado es que cuando los estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, iban a ver los murales de Diego Rivera, de Miguel Covarrubias y los de Montenegro, en broma decían: *Vamos al Museo del Prado*. Quién sabe si la estancia durante muchos años, como embajador en España, de Alberto J. Pani, quien es el que inicialmente promueve todo esto, haya recordado en algún momento su estancia en España, en Madrid, y especialmente, el Museo, del Prado. Realmente no hay una explicación precisa, todo es un poquito la secuencia de los nombres que se fueron barajando, hasta que finalmente se le nombra Hotel del Prado como lo conocimos todos.

¿Cuál es el primer momento en el que usted se acerca al mural?

A fines de 1959 me iniciaba en la restauración, y en esa época el mural no podía verse porque estaba dentro del salón Versalles, ese restaurante suntuoso y lujosísimo. Se traslada en un primer intento, en 1960; pero es hasta 1964 que tuve mi primer contacto con el mural, después de haber trabajado algunos años para el Instituto Nacional de Antropología e Historia, restaurando murales virreinales y murales prehispánicos, regreso al Instituto Nacional de Bellas Artes, con el cargo de Jefe del Taller de Restauración de Pintura Mural. Es entonces que una de las responsabilidades que tenía era la de supervisar las condiciones en las que se encontraban los murales de la ciudad de México, para que en caso de que se dictaminara una restauración o una intervención técnica se pudieran programar al respecto.

El mural se instala en el lobby del Hotel del Prado, esto genera una serie de discusiones porque acercaban mucho las mesas donde bebían los turistas o quien visitara el hotel. Y fragmentos o partículas de la comida, caían directamente sobre el mural; había que tener respeto por un mural de esta envergadura, ¿no?

Siempre tuve yo esa discusión con los administradores, de alejar lo más que se pudiera las mesas de atención a los turistas de la obra. Y una de las últimas discusiones, fue que en alguna ocasión a alguien se le ocurrió, hacer un espectáculo de luz y sonido frente al mural; pero la luz era tan intensa que tarde o temprano iba a afectar muchos de los pigmentos con que fue realizado el fresco. Fue hasta que el jurídico del Instituto de Bellas Artes mandó la solicitud para que se terminara con ese proyecto y por fortuna se terminó.

Responsabilizándome así como Jefe del Taller de Restauración de Pintura Mural del INBA, del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas, como se llamaba en aquella época, atendiendo el mural bajo los cuidados más estrictos de los restauradores.

¿Qué nos podría platicar acerca del primer traslado del mural?

Mural colocado en el lobby del Hotel del Prado

Fue un arquitecto de origen suizo, residente en la Ciudad de México, Noldi Schreck, al primero que se le ocurrió la idea de poder trasladar este mural. En primer lugar porque se habían visto ciertos asentamientos por el peso tremendo del mural en esta área y, segundo, para que pudiera ser disfrutado por una mayor cantidad de gente. Pues ahí estaba confinado sólo a las personas que iban a comer en el interior del salón Versalles. Es así comos se forma un grupo de arquitectos para determinar la mejor forma del traslado y vale la pena comentar que quien controla todos estos movimientos es la hija del maestro Diego Rivera, la arquitecta Ruth Rivera, que en ese momento fungía como responsable del área de arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes. Ella, junto con el arquitecto José A. Cuevas, coordina el proyecto.

Después de todo resultó un buen trabajo, porque en ese momento el mural presentaba toda una red de fisuras, que no representaban un peligro, pero con los movimientos y asentamientos que había en el salón Versalles podían haberse incrementado provocado en su momento problemas mayores.

Es en 1960 cuando se decide cambiar el lugar del salón Versalles a donde fue programado originalmente, cuyos enormes ventanales daban justamente a la Alameda, por eso la relación tan íntima entre el mural y el entorno, sobre todo teniendo visualmente, al frente, a la Alameda Central.

En 1947 comienza el trabajo del mural que le encomienda el arquitecto Obregón Santacilia a Diego Rivera, el tema que le propone a desarrollar es: "La Alameda". Diego Rivera trabaja tres meses, tiempo en el que termina el mural, y cuando se descubre, empieza el escándalo. Probablemente no hubiera causado mayor problema la frase que ahí incluye, porque ya en el Palacio Nacional él había pintado un cura en problemas eróticos con una prostituta; pero aquí parece que hubo una insidia personal en contra de Rivera y del arquitecto Obregón Santacilia. El escándalo estribó en que en una de las hojas de papel donde hay unos escritos que representa a nuestro inmenso pensador, al gran filósofo mexicano, Ignacio Ramírez, *el Nigromante*, con una frase que dice: "Dios no existe". En realidad fue muy provocativo de parte de Diego, que le encantaban estas situaciones, porque la forma tan categórica en que lo dice puede molestar a los creyentes. Aunque en realidad lo que sucede en 1836, en la Academia de Letrán, es que la tesis de Ignacio Ramírez *El Nigromante* aborda todos esos aspectos de Dios y el universo, donde él menciona: "No existe Dios, los seres de la naturaleza se sostienen por sí mismos".

Si lo reflexionamos, parece menos agresivo "no existe Dios" que "Dios no existe", así radicalmente. Con esa frase empieza la efervescencia y el odio hacia Diego Rivera crece, surgiendo intenciones de destruir el mural, desembocando en un episodio donde unos estudiantes católicos de la Facultad de Ingeniería de la UNAM, entran y rayan la cabeza del niño Diego y también el manuscrito de Ignacio Ramírez.

Quien termina echándole gasolina al fuego es el arzobispo primado de México, que era el Monseñor Luis María Martínez, el cual era un religioso muy "entrón". Y entonces él determina: "Yo no bendigo el hotel hasta que no desaparezca la frase blasfema o desaparezca el mural". Se forman los bandos de confrontación y todo esto anima mucho la vida en aquella época en torno al Hotel del Prado.

Diego, que era un hombre muy práctico y tenía un gran sentido del humor, a través de los periódicos se confronta con Monseñor Luis María Martínez, publicando: "Yo le propongo a Monseñor Luis María Martínez que bendiga el hotel, que maldiga mi mural y así yo me iré feliz al infierno".

En función del derecho que le asiste de representarse en su mural, él mismo hace la primera restauración sobre su autorretrato y sobre el papel con la frase "Dios no existe".

Existe toda una serie de insidias muy interesantes que encontramos en "La historia folletinesca del Hotel del Prado" del mismo Carlos Obregón Santacilia; y al no dar su brazo a torcer Monseñor Luis María Martínez y tampoco Diego Rivera, se determina tapar el mural con un gran biombo plegadizo, y así dura nueve años. A discreción, porque según la propinas se podían recorrer partes del biombo para que los turistas y en ocasiones también los investigadores pudieran ver el mural.

Finalmente, Diego Rivera decide resolver la situación ya en torno a 1956. Él, en ese momento, se encuentra en la Unión Soviética curándose de cáncer y de regreso le escribe una carta a su amigo el poeta Carlos Pellicer y le dice: "Oye, ve preparando el terreno, ya voy a liquidar este asunto que se ha vuelto insoportable".

Rivera decide sustituir el "Dios no existe", por "Conferencia en la Academia de Letrán 1836", que es exactamente lo mismo; pero claro, a mucha gente no le dice mucho Conferencia de Letrán y la fecha en que fue sustentada ésta por el Nigromante. Si bien es cierto que no se logra el abrazo de Acatempan con el arzobispo Luis María Martínez, sí se calman las cosas y entonces el mural queda exhibido nuevamente.

> Vendría el suceso más importante, el sismo de 1985. ¿Cómo transcurre este momento del 19 de septiembre de 1985 para usted?

Un sismo de 8.1º, nos toma desprevenidos a todos, a pesar de que vivimos en un país sísmico; inclusive se hace el comentario de que el presidente de la República en ese momento, desconcertado, no sabía cómo intervenir y fue

Detalle del mural: "Sueño de una Tarde Dominical en la Alameda Central" Archivo fotográfico, Mercedes Sierra Kehoe UNAM

la sociedad civil la que primero se lanzó a las calles para rescatar cuerpos y personas vivas bajo los escombros.

La institución determinada legalmente para la restauración de los murales en este país, era el Instituto Nacional de Bellas Artes. El primer acontecimiento que recuerdo es una cosa personal, acababa de comprar mi coche y lo dejaba en un taller mecánico por las noches, después del sismo, estaba totalmente sepultado por un edificio que le había caído encima. Eso me dio la idea de la magnitud de lo que estaba pasando, porque en torno a la colonia Roma, que fue uno de los sitios que más sufrieron con estos sismos, había una cantidad de edificios y casas destruidas completamente; de hecho no había sistemas de transporte, me tuve que ir en ese momento hasta la Ciudadela donde estaban las instalaciones del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas, a programar todo el salvamento, el rescate, el análisis, el estudio de todos los murales que se pudiera y pues trabajamos verdaderamente con una gran celeridad.

En menos de diez días, teníamos ya el dictamen de por lo menos 600 murales. Todos los restauradores, no solo de pintura mural, sino también de pintura de caballete, material gráfico, grabado y dibujo, estábamos distribuidos por toda la ciudad, recabando información sobre las obras murales.

