

ENTREVISTA A MIGUEL TZAB*

Esther Acevedo

M.T. ...Con las sugerencias indicadas por el Departamento Central en aquella época acerca de que en primer lugar todos los temas serían supervisados por Diego Rivera y Antonio Mediz Bolio, entonces jefe del Departamento de Acción Cívica, siendo el regente Aarón Sáenz, y en segundo lugar la conformación de un grupo que iba a tener libertad de ideas y de temas, que consistían en costumbres históricas [que incluían] todas las formas de vida en México. Era entonces, desde luego, un temario general, donde se consideraba desde lo pasado hasta lo actual, por medio de las pinturas murales, todo absolutamente.

E.A. ¿El tema de la producción y distribución de la comida no era el tema central del Mercado entonces?

M.T. No, era completamente general, se tenía que poner en consideración desde luego el comercio, el mercado, como base de este tema, abarcaba absolutamente todo.



Arco y plafón. Detalle.
Fotos: Larissa Pavlioukova.

* Realizada ca. 1978.

E.A. ¿Existía [unidad] entre los varios componentes del grupo?

M.T. Sí, existía unidad entre todo el grupo. No obstante que participaban algunos extranjeros como las hermanas Greenwood, originarias de Nueva York.

E.A. ¿Y a ellas quién las trajo?

M.T. A ellas las trajo el general Cárdenas en aquella época. Ellas comenzaron a pintar en Morelia en San Nicolás, ahí hicieron unos murales muy buenos, y al mismo tiempo muy bien interpretados los temas mexicanos o sea nacionales, no obstante que ellas traían una influencia europea porque estudiaron en París. Después de Nueva York se fueron a París a perfeccionar, pero luego para tener más seguridad en la pintura mural que usaba Diego [Rivera], se vinieron a México, y entonces el presidente Cárdenas que no era presidente, porque en aquella época era gobernador de Michoacán, las invitó a que vinieran aquí a perfeccionarse. Pero en una ocasión, ellas vinieron de paseo a México, expresamente para conocer las pinturas de Diego, de Clemente, de Siqueiros, etcétera, etcétera, y les gustó mucho el estado de Michoacán y entonces dibujaron muchas de sus costumbres, sobre todo las costumbres tarascas. También fueron a Jalisco.

E.A. ¿O sea que la mayoría de ustedes habían sido ayudantes de Diego?

M.T. Sí, sí habíamos sido alumnos de Diego, inclusive las Greenwood vinieron

para estar directamente con Diego.

E.A. ¿Y Rendón también?

M.T. Rendón también.

E.A. ¿Y Alva Guadarrama?

M.T. Alva Guadarrama fue ayudante exclusivamente de Diego, no solamente como pintor sino como albañil, porque él estucaba los murales de Diego.

E.A. ¿Y O'Higgins?

M.T. O'Higgins fue alumno de Diego, Ángel Bracho igualmente fue alumno de Diego, inclusive Diego le decía hijo. Y todos le decían "hijo de Diego" porque así lo consideraba el maestro.

E.A. ¿Era el hermano del escultor Carlos?

M.T. No, absolutamente, es de otra familia, nosotros también así lo creíamos. También yo fui alumno de Diego quien era el director de San Carlos. El único que no fue alumno de Diego pero sí colaboró con nosotros porque ya lo conocíamos, fue el japonés Noguchi. Él se incorporó, a última hora, a la comisión que se formó para pintar. Más o menos hizo amistad con nosotros y logramos que entrara a colaborar.

E.A. Pero eso viene después.

M.T. Viene después.

E.A. ¿Tenían algunos ideales y objetivos que mantenían al grupo unido?

M.T. Sí.

E.A. ¿Tenían ideología en común?

M.T. Sí, este grupo venía trabajando desde la época de Diego cuando todavía no era director de [la Academia de] San Carlos, desde su regreso de París. En aquella época se formó un

grupo de pintores que se llamaba 30-30 formado por pintores de la misma generación. Después esta agrupación cambió su nombre.

E.A. ¿Usted era parte de esa generación?

M.T. Sí, yo era parte.

E.A. ¿Y cuáles eran los objetivos y los ideales?

