

RINA LAZO

XIBALBÁ

el inframundo de los mayas



RINA LAZO

XIBALBÁ

el inframundo de los mayas





RINA LAZO

XIBALBÁ

el inframundo de los mayas

RINA LAZO

XIBALBÁ

el inframundo de los mayas

MUSEOS Y GALERÍAS

RINA LAZO

XIBALBÁ

el inframundo de los mayas

MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

RINA LAZO

XIBALBÁ

el inframundo de los mayas

TEXTOS **DINA COMISARENCO MIRKIN**

Primera edición *Rina Lazo. Xibalbá, el inframundo de los mayas*, 2022

Producción
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Miguel Fernández Félix | Coordinación general

Evelyn Useda Miranda y Mariana Casanova Zamudio
Concepto y coordinación editorial

Evelyn Useda Miranda
Investigación iconográfica

Jaime Soler Frost | Corrección de estilo

Taller de comunicación gráfica | Diseño y formación

D. R. © 2022 *Rina Lazo. Xibalbá, el inframundo de los mayas*
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura | Museo del Palacio de Bellas Artes
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco,
alcaldía Miguel Hidalgo, C.P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de la Secretaría de Cultura.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Hecho en México



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

FUNDACIÓN
JENKINS

ÍNDICE

- 7 Coincidencias y consonancias:
el mundo maya y la pintura mural
de Rina Lazo
-
- 54 Xilbalbá, el inframundo de los mayas
Iconografía
-
- 84 Línea de vida
-
- 98 Biografía
-
- 101 Créditos y agradecimientos
-



Rina Lazo, s.f.

COINCIDENCIAS Y CONSONANCIAS: el mundo maya y la pintura mural de Rina Lazo¹

Quizás sin la pintura moderna yo no hubiera podido entender el arte precolombino, pero, también probablemente, el arte precolombino me enseñó a comprender un poco mejor a los grandes pintores de nuestro siglo.

OCTAVIO PAZ²

INTRODUCCIÓN

A lo largo de su carrera artística, la reconocida artista guatemalteca-mexicana Rina Lazo (1923-2019) realizó numerosas obras murales en las que dio forma plástica a distintos aspectos de la mitología y de los rituales mayas; destaca la persistencia de estos temas a lo largo del tiempo. Al aplicar la idea de Paz citada en el epígrafe del presente trabajo al arte precolombino y a la obra de Lazo, podemos afirmar que la particular forma de expresar el espíritu maya de la artista nos permite comprender mejor la cultura de origen precolombino, y también, precisamente por su original y empático acercamiento a dicha cultura, valorar a Lazo como una de las muralistas modernas más destacadas de nuestro tiempo.

Lazo, quien nació en Guatemala y quien desarrolló su vida personal y profesional en México, dos regiones con una extraordinaria riqueza cultural común, con razón se auto-definía como una artista “mesoamericana”. Este concepto le permitía no solo conciliar sus dos identidades nacionales integrándolas en su matriz cultural común, sino también expresar, de forma muy convincente y clara, su reconocimiento profundo de la importancia que la cultura maya tiene para ambas naciones y tuvo para ella misma. En efecto, Lazo reconocía que dicha cultura que unía a los pueblos guatemalteco y mexicano se caracterizaba por una profunda espiritualidad filosófica con la que la artista se identificaba con gran empatía, en especial por el enorme valor que dicha cultura daba al sentido de la comunidad y a la búsqueda de la trascendencia humana por medio del reconocimiento de lo sagrado tanto en la naturaleza como en la vida humana.

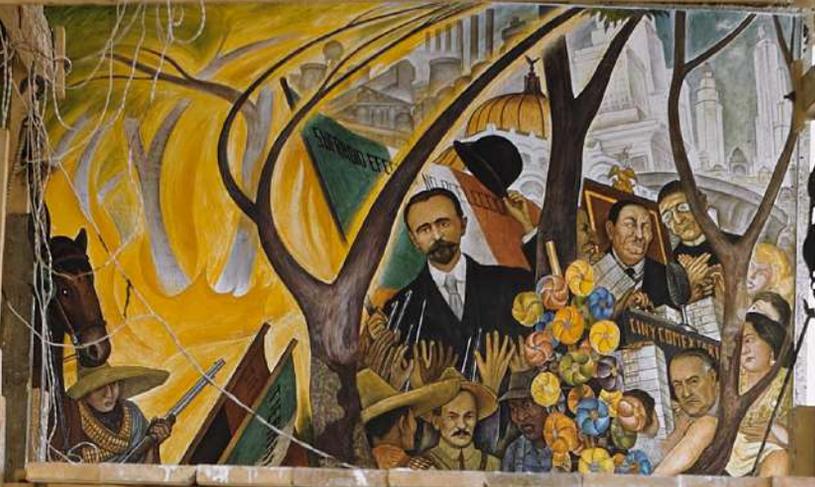
En consecuencia, para interpretar las representaciones que Lazo realizó sobre dicha experiencia sagrada primordial, en los distintos murales que creó a lo largo del tiempo como si se tratara de distintos capítulos del mismo texto, en el presente trabajo nos apoyaremos en algunos de los conceptos desarrollados por el estudioso de las religiones Mircea Eliade (1907-1986) y en algunos de los textos que la artista y su esposo, el también muy destacado muralista y grabador mexicano Arturo García Bustos (1926-2017), tenían en su amplia biblioteca sobre las culturas originarias de México.