Finalmente, lo que nos arrojan las estadísticas fue que unos 99 murales, aproximadamente, se encontraron verdaderamente con daños. No daños de

gran consideración, salvo por tres o cuatro; pero todos tenían algún problema, inclusive los que contaban con menos problemas, también presentaban algunas fisuras o agrietamientos.

Inmediatamente se comenzó a programar el salvamento de todos estos murales, porque los sismos no respetaron técnicas: frescos, encáusticas, temples, acrílicos, mosaicos, piedras naturales de color; cualquier técnica, los murales estaban deteriorados.

Los elementos de mayor impacto de toda esta destrucción, estuvieron representados por dos áreas: el centro SCOP, Secretaría de Comunicaciones y Transportes, con los murales de José Chávez Morado y del arquitecto Juan O'Gorman, cuyos edificios se habían colapsado. Uno de los principales pabellones, donde estaba un mural de gran importancia, del arquitecto O'Gorman, los pisos, quinto y sexto, me parece recordar, se habían comprimido sobre sí mismos. Aparentemente porque ahí habían instalado, tal vez indebidamente, los archivos de la Secretaría, ese peso muerto incrementó los movimientos del sismo, y por eso, ese tremendo colapso. Y el otro era, indudablemente, el Centro Médico Nacional. En el había una gran cantidad de murales y una serie de relieves escultóricos de Francisco Zúñiga y de Alberto Beltrán, los inmuebles se encontraban muy deteriorados y otros en proceso de colapsarse; es por ello que hubo que tomar decisiones inmediatas.

Es importante mencionar que en ocasiones no teníamos experiencias para algunos desprendimientos, pero había que trabajar de inmediato, pues de otra manera se hubiera perdido parte del patrimonio muralístico de la nación.

Por su importancia, se empezaron algunas labores mínimas en los murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional y en el mural *Sueños de una tarde dominical en la Alameda Central*, los cuales necesitaban tratamientos menores de restauración a pesar de que el Hotel del Prado había quedado en condiciones deplorables.

Inmediatamente después, se fue a rescatar un gran mural de Siqueiros: *Apología de la futura victoria de la ciencia médica contra el cáncer* en Centro Médico, así

mismo, se desprendió un mural de Luis Nishizawa, *El aire es vida*, para el cual no teníamos experiencia. Estoy seguro de que fue el primer mural en acrílico que se desprendió en el mundo, es un hecho que se habían desprendido murales en muchas otras técnicas, pero en acrílico no.

Es por ello que hicimos pruebas para ver si era posible desprenderlo como los frescos, con la técnica strappo, que es desprender la capa de color exclusivamente sin aplanados, y que es del espesor del ala de una mariposa, prácticamente una calcomanía.

Se mencionó a los ejecutivos del IMSS que podría haber algunos problemas durante el desprendimiento, pero ante la premura de demoler el edificio dijeron: hagan lo que ustedes tengan que hacer técnicamente y están apoyados por nosotros. Por fortuna el desprendimiento del mural de Nishizawa fue un éxito.

Por ejemplo, un gran mural de Alfredo Salce, que estaba en la antigua Secretaría de Comercio, sobre la avenida Cuauhtémoc, colonia Doctores, si mal no recuerdo era algo sobre el desarrollo del comercio en México, lo tremendo fue que mientras estábamos desprendiendo ese mural, por encima de nuestras cabezas se estaba demoliendo urgentemente el edificio. Era en ocasiones actitudes suicidas ¿no? O aquella ocasión en el Centro Médico Nacional, en que era necesario bajar de dos edificios, que estaban a punto del colapso, los inmensos relieves de Francisco Zúñiga y de Alberto Beltrán, uno de 950 m^2 y otro de 250 m^2, que estaban en las azoteas de los edificios a 30 metros de altura. Para bajar estos murales había que hacer secciones en este aluminio repujado.

La solución, que ahora lo llena a uno de terror, es que para poder cortar en secciones adecuadas aquellos relieves para bajarlas a nivel de piso, rescatarlas y después volverlas a reconstruir, hubo que trabajar suspendidos a 30 o 35 metros de altura en una jaula metálica, por el brazo de una pluma larguísima. Parecía que estaba uno bien protegido, pero la jaula se movía con el aire y a 35 metros de altura, era verdaderamente aterrador en algunos momentos.

Pero finalmente, los restauradores, ayudados por técnicos calificados que conocían muy bien estas características del acetileno, para hacer cortes y todo eso, es que pudimos

bajar todos aquellos murales que quedaron en depósito, en el mismo Centro Médico. Ya después se restauraron, se reestructuraron y muchos regresaron a sitios semejantes.

Una experiencia demasiado frustrante para los restauradores, fue que a raíz de esos sismos, en el multifamiliar Juárez, donde también hubo grandes destrozos, no pudimos rescatar contra toda nuestra buena voluntad, un gran mural, de muy buena factura, del maestro Javier Guerrero, que se encontraba en el cubo de los elevadores de estos edificios. Uno sentía el movimiento del edificio constantemente, todos los ingenieros y arquitectos responsables de esa obra decían: el edificio se cae en cualquier momento, si usted arriesga a su personal por desprender el mural de este pintor, puede haber problemas graves, y como ya habíamos estado en situaciones tan difíciles, el añadir una más, hubiera sido arriesgado, pues ésta era la más complicada. Fue así que lamentamos mucho la pérdida del mural, pero era mejor la pérdida del mural que la pérdida de las vidas de los restauradores.

Me permito recordar algo con José Chávez Morado, que en esos momentos de drama, me hizo prácticamente llegar a las lágrimas porque me comuniqué inmediatamente a Guanajuato, donde vivía el maestro, y le expliqué: Maestro Chávez Morado, el sismo ha sido terrible, sus murales de la SCOP han sido tremendamente dañados, necesito que nos envíe usted, los proyectos, todo lo que pueda para tratar de reiniciar los procesos de una restauración. Y la respuesta que me dio el maestro Chávez Morado, fue maravillosa: "Zurián, no se preocupe ahorita por mis murales, esos valen menos, lo que importa ahorita es salvar vidas". Qué extraordinaria actitud del maestro Chávez Morado, de todas maneras nos mandó algunas cosas, pero ya bajo su autorización y sobre todo aquel concepto tan extraordinario, tan humanista: primero el hombre y después las obras hechas por el hombre. A mí me conmovió mucho. No le hice mucho caso y empezamos también de alguna manera a intervenir sus murales, aunque ya serían completamente restaurados años más tarde por otro restaurador propuesto y supervisado por nosotros, pintor también, que había colaborado con Chávez Morado y con O'Gorman en la realización de sus murales.

Un mural que siempre estuvo en nuestra atención fue *Sueños de una tarde dominical en la Alameda Central*. Era un mural que visitábamos con gran

frecuencia porque el edificio había quedado, en condiciones desastrosas, parecía que era un edificio bombardeado, el interior era verdaderamente aterrador. Recuerdo que en las partes altas había viguetas de hierro de 60 centímetros de peralte, anchas, gruesas, retorcidas como charamusca.

De qué magnitud habrán sido los sismos que esas estructuras metálicas estaban retorcidas sobre sí mismas. Eso nos estimulaba más para que frecuentáramos ese mural hasta que se tomara una decisión. Lo único que esperábamos era el peritaje, el dictamen que determinaba que en definitiva el edificio tenía que demolerse.

A partir de ese momento, entonces sí, empezamos a formular los programas de trabajo que nos permitirían hacer en alarde de técnica, verdaderamente extraordinaria, del cual tenemos que enorgullecernos los mexicanos, trasladar el mural al sitio donde actualmente se encuentra.

> Por ahí hay una fotografía que marca en el reloj de la Torre Latinoamericana cuando comienzan y cuando ya casi llegan. Me parecen dos fotos muy afortunadas, porque documentan perfectamente este proceso. Habiendo salvaguardado el trabajo de urgencia de los murales del Centro Médico y los que hemos estado platicando, y ante la anuencia de que hay que demoler, empieza todo el trabajo de revisión de este mural. ¿Cómo fue ese día?

Desde un principio hicimos intervenciones en el mural de Rivera, cuando se hace el traslado de 1960. Se coloca en el lobby y curiosamente, el arquitecto Carlos Obregón Santacilia debió de haber trabajado por módulos arquitectónicos, porque el mural encaja exactamente entre dos columnas del lobby, como prácticamente lo hacía en el salón Versalles.

Esto permitió que durante el traslado, los arquitectos e ingenieros que intervinieron la parte alta de los ángulos superiores del mural, soldaran unos cinchos circulares y se adaptaran a las partes altas de la columna para darle todavía una mayor estabilidad, además de toda una estructura metálica de hierro, muy sólida, que casi impedía cualquier tipo de movimiento que perjudicara la estabilidad de los aplanados del fresco.