M.T. Los objetivos principales eran precisamente pintar temas, temas históricos, pero al mismo tiempo con ideas revolucionarias, también mexicanas, sobre los trabajadores, los obreros, los campesinos. Nuestros temas en aquella época eran un poquito [incómodos] para el gobierno del presidente Abelardo L. Rodríguez, pues no coincidía con nuestras ideas, pero Antonio Mediz Bolio lo convenció, al igual que a Aarón Sáenz, y entramos a pintar.

E.A. ¿Entonces no empezaron a pintar sino hasta enero de 1935?

M.T. Sí, del 35.

E.A. ¿Ya con Cárdenas?

M.T. Ya con Cárdenas, exacto, cuando el general Cárdenas tomó posesión. Entonces ya entramos a pintar directamente y la construcción del edificio todavía no se terminaba, por eso al estar trabajando, vimos, observamos como algunos albañiles habían descubierto dos jarrones enormes donde se encontraban muchas monedas de oro de la época colonial, entonces Aarón Sáenz hizo que se llevaran esos jarrones al Departamento y no supimos más o menos cuánto contenían, pero se supone que era una cantidad

fabulosa y él mismo dio a conocer públicamente que se había encontrado dinero, con el cual iban a terminar toda la construcción del Abelardo Rodríguez, y al mismo tiempo con eso iban a pagar las pinturas murales, y sí realmente hizo mucho, mucho.

E.A. ¿Por qué Antonio Pujol actuó como contratista?

M.T. A Pujol lo elegimos como contratista porque era uno de los elementos que más conocía las partes administrativas, era una persona que tenía conocimientos administrativos además de ser pintor.

E.A. ¿Diego Rivera participó en la organización del trabajo?

M.T. Participó directamente en el sentido técnico, él supervisaba los temas, los proyectos, y la elaboración de las tareas que se hacían porque pintábamos al fresco, entonces él era el responsable directo de que las pinturas fueran auténticas pinturas al fresco, procedimiento que él solamente sabía manejar por lo que tenía a su cargo esa gran responsabilidad.

E.A. ¿Pero en cuanto al tema, al enfoque y a las ideas?

M.T. No, eso nosotros lo elegimos. Entre nosotros se discutía y se llevaba a cabo.

E.A. ¿Cuál fue y cómo se estableció el programa a desarrollar en los temas tratados? o ¿había un tema en común?

M.T. ¡Ah! Sí, cada pintor, cada uno de nosotros escogimos los temas que debíamos de llevar a cabo y [tratamos] que no coincidieran para que no hubiera dema-

siadas ideas repetidas en cada una de las pinturas que se iban a realizar; cada pintor tenía su tema. Por ejemplo el tema de Antonio Pujol fue acerca del mercado nacional sobre minería y él comenzó a pintar frente a la entrada del Abelardo Rodríguez. Luego Pablo O'Higgins trató sobre el mercado internacional, no obstante que nosotros habíamos pensado que fuera sobre el mercado nacional, pero él quiso abarcar todo lo internacional sobre el capitalismo y todas sus pinturas son muy duras porque están en los plafones y en los laterales de lugar donde el pintó. Las hermanas Greenwood, trataron el mercado local, es decir el tema del mercado de Michoacán y luego trataron lo de Janitzio y lo de Xochimilco.

E.A. ¿O sea en el auditorio es otro tema?

M.T. Es otro tema, por ejemplo Ángel Bracho trató sobre la explotación de los curanderos, más bien del médico sobre los pobres que se enferman y son explotados. Y entonces trató sobre la cuestión de vitaminas de la época precortesiana. Pedro Rendón trató sobre el mercado en el Distrito Federal ¿verdad?

E.A. Y del otro lado el prehispánico.

M.T. El prehispánico. Yo traté sobre el mercado local de Yucatán desde el prehispánico hasta el moderno; nada más que ahí no pude lograr hacer la parte colonial, sino la del prehispánico nada más.

E.A. Y las Greenwood en la parte de arriba donde está la escultura de Noguchi.

M.T. Y las Greenwood donde está la parte superior; donde está la torre vieja de Noguchi.

E.A. ¿Y ese que tema tenía?

M.T. El tema era completamente también internacional.

