

TEXTOS Y CONTEXTOS

The training of Rina Lazo and Arturo García Bustos: affects, politics and art

■ **La formación de Rina Lazo y Arturo García Bustos: afectos, política y arte**

RECIBIDO • 30 DE MAYO DE 2022 ■ ACEPTADO • 28 DE JUNIO DE 2022

DINA COMISARENCO MIRKIN / INBAL
dinac@inba.gob.mx



PALABRAS CLAVE

Rina Lazo ■
Arturo García Bustos ■
formación ideológica ■
arte comprometido ■

KEYWORDS

Rina Lazo ■
Arturo García Bustos ■
ideological formation ■
engaged art ■

RESUMEN

En la disciplina de la historia del arte, frecuentemente se afirma que algunos artistas, especialmente los de la así llamada Escuela Mexicana de pintura, son socialmente comprometidos, pero no suele analizarse los distintos componentes que los llevan a asumir tales posturas. En el presente trabajo, en contraste, se analizan algunas de las vivencias afectivas y contextuales que dieron origen a los conocimientos teóricos y técnicos de los destacados artistas Rina Lazo y Arturo García Bustos en los inicios de sus carreras en el campo artístico y, principalmente, a su visión del mundo y a su práctica artística-política profesional.

ABSTRACT

In the discipline of art history, it is frequently affirmed that some artists, especially those of the so-called Mexican School of painting, are socially committed, but the different components that lead these artists to assume said positions are not usually analyzed. Contrary to this trend, this paper analyzes some of the affective and contextual experiences that gave rise not only to the theoretical and technical knowledge of the outstanding artists Rina Lazo and Arturo García Bustos at the beginning of their careers in the artistic field, but mainly to their visions of the world and their professional artistic-political practice.

Introducción

Rina Lazo (1923-2019) (fig. 1) y Arturo García Bustos (1926-2017) (fig. 2) formaron una muy destacada pareja de artistas, que en su fascinante vida compartida por casi 70 años, resumen buena parte de la historia del arte mexicano del siglo XX: él fue discípulo de Frida Kahlo, y ella, de Diego Rivera; ambos fueron protagonistas de importantes colectivos artísticos tales como el Taller de Gráfica Popular y el Salón de la Plástica Mexicana; y crearon una vasta y muy significativa obra que incluye pintura mural y de caballete, así como dibujo y grabado, destacando por su calidad poética y por su profundo compromiso social.

En el presente texto se analizan algunas de las vivencias afectivas y contextuales que dieron origen a los conocimientos teóricos y técnicos de Lazo y Bustos en sus inicios de sus carreras en el campo artístico y, principalmente, a su visión del mundo y a su práctica artística-política profesional: la Segunda Guerra Mundial, su formación con Frida y Diego, y el encuentro de la pareja, en la década de 1940; así como su militancia en el Partido Comunista Mexicano, los festivales de la juventud, la realización de sus primeros murales, el Consejo Mundial por la Paz, y su muy decisivo viaje a Guatemala en el contexto de la Guerra Fría, en la década de 1950.

Si bien la mayoría de estos hechos son ampliamente conocidos gracias a las numerosas entrevistas dadas por los artistas, el presente trabajo se aparta del enfoque biográfico tradicional para acercarse más bien al estudio de dichos hechos, considerados como algunas de las causas afectivas profundas que están en el origen de su convicción humanista y de su creación de un arte revolucionario. Las fuentes principales que fundamentan el presente estudio provienen de la memoria y de los testimonios de los propios artistas, tanto a través de las conversaciones informales que mantuve con ellos durante alrededor de veinte años en los que fui honrada con su extraordinaria amistad, y de los muy valiosos textos autobiográficos recopilados por el académico, escritor y periodista oaxaqueño Abel Santiago.¹

Recuerdos de infancia

Las vivencias más tempranas, tanto las privadas, experimentadas en el seno familiar como las sociales, relacionadas con los hechos históricos contemporáneos,

¹ Abel Santiago, *Rina Lazo: sabiduría de manos*, Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1998 y Abel Santiago, *En tinta negra y en tinta roja: Arturo García Bustos, vida y obra*, México, Fundación Todos por el Istmo, 2000.



Rina Lazo, *Autoretrato*, óleo sobre tela, 70 x 5 x 60 cm, 1968 (permiso para reproducción y foto cortesía: Arq. Rina Alegría García Lazo).



Arturo García Bustos, *Autoretrato*, óleo sobre tela, 65.5 x 56 cm, ca. 1942 (permiso para reproducción y foto cortesía: Arq. Rina Alegría García Lazo).

suelen impactar no sólo en las estructuras psíquicas de las personas, sino también en sus elecciones profesionales, y en sus inclinaciones para la adscripción de sus ideologías políticas como adultos.

Recordaba Bustos que de niño siempre vivió en el Centro de la ciudad de México y que por eso le tocó observar de cerca los murales de Diego Rivera y de José Clemente Orozco en la Preparatoria de San Ildefonso mientras eran creados, como así también ser testigo de las luchas entre los fascistas y los comunistas “a veces a pedradas, entre grupos de los Dorados, [...], los choferes, todo esto en el centro de la ciudad, por donde yo vagaba como un chamaco inquieto. Este ambiente influyó mucho en mi vocación de artista y de luchador social.” (Abel Santiago, 2000, p. 12) Con respecto a sus inquietudes políticas, el artista reconocía también la influencia del ambiente liberal de su familia y de su escuela. Señalaba que tanto su padre como su hermano mayor, fueron parte de una logia masónica y tenían “muchas inquietudes políticas, sociales, culturales y morales, manteniendo la línea liberal en contra de los conservadores,” (Abel Santiago, 2000, p. 13) y que en la escuela primaria, en la época de Lázaro Cárdenas, se cantaba *La Internacional* (Abel Santiago, 2000, p. 14).