Uno de estos aros, por los movimientos que fueron tan violentos, se había roto y eso fue lo que provocó que el mural se inclinara en unos extremos como unos 8-10 centímetros máximo, lo que provocó una compresión en los aplanados en la parte de abajo y repercutió este movimiento. Esas partes fueron sanadas, algunas de estas fueron protegidas con papel japonés aplicado con una sustancia sintética *paraloid B72* que es muy reversible y que no representa ningún peligro para el mural. Cuando se determina que hay que sacar el mural de ahí a como dé lugar y buscar un sitio a dónde ubicarlo es cuando ya empezamos a hacer todo el trabajo.

Quienes colaboramos en este caso, fuimos los restauradores del Instituto Nacional de Bellas Artes, que de alguna manera éramos el núcleo que coordinaba las acciones, y el gobierno, que en aquella época era el Departamento del Distrito Federal, a través de su dirección de Obras y Servicios. Y también otra área encargada del transporte suburbano y vialidad, porque fue la que hizo todos los cortes de vialidad para poder llevar el mural hasta su nueva sede.

En la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México, se hicieron los estudios para determinar el coeficiente de seguridad de todos los materiales que estábamos usando para ver que resistieran todos los procesos de transporte del mural. Y qué curioso, como anécdota, de esa Facultad de Ingeniería salió un grupo de estudiantes con el fin de lastimar el mural de Rivera y de tacharlo, y que de ella misma ahora surgiera parte del salvamento del mural. Recuerdo a un ingeniero, Pedro Strasburguer, cuyos conceptos que vertió en esos momentos agilizaron mucho el traslado del mural y lo optimizaron, al igual que el arquitecto Juan Urquiaga, que fungía como director de Arquitectura en ese momento; entonces, como nos damos cuenta, no sólo fueron los restauradores, sino todo un grupo interdisciplinario que colaboró en este proceso que culminó en una de las obras de rescate de uno de los murales más admirables que se han hecho en este país.

Inclusive se comentó en algunos periódicos de Europa, en Estados Unidos y también la Secretaría de Relaciones Exteriores recibió algunos comunicados felicitándonos por el rescate tan adecuado que se había hecho de la pintura.

¿Cuál fue el proceso que se llevó acabo?

En primer lugar, toda la superficie del mural fue velada con mantas de cielo verticales, con la misma sustancia sintética, *paraloid B72,* la cual se elimina de esas telas perfectamente bien, únicamente era un elemento de protección, porque en caso de haber un accidente y se desprendiera un fragmento del mural quedaba sujeto por estas telas. Además se pusieron unos bastidores gruesos, muy sólidos, con triplay, y del lado que se ponía en contacto con la pintura, se colocaron gruesos colchones de hule espuma para tratar de inmovilizar al máximo la capa pictórica del mural. El mural estaba en el eje de dos columnas y no podía salir ¿entonces, cómo íbamos a sacarlo a la calle? Porque si bien había una pluma que era capaz de levantar 250 toneladas, eso era en posición vertical, si el brazo de este aparato se ponía horizontalmente perdía muchísima capacidad y ya no podía levantar la obra mural, por lo tanto, era necesario sacar el mural fuera del ámbito del hotel y deslizarlo representaba todo el peligro.

Se pusieron seis tortugas metálicas, cada tortuga con ruedas era capaz de soportar seis toneladas, o sea que estaban excedidas para resistir el peso de este mural. Gracias a estas tortugas se pudo echar hacia atrás el mural sin el menor problema. Yo sostengo, como lo he puesto en algún escrito, que con el mural sucedió como con la flecha de este filósofo griego, que decía: *la flecha se desplaza de un lugar a otro, pero en todos los lugares por donde va pasando la flecha es inmóvil.*

El mural nunca se dio cuenta de que había sido movido, fue de tal precisión cada uno de los movimientos, que si el mural hubiera tenido conciencia, hubiera dicho: *"*Nunca supe cuándo me trasladaron*"*.

Afuera había que construir un puente, de andamios tubulares para que en él descansara el mural. Se tuvo que regularizar perfectamente el interior y reforzar abajo, porque iba a pasar por áreas que no estaban reforzadas. Se reforzaron y se pusieron láminas muy gruesas, bien soldadas, al mismo nivel todas ellas, para que el mural fuera desplazado hasta el exterior del inmueble. Ahí ya, con toda seguridad, la pluma llegó y la embonaron a donde tenía que sujetar para levantarlo.

Para mí, fue uno de los momentos más terribles de mi historia como restaurador, porque si las soldaduras que se habían utilizado, estos aros para hacer el jalón de 30 toneladas de peso, con todas las protecciones que se le habían hecho al mural se venía abajo, no se hubiera destruido todo porque seguía sujeto a la pluma, pero si se hubiera golpeado probablemente en el piso, hubiera provocado algún problema.

Dispuesto a lo que fuera, me tiré de panza en el piso, y logré ver cuando lo levantaron, la luz pasó de un lado a otro como un corte de cuchillo de obsidiana, dije: "Ya, resistió". Resistieron las soldaduras que se habían colocado justo para hacer el levantamiento y el traslado. En ese momento, cuando ya era inevitable que el mural tenía que ir a parar a su nueva sede, los mariachis ya habían empezado a tocarle *Las golondrinas* al mural, en la esquina de la Alameda, después tocaron algunas canciones relacionadas con Guanajuato, pues es el estado donde nació Diego Rivera. Toda esta atmósfera animaba.

Una cosa muy sutil que me tocó esgrimir en ese momento fue que, como había muchos elementos metálicos en el mural, si lo sacábamos cuando hiciera calor, no sabíamos cómo iba a dilatarse. El coeficiente de dilatación de los metales podría provocar algún problema. Por fortuna era invierno; fue el 14 de diciembre de 1986, 14 meses después de los sismos que se hizo este traslado.

La plataforma que lo llevaría era realmente una obra maestra. Estaba integrada como un enorme mecano, 96 ruedas y cada una de ellas era independiente, era un módulo; estaban controladas para subir o bajar desde un aparato en la cabina del camión que iba a arrastrar esta plataforma que también tenía muchas toneladas de peso.

En la nueva sede del mural, era un solar nada más, donde sólo se habían construido los cimientos para resistir sismos de nueve o más grados, muy sólidos. Se depositó el mural en la plataforma y el plano rodante, en la calle siempre es irregular ¿no? Entonces, siempre había la posibilidad de que hubiera movimientos en las 96 ruedas, movimientos diferenciales. Casi en cuatro, o seis sitios, estaban ingenieros con niveles viendo por dónde iba transitando la plataforma, a menos de dos kilómetros por hora, arrastrada por el enorme

camión. En el momento en que se presentaba un desnivel inmediatamente por walkie talkie se lanzaban a la cabina del camión para que se subieran tantos milímetros o centímetros, cada una de todas estas secciones según se necesitara.

Fue verdaderamente maravilloso haber trabajado en esto. Lo mejor era mantener una simetría térmica entre la frialdad interna, porque era muy frío el interior, en esos momentos, del Hotel del Prado, y el exterior, por aquello de los coeficientes de dilatación de los metales. Empezamos las labores como a las 8 de la mañana, de tal manera, que cuando el mural finalmente salió completo fuera del inmueble, fueron entibiándose todos los materiales, calentándose todos los materiales de la estructura metálica, simultáneamente al entorno ambiental. Entonces eso nos permitió mantener una estabilidad asombrosa sobre la reacción de los materiales.

Finalmente, se colocaría la pluma que levanta el mural y se coloca en su nuevo soporte, en el cimiento. Iba perfectamente bien protegido. Esa labor tardó aproximadamente de las 8 a las 5.30 de la tarde; fue una labor dilatada, pero muy precisa, extraordinaria, y finalmente pudimos rescatar esta maravillosa obra muralística de Diego Rivera.

Se deposita el mural ya en su nueva cimentación; no hay nada construido alrededor de él. Por fortuna no era época de lluvias, porque lo hubiera puesto en riesgo, de alguna manera el mural, estaba perfectamente bien protegido, no le entraba sol, no le entraba lluvia, no le entraba nada; esto duró un par de semanas, inmediatamente empezó preventivamente a construirse alrededor del mural una especie de cobertizo, que lo aislaba completamente de la intemperie.

Osea que sobre la obra y el cobertizo empieza a construirse el museo, que también es interesante, ver un museo que se construye en función de un mural, pero exactamente sobre el mismo. No pudimos develar el mural, no podíamos hacer ningún otro proceso hasta que no estuviera prácticamente terminada la construcción del nuevo inmueble que lo albergaría y hasta que todos los escombros hubieran salido. Es necesario mencionar que fue el arquitecto, que trabajaba en la Dirección de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes, José Luis Benlliure, quien hizo el proyecto de este museo.

Algunos dicen que el proyecto como arquitectura es simple, pero esa fue una de las ideas que animaron. La idea de construir un museo que exhibiera, protegiera y conservara el mural, además de que en ningún momento, visualmente, entrara en confrontación con la obra, es decir, que el mural luciera por encima de todas las cosas. Y creo que eso lo logró el arquitecto Benlliure de una manera verdaderamente admirable.

Cuando prácticamente estuvo terminado, es cuando tomamos la decisión de empezar a descubrir el mural y a develarlo de aquellas mantas de cielo que colocamos y eliminamos todos aquellos tableros. Después, con solventes, eliminamos el velado de las sustancias sintéticas con que habíamos adherido las telas, las cuales no provocaron absolutamente ningún daño y prácticamente estábamos frente al mural como cuando se encontraba en el lobby o recién pintado, aunque ahora ya sin las columnas que lo entorpecían visualmente en el salón Versalles, así como las mesas de los turistas para sus cocteles frente a la obra.