LOS RECUERDOS DE INFANCIA Y LAS PRIMERAS OBRAS MURALES

La visión de Lazo de esta cultura precolombina se caracterizó en parte por el nacionalismo revolucionario propio del muralismo mexicano que aprendió con su maestro Diego Rivera (1886-1957), que veía en lo prehispánico una etapa utópica de la cultura nacional, pero también por una gran empatía hacia la espiritualidad del pueblo maya contemporáneo que, desde su perspectiva, es la que le había permitido construir su extraordinaria civilización en tiempos antiguos, así como sobrevivir, por lo menos en parte, hasta la fecha. Consiguientemente, la artista sostenía que a través de su obra artística se proponía beber de la “cultura antigua aún viva y no de culturas ajenas en este mundo globalizado” para poder así “aportar algo nuevo enraizado en nuestra tierra y no romper con nuestras tradiciones”, así como “ver con los mismos ojos con los que vieron los indígenas cuando crearon su gran cultura”.

Como sucede con todas las personas, y muy especialmente con los artistas, para Lazo, sus recuerdos de infancia fueron uno de los elementos principales que le permitieron no solo conformar su manera de entender el mundo, sino también construir y definir su propuesta estética personal. En sus entrevistas formales y en sus diálogos cotidianos, la muralista hacía muy frecuentes referencias al pueblo guatemalteco de Cobán, el lugar donde su madre había crecido, donde sus padres se conocieron, donde ella vivió dos felices años de su infancia, y a donde regresaba en las vacaciones con su familia durante su infancia y adolescencia. Decía la artista que Cobán era un “pueblo maravilloso donde llueve los doce meses del año un *chipichipi*



Diego Rivera y Rina Lazo al momento de firmar el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* en el Hotel del Prado, 1947



Rina Lazo con su hermano Edgar de la mano de su nana María Teresa Chiquín, Cobán, 1931

muy agradable que mantiene la vegetación al verde tierno amarillo, y donde el espectáculo de helechos, palmas y pinos es bellissimo”.³ A lo que agregaba, reviviendo la felicidad de aquel entonces, que allí “el pino es de agujas grandes, que se utilizan en las fiestas para cubrir el piso”, por lo que “huele delicioso, a fiesta, se dice allá”,⁴ para dar a entender ese sentimiento de totalidad original y de celebraciones que Lazo recordaba intacto desde su niñez y que representaría en varias de sus obras murales.

Además de resaltar la exuberancia de la naturaleza selvática del lugar, Lazo solía hablar de la belleza de los trajes utilizados por los indígenas, y señalaba que “Cobán es un pueblo indígena con lengua propia, el quekchí”,⁵ lengua que su madre dominaba con fluidez, y que Lazo conoció, junto con los relatos tradicionales de la región, gracias a su nana indígena, María Teresa Chiquín, así como de sus visitas al mercado local, en donde solo se hablaba dicha lengua que intrigaba enormemente a la curiosa niña.⁶

Lazo recordaba que durante su infancia, junto con sus hermanos, jugaban con las trabajadoras domésticas que vivían en la casa y que, mientras tanto, ellas les platicaban “cuentos de espantos, de almas en pena, y leyendas de misterio, conservadas por la tradición oral desde el inicio del mundo maya quiché”.⁷ Sostenía que su “ambiente infantil estaba impregnado del espíritu indígena, lleno de magia y creencias ancestrales”,⁸ mismas que con el correr del tiempo se convertirían precisamente en una de las temáticas principales que Lazo abordaría en sus obras murales en las que reconstruyó y revivió algunas de estas memorias infantiles tempranas.

En este contexto resulta significativo señalar que la obra con la que Lazo ganó la beca del Ministerio de Educación Pública de Guatemala en 1946, gracias a la que pudo continuar sus estudios artísticos en México, fue una naturaleza muerta en la que incluyó la representación de una escultura prehispánica de Xipe Totec, el dios mesoamericano de la primavera, la fertilidad, la renovación de la vegetación, la lluvia fecundante y los orfebres. Así, esta obra temprana, realizada cuando Lazo tenía apenas 23 años, deja entrever no solo su talento y su gusto por el estilo realista, sino también su genuino interés por el mundo artístico y mítico de la cultura mesoamericana, de la que siempre se sintió muy cercana.