Lazo por su parte, no provenía de una familia tan progresista como la de Bustos, pero recordaba que su padre, Arturo Lazo Midence, cuando estudiaba medicina, había sido parte de grupos unionistas que luchaban en Guatemala contra la dictadura de Estrada Cabrera, y que en 1920 estuvo a punto de ser fusilado, sin duda una experiencia muy fuerte que debe haber sido parte de la formación afectiva de Lazo en contra de los gobiernos autoritarios de cualquier tipo. Podemos concluir entonces, que la semilla de la rebelión en contra de la injusticia social fue sembrada en ambos artistas desde el seno mismo de sus entornos familiares y de las circunstancias históricas que les tocó vivir en sus países de origen, caracterizados ambos por luchas ideológicas extremas a las que resultaba difícil quedar indiferentes.

La década de 1940

Cuando en 1939, se declaró la Segunda Guerra Mundial, Lazo y Bustos eran dos jóvenes adolescentes. Seis años después, en 1945, cuando ese largo y atroz con-

flicto internacional por fin llegaba a su fin, rondaban apenas los veintitantos años.

Con la orden de detonar las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, que causaron la muerte de alrededor de 246000 civiles, se daba fin a una guerra que ya había causado la muerte de entre 55 y 60 millones de personas. A este desolador panorama de mediados de la década de 1940 hay que añadir las noticias que gradualmente iban haciéndose públicas, sobre los inenarrables crímenes cometidos por los nazis, incluyendo deportaciones, campos de concentración y genocidio. Años más tarde, en su primer viaje a Europa en 1951, Lazo y Bustos visitaron el campo de concentración de Auschwitz-Birkenau acercándose así a uno de los escenarios del escalofriante horror que había experimentado la humanidad pocos años atrás.

Si bien para una parte considerable de la juventud de posguerra la reacción ante los terribles hechos de la guerra fue la del abatimiento más absoluto y la de su consiguiente aislamiento y despolitización, para otros como Lazo y Bustos, la identificación con el sufrimiento humano y el sentimiento de responsabilidad moral porque hechos brutales como los aquí referidos no volvieran a ocurrir, los marcaron desde aquel entonces de forma definitiva, impulsándolos tanto a la creación artística como a la acción política.

En una etapa muy temprana de sus vidas, Bustos y Lazo comenzaron su formación artística, bajo la tutela, respectivamente, él de Frida Kahlo (fig. 3), todavía durante la guerra; y ella de Diego Rivera (fig. 4), apenas concluida la conflagración.

Arturo García Bustos y Frida Kahlo

La formación artística de Arturo García Bustos comenzó en 1941, al ingresar a la Academia de San Carlos y cuando poco tiempo después, atraído por las propuestas más flexibles y novedosas y por el prestigio de los profesores de la recién creada Escuela de pintura y escultura La Esmeralda, se transfirió a dicha institución, en donde conoció a Frida Kahlo.

Como a los pocos meses de su incorporación al cuerpo docente, Frida comenzó a tener problemas de salud que le hacían difícil trasladarse a la escuela, la artista invitó a sus alumnos a continuar con el curso en



Anónimo, Foto de Frida Kahlo y Arturo García Bustos.



Anónimo, Foto de Diego Rivera y Rina Lazo.

su casa de Coyoacán. Al principio participó el grupo de estudiantes completo, pero con el paso del tiempo, solo algunos de ellos, los más cercanos a la artista, continuaron asistiendo, por lo que fueron apodados por sus mismos compañeros como los Fridos: Arturo Estrada, Guillermo Monroy, Fanny Rabel y Arturo García Bustos, a quien Frida cariñosamente llamaba Bustos o Bustitos.

Todos ellos coincidían en recordar la gran libertad y respeto por sus propios intereses con los que Frida los estimulaba para realizar pinturas de distintos géneros artísticos, tales como retratos, auto-retratos, paisajes y temas costumbristas y sociales, y que los impulsaba a participar en concursos de forma colectiva.

Como parte de sus poco ortodoxos métodos de enseñanza, Frida también invitaba a sus alumnos a realizar viajes dentro y fuera de la ciudad: a mercados, museos y sitios arqueológicos. Muy pronto nació una profunda complicidad entre todos ellos, no sólo en torno al arte, sino y fundamentalmente, en relación con los ideales sociales y políticos compartidos por estudiantes y maestra. Bustos sostenía que Frida “creó la poesía y la belleza no sólo en sus cuadros, sino en todo el ambiente que la envolvía,” y que era muy alegre y jovial, incluso en los momentos más dramáticos de su vida (Abel Santiago, 2000, p. 35).

Pese a que Frida no era muralista, una de las experiencias más notables que Frida brindó a sus alumnos fue la de iniciarlos en la pintura mural, de corte verdaderamente popular (fig. 5). En 1945, cuando Bustos tenía tan solo 18 años, ingresó al Taller de Gráfica Popular, una de las organizaciones más influyentes en la vida artística y política de México, aprendiendo grabado y litografía, consolidando la convicción sobre la importancia de poner el arte al servicio del pueblo, junto a Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins y Hannes Meyer. Paralelamente a su ingreso al TGP, con Frida y el grupo de los Fridos, Bustos participó en 1945 en el diseño y realización del mural *Madres Solteras* en la Casa de la Mujer Josefa Ortiz de Domínguez, lavaderos públicos de Coyoacán, y dos años más tarde en 1947, creó *Amantes primitivos*, para el Hotel Posada del Sol, como parte de un ciclo mural, nuevamente con el grupo de los Fridos.