Ya nada más fueron cuestiones de fisuras, algún golpecito, cualquier cosa, eliminación de alguna pequeña floración de carbonato de calcio mínima, y el mural estaba perfectamente disponible.

Hicimos un diseño de fisuras, la red de fisuras que tenía en forma natural el mural, para ver si en el traslado, por cuidadoso que hubiera sido, no había producido nuevas grietas. Todo ello fue registrado ante notario. La inmensa sorpresa que nos reservaba el mural, es que cuando ya estuvo totalmente descubierto, no sólo no se habían producido nuevas fisuras, sino que algunas, las que presentaban una aberturita un poco mayor, se habían cerrado sensiblemente.

Algunos leves movimientos del traslado pudieron haber contribuido a obtener otra vez sus dimensiones milimétricas originales, y algunas de esas fisuras se cerraron. Eso nos provocó una gran alegría.

Muchas veces se intentó inaugurar el museo, no sé por qué el presidente fue retardándolo, hasta que finalmente, ya en febrero de 1988 fue inaugurado el Museo Mural Diego Rivera.

Museo Mural Diego Rivera.

Maestro, ¿qué nos podría decir acerca del papel del restaurador y del Centro Nacional como tal, atendiendo el patrimonio artístico?

Me parece que es una trascendental labor la que desarrollamos todos los restauradores de este país, ya sean particulares o que pertenezcan al INBA, al Instituto Nacional de Antropología o a la misma Universidad Nacional Autónoma de México. La labor de conservar todo este riquísimo patrimonio que tenemos, desde las épocas mesoamericánas hasta las épocas del Virreinato, el siglo XX, y que haya la voluntad específica, el cuidado y el amor de los restauradores de tratar de rescatar todo este patrimonio que nos da a conocer en el mundo.

En ese sentido, la labor de los restauradores y conservadores, en un concepto de mayor amplitud, no siempre ha sido

bien reconocida por las instituciones. Se ha creído que era una labor como el que va a bailar o va a cantar en una ópera. O eran pequeñas felicitaciones casi intrascendentes.

Después de haber rescatado tantos murales, haber salvado este patrimonio muralístico, que es a fin de cuentas el movimiento pictórico que nos da a conocer en el mundo, recibimos varios elogios que venían de varias partes, uno de los más bellos fue el de la maestra Raquel Tibol, esta extraordinaria crítica del arte mexicano, en un *Proceso* de enero o febrero de 1986, habló de todas las intervenciones que tuvimos los restauradores del Instituto de Bellas Artes y del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas, en términos verdaderamente elogiosos, donde decía: "Qué extraordinaria la labor que desarrollaron los restauradores del Instituto Nacional de Bellas Artes. En este momento de tragedia nacional, debemos considerarlos auténticos héroes culturales". Ese fue el botón que remató la labor de los restauradores extraordinariamente bien. Viniendo de una persona que no es muy afecta a los elogios, pero que tampoco, no sabe reconocerlos, nos animó muchísimo más en la labor que desarrollamos. Cuando se ha avanzado mucho, ya todo lo demás era un poco cuestión de trámite. Las restauraciones que quedaban, habían sido programadas a largo, corto y mediano plazo.

Ante estos elogios, a mí se me ocurrió algo: comentar ante el director del Instituto Nacional de Bellas Artes, que dada la labor tan extraordinaria que habían desarrollado los restauradores, por qué no hacerles un reconocimiento tanto en metálico como con un diploma, un reconocimiento por escrito, porque verdaderamente lo ameritaban. En muchas ocasiones se expuso la vida de los restauradores en el rescate de esos murales. Curiosamente no fue muy bien recibida la noticia en el Sindicato del Instituto de Bellas Artes; fue el que más se opuso a que hubiera ese reconocimiento. Se supone que son los que tienen que contribuir para el reconocimiento de los trabajadores, ¿no?

Finalmente se aceptó y se les dio su premio metálico, un diploma y un reconocimiento oficial, pero en ese momento todo mundo se olvidó de una persona, y la persona a quien olvidaron, fue Tomás Zurián, el mismo que promovió que se hiciera ese reconocimiento.

Y nunca más se volvió a acordar alguien de esto. Fue hasta veinte años más tarde, que la queridísima Universidad Nacional Autónoma de México, de donde surgí como pintor y como restaurador, a la restauradora Lolita Fernández y a mí, nos otorgaron el Reconocimiento Universitario, obviamente, no era para nosotros solos, aunque nosotros éramos los elementos representativos en ese momento, pero en realidad yo lo tomé no sólo como un reconocimiento a todos los restauradores del Instituto Nacional de Bellas Artes, sino para todos los restauradores de este país, porque nunca se había hecho absolutamente un reconocimiento de este tipo. O sea que quien deja el ejemplo extraordinario, paradigmático, es la Universidad Nacional Autónoma de México. Por eso yo nunca dejaré de elogiar, que la única institución confiable que hay en este país, indudablemente, es la Universidad Nacional Autónoma de México.

> Maestro, siempre es un placer platicar con usted, estamos inmensamente agradecidos por el honor que usted nos hace de participar en esta cátedra de investigación. Pues no me queda más que agradecerle de nueva cuenta el favor que nos ha hecho en concedernos esta entrevista. Muchas gracias.

Muy amable. Gracias doctora Sierra, gracias a usted y a la Universidad.

Mtra. Rina Lazo

Artista Plástica
Programa: "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central" Diego Rivera. *Cuando la tierra Tembló*

Buenas tardes Rina ¿cómo estás? Primero que nada, te agradezco infinitamente que nos abras tu casa para platicar contigo y conocer un poco más de lo que fue el proceso en el que acompañaste a Diego Rivera en la creación del mural que hoy nos ocupa. ¿Cómo conociste al maestro Diego?

Bueno, creo que fue una afortunada circunstancia. En esa época, el México de los años cuarenta, la ciudad no era tan grande, todos los acontecimientos culturales sucedían en el corazón de ésta. Ahora ha crecido tanto que es difícil imaginar esas actividades que teníamos en el centro. Recuerdo que estaba yo en la escuela La Esmeralda; recién llegada de Guatemala, ese bellísimo país maya-quiché donde nací, y gané una beca para venir a estudiar a México. Recuerdo que me dijo una amiga, ¿conoces a Diego Rivera, a José Clemente Orozco y a David Alfaro Siqueiros?, porque si llegas a México y dices que no has oído hablar de ellos se van a reír de ti, ya que son los pintores más famosos de América y tal vez del mundo, en este momento.

Efectivamente, llego a México y toda la gente, no sólo los intelectuales y los estudiantes, sabía quién era Diego Rivera.

El maestro Rivera era muy famoso, tal vez más que ahora, porque participaba con los obreros en los sindicatos; platicaba sus experiencias como artista, mira que las había tenido y muchas, hasta le habían tirado el mural del Rockefeller Center. Cuando lo conocí ya era un hombre con una gran trayectoria, había realmente despertado un movimiento artístico en México y su fama llegaba a Estados Unidos y Europa. El Diego Rivera que regresa de Europa con todo ese cargamento de "ismos", como el cubismo, del que fue uno de los mejores exponentes junto con Juan Gris y George Braque, llega a México y nos muestra cómo fue su participación en todos estos movimientos; sin embargo, a él le

parecía que en México había que hacer algo más importante; que México tenía raíces ancestrales que había que retomar. Encamina su arte a la pintura mural, cuyos principales consumidores no serían los coleccionistas, ni las galerías, sino el pueblo, las masas, toda la gente. Así fue como inicia, apoyado por José Vasconcelos, el gran movimiento pictórico mexicano, que sigue siendo, quieran o no, lo más importante de la cultura del siglo XX. Es el momento en que se desarrolló no sólo el arte pictórico, surgen importantes creaciones en música, danza y literatura mexicanas. Todo esto floreció. Entonces vemos que no era nada más la pintura, sino todo un renacimiento artístico y el desarrollo de un país nacionalista; esa es la base de este gran movimiento, que era auténtico, sin copiar ni imitar a las grandes metrópolis, como se hace hoy día desgraciadamente. Se trataba realmente de un arte mexicano, con raíces nuestras.

En México el siglo XX inició con los grandes descubrimientos prehispánicos, y en literatura con la traducción del Popol Vuh, libro sagrado de los mayas y los códices. En todo esto participaron notables intelectuales y artistas como el escritor Miguel Ángel Asturias, quien a solicitud del embajador guatemalteco Adrián Recinos, participó en 1947 en la primera edición moderna del Popol Vuh. Entonces vemos que este movimiento fue producto de las revoluciones del siglo XX: la Revolución Mexicana, la primera del siglo XX y la segunda, la Revolución Socialista de 1917.

> ¿Cuál fue tu impresión al llegar de Guatemala y encontrar el ambiente cultural nacionalista de México?