E.A. ¿Y el de las Greenwood al frente de ese auditorio?

M.T. Fue sobre Xochimilco.

E.A. Ese es abajo.

M.T. Abajo.

E.A. Y [el mural] de arriba es más bien sobre las luchas de los cañeros.

M.T. ¡Ah! Sí, sí. Exacto. El trabajo en el campo cañero de Bracho.

E.A. ¿Y esto tenía algo que ver contra Aarón Sáenz?

M.T. No, no.

E.A. ¿Esto del azúcar?

M.T. No, no. Aarón Sáenz todavía no comenzaba a administrar [el Departamento Central], estaba dedicado exclusivamente a la política, pero cuando salió de regente se empezó a colocar en Tamaulipas, donde él vive. Entonces fue cuando se hizo cargo de la parte administrativa de la caña, pero en aquella época no, era completamente un joven que comenzaba su carrera de político.

E.A. ¿Quién distribuyó los temas y las áreas?

M.T. Entre todos nosotros nos reuníamos y nos los distribuíamos, y los trabajadores: albañiles, carpinteros, ayudantes, también estaban bajo nuestro cargo; éramos todos los [pintores los] que elegíamos, los que tratábamos todos los asuntos de nuestro trabajo.

E.A. ¿Se estableció el trabajo en conjunto, bueno ya me lo dijo, pero algún marco teórico del cual partían ustedes?

M.T. ¿Un marco teórico?

E.A. Sí, por ejemplo si ustedes creían en la lucha de clases, en el sistema capitalista o en el sistema comunista, o sea ¿cuál era su base teórica?

M.T. ¿De elaboración?

E.A. De elaboración, su fundamento histórico.

M.T. Fundamentalmente era histórico. Era sobre la divulgación de cómo deben de organizarse los trabajadores contra la carestía de la vida, contra la explotación de ellos inclusive en el campo, era nuestra misión.

E.A. ¿Perteneían al Partido Comunista o alguna asociación?

M.T. En aquella época pertenecíamos al Partido Comunista. Era Hernán Laborde quien comenzaba a tomar el Partido Comunista. Nosotros todavía no pertenecíamos al Partido porque pensábamos precisamente que debía existir en México una organización semejante, todavía no había dignificación. Entonces Lombardo [Toledano] también comenzaba, recién egresado de la Escuela de Derecho, y comenzaba también a hacer sus experimentos, porque en esa época se inició la verdadera organización en México del Partido Comunista, de la CTM que era antes la CROM, que dirigía entonces Luis Morones.

E.A. ¿Y ustedes pertenecían al 30-30?

M.T. Pertenecíamos al 30-30 y des-

pués a la LEAR. Nosotros formamos precisamente la Liga.

E.A. ¿Y por qué se rompió el 30-30?

M.T. Se rompió porque los reglamentos, o sea el estatuto era muy pequeño. Entonces pensamos que debería de ampliarse y no ser solamente nacional, sino internacional, por eso nosotros mismos y con otros pintores iniciamos la idea de que se hiciera una labor más grande. Fue cuando surgió la LEAR y entonces intervinieron los escritores cubanos, entre ellos el gran escritor Juan [Marinello] y el poeta [Nicolás] Guillén.

E.A. ¿Y usted tiene el boceto que solicitaba el contrato?

M.T. Sí, sí, aquí traigo precisamente este cuadro que fue uno de los proyectos que aprobaron Antonio Mediz Bolio y Diego Rivera. Así firmaban todos los proyectos de todos los pintores, ésta es la firma de Mediz Bolio, ésta es la de Diego y éste es el sello del Departamento de Acción Cívica, entonces ya estaba autorizado.

E.A. ¿Pero éste no lo pintó?

M.T. No, no lo pinté.

E.A. Entre los bocetos que fueron aprobados y lo que se pintó, ¿hubo mucha diferencia?

M.T. Sí, hubo mucha diferencia.

E.A. ¿A qué se debió esa diferencia entre lo que se presentó y se aprobó a lo que se pintó?