RINA LAZO
*Naturaleza muerta
con Xipe, ca. 1946*
Óleo sobre tela
Colección particular



Rina Lazo frente al mural *Los cuatro elementos*, pintado para la Logia Masónica del Valle de México, ca. 1949

Después de algunos años de aprendizaje en México, como estudiante de La Esmeralda, y principalmente como asistente del muralista Rivera, Lazo realizó su primera obra mural, *Los cuatro elementos* (1949), y poco tiempo después otras dos, estas últimas en colaboración con su esposo, cuando el Partido Comunista Mexicano, al que pertenecía la joven pareja, los envió a pintar murales en la comunidad ejidal de Atencingo, Puebla, y a una escuela rural en Temixco, Morelos. El objetivo principal de ambas comisiones había sido la promoción de la conciencia política entre la población rural, y las experiencias que vivieron los artistas en las comunidades, particularmente por la convivencia con los campesinos, la violenta represión en contra de los líderes comunitarios de las que les tocó ser testigos y las amenazas personales que recibieron por parte de los represores, dejaron una marca permanente en la pareja, siempre comprometida con la defensa de los derechos de las clases más desprotegidas, especialmente con la de los pueblos originarios.



RINA LAZO
Los cuatro elementos
(detalle), ca. 1949

LA TIERRA-MADRE

En 1953, atraídos por el gobierno socialista (1951-1954) de Jacobo Árbenz (1913-1971), una de las pocas democracias en América Latina por aquel entonces, Lazo y su esposo se trasladaron a Guatemala. García Bustos había sido invitado a dicho país para crear un taller de gráfica, al estilo del Taller de Gráfica Popular (TGP) mexicano, y Lazo obtuvo allí su segunda comisión mural individual, una obra que tituló *Tierra fértil* (1953-1954). Realizada originalmente para el Club Italiano de Guatemala, recientemente, en 1989, el mural fue trasladado y restaurado, y actualmente se encuentra en el vestíbulo del Salón Mayor del Museo de la Universidad de San Carlos de la ciudad capital de Guatemala.

En dicha obra mural pueden observarse claramente no solo el amor y la admiración que Lazo siempre sintió por la belleza y por la exuberancia de la naturaleza de la región del altiplano guatemalteco, a las que hicimos referencia más arriba, sino también algunas de las lecciones que la joven artista aprendió a partir de su trabajo como asistente de Rivera, así como muestras tempranas de su propio sentir y forma de expresión originales.

El tema principal, tal y como lo señala el título de la obra, es una alegoría de la Tierra, que como resaltó el estudioso de las religiones Mircea Eliade (1907-1986), “constituye en cierto sentido los cimientos mismos del cosmos, la tierra está dotada de multivalencia religiosa. Fue adorada porque “era”, porque se mostraba y mostraba, porque rendía, daba fruto, recibía”,⁹ y en consecuencia fue reconocida y adorada prácticamente en todas las religiones del mundo en especial en su carácter de “madre” por su capacidad de



RINA LAZO
Tierra fértil, 1954
Fresco
480 x 300 cm
Actualmente en vestíbulo
del Salón Mayor,
Museo de la Universidad
de San Carlos, Guatemala

engendrar formas vivas. En el caso de la obra de Lazo, dicha fertilidad materna se refiere no solo literalmente a la exuberancia de la naturaleza, sino, metafóricamente, de acuerdo con la ideología progresista de la artista, a las esperanzas que le generaba el nuevo gobierno democrático de Guatemala, que entonces prometía una regeneración y una prosperidad más justa para el pueblo guatemalteco.

En la representación de la estela maya, que Lazo incluyó en el lado izquierdo del mural, podemos constatar ciertas semejanzas y diferencias con su maestro Rivera. En efecto, con su detallada observación de la figura principal y de los glifos conmemorativos de la estela, Lazo nos recuerda el retrato de Xochipili que Rivera había realizado tiempo atrás, en 1923, en sus frescos de la Secretaría de Educación Pública (SEP) de la Ciudad de México, pues ambas obras parecen compartir el mismo enfoque romántico de la cultura antigua, personificada en un objeto artístico. Sin embargo, al mismo tiempo, la obra de Lazo se separa del ejemplo del muralista, porque en lugar de representar la estela en el momento histórico en que fue creada, como si el tiempo no hubiera transcurrido, Lazo la representa en estado de ruina, rodeada por árboles y enredaderas, que parecen aludir a los ciclos de muerte y regeneración constantes que suceden en la naturaleza, pero también, tal y como expresa la artista, en la cultura.