Llegué de Guatemala, donde había estudiado solamente año y medio en la Academia de Bellas Artes. Fue en el momento en que se realiza un concurso cuyo premio consistía en otorgar una beca para estudiar en México; fíjate que ya no era para ir a París sino a México, tuve yo esa suerte de llegar aquí en esa época, en 1946, y me encontré con que "La Esmeralda", era una escuela proletaria. Yo imaginaba otra cosa en esta gran metrópoli, sobre todo conociendo las grandes escuelas de arte de las universidades de Estados Unidos, más no fue así. No, la de aquí era muy austera, un espacio abierto donde en un patio se hacía escultura y en tres o cuatro salones se daban las clases de pintura.

Ahí, en ese lugar inició sus clases de composición con Diego Rivera; mi esposo, Arturo García Bustos, luego llegaría con Frida Kahlo, que fue la gran emoción para él, maravillado con su indumentaria y la exuberancia de las naturalezas muertas que les llevaba a sus alumnos para que pintaran, y cuando no había modelos ella les posaba, era algo totalmente distinto a la Academia de San Carlos.

Cuadro ganador para la beca a México. Colección personal de Rina Lazo

Yo llegaría después, desgraciadamente ya no me tocó conocer a Frida como maestra. Me inscribí en el curso de fresco y empecé a tomar clase con el técnico de Diego Rivera, Andrés Sánchez Flores, a quien debería hacérsele un homenaje, porque gracias a él tenemos la obra de Diego Rivera como si la hubiera pintado ayer, ahora me refiero al mural del Hotel del Prado: *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, pero el técnico de Diego Rivera, desde Detroit, no sé si desde antes, fue Andrés Sánchez Flores, un mexicano que había estudiado química en Estados Unidos, que conocía perfectamente los colores y sabía muy bien cómo crear un bastidor de 15 m de largo para revestirlo con el material que requiere el fresco y, de último, poner el aplanado.

Muy pronto, no tenía yo ni seis meses en la escuela, cuando me manda un recadito escrito, para que no se enteraran los demás alumnos, porque hubieran querido participar, en el que me decía: "¿Rina, quiere usted venir a trabajar con Diego Rivera?". Fue así como conocí al maestro. Yo le contesté al final de la clase y le dije: "¡Por supuesto maestro!, ¿pero qué voy a hacer yo si apenas estoy empezando a estudiar?", "Sí va a poder" -comentó-. Un día al llegar a la escuela me dijo: "Mañana a las seis de la mañana en el Hotel del Prado, porque va a empezar el maestro su mural".

Llegué muy temprano y ya estaba el maestro, con su traje oscuro y su sombrero ancho, que había traído a su regreso de Europa y tanto usaba, parado frente a aquel muro blanco ya preparado para iniciar los primeros dibujos y trazos geométricos del mural. Me puso inmediatamente a trabajar. El maestro, finísimo y amable se acerca a mí, me besa la mano caballerosamente y me dice: bienvenida, vamos a trabajar. Y es así como lo conozco. Empezamos a trazar las líneas geométricas, las secciones áureas y cuando ya estamos en ese trabajo, un día le digo yo "¿Maestro, no hay un proyecto?", entonces me contesta: "Como los maestros del Renacimiento, para llamarse muralista hay que llegar a crear en el muro, porque si uno hace un proyecto muy acabado, ya la emoción estética se fue en él y cuando uno pinta está haciendo realmente una repetición".

Así lo vi trabajar, él llevaba consigo solamente dos libros uno de la Revolución Mexicana, del archivo Casasola, para documentarse de los personajes de principios de siglo que habría de retratar, y un libro que él mismo había prologado sobre la obra de José Guadalupe Posada, donde aparece la calavera Catrina, hoy día tan famosa, quizás a partir de la genial obra de Rivera.

> En cuanto a la narrativa, ustedes llegaban y tal vez la temática estaba planteada, pero en cuanto a las escenas, ¿se le ocurrían al maestro en ese momento e iba creando la narrativa?

Sí, bueno, él ya traía en su cabeza lo que quería pintar y cómo lo iba a desarrollar, marcaba sus divisiones geométricas en el muro que le ayudaban para distribuir lo que ya tenía él pensado. Para poder desarrollar el tema histórico del mural y poner todos los personajes que ahí se encuentran, los imaginó soñando en

las bancas de la Alameda la historia de México, desde la inquisición hasta el año en que se estaba pintando. Por ejemplo, aparece en las primeras bancas un anciano de cierta alcurnia venido a menos, recordando a la emperatriz Carlota y a Maximiliano; en otra, al final del muro, un zapatista sueña con la Revolución Mexicana, al mismo tiempo pinta en la parte alta los quemaderos de la inquisición que se encontraban en aquella época a un lado de la Alameda Central. Al centro de la composición dibuja a José Guadalupe Posada del brazo de la Catrina y al otro lado de la calavera Diego Rivera niño.

Dibujo realizado por Rina Lazo a petición de Diego Rivera de uno de los jarrones de la Alameda Central. Colección personal Rina Lazo

La primera vez que lo vi trabajar tomó un carrizo de un metro de largo, se paró y empezó a dibujar del lado izquierdo al derecho, primero dibuja todas las figuras del primer término que son los personajes que pasean por la Alameda, después hacia arriba los personajes históricos de los sueños, aparecen Benito Juárez, un zapatista sobre un caballo y al final, en la parte más alta dibuja los quemaderos

de la inquisición, a Francisco I. Madero y el follaje de la Alameda. Cuando se acababa el carbón, le ponía yo uno nuevo, seguía dibujando, yo iba así a un lado de él maravillada de ver a ese maestro tan genial trazar sin titubear cada una de las figuras. No estaba copiando nada, todo lo estaba trazando y dibujando de memoria, solamente tomaba de alguna fotografía los retratos de personajes históricos, como los de doña Carmelita Romero Rubio de Díaz y su hija.

Así fue dibujando todas las figuras, con una precisión y perfección que parecía que las calcaba. Un día me pidió que fuera con una libretita a tomar unos apuntes de los jarrones que se encontraban en la Alameda para trazarlos en el mural. Fue así como resolvió el desarrollo de la temática de este mural.

¿En algún momento tuviste la oportunidad de sugerir alguna temática?

No, él nunca preguntaba nada, dibujaba con una seguridad maestra, no hay que olvidar que ya era la última época de su vida, diez años antes de que muriera; él tenía la gran maestría que casi podría asegurar, tuvo siempre. Entonces él trazaba, no platicaba precisamente de lo que estaba haciendo, a veces hacía algunos comentarios simpáticos, pero nunca pedía opinión o preguntaba, trabajaba siempre muy seguro.

Al final del mural cuando estaba pintando a su familia y sus ayudantes iba a pintarme entre Manuel Martínez su fiel ayudante y su hija Lupe Rivera, pero Rosa, la esposa de Miguel Covarrubias, llegó antes y le rogó que la pintara y cuando llegué me dijo que lamentaba no haberme pintado y solamente me hizo un apunte asomando los ojos arriba de la cabeza de Margarita Richardi.

¿Qué pensaba él, ya siendo Diego en los años cuarenta, acerca de la efervescencia de la plástica mexicana?, porque ya estábamos en otro momento, ¿qué pasaba por la cabeza de Diego?

Bueno, te platicaré, una vez llegó un periodista y le dice: "Maestro, ¿qué piensa usted de los ismos europeos, ¿le sirvieron?", y contestó el maestro: "Perdí mi tiempo". Así contestó. Es una síntesis de lo que él pensaba. Su pensamiento se enfocaba a buscar en nuestras raíces. Recuerdo que cuando hizo el proyecto

para el Estadio Olímpico Universitario estábamos en la casa de Frida, él colocó en una mesa grande unas figuritas de Tlatilco, yo lo acompañé cuando diseñó esa esculto-pintura y vi como utilizó de modelos unas piezas prehispánicas. Realmente buscaba la inspiración en las raíces mexicanas, tratando siempre de crear una obra que fuera distinta a todo lo que él había hecho anteriormente. Ya que menciono esa decoración, quiero agregar que si se hubiera logrado terminar como se había proyectado originalmente, alrededor de todo el estadio, habría sido el mosaico más grande del mundo, lamentablemente cuando un gobierno cambia, el que le sigue no tiene interés en terminar las obras que deja inconclusas el régimen anterior.

¿En cuánto tiempo pintan este mural?

Pues es casi increíble, pero yo recuerdo, sin asegurarlo, porque ya pasaron muchos años, que fue muy poco tiempo, fue algo increíble. El maestro trabajó en este mural con mucha rapidez porque se había comprometido a entregarlo en una fecha determinada para la inauguración del Hotel del Prado.

Rina Lazo y Diego Rivera. Colección personal Rina Lazo.

El maestro llegaba temprano y trabajaba muy duro; no soltaba el pincel nunca; pero como a las seis de la tarde empezaban las visitas a pasar, llegaba gente como Lázaro Cárdenas, Guillermo Haro, el astrónomo, la arqueóloga doña Eulalia Guzmán. Bueno tuve esa suerte, conocí a la intelectualidad de México poco después de haber llegado de Guatemala, como el poeta Carlos Pellicer, gente de todo, de la ciencia, del arte, bailarinas, todos iban a verlo y platicaban con él; pero él seguía pintando, escuchando y contestando lo que le contaban, sin interrumpir su pintura. Llegaban obreros y campesinos a quienes recibía exactamente igual que si se tratara de un presidente de la república.