M.T. Le voy a decir la verdad. Es que tuve mucha influencia de Diego porque fue mi maestro y a él le gustaron mucho mis dibujos desde un principio. Iba a mi casa inclusive con Frida, para

conocer todos mis trabajos y le gustaban mucho, porque casi coincidían con los de él, porque lo suyo estaba completamente basado en los mayas, se interesó mucho por las pinturas murales de Chichén [Itzá] desde el Templo de los Tigres y el Templo de los Guerreros que lo impresionaron, por lo que cuando vio mis dibujos, le gustaron. Y por eso creo que hay cierta influencia con lo de él. Eso no lo logré llevar a cabo pero sí le gustó mucho para uno de los salones. Aquí tiene usted los bocetos para la escalera que trata sobre la comercialización del henequén. En una de esas partes iba a pintar lo que correspondía a la medicina, a la cirugía de los mayas sobre el nacimiento del niño y luego cuando le adaptaban en la cabeza el molde para que se le deformara completamente.

E.A. ¿Y esto por qué ya no se terminó?

M.T. Porque al salir el general Cárdenas y al entrar el presidente Ávila Camacho, éste ya no quiso (*sic*).

E.A. ¿Pero todavía quedó mucho tiempo? De 1935 a 1940.

M.T. Ya no quisieron.

E.A. ¿Pero Cárdenas tampoco?

M.T. Tampoco, porque cuando comenzamos a pintar Cárdenas ya era presidente.

E.A. ¿Usted le mandó una tarjeta?

M.T. Sí.

E.A. Diciendo que no se habían terminado.

M.T. Sí.

E.A. Eso fue en 1936.

M.T. En 1936.

E.A. Todavía estaba Cárdenas.

M.T. Sí. Cuando Mediz Bolio dejó de ser el director de Acción Cívica, ya no teníamos apoyo oficial, entonces Aarón Sáenz ya estaba influenciado por el nuevo director de Acción Cívica, no me acuerdo quién era ese señor, y se dio cuenta que nuestros proyectos ya no coincidían con él, más bien el rompimiento fue por eso.

E.A. Por la ideología en contra del capitalismo.

M.T. Exacto. Esta era una de las figuras que iban a ir aquí, se refiere al henequén, y esta otra del capitalismo. Cuando se dieron cuenta de que nuestros temas eran así, entonces ya no seguimos.

E.A. ¿Esto fue después de que se firmó el contrato?

M.T. No, antes, antes. Cuando se dieron cuenta de nuestros proyectos ya estaba el proceso general de cada pintura y se dieron cuenta que era una forma de atacar al capitalismo, y ya no quisieron que siguiéramos pintando.

E.A. Usted pintó todo un año.

M.T. Un año.

E.A. Todo 1935.

M.T. Todo el año, todos nada más pintamos un año, porque cuando se dieron cuenta del proceso evolutivo de los temas, entonces ya no quisieron. Aquí está este boceto y aquí su terminación. Ya no dejaron pintar la parte del plafón. Ésta es la explicación del trabajo del henequén, que se iba a pintar en la escalera general, en donde iba a ir

todo el tema. Desde el descubrimiento del henequén por los mayas y hasta lo último donde viene ya la explotación. Éste ya es el tamaño grande y aquí es donde pusimos las figuras a propósito, hicimos la escala de los tamaños de los murales que íbamos a pintar; pero no presentando todo precisamente para que ellos pudieran aceptar nuestra propuesta porque era sumamente difícil pintar en esa época, y entonces nosotros los hicimos a propósito. Inclusive también hubo una idea muy buena: pintar figuras, rostros, que con los años se parecieran a las personas que queríamos ridiculizar. Así lo hizo Antonio Pujol y cuando Diego fue a supervisar [las obras] se dio cuenta de que las caras de las figuras [coincidían con] el original, pero ya pasado el tiempo, con unas combinaciones químicas logramos ese objetivo, alcanzar en cierto tiempo, meses, años, un año, dos años, cambiar un rostro, eso lo logramos; entonces se dieron cuenta y fue cuando suprimieron [el proyecto].

E.A. ¿Cuáles fueron los motivos que causaron más censura?