Rina Lazo y Diego Rivera

Por su parte Rina Lazo, nacida en Guatemala, inició su formación artística en su país de origen, cuando en 1944 se inscribió en la Academia Nacional de Bellas Artes de la Universidad de San Carlos de Guatemala. En 1946, Lazo ganó el concurso convocado por el Ministerio de Educación Pública, cuyo premio consistía en una beca para estudiar en el exterior, gracias a la cual la joven estudiante, de entonces tan sólo 23 años, emprendió su viaje a México, país en el que decidió desarrollar su vida personal y su carrera artística.

Ya en México la joven Rina comenzó a tomar clases en La Esmeralda, y pocos meses después del inicio de sus cursos, Andrés Sánchez Flores, profesor de técnicas y materiales en la escuela, y el especialista en química que asistió a Diego por muchos años, impresionado por la disciplina, puntualidad y confiabilidad de la joven estudiante, la invitó a trabajar junto al Maestro, una oportunidad extraordinaria a la que aspiraban muchísimos estudiantes nacionales y extranjeros.

Como muchos otros de sus discípulos, Lazo confirma que los métodos de enseñanza de Diego se basaban fundamentalmente en la práctica (fig. 5). Su primera tarea en *Sueño de una tarde dominical* en la Alameda Central consistió en moler los pigmentos. Después se le asignaron algunas otras tareas menores, tales como transferir los bocetos en las paredes, preparar las pinturas y ubicarlas en la paleta. Con el paso del tiempo, Diego comenzó a encargarle tareas más delicadas y



Anónimo, Foto de la Pulquería La Rosita decorada por los Fridos.

creativas, como pintar las uniones entre las distintas secciones correspondientes a cada jornada de trabajo (una tarea para la que con orgullo reconocía Rina que era particularmente habilidosa), y pintar algunos pequeños detalles dentro del mural, tales como algunos ornamentos de los trajes, las hojas de los árboles, las letras de los periódicos, las medias y zapatos de la figura central de la obra donde el artista se autorretrató como niño, y las medallas del así llamado “General medallas.”

Lazo recordaba que en otras oportunidades Diego le pedía que investigara fuentes visuales, como fotografías y libros ilustrados, de donde el artista partía para representar algún detalle histórico, y que otras veces posaba para algún detalle que el artista tuviera que observar. Para Lazo “el tiempo volaba observando a Rivera pintando, viendo todo lo que hacía, escuchando todo lo que hablaba: política, arte, hechos cotidianos” (Abel Santiago, 1998, p. 35). Lazo recordaba que Rivera solía recibir numerosos y muy distinguidos visitantes mientras trabajaba en sus murales, y que hablaba con ellos desde los andamios, sin desatender su trabajo y narrando las historias más fascinantes y su poco convencional visión del mundo. Lazo comenzó así a familiarizarse con los ideales revolucionarios, ideales que a partir de entonces habrían de guiarla durante toda su vida y carrera.

El sentido de amistad y de pertenencia que lograron transmitir figuras de la talla de Frida y Diego en sus estudiantes los convirtió en acérrimos defensores de los valores e ideales de la Escuela Mexicana de Pintura, incluso cuando dicha escuela sufrió los embates más furiosos de parte influyente de la crítica de arte contemporánea. Diego y Frida también fueron el origen del encuentro de Lazo y Bustos, por lo que los vínculos afectivos que los unían a sus maestros en el campo artístico y político resultaron decisivos en sus vidas también en el aspecto personal.

El encuentro de Lazo y Bustos

En efecto, en 1946, en preparación para una manifestación en el zócalo de la ciudad, en contra del así llamado Plan Clayton, que formulaba la eliminación de las fronteras comerciales entre Estados Unidos y México,

Bustos, invitado por Frida, y Lazo, por Diego, asistieron al Sindicato Ferrocarrilero, ubicado entonces frente a la Alameda Central, para realizar carteles y telones en contra del imperialismo norteamericano.

Allí, en este efervescente ambiente político, coincidieron los jóvenes artistas por primera vez. Comenzaron entonces a convivir en torno a eventos culturales como exposiciones y concursos en la Alameda, en los que el mismo público oficiaba como jurado, y al poco tiempo de haberse conocido, se convirtieron en los protagonistas de una de las historias de amor y colaboración artística más memorables y entrañables del mundo cultural mexicano del siglo XX (fig. 6).

Lazo y Bustos, siempre en una sintonía política y afectiva perfecta, resistieron juntos los embates cometidos en su contra durante la década de 1950, y disfrutaron del reconocimiento que alcanzaron tiempo después, no sólo como los discípulos dilectos de Frida y de Diego, sino y fundamentalmente como Maestros artistas en derecho propio. Sus anhelos artísticos y políticos compartidos fueron el pilar fundamental que les permitió dar sentido a sus quehaceres profesionales durante sus prolíficas carreras.



Anónimo, Foto de Rina Lazo trabajando en el mural de Diego Rivera *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, 1947 (permiso para reproducción y foto cortesía: Arq. Rina Alegría García Lazo).

La década de 1950

El escenario en que se desarrolló la cultura de la década de 1950 estuvo marcado, de forma preponderante, por el inicio de la así llamada Guerra Fría, es decir el enfrentamiento de las dos grandes superpotencias de la posguerra, los Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, con el forzado alineamiento de los otros países dentro de este nuevo sistema bipolar.

La década estuvo teñida por la lucha de poderes de las grandes potencias que fue librada, no a través de enfrentamientos armados en sus propios territorios, sino en distintas y muy alejadas partes del mundo sujetas a sus influencias políticas y militares; en la carrera armamentista; en el temor que se difundió a través de todos los medios; y también a través del arte utilizado como arma de propaganda política y de penetración cultural.