En su mural, Lazo entretejió también algunos elementos concretos, que sin duda aluden a los recuerdos de la artista durante su infancia en Cobán, como por ejemplo la mujer del fondo, que se corresponde perfectamente con su memoria infantil sobre las visitas que realizaba su madre



al mercado, cuando regresaba, en sus propias palabras, “acompañada de una mujer cargadora que se colocaba el inmenso canasto sobre la cabeza, repleto de verduras, frutas y flores, con un equilibrio tal que aun podía llevar en la mano algún pollo o *chompipe* (guajolote). Caminaba con movimientos rítmicos, lentos, pero a paso largo”.¹⁰

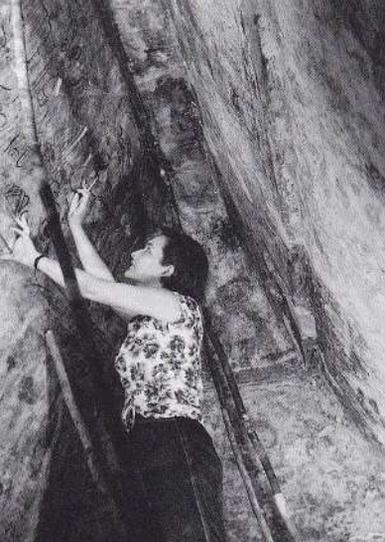
Finalmente, con respecto a la familia representada por Lazo en el lado derecho de su mural, grupo que incluye la figura de un campesino enseñando a sus hijos a sembrar la tierra, la artista complementó el idílico paisaje, que representa de forma simbólica la prosperidad y la paz que, de nuevo, como acabamos de referir, entonces prometía el nuevo gobierno guatemalteco, en consonancia con los ideales de justicia social con los que Lazo y su esposo comulgaron apasionadamente a lo largo de sus vidas.

DIEGO RIVERA
Xochipilli, 1924
Fresco
Patio de Trabajo (escalera
del primer nivel), Secretaría
de Educación Pública

LAS RÉPLICAS DE LOS MURALES DE BONAMPAK

En 1966, Lazo ganó un concurso convocado por el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México para realizar las réplicas de la decoración mural del edificio de las pinturas del sitio arqueológico de Bonampak, ubicado en la selva Lacandona, en Chiapas. Dichas pinturas, descubiertas en 1946, y valoradas por los especialistas como uno de los descubrimientos arqueológicos más notables de los producidos después de la guerra, constituyen una fuente documental extraordinaria que permite conocer muchas de las costumbres de los mayas y de su estilo de representación, por lo que la decisión de reproducir el edificio con todas sus pinturas de forma facsimilar significó un acierto museográfico particularmente meritorio. Para Lazo, como veremos a continuación, la comisión significó una de las experiencias formativas más importantes, no solo para su carrera artística en general, sino en particular para profundizar en su conocimiento y empatía profunda tanto con la cultura maya antigua, como con la contemporánea.

Para comprender la profundidad de las convicciones de Lazo en relación con su admiración por la cultura maya, recordemos que, a principios de la década de 1960, antes del concurso al que estamos haciendo referencia, el mismo museo había convocado a varios artistas contemporáneos, incluido su esposo, García Bustos, para la creación de murales que funcionaran como apoyos museográficos de las salas arqueológicas y etnográficas de dicho icónico recinto cultural. Aunque Lazo recordaba que en un primer momento también ella hubiera querido crear su obra individual respondiendo a dicha convocatoria,¹¹ señalaba también que



cuando en cambio, unos años después, ganó el concurso para realizar las réplicas que estamos analizando, no sintió el menor resentimiento sino una gran alegría, al mismo tiempo que un sentido de responsabilidad muy fuerte. En efecto, la artista señalaba con orgullo que, como siempre amó profundamente al arte indígena mexicano, estaba convencida que sus facsímiles de Bonampak probablemente significaron una contribución más importante para México y para el mundo que lo que hubiera sido la creación de otro mural moderno más.¹²

En este contexto vale la pena recordar que Lazo, a quien le interesaba profundizar en el conocimiento del mundo prehispánico que tanto admiraba, principalmente para difundirlo y preservarlo, también se propuso utilizarlo como fuente de inspiración, no solo en lo que al contenido temático se refiere, sino incluso en lo formal. La artista sostenía que le fascinaban las expresiones plásticas, figurativas y realistas de los mayas, porque coincidían en varios aspectos con la forma de expresión de los artistas

Rina Lazo trabajando en las calcas de los murales de Bonampak, Chiapas, 1965

modernos de la escuela mexicana de pintura en la que ella misma se formó con su maestro y con la que siempre se identificó profundamente.

Cuando Lazo ganó el concurso, se trasladó enseguida junto con su esposo al sitio de Bonampak, y allí comprendió que el trabajo resultaría todavía más difícil de lo pensado, sino imposible, pues con el paso del tiempo se habían formado capas de travertino (carbonato de calcio cristalizado) sobre las superficies que dificultaban mucho la visión de las pinturas. Para poder realizar sus calcas, Lazo decidió ir humedeciendo las paredes por secciones, y antes de que secaran (lo que ocurría muy rápidamente por las altas temperaturas de la zona), colocaba sus acetatos y trazaba los contornos de las figuras. Decía la artista que el ir descubriendo las figuras paulatinamente hizo la experiencia todavía más emocionante.

Por otra parte, para lograr la precisión de la paleta maya, lo cual era un requisito fundamental para alcanzar la fidelidad necesaria para formar parte de la colección del museo de arqueología más importante de México, Lazo decidió recoger pigmentos de la misma selva a su alrededor en forma de piedras que, una vez molidas y lavadas, como era de esperar y como sin duda habían hecho los artistas originales mayas, le dieron los colores exactos para replicar las pinturas. Además, Lazo, desconfiando de la fotografía, realizó acuarelas en trozos de papel, que iba cotejando con todo cuidado, para asegurar que más tarde, al realizar los murales sobre la pared, los colores utilizados en cada una de las partes resultaran exactos.