M.T. Los temas de Antonio Pujol donde él rápidamente llevó a cabo el procedimiento que le acabo de mencionar y donde él atacaba directamente al general Calles, porque pintó el retrato de Calles. Cuando terminó de pintar ese retrato, no se veía que era él, se veía un rostro "x", pero pasando el tiempo, resultó que era Calles. Cuando se dio cuenta, el mismo Diego le dijo a Antonio Pujol que lo ras-

para, entonces no quisimos, nos opusimos todos, fue cuando comenzaron las divisiones, el mismo Diego, dijo: "que no, que de ninguna manera", era absurdo ¿verdad? entonces se dieron cuenta los mismos empleados, que el rostro ya iba dando el parecido de cierta persona.

E.A. ¿Y ahí está, no está raspado?

M.T. Lo mandaron raspar, después el de Pablo O'Higgins, en los plafones fue donde él distinguió rápidamente el capitalismo internacional en contra de México, en donde se ve la minería, la manera como pasa en México y en otras partes, sobre todo en Estados Unidos. Se dieron cuenta rápidamente y mandaron suprimir el trabajo de todos.

E.A. A Diego le gustaba lo decorativo del dibujo.

M.T. Lo decorativo ¿verdad?

E.A. ¿Y del techo no tiene nada?

M.T. Está la quema de códices en uno de esos, está el número uno, ahí está la quema de códices de la época colonial, por Diego de Landa.

E.A. ¿El motivo que se ve aquí, es sacado de algún códice maya o es una invención?

M.T. Es una invención, de acuerdo con el tema, con la historia, es completamente creación mía.

E.A. ¿Pero no escogió algún motivo de un códice?

M.T. No, no, es interpretación. Y luego tenemos la construcción maya, de los edificios que dejaron zonas arqueológicas. En otro plafón esta la llegada



Plafón. Detalle.

Quetzalcoatl, es el Cuculcan, esta ahí una figura central con una serpiente alrededor y en el otro, está el tema de la explotación de los trabajadores del henequén.

E.A. ¿Hay aquí algún personaje reconocible?

M.T. Sí, en el centro del plafón esta el retrato del ex gobernador de Tabasco Garrido Canabal que mandó a asesinar a muchos estudiantes en aquella época y a muchos obreros, ahí esta el retrato, todavía existe.

E.A. Pero no trajo las fotos ¿verdad?

M.T. No, no las traje, tengo muchas fotografías y traté de localizarlas pero como son muchas, pues sinceramente no pude

lograrlo, tengo fotografías de todo el grupo de nosotros, así grande, de Antonio Pujol, de las señoras Greenwood, de Ángel Bracho, de todos los que conoce usted, si usted gusta se las traigo.

E.A. Pero sobre todo la fotografía de cada uno.

M.T. De los otros no tengo porque cada quien tiene sus fotografías particulares.

E.A. El suyo es fresco ¿verdad?

M.T. El mío es fresco.

E.A. ¿Y no se acuerda cuánto mide cada plafón?

M.T. Sí, mide aproximadamente 5 x 5 m. 25 metros por cada plafón.

E.A. ¿Existía una contradicción entre

los murales ejecutados y la ideología de los patrocinadores?

M.T. Sí, sí existía porque desde un principio pensaron que nosotros íbamos a hacer una decoración y tomando en consideración la política nacional, pensaron que iba a ser nada más pintura de adorno, de costumbres sobre el mercado en general, no pensaron que íbamos a tratar el tema de la explotación.

E.A. Y ustedes, al representar la explotación ¿se dirigían al público que llevaba su mercancía a vender?

M.T. Sí.

E.A. ¿O sea a los grandes comerciantes que llevaban a vender?

M.T. A los grandes comerciantes, sí.

E.A. ¿Ahí era el lugar del monopolio?

M.T. Exacto, del monopolio, de la explotación, del que siembra directamente la semilla del maíz, del frijol, de todo el cereal, y que al pasar a manos del capitalista, éste se lleva más sin hacer nada.

E.A. ¿Tuvieron algunas muestras de inconformidad de estas gentes [monopolistas] por su trabajo.

M.T. Sí, cuando los comerciantes de la Merced se dieron cuenta de que nosotros estábamos haciendo una labor de convencimiento [concientización] tanto con los compradores como con los productores, los productores de base, los campesinos que eran explotados, comenzaron a protestar.