En México, en el mundo del arte, aparecieron nuevas tendencias de vanguardia que se oponían a la tradición del muralismo nacional. La década se caracterizó por la pugna constante entre los artistas adscritos al muralismo asociado con la Escuela mexicana como Lazo y Bustos, y otro grupo de artistas, asociados con lo que se llamó *La ruptura*, quienes estimulados por las becas, salones y exposiciones internacionales promovidas por la Organización de Estados Americanos (OEA) liderada por el crítico José Gómez Sicre, comenzaron a abrirse a las posibilidades creativas que ofrecían las llamadas “corrientes internacionales”, artepuristas.

Como señala la especialista Inda Sáenz, esta situación acarreó muchos ataques y la descalificación de Lazo y Bustos por parte de otros artistas, críticos de arte y funcionarios de la cultura, hecho que se acentuó, muy especialmente, tras la muerte de Diego Rivera en 1957. A partir de este momento, la ideología revolucionaria y el arte de Lazo y Bustos se convirtieron en un medio para alcanzar la utopía y en una herramienta fundamental para articular la resistencia en función de las relaciones de poder establecidas en el campo artístico y social de México.

El Partido Comunista Mexicano (PCM)

EL PCM fue una organización política y social fundada en el país en 1919, en un primer momento con el obje-

to de profundizar las luchas sociales iniciadas con la Revolución mexicana de 1910 y más adelante, en la década de 1930, para frenar el avance del nazi fascismo. En sus primeras etapas, contó con la participación de destacados artistas tales como Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado y Diego Rivera, que se sumaron al Partido mientras participaban del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores y en su órgano de difusión, *El Machete*; *El Taller de Gráfica Popular*; y la *Liga de Escritores y Artistas revolucionarios*, y en su revista *Frente a Frente*. En dichas asociaciones y en la labor independiente de los artistas, se recurrió al arte como herramienta de difusión ideológica para el pueblo, especialmente a través de la pintura mural y de la gráfica.

Sin embargo, incluso en sus primeras etapas, el PCM no estuvo exento de diferencias ideológicas significativas entre algunos de sus miembros, que derivaron en contradicciones y luchas internas de poder, e incluso en algunas expulsiones de miembros prominentes tales como la de los trotskistas Úrsulo Galván (líder campesino), y Diego en 1929 (el artista fue readmitido recién en 1954); la de David Alfaro Siqueiros en 1930; y la de dos de los principales dirigentes del partido, Hernán Laborde y Valentín Campa en 1940.

Bustos ingresó al Partido desde muy joven, y señalaba el artista que “esta condición de militante en las filas de la lucha por el socialismo hizo que la maestra Frida Kahlo me distinguiera, que fijara su atención en mí, pues ella y el maestro Rivera deseaban volver a participar en las actividades del Partido,” (Abel Santiago, 2000, p. 21). Por su parte, Lazo recordaba que el Maestro Rivera le “había insinuado en algunas ocasiones que ingresara yo al PC, pero no le di importancia. En ese tiempo él estaba expulsado del Partido por sus ideas trotskistas, pero quería que yo fuera comunista, porque estaba convencido de que ésa era la mejor forma de lucha, de que esa era la trinchera ideal para el trabajo político”. (Abel Santiago, 1998, p. 47). Finalmente en 1949 Lazo decidió incorporarse al Partido, en la Célula Silvestre Revueltas, en la que ya militaban algunos de los artistas que ella admiraba mucho como “Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado y el propio Diego Rivera antes de ser expulsado y cuando reingresó.” (Abel Santiago, 1998, pp. 47-48). Bustos y Lazos militaron en el PCM hasta

1962, cuando por diferencias internas decidieron cerrar dicha etapa, aunque como en el caso de sus Maestros, sus lazos afectivos e ideológicos con el comunismo y su convicción sobre el arte con contenido social, jamás fueron abandonados.

Los primeros murales

Recordaba Lazo que una de las primeras tareas que el Partido Comunista le asignó a la joven pareja de aprendices de militantes, fue la producción de murales en una Escuela rural en Temixco, Morelos (1948), para así aprovechar su vocación por el arte. Allí Bustos pintó al líder revolucionario campesino Zapata, y Lazo realizó retratos de trabajadores cafetaleros de la zona, a quienes habían conocido personalmente. La pareja trabajó con muchísimo entusiasmo, aunque el pago consistía tan solo en casa y comida, pero poco tiempo después el mural fue intervenido por otro artista muy inexperto, que según testimonio de los artistas lo transformó por completo, y lamentablemente no se conservan fotografías de la obra original.

Un año más tarde, ahora de forma individual, oportunidad poco común para una artista mujer joven en aquel entonces, Lazo pintó el mural *Los cuatro elementos* (1949), obra en temple para la Logia Masónica del Valle de México, que motivó elogiosos comentarios por parte de David Alfaro Siqueiros y de la que sí se conservan fotografías que dan prueba del talento y dominio técnico alcanzado por la artista desde una edad temprana.

En la década de 1950, nuevamente el PCM encargó a la pareja de artistas pintar un ciclo mural, ahora en el local de la Sociedad Cooperativa Ejidal de Atencingo, Puebla (fig. 8). Atencingo, ubicado en el suroeste de Puebla, había sido el centro de una extensa red de ferrocarriles que comunicaban los campos de caña de las distintas haciendas de la región con el enorme ingenio donde se procesaba el azúcar. Con el paso del tiempo, en las décadas de 1920 y 1930, algunas de las haciendas, a través de engaños, amenazas, el control del agua para riego, y la violencia física, fueron adquiridas por la Compañía Civil e Industrial Atencingo que era propiedad del empresario y cónsul estadounidense William Oscar Jenkins Biddle (Gómez Carpinteiro, 2003, p. 88). En 1938, por decreto presidencial de Lázaro Cárdenas, la zona correspondiente al Ferrocarril Atencingo (FCA)



Niño cañero frente al mural en la Sociedad Cooperativa Ejidal de Atencingo, Puebla (fotografía y permiso de reproducción, cortesía Fundación Héctor García).