Por otra parte, aunado a este enfoque científico y erudito y por su sensibilidad de artista, Lazo descubrió que la técnica maya original no consistía en la aplicación de colores planos como solía afirmarse, sino en la utilización de veladuras, es decir, de capas de colores superpuestos, que permitían lograr las transparencias de tonos característicos de Bonampak. Para semejar los instrumentos de plumas y pelos de colas que debían de haber utilizado los artistas antiguos y lograr los mismos efectos de pinceladas largas y transparencias, la artista decidió utilizar pinceles chinos que permiten absorber mucha más agua que los pinceles tradicionales europeos.

Señala el crítico Alberto Híjar que, en sus réplicas, Lazo “demostró la efectividad del uso de las lechadas y transparencias con que los mayas lograban una gran diversidad de tonos, así como el valor de sus escorzos, su soltura y su extraordinaria calidad expresiva”, por lo que concluye que: “la experiencia de Rina Lazo no debe desperdiciarse. Cultivar a las guías,

Reproducción de murales de Bonampak realizada por Rina Lazo en el metro de Bellas Artes de la Ciudad de México

ilustrar a arrogantes arqueólogos y preparar futuros restauradores, son algunos de los servicios que habrá que solicitar de tan extraordinaria artista que ha sabido rendir real tributo a su maestro y elevarse al trabajo en equipo al salvar una obra cumbre del arte universal”.¹³

Finalmente, vale la pena mencionar también que, durante sus estadías en Bonampak, Lazo no solo estudió las pinturas a fondo para poder reproducirlas de la forma más fidedigna posible, sino que, al vivir en el sitio, tuvo la oportunidad de convivir con los indígenas lacandones de la región, descendientes de los mayas yucatecos, aprendiendo así sobre sus costumbres y sobre algunos aspectos culturales de larga data que lograron sobrevivir al paso del tiempo. El cuidador del sitio era Pedro Pech, un lacandón que vivía en Bonampak con su esposa y sus dos hijos, y que ayudó a la artista a realizar las calcas.

Lazo recordaba que, con excepción de dicha familia, los lacandones de la zona más cercanos vivían a diez kilómetros de distancia, en un caserío llamado Lacanjá, desde donde a veces iban a visitarlos, para venderles cosas, como faisanes y cojolitas,¹⁴ aunque para hacerlo tenían que viajar por alrededor de un día abriendo veredas con sus machetes. Contaba que por medio de señas y de simpatía mutua, llegaron a entenderse y a hacerse amigos.¹⁵

Así, Lazo, quien como vimos había convivido durante su infancia de forma muy cercana con algunos indígenas guatemaltecos, con sus estadías en Bonampak continuó desarrollando una empatía profunda por los descendientes de los mayas antiguos, que lograron sobrevivir y mantener