Hay una foto muy famosa, donde estás tú, sentada junto a él.

¡Ah sí! Esa vez fue ya cuando estábamos firmando el mural, en 1947; yo estoy sentada ahí junto a él, pero podría platicarte que realmente estuve cada día de los que él pintó ese mural, dejé de ir a la escuela y me dediqué de lleno a estar ahí de las seis de la mañana a las doce de la noche. A esas horas me decía el maestro "Váyase a su casa porque ya es tarde".

Y él seguía pintando. Lo bueno de esa época es que uno podía andar en la calle a las doce de la noche solo; había una gran seguridad, era muy tranquilo, muy bonito, ojalá regresaran esos tiempos. Al día siguiente regresaba yo a las seis de la mañana y encontraba al maestro trabajando en el mismo lugar donde yo lo había dejado, recuerdo que un día le dije "maestro usted pinta muy rápido y me contestó –no pinto rápido, pinto muchas horas-". Hay algunas cartas de Frida de esta época en que ella se mostraba celosa porque el maestro no llegaba a su casa en toda la noche, pero a mí me consta que se quedaba trabajando.

Este mural tiene diversas historias y algunas vicisitudes, digamos, la más famosa sería aquella de la parte donde pone "Dios no existe". ¿Cómo transcurría el día?

Bueno, lo que sucedió es que él puso una frase de la tesis de Ignacio Ramírez "El Nigromante", en sus propias manos. Cuando lo pinta, pone este documento que dice "Dios no existe", pero no pasó nada. Te va a extrañar que diga yo eso, siguió pintando, nadie dijo nada, todo mundo visitaba el mural, periodistas y… bueno, a

las seis de la tarde era la tertulia, pero en vísperas de la inauguración del hotel se produjo un levantamiento con motivo de esa frase atea y el arzobispo de México, Luis María Martínez, se negó a bendecir el hotel y el clero atacó desde los púlpitos a Rivera. Entonces el maestro le propone una transacción al arzobispo, publicada en el periódico Excelsior en junio de 1948: "Propongo respetuosamente al señor arzobispo

Diego y Rina durante la terminación del mural del Hotel del Prado, 1947. Colección Rina Lazo

bendiga el Hotel del Prado para que con la ayuda divina realice ese establecimiento las mayores ganancias posibles y que maldiga mi *Sueño dominical en la Alameda* para que yo me vaya tranquilamente a los infiernos". Creo que funcionó al revés porque en 1985 se cayó el edificio pero el mural quedó en mejor lugar.

Es al final cuando pinta en la parte alta: a Miguel Alemán con Ávila Camacho, como una figura que representaba a los dos, no era propiamente el retrato de uno ni de otro, en contubernio con el clero, con un fajo de dinero, es en esa última escena cuando decidieron tapar el mural, ya que aludía al presidente en turno. Tenían que encontrar algún pretexto y la publicidad fue que el maestro había pintado "Dios no existe" y aprovechar esa frase; al final, cuando ya había terminado fue cuando vino todo el alegato y la publicidad. El mural se tapó todo el sexenio, y un poco más, porque estuvo ocho años tapado con unas tablas. Afortunadamente no se lastimó en nada, se cuidó, inclusive podían abrirlo a veces cuando llegaba gente importante que quería verlo; lo abrían y lo veían, o sea no era la idea destruirlo, pero fue una falta de respeto a la libertad de expresión que estuviera tapado durante tantos años. Así fue ese escándalo.

Diego Rivera después del ataque al mural cambiando la frase "Dios no existe", 1948
Mural 50 años después 1947 - 1997
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Frida no iba a visitar al maestro, pues estaba delicada, siempre en su casa. Cuando llegaba alguien, fuera quien fuera, el maestro no dejaba de pintar, no se levantaba, seguía sentado trabajando, pero el día que llegó Frida fue la única vez que lo vi dejar los pinceles, se paró y fue a encontrarla a la puerta, cuando venían entrando le dijo: "¿Frida, por qué no vienes a ayudarme?", y ella le contestó: "Ay Dieguito, si yo no sé dibujar". Así, con una gran humildad y admiración ante Diego, nunca pensó que fuera a ser más famosa que él y que iba a ser reconocida mundialmente como la más grande artista mujer. Sin embargo, el maestro sí sabía de la importancia de la obra de ella y que se perdería, por eso fue que cuando ella muere él insiste en hacer de su casa un museo, porque sabía que Frida pasaría a la historia y no quería que su obra, que no era muy numerosa, se perdiera. Esa fue la razón por la que él coleccionó la obra de ella. Algunas pinturas se las compró al ingeniero Morillo Safa, gran admirador de la obra de Frida, quien se las vendió al maestro muy baratas porque se trataba de enriquecer el museo Frida Kahlo.

> Y tú conoces ese día a Frida, que se queda un ratito ahí y ella no participa, ¿nunca volvió?

No, no volvió nunca a ver el mural hasta que se terminó. Te contaré como conocí a Frida, un día el maestro me dijo, "¿Quiere usted ir a comer a casa de Frida?" y entonces yo le respondí "¡Por supuesto, me encantaría!". Entonces fui con el maestro a Coyoacán en su vieja camioneta y al llegar la empezamos a buscar por toda la casa, no la encontramos y al final fuimos a la cocina, ella estaba preparando la comida, le había dado mucho gusto que el maestro llegara a comer. Estaba con su traje de tehuana, muy linda, sus flores de bugambilia en la cabeza, se volteó y cuando nos vio parados en el umbral de la puerta, se extrañó, porque ella esperaba al maestro solo. Entonces el maestro le dijo: "Es una estudiante guatemalteca que está ahora trabajando conmigo en El Prado". Frida, amable, linda como siempre, nos llevó a comer en esa mesa de piedra que todavía está en el museo; preparó la comida y nos la sirvieron en el jardín. Me acuerdo que yo casi no podía comerla porque para mí eso era muy picante. Entonces me dio una gran lección el maestro porque me dijo: "Rina, si usted no aprende a comer chile no va a poder pintar bien a los mexicanos". Y entonces yo pensé ¿qué es eso?… Para mí era un cuento raro; sin embargo muchos años

después dije, tenía razón: había que conocer la cultura, esa lección me daba el maestro. Hay que penetrar en la cultura de un país para pintarlo, para sentirlo, para expresar lo que uno quiere de ese país.

> Rina, ¿Qué papel crees tú que jugó José Guadalupe Posada en la vida de Diego?

El maestro admiraba a José Guadalupe Posada como el artista padre del arte mexicano, porque retrata al pueblo de México con una visión distinta a la de otros artistas que por la misma época representaban al pueblo con una influencia todavía europea, más cercanos a la Academia y que eran los que

Detalle del mural
Archivo fotográfico, Mercedes Sierra Kehoe, UNAM

contaban, en cambio Posada era un artista popular. Diego Rivera pinta a la calavera Catrina en el centro del mural, a un lado José Guadalupe Posada y al otro lado él, como niño, o sea que él quiso interpretar que el más grande de los artistas era José Guadalupe Posada y que él era también un artista que pasaría a la eternidad. Así lo interpreto yo, ya que pone a la calavera Catrina, o sea a la muerte, que los lleva de la mano para que no mueran. Ese es el simbolismo de esa escena del maestro.

Esa escena tan bonita, es en realidad a la edad que él paseaba por la Alameda cuando era niño, y él también forma parte de ese sueño dominical. Ahí el maestro me deja una tarea como cualquier día, cuando a veces él tenía que ir a un compromiso, de comer o algo, me decía: "Quédese pintando tal cosa", ese día me encargó que pintara los zapatos y los calcetines del niño Diego, yo tuve esa suerte porque el maestro en general no dejaba pintar a los ayudantes. Claro, no los personajes, en eso él nunca dejó que nadie le ayudara; él pintaba sólo. Pero detalles sí: le pintaba por ejemplo, los trajes, el follaje, igualaba las junturas de una tarea a la otra. Recuerdo que ese día regresó de comer y se paró atrás de mí, como siempre lo hacía; él se paraba observando o si estaba él pintando y yo también, me volteaba a ver qué estaba haciendo. No decía nada si estaba bien, si no él sugería algo… pero era una gente muy fina para dirigir el trabajo de su mural.

Cuando pinté los calcetines y los zapatos -me dijo-: "Lo hizo al revés". Me quedé con la duda hasta hoy, porque no sabía yo si los colores los puse al revés o el cierre de los zapatos o qué, pero después de que lo vio un rato me dijo: "Déjelo, está bien". Y entonces ya nunca supe, no me atreví a preguntarle qué hice al revés, pero así era el maestro, así era como él decía si algo no le gustaba, decía: "Déjelo, después seguimos". Pero nunca lo regañaba a uno, ni hablaba recio, ni nada. Era el hombre más fino; por eso no me gusta cuando veo películas donde lo ponen como una gente vulgar hacia Frida; era todo lo contrario con ella, era una seda pues la quería muchísimo.