Rina Lazo, *El festival de la juventud y los Estudiantes por la Paz y la Amistad en Berlín*, 1951 (permiso para reproducción y foto cortesía: Arq. Rina Alegría García Lazo).

se transformó en la Sociedad Cooperativa Ejidal de Atencingo y Anexas, pero las tensiones entre los campesinos y el cacique continuaron durante muchos años y costaron la vida a muchos de ellos.

Lazo y Bustos referían que todas las tardes conversaban con los campesinos y que trabaron amistad con algunos de ellos, a los que frecuentemente visitaban en sus casas. Las historias que les narraban y las que la pareja vivió en su compañía eran traducidas por los artistas en imágenes en los muros que iban pintando; incluso cuando un campesino fue asesinado, los artistas decidieron representar el dramático hecho en una parte del ciclo mural, donde retrataron al mismo Jenkins y a su pistolero, que conduce al campesino con los ojos vendados a la muerte, y en el fondo, el mismo campesino asesinado cargado por otros compañeros, envuelto en un petate sobre una litera.

Llegó entonces una patrulla de soldados de Jenkins y los amenazó. Porfirio Jaramillo, uno de los ejidatarios que se opusieron a Jenkins, y hermano del reconocido dirigente campesino Rubén Jaramillo, les recomendó entonces que partieran, y efectivamente poco después el mismo Porfirio y muchos de los campesinos con los que la pareja había convivido durante su estadía en Puebla, siguieron el mismo trágico destino de sus compañeros asesinados. Si bien estas experiencias atravesadas por la violencia siempre resultan sumamente impresionantes, el haber estado en el lugar de los hechos, el haber sido amenazados, y sobre todo el haber conocido a los campesinos asesinados, sin duda constituyó un hito vivencial muy fuerte para los artistas, que aceleró la internalización de los valores propios del Partido, los unió todavía más como pareja, y reforzó su compromiso emocional y político con las luchas sociales.

Los festivales de la juventud

En 1951, Bustos fue elegido delegado para el III Festival de la Juventud de los Estudiantes por la Paz en Berlín, República Democrática Alemana, y viajó a Europa junto con Lazo. El festival había sido organizado por la World Federation of Democratic Youth (WFDY) y la International Union of Students. Como mencionamos, era una época en la que la Guerra Fría y la polarización de los bloques se agudizaba, pues mientras los Estados Unidos intervenían en Corea, Francia lo hacía en Vietnam y el ambiente a nivel mundial era muy tenso.

La experiencia de la unidad de los delegados en contra de la militarización y de la guerra que experimentaron en el Festival, la vivencia de la actitud contestataria de los jóvenes unidos a favor de la paz, marcaron a Bustos y a Lazo de forma definitiva, pues siempre recordaban esos días reviviéndolos afectivamente con una muy profunda emoción (fig. 7). Decía Bustos que se trató de “un festival, digno de ser vivido por todos los jóvenes del mundo, porque reflejaba las esperanzas de una transformación total, de un cambio radical al socialismo, a la fraternidad, a la paz,” (Abel Santiago, 2000, p. 38) y corroboraba Lazo que ya desde el tren de camino a Berlín “el ambiente era tan alegre y emotivo que de inmediato se advertía la presencia de la juventud consciente, responsable, con esperanzas de un mundo

mejor, eufórica en sus luchas por la liberación nacional y la paz” (Abel Santiago, 1998, p. 68). El sentirse parte de una comunidad, con ideales nobles a favor de la paz en un momento de tensión política tan fuerte, fue una experiencia vital muy feliz e inspiradora, como una vívida visualización de la posibilidad del cumplimiento de la sociedad utópica con la que soñaban los artistas, misma que se mantuvo intacta en su memoria, y que incluso ante las circunstancias más adversas, les permitió no claudicar jamás de su profunda fe en la humanidad.

Esta experiencia compartida, el participar y el aprender uno al lado del otro, en el marco de un encuentro de la juventud internacional unida a favor de la paz, permitió a Lazo y a Bustos disfrutar la satisfacción de sentirse protagonistas creadores de lo social, y este sentido de empatía, de idealismo, y de acción, los mantuvo unidos a lo largo de todas sus vidas comprometidas siempre con la construcción de un mundo



Anónimo, Foto de Rina Lazo y Arturo García Bustos el día de su boda (permiso para reproducción y foto cortesía: Arq. Rina Alegría García Lazo).

mejor. En 1957 Bustos fue electo nuevamente delegado, esta vez para el VI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes de Moscú, y nuevamente la pareja emprendió el viaje, visitando esta vez la URSS, China, y Corea del Norte. En este contexto resulta significativo señalar, que mientras estaban recorriendo estos lugares, reforzando sus lazos afectivos y su conocimiento de primera mano del comunismo en algunas de sus distintas expresiones, recibieron la noticia de la muerte de su querido y admirado maestro Diego Rivera.

El Consejo Mundial por la Paz

Dicha organización internacional, en inglés World Peace Council (WPC), fue fundada en 1950 para promover la coexistencia pacífica entre las naciones, la no injerencia en los asuntos internos de sus miembros, y el desarme nuclear. Entre los artistas e intelectuales miembros se encontraban Pablo Picasso, Pablo Neruda, Georg Lukács y Jean Paul Sartre.