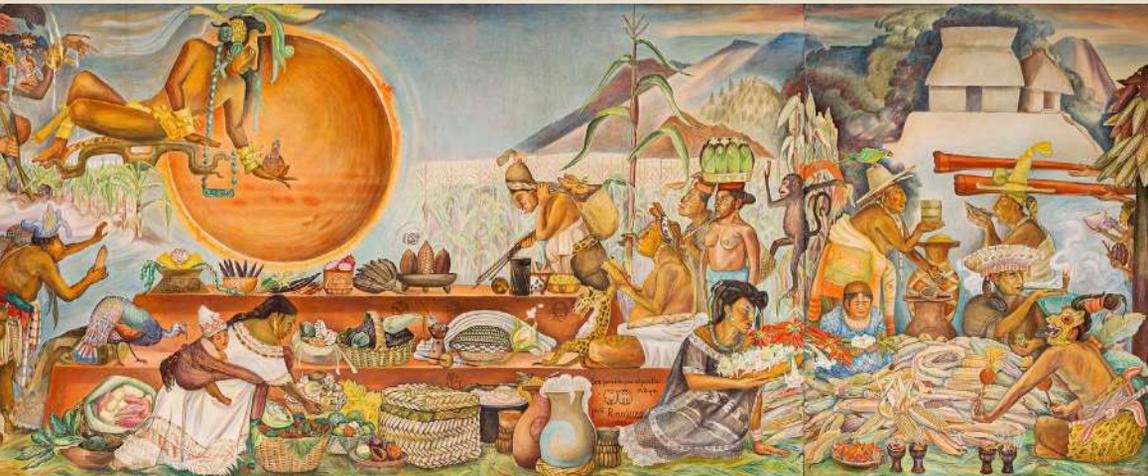
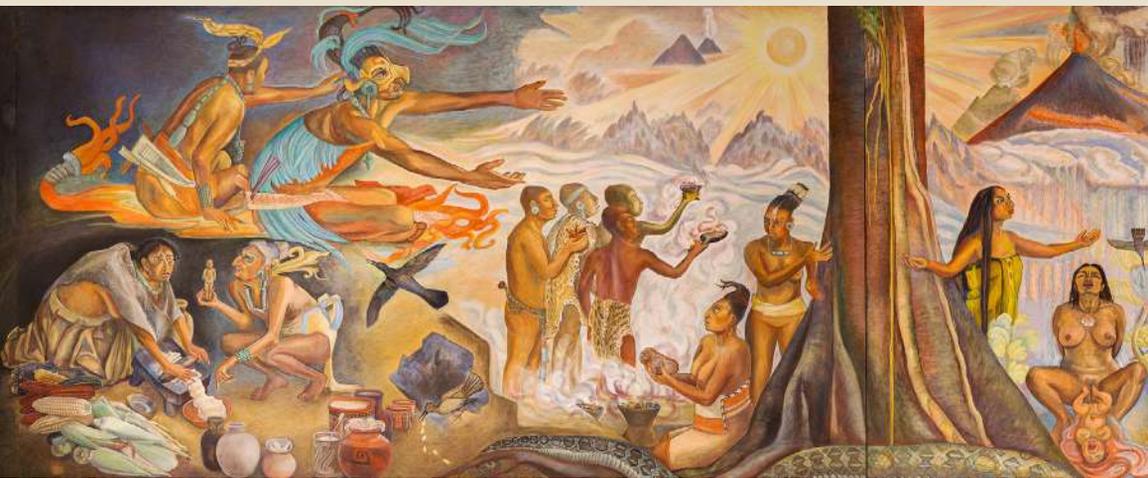
vivas algunas de sus tradiciones ancestrales. Posteriormente, y a lo largo de toda su vida, se dedicó a complementar esa afinidad afectiva profunda que sintió con las pinturas y con los lacandones contemporáneos, estudiando distintas fuentes primarias y libros escritos por especialistas que siempre le interesó leer y que con el tiempo fueron sumándose a su amplia biblioteca sobre arte y cultura precolumbinos a la que hicimos referencia más arriba y algunos de cuyos ejemplares concretos citaremos a continuación.

LA CIRCULARIDAD DEL TIEMPO MÍTICO

En su importante texto *El esoterismo del Popol-Vuh* (1948), el etnógrafo suizo Rafael Girard (1898-1982) señalaba que, a principios del siglo XVIII, cuando el padre Francisco Ximénez (1666-1729) descubrió el *Popol Vuh* y lo tradujo al español, el texto era conservado por los indígenas en el secreto más absoluto, como una doctrina que se absorbía desde la misma leche materna y que los miembros de la comunidad conocían de memoria, pero cuyas palabras no debían registrarse por escrito.

Confirmaba Girard, que todavía en su época, a mediados del siglo XX, las historias del *Popol Vuh* eran fundamentales para los indígenas de ascendencia maya quiché, y que, en consecuencia, sus testimonios orales resultaban esenciales para poder penetrar en la realidad espiritual propia del texto y en su manera de entender tanto los mitos como la historia del pueblo, pues para ellos ambos eran lo mismo.

p. 27
RINA LAZO
Venerable abuelo maíz,
1992-1994
Temple sobre lino
270 x 1900 cm
Archivo Digital de las
Colecciones del Museo
Nacional de Antropología.
INAH-CANON.
Reproducción Autorizada
por el Instituto Nacional
de Antropología e Historia



En efecto, tal y como señala el propio Girard, el pueblo maya quiché vive en continuidad con su pasado, que para ellos no es un misterio, ya que los mitos son la base misma de su conciencia cultural. Se trata de una historia unificada que abarca no solo la pertenencia a un territorio común, sino a una sucesión continua de procesos históricos-míticos que se continúan y que se reactualizan constantemente por medio de sus ritos y fiestas sagradas.

Fiel a dicho concepto sobre la continuidad del pasado mítico y el presente mediante las fiestas rituales como parte de la misma realidad, en su obra *Venerable abuelo maíz*, comisio-
nada en 1992 para la Sala Maya del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México, Lazo desafió la división tradicional del museo entre la arqueología, a la que está dedicado el espacio de la planta baja, como aquello propio del mundo indígena antiguo, y la etnografía, que se despliega en el primer piso del recinto, como aquello correspondiente a las poblaciones indígenas contemporáneas, como si se tratara de dos realidades distintas e irreconciliables.