E.A. ¿Hubo un segundo contrato posterior al de enero de 1935?

M.T. No, no.

E.A. Porque hubo contrato para las Greenwood y Noguchi.

M.T. Sí, estaban dentro del contrato. Absolutamente tanto el espacio de abajo como el de arriba.

E.A. ¿Qué impacto tuvieron en el público de la época los murales? Por ejemplo en los intelectuales, en los comerciantes, en los vendedores, en los compradores.

M.T. Pues tuvieron una muy buena aceptación porque precisamente en esa época no se pintaba en ningún mercado.

E.A. ¿Usted tiene los recortes de los periódicos de la época?

M.T. Mire hay una revista que ya no sale, que se llamaba *Nuestra Ciudad* que solamente se publicó cinco veces, ahí se publicó una crítica muy buena de [lo acertado] de pintar en los mercados, venían también fotografías de nuestros trabajos y con fotografías de los jarrones con las monedas de oro que se habían encontrado; el autor de esa revista era el maestro [Francisco] de la Maza.

E.A. ¿Y los vendedores?

M.T. A los vendedores sí les gustó mucho, les llamó mucho la atención y protegían las pinturas. Ahora ya no, como ya pasó esa generación las nuevas las deterioran, descomponen todo, ya no les gusta, pero en aquella época a toda la gente que vendía ahí, les gustaban mucho.

E.A. En los temas tratados en los murales, tenía más importancia el contenido que la forma?

M.T. Sí, tenía más fuerza el contenido que la forma.

E.A. Exacto, les interesaba más el mensaje que la forma plástica.

M.T. El mensaje, exacto; era una gran discusión plástica muralística.

E.A. En las condiciones actuales, en 1978, si se restauran los murales ¿cuál cree que deba ser el uso al que se destine el edificio?

M.T. Yo pienso que sería conveniente que fuera un museo, en primer lugar en esta época ya no da resultado como mercado, resulta muy pequeño, y de acuerdo con su posición, con su historia, y como parte del ex convento de San Gregorio, yo creo que daría resultado como un museo de arte moderno o un museo del Distrito Federal, porque tiene un patio muy interesante, colonial, que está completamente abandonado donde se podrían llevar a cabo audiciones musicales.

E.A. Pero eso también ya sería acabar con el mural para la plaza pública.

M.T. Yo creo que se podría utilizar la parte donde actualmente está el Mercado, para no romper esa idea, esa transmisión, pero yo le hablo de la parte que es un jardín.

E.A. ¿Al terminar las obras se desintegró el grupo?

M.T. Sí, al terminar la obra se desintegró el grupo [que realizó] las pinturas murales del Abelardo Rodríguez, pero el grupo siguió colaborando en las ligas.

E.A. ¿Alva también?

M.T. Alva también, todos.

E.A. ¿Todos y Rendón?

M.T. Sí, todos, todos.

E.A. ¿Las Greenwood también?

M.T. Las Greenwood también.

E.A. ¿Y el Taller de Gráfica Popular?

M.T. Exacto, después de la LEAR, fuimos los iniciadores del TGP desde que estaba en un lugar inadecuado en San Jerónimo, en una iglesia que actualmente está en servicio, tenía un galerón entero, ahí es donde íbamos a trabajar entonces.

E.A. ¿Usted guarda todos esos estatutos del 30-30, de la LEAR y del TGP?

M.T. No, desgraciadamente no, porque los tienen los que eran dirigentes.

E.A. ¿En el archivo del Taller?

M.T. En el archivo del TGP, que entiendo ya no existe.

E.A. ¿O'Higgins lo tendrá?

M.T. O'Higgins no creo que lo tenga, el que lo tenía era Leopoldo Méndez, pero creo que ya desapareció todo. Méndez era el dirigente máximo de todas esas agrupaciones y pienso que eso se ha perdido. Leopoldo Méndez, Siqueiros eran los que tenían en sus manos todos esos documentos de la LEAR y del TGP.

E.A. ¿Tuvo usted preferencia por la técnica o el pensamiento de alguno de los participantes, se sentía usted más afin al pensamiento de alguno de ellos?