A través de la rama mexicana, autoproclamada por sus fundadores como “movimiento pacifista mexicano,” Bustos, junto con otros artistas tales como Diego Rivera, Mariana Yampolsky, Leopoldo Méndez, Andrea Gómez, y Alberto Beltrán participaron con grabados en *Peace Courier*, una de las publicaciones del Consejo. Los artistas también contribuyeron con la recolección de firmas para apoyar el Llamamiento de Estocolmo, prohibiendo el uso de las bombas atómicas y a favor de la paz internacional, creado precisamente en la etapa más cruel de la Guerra Fría, así como también, para conformar un frente unido que se opusiera al imperialismo norteamericano.

De esta etapa datan varios grabados de Bustos en contra de las bombas atómicas y la representación de hombres y mujeres firmando petitorios a favor de la paz junto a su símbolo por excelencia, la paloma. Reafirmando la unión de maestros y discípulos, recordemos también que la obra de Diego Rivera, *Pesadilla de guerra y sueño de paz* (1952) se refiere precisamente a esta etapa y que allí el artista retrató a Frida Kahlo en silla de ruedas, recolectando firmas para el Llamamiento de Estocolmo. Frida realizó varias obras como *El Congreso de los pueblos por la paz* (1952) y *El marxismo dará salud a los enfermos* (1954), que están íntimamente relacionados

con la ideología del Consejo, que nuevamente unió a maestros y discípulos en su lucha política común.

Lazo y Bustos en Guatemala

En 1953, atraídos por el gobierno socialista de Jacobo Árbenz en Guatemala (1951-54), una de las pocas democracias latinoamericanas de la época, el joven matrimonio viajó al país natal de Lazo. Bustos había sido invitado por el destacado escritor, crítico de arte y diplomático guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, para crear un taller de grabado siguiendo el modelo del Taller de Gráfica Popular de México. Lazo, quien como mencionamos antes, ya había pintado un mural en México, recibió allí su segunda comisión pública individual: *Tierra fértil* (fig. 9) realizada originalmente para el Club Italiano de Guatemala, fue trasladada y restaurada, en 1989, y actualmente se encuentra en el vestíbulo del Salón Mayor del Museo de la Universidad de San Carlos de la ciudad capital de Guatemala.

El tema principal de la obra, tal y como lo señala su título, es una alegoría de la fertilidad de la Tierra, entendida no solo literalmente, en relación con la exuberancia de la naturaleza, sino, metafóricamente, de acuerdo con la ideología progresista de los artistas, como simbolización de las ilusiones que les despertaba el nuevo gobierno democrático de Guatemala, que entonces prometía una regeneración y una prosperidad más justa para todo el pueblo guatemalteco.



Rina Lazo, *Tierra Fértil*, 1954, fresco, 3 x 4.80 m, vestíbulo del Salón Mayor, Museo de la Universidad de San Carlos de Guatemala (permiso para reproducción: Arq. Rina Alegría García Lazo, foto cortesía MUSAC).

Paralelamente, Bustos y sus compañeros del Taller crearon carpetas en defensa de la reforma agraria y de otros logros populares como la construcción de una carretera. Para el 1° de mayo de 1954, vislumbrando la inminente amenaza, Bustos y sus compañeros del taller de Bellas Artes, produjeron varias caricaturas y grabados y una carroza alegórica en la que denunciaban la intervención estadounidense en Guatemala (Abel Santiago, 2000, p. 43).

A pesar del entusiasmo de los artistas con sus significativos proyectos de realización profesional alimentada por el interés social, la aventura guatemalteca no duró mucho, pues al poco tiempo de su llegada se produjo un golpe de estado instigado por la CIA, que derrocó al régimen legítimo, condenando al país a un baño de sangre atroz.

Entre 1954 y 1955 durante su estadía en Guatemala primero, y a su regreso a México inmediatamente después, Bustos produjo una serie de 11 grabados a los que tituló *Testimonio de Guatemala*, en los que retrató las condiciones del país durante la dictadura brutal de Jorge Ubico, la llegada de la esperanzadora democracia con Jacobo Árbenz y su reforma agraria, y una vez más, el violento golpe militar que terminó con dicho sueño.

Aunque en Guatemala algunos de los grabados de Bustos fueron divulgados en carteles y periódicos murales a favor del gobierno de Arbenz, posteriormente, la serie se publicó como álbum, acompañada por frases del mismo artista y con algunas de otros autores tales como el poeta venezolano Carlos Augusto León, el salvadoreño René Arteaga y el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, con los que se lograba resaltar todavía más sus conmovedores mensajes plásticos. Los grabados también fueron exhibidos en numerosas exposiciones en México y en el extranjero, cumpliendo un importante papel para difundir lo ocurrido y conseguir apoyo a favor de la democracia.

Recordaba Bustos que para él “fue una experiencia muy reveladora, un momento que nunca había yo vivido, como el ametrallamiento desde varios aviones a un pueblo indefenso, y luego los cañones antiaéreos contestando, tratando de disuadir a los pilotos también norteamericanos, según se comprobó posteriormente, por declaraciones de los propios empleados de la CIA, que tiempo después confesaron su participación en esa cínica y brutal intervención” (Abel Santiago, 2000, p. 43).



Arturo García Bustos, *Porque esta tierra volverá a nacer*, 1954, linóleo, 24 x 42 cm, núm. 12 en el álbum *Testimonio de Guatemala* (permiso para reproducción y foto cortesía: Arq. Rina Alegría García Lazo).