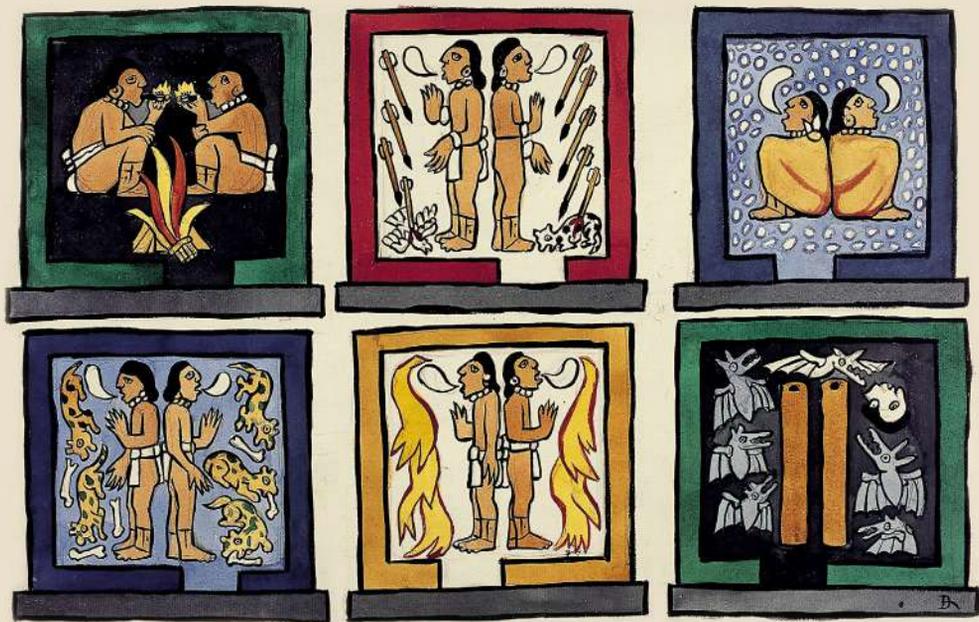
Escribió el historiador y filósofo mexicano Miguel León-Portilla (1926-2019), a quien Lazo conocía personalmente que:

Si bien otros pueblos alcanzaron a forjar para sí diferentes visiones del mundo, ventanas para asomarse a la comprensión de su universo, los sabios mayas inventaron una cosmovisión que, por ser historia, medida y predicción de la realidad total, cuya esencia es el tiempo, con mejor nombre habría que llamar cronovisión.¹⁶

En este sentido, resulta significativo señalar que incluso la composición continua que caracteriza el mural de Lazo revela su comprensión de esta “cronovisión” del mundo maya, así como su profunda asimilación y empatía con el texto sagrado y con la comunidad indígena que sobrevive hasta la actualidad, gracias principalmente a la lengua, a la organización social de las comunidades y, tal y como lo representa Lazo en su mural, a la permanencia de rituales y costumbres religiosas que materializan la unidad entre historia, medida y predicción de la realidad total de la que hablaba Miguel León-Portilla.

Por otra parte, para Mircea Eliade, en un contexto más universal, “el Tiempo sagrado es por su propia naturaleza reversible, en el sentido de que es, propiamente hablando, un Tiempo mítico primordial hecho presente. Toda fiesta religiosa, todo Tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, ‘al comienzo’.”¹⁷ Es en efecto mediante las fiestas, como reconoce Eliade, que los seres humanos podemos volver a ser contemporáneos de los orígenes e integrarnos de este modo a los ciclos naturales y al tiempo primero, que en este caso la artista representó en la primera parte de su mural.

Partiendo del leitmotiv del maíz, planta con la que la cultura maya está íntimamente relacionada por sus orígenes míticos, y que constituye la base principal de su alimentación, Lazo diseñó una pintura mural en la que podemos comprender de forma muy clara y contundente el nacimiento del pueblo maya quiché que narra el *Popol Vuh*. La obra comienza con el tiempo sagrado, cuando el espacio y el



tiempo fueron creados, paralelamente a la creación de los primeros seres humanos, el pacto establecido entre los dioses y los hombres, la ceiba sagrada como *Axis mundi*, el nacimiento de la agricultura y de la cultura, y los rituales contemporáneos que permiten recuperar y repetir el tiempo sagrado original.

Para apreciar las profundas diferencias de Lazo con su maestro Rivera, recordemos las ilustraciones del *Popol Vuh* que el muralista había realizado, en 1931, para una traducción del libro al inglés del escritor John Weatherwax, que aunque finalmente no se publicó, se conservan y exhiben actualmente en el Museo Casa Diego Rivera en Guanajuato.¹⁸ Si bien es cierto que el contexto de ambas obras es muy distinto y determinante, llama la atención no solo la selección de escenas llevada a cabo por el muralista,

DIEGO RIVERA
Ilustraciones
del *Popol Vuh*, 1931

generalmente las que contienen animales y monstruos, sino también el estilo que adoptó, como si se tratara de un nuevo códice prehispánico con la misma simplificación de las formas, la ley de la frontalidad y el colorido característico de los ilustradores prehispánicos.

Lazo, por el contrario, si bien se inspiró en objetos arqueológicos y códices antiguos como los que se pueden observar en la misma sala arqueológica del museo dedicada a la cultura maya, se concentró en la representación del *Popol Vuh* que narra el origen del mundo y de los seres humanos, hasta llegar a la actualidad, omitiendo las imágenes monstruosas y fantásticas que privilegió su maestro. Por otra parte, también se distinguió de Rivera en el estilo, pues no parafraseó el de los códices, sino que profundizó en el estilo realista que su maestro reservaba para sus reconstrucciones utópicas de la vida cotidiana del mundo antiguo, para abarcar también los orígenes míticos del pueblo narrados en el texto sagrado, y, principalmente, los paralelos que existen entre lo sagrado y lo terrenal, así como entre el pasado y el presente.