M.T. Sí, sobre todo con el de Pablo O'Higgins, Pujol, Siqueiros, no obstante que Diego nos supervisaba los trabajos técnicos, Siqueiros intervenía en la parte ideológica.

E.A. Porque Siqueiros no había pintado mucho, nada más tenía lo de la Prepa, en cambio Diego tenía muchísimo.

M.T. Sí. Cuando nos reuníamos con Siqueiros, él nos orientaba.

E.A. ¿Qué hay de cierto, que el contrato se lo habían dado a Diego, pero como tenía tanto trabajo lo subcontrató?

M.T. Sí ha de ser, pero a Diego no le satisfizo el pago que le daban, entonces les dijo que sí le gustaría pintar pero que él cobraba lo que se merecía.

E.A. ¿Cuánto cobraba Diego por metro cuadrado?

M.T. Cobraba en aquella época doscientos pesos y el Departamento no se los quiso dar. Diego dijo: "yo propongo que unos alumnos míos hagan ese trabajo", entonces fue cuando habló con Antonio Mediz Bolio. Me llamó a mí para decirme quiénes podríamos ser los pintores interesados en pintar, pero con un sueldo no muy elevado, considerando que Mediz Bolio me designó a mí para proporcionarle a Diego los nombres de los pintores.

E.A. ¿Diego pintó algo?

M.T. No, no pintó nada.

E.A. Ni siquiera esas dos mujeres de los triángulos?

M.T. No, no, nada, eso lo hizo Alva Guadarrama.

E.A. Son muy parecidas a las de Diego.

M.T. Exacto porque traía la influencia de Diego en Chapingo y trabajó con él en Estados Unidos, por lo tanto tenía mucha influencia.

E.A. ¿Usted había ejecutado antes murales?

M.T. No, fue donde comencé a pintar; luego ya pinté en la Escuela Normal de Chihuahua, en Saltillo y por último en Yucatán, donde pinté en el Centro Escolar Felipe Carrillo que se destruyó hace tres años.

E.A. ¿Y dentro de su carrera artística en qué estima tiene a sus murales? ¿Cómo considera los murales del Abelardo Rodríguez dentro de su producción?

M.T. Los considero muy muy buenos ¿verdad? Aquí traigo un recorte del trabajo realizado en Yucatán, que publicó *El Nacional*.

E.A. ¿Y éstos son los que tiraron?

M.T. Son los que fueron borrados.

E.A. ¿Éste de qué fecha es?

M.T. De 1945.

E.A. Este señor [Orlando Suárez] que hizo libros de los murales ¿lo conoce usted?

M.T. ¿Quién?

E.A. No recuerdo como se llama y esto es lo que dice sobre usted, ¿estará completo? Creo que se llama Inventario del muralismo mexicano.

M.T. ¡Ah! Yo no lo he visto, ¿lo podría conseguir?

E.A. Sí, está editado en la Universidad [UNAM].

M.T. ¿Cómo se llama?

E.A. Inventario del muralismo mexicano. Entonces usted cree que los murales de Yucatán son mejores que los del Mercado Abelardo Rodríguez.

M.T. No, no.

E.A. ¿Le gustan más los otros?

M.T. Si, desde luego porque vamos progresando conforme trabajamos en

la pintura mural, esto lo notamos en todos los pintores, en Diego, en Clemente, en Siqueiros. Cuando comienzan a hacer sus trabajos practican para obtener una técnica especial, y cuando ya tienen mucha práctica, muchos conocimientos, sus pinturas resultan muy buenas, así en mi caso.

E.A. ¿Qué importancia le da usted a los murales del Mercado dentro de toda la producción de la Escuela Mexicana?

M.T. En primer lugar le doy importancia porque de esa forma se inventó el muralismo en todo México, muchos pintores, tanto los capitalinos como los de los estados, comenzaron a desarrollar la pintura mural, se puede decir que nosotros abrimos el paso, dimos a conocer que los pintores pueden decorar los edificios públicos.

E.A. ¿Antes de ustedes no había habido?