Otra parte que me encargó el maestro pintar fueron los adornos de los trajes, recuerdo que un día no hallaba yo qué dibujo ponerle y entonces me levanté la falda y empecé a copiar el fondo que traía. Otro día que iba saliendo me

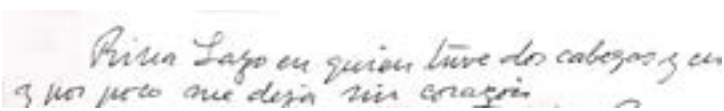
encargó pintar las insignias en el traje del general con muletas, me dijo –píntele medallas, unas llaves, una lata de sardinas, lo que se le ocurra. Cuando yo estaba pintando llegó una turista norteamericana y me vio sola y exclamó "¿Oh usted pinta este gran mural?"

> ¿Qué aprendiste entre la técnica de Diego y Frida? ¿Con qué te quedas de cada uno, diferentes plásticamente?

En realidad, es interesante la pregunta. Yo había tenido un maestro en Guatemala, Don Julio Urruela. Él había estado en Europa estudiando pintura y tenía mucha influencia impresionista. La obra de caballete del maestro Rivera conservó en muchas épocas rasgos impresionistas, pero no así en la pintura mural. El maestro Urruela me había enseñado a pintar también con la técnica de los impresionistas, sobre una tela blanca para ir poniendo los colores muy puros, casi uno junto al otro.

Ya ves que antes se acostumbraba la tela roja en toda la Colonia, que es como yo estoy pintando, porque me gusta ese efecto. Yo creo que al maestro le gustó que yo me adaptaba perfectamente a lo que él quería pintar y por eso me dejaba pintar en sus murales, tanto que en el último, "La Gloriosa Victoria", desde el primer momento hasta el último estuve con él y pinté bastante, al grado que me pidió que pintara un fragmento en la esquina superior derecha de su mural, yo pinté una cárcel guatemalteca, después me dijo –ahora fírmelo-, y con timidez tardaba en hacerlo, entonces él tomó un pincel y pintó dos corazoncitos con las iniciales de él y mías. Siempre estoy muy agradecida de haber tenido el privilegio de pintar con el maestro. Tanto que en una reproducción del mural que me regaló me puso la siguiente dedicatoria: "Para Rina, en quien tuve dos cabezas y cuatro manos y por poco me deja sin corazón".

Nota escrita por Diego Rivera a Rina. Colección personal Rina Lazo



Yo trabajaba con el maestro en el estudio de San Angel y a Frida la veía pintar rara vez, sólo cuando el maestro me citaba en la casa azul. La pintura de Frida era algo tan íntimo, tan femenino, hubo una época en que sí me influenció porque tengo una serie de cuadros muy sentidos, muy amorosos y muy surrealistas podríamos decir, como se le llamó a Frida, pero con un surrealismo que estaba en el ambiente, no teórico, porque Frida pintaba todo esto basándose también en el arte popular, en los retablos, en el caso de ella, en todo lo que era el sentimiento de la mujer, muchas veces dolorida, sobre todo, eso hizo que su pintura fuera tan fuerte, tan íntima y tan personal.

Tú tal vez no puedas recordar esto, pero era la época en que se acostumbraban unas tarjetas postales con palomitas, flores y listoncitos, y esas tarjetas, ese arte popular, tan mexicano, los sentía y los reflejaba en sus cuadros. No era una posición teórica de surrealismo, sino un sentimiento nacionalista surrealista, porque México es, como dijera André Breton, un país surrealista, donde la muerte se representa con calaveritas de azúcar, eso es surrealismo; pero no es una teoría para los artistas, sino una expresión con raíces del mundo antiguo.

> Rina, me encantaría pasar a un momento muy fuerte que es el temblor del 85, y que platicáramos sobre ello. Entonces, llega el temblor, hay un gran daño en el hotel, el maestro ya había fallecido y se decide trasladar el mural.

Primero tenemos que recordar que anteriormente ya se había movido, porque el maestro lo pintó en el comedor. Recuerdo que estaba él pintando en la planta baja, en el comedor, mientras Miguel Covarrubias trabajaba en la planta alta sus mapas que iban a colocarse a la entrada del

hotel, su ayudante era Arnoldo Martínez Verdugo, quien un día decidió que había muchos pintores y pocos políticos buenos, entonces se retiró de la pintura y hasta el final de sus días fue político de izquierda.

El mural se pintó en el comedor. Las columnas que quedaban enfrente, a medio metro del mural, tapaban su visibilidad. El maestro resolvió la composición adaptándolo a este obstáculo y la solución que le dio fue colocar atrás de cada columna un elemento voluminoso y colorido que desviara la mirada, por ejemplo el detalle de los globos. Así estuvo varios años y después de la muerte de Diego Rivera se decidió que era mejor trasladar el mural al lobby, un lugar donde tuviera acceso todo el público. Así fue como los arquitectos Juan O'Gorman y Ruth Rivera, hija del maestro, decidieron trasladarlo, colocando un riel que evitara que el mural se fracturara, por ser un fresco de quince metros de largo.

Cimentación del sitio actual del Museo Mural Diego Rivera

Entonces, ya existía ese antecedente y cuando se dobló el hotel y se cuarteó, el mural se salvó por estar en un inmenso bastidor que había sido preparado por el químico Sánchez Flores, con la orientación de Juan O'Gorman. Por eso digo que hay que hacerle un homenaje a Sánchez Flores, por el amor con que preparaba desde los bastidores hasta las pinturas. Si el mural no hubiera estado en bastidor sino en la pared se hubiera destruido.

Cuando sucedió el sismo, recuerdo que se estuvo primero discutiendo en la televisión cómo se iba a mover el mural, a dónde se podía trasladar, y la señora Olmedo proponía que se llevara a Bellas Artes, pero eso era imposible porque habría que haberlo desprendido, digo, no se podía hacer un boquete en Bellas Artes, y esa propuesta no funcionó.

Entonces yo sugerí en un programa de televisión que como se había caído el estacionamiento del Regis, se colocara en ese lugar, para que únicamente se atravesara la calle. Tal vez alguien lo oyó y tomó en cuenta esta propuesta, porque así se hizo.

Se abrió un boquete en el hotel, pues de todos modos se estaba cayendo y había que tirarlo, y por ahí salió el mural en un riel a la banqueta donde fue sujetado con unas enormes grúas y se colocó en la plataforma de un trailer que con todo cuidado trasladó el mural al otro lado de la calle, que es el sitio donde se encuentra actualmente.

Una vez en el predio se le construyó con tabiques una pared que lo protegiera, mientras se construía el museo, o sea que éste se construyó para albergar el mural que ya se encontraba ahí. Cuando estuvo terminado el edificio se retiraron los tabiques y quedó el mural como nuevo.

¿Estuviste en ese momento?

Sí, yo estuve cuando lo trasladaron, fue algo impresionante, de hecho mucha gente fuimos a verlo, era todo un acontecimiento, recuerdo que estaba la señora Olmedo, los restauradores, muchos arquitectos y público en general.

Y me explicaban, el maestro Mijangos y el maestro
Tomás Zurián, que había que ir calzando el trailer…

Sí, los restauradores tuvieron este cuidado porque el fresco puede desprenderse si se mueve el bastidor, sobre todo siendo tan largo, por eso lo hicieron muy despacio y con todo cuidado. Fue un trabajo técnico increíble.

Después, cuando se destapó el mural se encontraron unas pequeñas fisuras que se restauraron magníficamente y son ahora imperceptibles. Yo creo que es un extraordinario trabajo técnico y de restauración el que se hizo y que permite hoy día ver el mural como cuando se pintó.

Por muchos años, después de inaugurado este museo, se le respetó el espacio totalmente al mural, yo creo que lo único que puede quedar en ese salón deberían ser gráficos y documentos que formen parte del contexto histórico del mural *"Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central"*, del genial pintor Diego Rivera.

Rina ¿en cuántos murales colaboraste con el maestro?

Trabajé con el maestro durante diez años. Después de este mural en el que colaboré de principio a fin, él me mandaba llamar cuando iba empezar alguna obra mural. Después del *"Sueño de una tarde dominical..."*, estuve en el Cárcamo del Río Lerma donde él me pintó. Un día llegó el maestro y llegó Ruth Rivera a visitarlo y le dijo: "Quiero que vayan las dos a nadar a una alberca para que yo pueda hacer unos dibujos y venir a pintar". Y entonces nos fuimos en su camioneta, que fue un regalo de Henry Ford. Nos fuimos a una alberca, y ahí se sentó él en un graderío… no recuerdo qué alberca sería. Él se puso a dibujar en una libreta mientras Ruth y yo nadábamos, y así fue como nos pintó en ese mural del Cárcamo del Lerma, que no fue un fresco como todos los demás, sino que por única vez trabajó con la técnica de la vinelita, era la época en que Siqueiros le bromeaba a Diego diciéndole que era un pintor que usaba solamente técnicas arcaicas, pero en este caso Andrés Sánchez Flores le sugirió utilizar una técnica que iba a resistir el agua, recuerdo que Diego nos comentó, -no creo que resista más de quince años lo que está bajo el agua, sin embargo voy a pintar con vinelita-.