Una de las imágenes más icónicas de la serie, que expresa al mismo tiempo el claroscuro desolador de la violencia propia del siglo XX, y del esperanzador optimismo de Bustos, es la que el artista incluyó como lema en la portada del álbum y en imagen con la que cierra la serie. Se titula *Porque esta tierra volverá a nacer* (1954) (fig. 10), frase tomada del *Chilam Balam de Chumayel*,² texto maya que en algunas oportunidades inspiró al artista, quien como claramente expresa en el grabado, jamás perdió la esperanza de que la humanidad, a pesar de los horrores vividos en Guatemala, llegara a alcanzar un día una forma social acorde con el sentido profundo de la vida y de la dignidad humana que habían sido tan brutalmente violados en el hermano país.

La solidaridad de Frida y Diego

No bien se supo del golpe en Guatemala a través de la prensa, el 2 de julio de 1954, Frida y Diego participaron en una manifestación política contra la intervención estadounidense en el vecino país, en donde en ese mo-

² El *Chilam Balam* es un conjunto de textos anónimos escritos en lengua maya entre los siglos XVI y XVII que recogen mitos e historias de dicha cultura prehispánica. Chumayel alude a la ubicación específica de dicha fuente, de la que existen diferentes versiones correspondientes a otras localidades yucatecas, tales como Kaua, Ixil, y Tekax, entre otras.

mento todavía se encontraban sus queridos estudiantes, y esta fue la última aparición pública de la artista.

Cuando Bustos regresó a México, apenas unos días más tarde, inmediatamente fue a ver a su querida maestra y recordaba que al llegar a la Casa Azul se sorprendió al ver su puerta decorada con dos banderas entrecruzadas, la guatemalteca y la mexicana, que demostraban al barrio y al mundo, la solidaridad de Frida y Diego con la causa democrática guatemalteca (Abel Santiago, 2000, p. 44). En un cuaderno de notas personales del artista puede leerse que entonces encontró a Frida “muy desmejorada pero igual de emotiva e interesada en ese momento del país hermano,” y cita que ella curiosa y preocupada le decía: “Bustitos cuénteme cómo fue, qué pasó,” a lo que él respondió que “todo había sido la traición del ejército, que no había entregado las armas al pueblo y que no hubo ninguna posibilidad de defender al gobierno democrático.” Las conversaciones duraron varias tardes y fueron las últimas que Arturo mantuvo con su admirada maestra, quien falleció apenas unos días después, el 13 de julio.

Contaba Bustos que cuando se enteró de la muerte de Frida, estaba en la sede del PCM, de donde instintivamente tomó una bandera roja. Posteriormente, ya en el Palacio de Bellas Artes donde la estaban velando, y con autorización de Diego, tal y como era costumbre hacer por aquel entonces con los militantes del partido comunista, colocó dicha bandera sobre el ataúd de Frida.³

Lazo se quedó unos días más en Guatemala, intentando terminar su mural y protegiendo valientemente a algunos de sus compatriotas perseguidos, haciéndolos pasar por sus asistentes de obra. A los pocos días de su regreso a México, también Lazo fue a visitar a su maestro, y recuerda que Diego le pidió entonces que reprodujera parte de su mural guatemalteco en su estudio de San Ángel.

En el mismo año del golpe de estado en Guatemala y de la muerte de Frida, 1954, Diego produjo una obra monumental titulada *La Gloriosa Victoria*, donde retrató la tragedia contemporánea del hermano país, que

³ Su acción puso a prueba los muy estrechos límites de la tolerancia política de aquel entonces, en plena guerra fría y con el reciente golpe en Guatemala. El director del Instituto Nacional de Bellas Artes, el destacado intelectual y ensayista Andrés Iduarte, muy digna y respetuosamente permitió el acto simbólico tal y como lo quisieron los allegados de Frida, pero al poco tiempo fue cesado de su puesto precisamente por haber permitido dicha acción.

al igual que a su querida Frida, lo había conmovido tanto. Esta temática significó una expansión del repertorio clásico de Diego, distinto a su temática histórica nacional más frecuente sobre la Revolución Mexicana, y podemos especular, que posiblemente este cambio se debiera no solo a la ideología antiimperialista del artista, sino también a la relación del maestro con Lazo y con Bustos, porque efectivamente, fue a través de sus alumnos que tanto él como Frida en sus últimos días, obtuvieron reportes de primera mano de lo que realmente ocurrió en Guatemala, ejemplo paradigmático de la violación más flagrante de todas las propuestas del Consejo Mundial por la Paz.

Venceremos (1959)

En 1959, dos años después de la muerte de Diego, Lazo decidió retomar el tema de la historia de su natal Guatemala, combinado con la guerra de Corea, en su obra *Venceremos* (fig. 11) En ella, Lazo se remontó al 29 de junio de 1944, cuando una manifestación en la ciudad de Guatemala había sido violentamente reprimida por el dictador Jorge Ubico, expandiendo así el espectro temporal y completando la dramática historia contemporánea de su país natal narrada anteriormente por Bustos y por Diego.



Rina Lazo, *Venceremos*, 1954, óleo sobre tela, 139.5 x 219 cm, Museo de Bellas Artes de Toluca (permiso para reproducción: Arq. Rina Alegría García Lazo, foto cortesía Museo de Bellas Artes de Toluca).

En su pintura asignó un papel muy importante a las mujeres, retratando a personajes históricos concretos, tales como Haydée Godoy, representante del movimiento de la paz y de algunas asociaciones de mujeres en Guatemala que a diferencia de otros líderes no se quiso asilar en un país extranjero y se escondió en la misma selva guatemalteca.

Por otro lado, hay que destacar que en la obra, para el hombre que cuelga de un árbol, Lazo se basó en la figura de Bustos, invirtiendo así el rol tradicional de las mujeres como musas y modelos que ella misma había cumplido en varias oportunidades mientras asistía a Diego en sus murales, y destacando por contraste, el auto-reconocimiento de su valor como sujeto creador y la solidaridad y equidad de género que caracterizó a la pareja formada por Lazo y Bustos.