M.T. Antes de nosotros, no. Fuimos los primeros que empezamos, por eso le gustó mucho la idea a Aarón Saénz y a Antonio Mediz Bolio, porque fuimos los primeros, y también si no me equivoco pienso que Noguchi fue el iniciador en México en [combinar] la pintura mural con la escultura, porque Siqueiros aún no había hecho nada aquí de esa forma sino hasta en la Universidad donde hizo la pintura mural en relieve, copiando la idea de Noguchi.

E.A. ¿Y qué le pasó a Noguchi?

M.T. Noguchi cuando ya terminó su trabajo aquí, me parece que se fue a Estados Unidos y ya no supimos más de él, no tuvimos más relación, no

sabemos cuál fue el motivo de su salida de México.

E.A. ¿Y no ha regresado?

M.T. No regresó, desde que se fue. En cambio las Greenwood sí siguieron teniendo relación con nosotros porque enviaban cartas tanto a Pablo O'Higgins como a mí en una ocasión, y sabemos de ellas por medio de algunos pintores que van a Nueva York o a París y ahí las encuentran. Actualmente realizan pintura de caballete, no mural, porque es sumamente difícil pintar murales en cualquier parte del mundo.

E.A. ¿Tiene alguna preferencia por algunos muralistas mexicanos de 1935?

M.T. Del 35 a esta fecha ¿verdad? Pues José el de Guanajuato [Chávez Morado] es el que tiene más práctica, más conocimiento y después el de Michoacán [Alfredo Zalce] que es un gran pintor muy bueno, para mí ellos son los que se han destacado y han tenido oportunidad de pintar.

E.A. Más que Orozco y Rivera?

M.T. Sí, más que Orozco y Rivera.

E.A. ¿Qué es lo que más le llama la atención de ellos?

M.T. Su técnica y el ideal que siguen desde hace muchos años, porque no han cambiado de idea.

E.A. Bueno esa sería su opinión, ¿en qué momento el muralismo fue más importante en México?

M.T. En esa época, del 35 al 45 porque entonces fue cuando yo fui a pintar a Mérida y algunos pintores también tomaron parte en otros sitios

de la República como por ejemplo en Michoacán y Morelia se pintó mucho, y en Guanajuato cuando fue Chávez Morado a pintar algunos murales.

E.A. ¿Pero no siente que el muralismo en ese momento ya había traicionado a la Revolución?

M.T. Sí.

E.A. ¿Cómo?

M.T. Pienso que la decadencia de la pintura mural se debe a que no hay patrocinadores.

E.A. ¿Oiga y por qué no colaboró ningún otro escultor mexicano?

M.T. No colaboró ningún otro escultor con nosotros porque sinceramente no coincidía su ideal, con el ideal que nosotros seguíamos. El maestro Asúnsolo fue muy buen escultor pero no coincidía con nuestras ideas revolucionarias. Noguchi sí. Era joven y coincidía con nuestras ideas de la difusión sociológica del pueblo que estaba completamente oprimido por el Estado.

E.A. ¿Y no sabe dónde estudió Noguchi?

M.T. Noguchi en Japón, vino directamente preparado de Japón.

E.A. Quién lo conocía?

M.T. Noguchi vino a México y como era también muy buen tipo, revolucionario,

andaba buscando nuevas formas de su trabajo escultórico y al mismo tiempo quería desarrollar sus ideas y en esa época México le brindaba esas facilidades. Nosotros lo conocimos, vimos su trabajo, y que estaba de acuerdo con la revolución del muralismo en México, entonces lo incluimos en nuestro equipo. Efectivamente hizo un buen trabajo, después y cuando terminó su trabajo no supimos más de él.

E.A. ¿Y qué técnica es el mural ese?, ¿era yeso o mármol, o qué?

M.T. Era cemento blanco.

E.A. ¿Se hacía el molde en plastilina primero?

M.T. Se hacía el molde en plastilina primero, lo vaciaba y luego lo iba incrustando en la pared.

E.A. ¿Por partes?

M.T. Por partes.

E.A. Y para darle el acabado final ¿cómo lo hizo?

M.T. Lo iba modelando directamente con el mismo material, con cemento, entonces con la misma pasta, iba dándole el acabado, es el método que Siqueiros tomó en consideración para sus murales en la Universidad pero él lo puso a la intemperie, me parece que es lo mejor para ese procedimiento.