Detalle del Cárcamo de Lerma en el Bosque de Chapultepec

Después de este mural, trabajé en el del Hospital La Raza, donde pinté el plafón junto con el maestro, existen unas fotos que me da mucha alegría ver, porque estamos los dos viendo para arriba pintando la bóveda.

Después en el Estadio Olímpico Universitario, donde se formó un gran equipo, empezando por el equipo de jóvenes arquitectos encabezado por Luis G. Serrano que creó una nueva perspectiva, la perspectiva curvilínea, con una nueva interpretación geométrica, y un equipo de jóvenes pintores entre los que estábamos Arturo García Bustos, Arturo Estrada, Guillermo Monroy, Oscar Frías, José Gordillo, Marco Antonio Borreguí y yo. Ahí, como era muy alto el talud se colocaron unos andamios donde nosotros dibujábamos sobre la piedra, primero al carbón y luego con pintura roja y el maestro, con un altavoz, nos iba corrigiendo desde abajo.

Teníamos a la mano sus dibujos y los ampliábamos con cuadrícula, pero seguramente él notaba algunas deformaciones producidas por la inclinación del talud y nos las señalaba a ojo.

El maestro pintó el cuadro *Sueño de paz y pesadilla de guerra*, para la exhibición que Federico Gamboa llevaría a Europa juntamente con una gran exposición de arte prehispánico, pero en último momento decidieron que era muy fuerte para los países capitalistas el tema que había pintado Diego Rivera. Este cuadro desapareció, pero se hizo tal escándalo que se supo que Fernando Gamboa había ordenado se retirara de ese lugar y desapareciera y fue cortado del bastidor para enrollarlo y poderlo desaparecer. Sin embargo fue tanta la protesta de los artistas que tuvo que aparecer el Frente Nacional de Artes Plásticas lo envió con Ignacio Aguirre e Ignacio Márquez Rodiles a una exposición itinerante por los países socialistas. No se sabe dónde está, nunca se volvió a encontrar.

Rina Lazo ayudando a Diego Rivera. Colección personal Rina Lazo

En el año 1954 con la caída del gobierno democrático de Jacobo Arbenz, se hizo una manifestación en la cual participaron intelectuales como Luis Prieto, Sergio Pitol, y los maestros Frida Kahlo, Diego Rivera y Juan O'Gorman, entre otros. Después de la dolorosa muerte de Frida, el maestro pinta el cuadro que tituló sarcásticamente *La Gloriosa Victoria*, utilizando las palabras expresadas por Foster Dulles al triunfar la intervención. Como yo estaba en Guatemala en ese tiempo y me tocó vivir esos terribles días de la invasión, cuando pintaba un mural al fresco que titulé *Tierra Fértil*, y que hoy se encuentra en el edificio colonial del Museo de la Universidad de San Carlos de Guatemala, a mi regreso a México me pidió el maestro Rivera que le informara sobre los trajes, los personajes porque iba a pintar este tema. El mural transportable lo pintó en su estudio de San Ángel. Un día el maestro me pidió: "Mañana traiga una blusa roja" y al día siguiente me pintó como parte de la resistencia guatemalteca con una ametralladora en las manos. Yo le ayudé a pintar este cuadro mural y al permitirme pintar en el ángulo superior derecho una cárcel de Guatemala, dibujé los presos políticos ondeando tras los barrotes una bandera guatemalteca.

Mural "Gloriosa Victoria" de Diego Rivera, 1954

La Gloriosa Victoria fue a exhibirse a los países socialistas porque era la época de la "guerra fría" y aquí no permitían que se expusiera. El cuadro se fue a una exposición a Polonia y después viajó a otros países socialistas. Cuando Diego Rivera viaja a Moscú para que le atendieran del cáncer que padecía, en agradecimiento donó esta pintura a los trabajadores de Moscú. Durante 50 años no se tuvo noticia de dónde se encontraba este mural hasta que buscando el cuadro de la Paz se descubrió esta pintura en las bodegas del Museo Pushkin.

Te platicaré una anécdota personal, después que terminamos La Gloriosa Victoria, ya había fallecido Frida y el maestro había decidido irse a vivir al estudio de San Ángel, porque tenía la idea de hacer de la Casa Azul un museo que albergara la obra de Frida Kahlo. Una tarde me dijo: - Vamos a casa de Frida - como él le llamaba - quiero darle un regalo a nombre de Frida y en agradecimiento porque me ayudó en este cuadro -, cuando llegamos a la casa me quedé en el corredor y el maestro entró a su habitación y sacó un joyero pequeño y nos sentamos en el jardín, abrió el joyero y me dijo: "Escoja el anillo que usted quiera en recuerdo de Frida". Él sabía cómo la admiraba y yo, pues estaba muy joven, no sabía qué me podía gustar, me daba pena. Entonces el maestro tomó un anillo y me lo puso en la mano, era un zafiro rodeado de brillantitos, que por cierto existe un retrato donde Frida lo lleva puesto.

A mí me encantó el regalo pero me quedaba un poco grande, entonces fui a una joyería y pedí que me lo ajustaran y cuando lo fui a recoger, resulta que al anillo le habían cambiado la piedra. Entonces no lo recogí y me fui a decirle al maestro, quien se subió a la camioneta y vino conmigo a la joyería; pero él era tan famoso y la ciudad tan pequeña que al pasar lo vieron unos periodistas y cuando llegamos a la joyería ya iban atrás de nosotros. En ese momento se hizo un escándalo en la prensa: Que Diego le regalaba un anillo a su ayudante guatemalteca y quién sabe qué tanto… así que eso fue algo chistosísimo, porque duró el escándalo, después ya se volvió más grande... luego el maestro platicó que estaba bien que se hubiera perdido ese anillo, porque era un anillo de mala suerte que venía de la emperatriz Carlota, quien se lo había regalado a uno de sus bisabuelos y así había llegado hasta sus manos, él a su vez se lo había dado a Frida y ahora me lo regalaba a mí. De esta historia todavía guardo la nota periodística.

Quiero platicarte que después de la muerte del maestro Rivera yo pinté una obra mural que se refiere también a la caída del gobierno democrático de Guatemala, de la que no supe su paradero durante 50 años, porque se la vendí al coleccionista Mario Colín, esposo de María Asúnsolo, y siendo éste candidato al gobierno del Estado de México fue asesinado. Cincuenta años después supe que esta pintura había sido donada al Museo de Bellas Artes de Toluca y a principios de este siglo tuve el privilegio de que se exhibiera junto a *La Gloriosa Victoria*, de mi maestro Diego Rivera, en el Palacio de Gobierno de Guatemala con motivo del Aniversario de la Revolución de octubre que celebró la caída del Dictador Jorge Ubico.

Rina recuerdas un día común y corriente con Frida, y un día común con Diego.

Con los maestros Frida y Diego no había un día común y corriente, siempre vivía yo algo interesante. Cuando trabajaba con el maestro en el estudio de San Ángel, algunas veces alrededor de las seis de la tarde llegaba Sixto, el chofer, a quien el maestro llamaba "el general", por haber participado en la Revolución. El maestro se levantaba de la silla frente al caballete, soltaba el pincel y la paleta, se acomodaba el saco, tomaba su sombrero de ala ancha, después de quitar al perrito xólotl que estaba acurrucado sobre él, lo sacudía y se lo ponía, después nos subíamos a la camioneta para dirigirnos al Colegio Nacional. En ese momento el maestro se concentraba e iba planeando mentalmente lo que diría en su conferencia, llegábamos al Colegio Nacional y entraba saludando al numeroso público que lo esperaba, donde se encontraban intelectuales, estudiantes, periodistas y gente popular jóvenes y viejos. El maestro siempre refería temas polémicos que fueran noticia en esos momentos, muchas veces tocaba temas políticos con ironía y sarcasmo que hacían reír al público, pero siempre había en sus comentarios algo profundo que nos invitaba a la reflexión y cuando se trataba de arte eran verdaderas lecciones.

Podría platicarte de un día de muertos que fuimos a Pátzcuaro con Diego Rivera en el carro de Emma Hurtado, estuvimos toda la noche dibujando en el panteón de la isla de Janitzio hasta el amanecer, que fue muy bello porque el lago estaba como cubierto de niebla y poco a poco iban apareciendo las barcas de los

pescadores. Nosotros permanecíamos cerca de él dibujando en nuestras libretas y al mismo tiempo ayudábamos afilándole sus lápices. Al amanecer pasamos por los puestos de artesanías y el maestro compró una barquita de madera que me dedicó con estas palabras:

Aquí navega mi corazón,
a Rina Lazo la dueña de mi razón,
Diego Rivera el panzón.

2 de noviembre1954

Barca de madera. Colección personal Rina Lazo

Me da una gran satisfacción haber recibido tantas palabras elogiosas del maestro al dedicarme un libro o un dibujo "para Rina Lazo que me ayuda a pintar y a vivir", Diego Rivera, 1954.

Rina agradezco infinitamente el que me hayas permitido entrevistarte y compartir estos momentos. Gracias

Muchas gracias a ti, muchas gracias.

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán

ISSN -2448-721X