Reflexiones finales

Así, trascendiendo las narraciones anecdóticas sobre la biografía de los artistas, en el presente trabajo nos hemos acercado a algunas de las fuentes concretas que están en el origen de su muy significativa práctica artístico-política. Sus experiencias formativas tempranas, especialmente su aprendizaje artístico y político junto a Diego y a Frida, la convivencia cotidiana con los campesinos seguida por la violenta represión que presenciaron mientras realizaban sus primeros murales en Puebla; así como su compromiso con el Consejo Mundial por la Paz, y la experiencia del gobierno democrático de Guatemala seguida del cruel golpe con el que se le puso fin, marcaron las subjetividades de los artistas como seres individuales y como pareja, y consolidaron

el extraordinario compromiso artístico-político que caracterizó a la vida y al arte de Lazo y Bustos.

Experiencias como una guerra mundial, o la represión violenta vivida en Puebla y en Guatemala por los artistas, no sólo afectan a la comunidad que directamente protagonizó los hechos, sino a todos los contemporáneos como Lazo y Bustos, que según sus propias estructuras psíquicas reaccionan ante los hechos de distintas maneras. Las heridas emocionales y los traumas generados por estas situaciones extremas, e incluso más adelante, el injusto encarcelamiento de Lazo durante el movimiento estudiantil de 1968, más que profundizar los sentimientos de terror y de vulnerabilidad, incentivaron a los artistas a defender los derechos humanos y la paz, haciéndolos entender su práctica artística como instrumento de resistencia, de memoria, y de lucha.

El estudio de la formación temprana de los artistas no sólo resulta interesante en sí mismo, sino que nos permite recuperar el muy significativo legado del arte socialmente comprometido en México que siguió al movimiento muralista fundador, al mismo tiempo que nos abre las puertas para futuros análisis de corte teórico, sobre las distintas formas en las que las prácticas ideológicas o los sistemas de creencias que las constituyen se transmiten, adaptan y reproducen, en este caso dentro del campo de la comunidad artística de la Escuela Mexicana de Pintura. La identidad social adoptada por Lazo y Bustos durante estas etapas tempranas de su formación, como los discípulos dilectos de Diego y Frida, influyeron en la coherencia ideológica que caracterizó su quehacer cotidiano y, especialmente, sus prácticas artístico-políticas, siempre a favor de la libertad, la igualdad y la justicia. ▮

BIBLIOGRAFÍA

- *Arturo García Bustos: en el espacio mágico del muralismo mexicano* (2013). México, CONACULTA.
- COMISARENCO Mirkin, Dina, *Rina Lazo. Xibalbá el inframundo de los mayas*, (2022). CDMX, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, y Fundación Jenkins, <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/rinalazo-libro/>
- COMISARENCO Mirkin, Dina, "Crossing the Boundaries of Art Practice, Education, and Gender: Diego Rivera and Rina Lazo in Context," (2016). *Voices of Mexico*, Centro de Investigaciones sobre América del Norte de la UNAM, no. 101, enero, pp. 52-61.
- CHEMOR, Antonio, et. al., *Rina Lazo, Arturo García Bustos* (2015). CDMX, Promoción de Arte Mexicano.
- García Bustos, Antonio, *Meditaciones acerca del arte* (1995). CDMX, Academia de las Artes.
- GÓMEZ Carpinteiro, Francisco Javier (2003). *Gente de azúcar y agua. Modernidad y posrevolución en el suroeste de Puebla*, El Colegio de Michoacán, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- MORALES, Leonor, *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana* (1992). CDMX, Universidad Iberoamericana.
- Santiago, Abel, *Rina Lazo: sabiduría de manos* (1998). Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas.
- SANTIAGO, Abel, *En tinta negra y en tinta roja: Arturo García Bustos, vida y obra* (2000). México, Fundación Todos por el Istmo.
- *Diego Rivera y sus discípulos en el estudio: Rina Lazo, Arturo Estrada, Arturo García Bustos* (1987). ciudad de México, Museo Estudio Diego Rivera.
- SÁENZ, Ina, "Rina Lazo y Arturo García Bustos: la vigencia de la Escuela Mexicana," en *Codo a codo: parejas de artistas en México* (2013). Dina Comisarenco, comp., México, CDMX, Universidad Iberoamericana, pp. 357-391.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

DINA COMISARENCO MIRKIN • Doctora en Historia del Arte por la Universidad Rutgers y Licenciada en Artes por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Es investigadora y coordinadora y enlace entre los Centros Nacionales de Investigación y la Subdirección de Educación e Investigación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (SNI, nivel 2). Especialista en la historia y la historiografía del arte y del diseño mexicano del siglo XX, la historia del muralismo, y la producción visual de artistas mujeres. Entre sus libros destacan: *Rina Lazo. Xibalbá el inframundo de los mayas* (2022); *"El olvido está lleno de memoria": la pintura mural de Arnold Belkin* (2019); *Eclipse de siete lunas: muralismo femenino en México* (2017); *Las cuatro estaciones del muralismo de Raúl Anguiano* (2014); y *Memoria y futuro: diseño industrial mexicano e internacional* (2006 y re-edición 2019); y como coordinadora de obras colectivas: *"Fracturas de la memoria: un siglo de violencia y trauma cultural en el arte mexicano moderno y contemporáneo"* (2022); *De la Conquista a la Revolución en los muros del Museo Nacional de Historia* (2018), *Codo a codo: parejas de artistas en México* (2013), *Para participar en lo justo: recuperando la obra de Fanny Rabel* (2013 y re-edición 2017), así como numerosos artículos y capítulos especializados publicados en libros, catálogos y prestigiosas revistas nacionales e internacionales.