En este paralelismo destaca particularmente el importante papel que Lazo otorgó a las mujeres en su mural, comenzando por la pareja primordial de los abuelos del alba, porque mientras el dios Ixpiyacoc planea al hombre de madera (materia sin espíritu), la diosa Ixmucné muele el maíz para construir al hombre de maíz (símbolo de lo concreto que hace perdurar la vida), que es quien finalmente vivirá en la Tierra. La figura de Ixmucné moliendo el maíz, por otra parte, destaca una actividad que las mujeres de los poblados indígenas siguen practicando hasta

la fecha. Así, el acto divino original de moler el maíz en el metate sacraliza la actividad doméstica femenina que se realiza en la actualidad para asegurar la alimentación y, en consecuencia, la supervivencia del género humano en un sentido tanto literal como simbólico.

A la derecha de dicha escena, Lazo representó a los cuatro primeros hombres con su piel de distintos colores como símbolo de las distintas razas a las que dieron origen, y nuevamente, en un plano de igualdad, a las mujeres. La sección del mural donde la artista incluyó la imagen del parto del primer niño, principio de la raza maya quiché, emergiendo de una fuerte y bella mujer que da a luz en cuclillas, hace referencia al extraordinario poder del acto procreador, que en tiempos antiguos debía valorarse como mágico y signo quizás de un estadio matriarcal de la sociedad maya en sus orígenes, y, al mismo tiempo, de nuevo, hace referencia a las costumbres propias de los pueblos indígenas contemporáneos donde las mujeres con frecuencia dan a luz en dicha posición.

En el centro de la composición, de las fauces abiertas de una serpiente, emerge una planta de maíz, como alegoría que representa a la Tierra. La estilización de las mandíbulas recuerda la representación de los reptiles que aparecen en dinteles de Yaxchilán y de otros sitios mayas. Continuando con el desarrollo del mural hacia la derecha, en la escena correspondiente al surgimiento de la agricultura, otra vez, en el plano divino, la artista representó a una diosa, en este caso Ixchel, que vierte su cántaro de agua para favorecer la siembra, y finalmente, ya en el extremo derecho de la obra, correspondiente al mundo actual, a algunas



Rina Lazo y Eulalia Guzmán frente a la réplica de los frescos de Bonampak en el Museo Nacional de Antropología e Historia, s.f.

mujeres trabajando y a otras portando ofrendas de flores que colocan alrededor de las mazorcas de maíz, sobre una alfombra de pino verde, como la que recordaba Lazo de su infancia en Cobán, rociada con balché, tal y como se suele hacer en la festividad de la pizca o de la reina del maíz.

De esta forma, con su interpretación personal del *Popol Vuh*, Lazo desafió también la lectura tradicional del texto sagrado, caracterizada por una mirada patriarcal, que pone énfasis en el papel de las figuras masculinas como las únicas protagónicas, al representar en cambio una sociedad igualitaria y más incluyente, en la que también las mujeres desempeñaron en el pasado y continúan desempeñando un papel no solo simbólico, sino social fundamental.

Cuando el libro de Girard fue publicado, la destacada arqueóloga Eulalia Guzmán (1890-1985),¹⁹ amiga de Diego Rivera, y a quien Lazo conocía y admiraba mucho, realizó una interesante reseña en la que señalaba, entre otras muchas ideas, que coincidía con Girard en que hasta la fecha no se habían comprendido las concepciones religiosas y por

lo tanto culturales de los pueblos indígenas, pues desde el primer momento en que los europeos entraron en contacto con América, “no pudieron, o no quisieron penetrar con simpatía el íntimo pensar y sentir del hombre objeto de su conquista, ni menos comprender el sentido de su cultura, en su totalidad y en sus variados aspectos; interpretaron lo que veían y oían, conforme a su propia mentalidad y acomodándolo todo a las formas de su propia cultura, y juzgándolo todo a la luz de sus propios y limitados conceptos, con una tendencia a subestimar cualquier manifestación de cultura autóctona y al individuo mismo, y éste fue un fenómeno general en toda América”.²⁰

Para resistir este colonialismo cultural, en la misma reseña Guzmán señalaba que había que “convivir con el indígena, y en actitud emocional de simpatía y sinceridad oír sus comentarios y sus juicios, sentir sus anhelos, palpar sus capacidades y su temperamento”, concluyendo que dichos pueblos tenían en el momento de la Conquista, y sus sobrevivientes conservan hasta la fecha, a pesar de las duras experiencias vividas a lo largo del tiempo, la hospitalidad, la buena fe, la moral familiar y la correcta vida cívica comunitaria, “de fuerte espíritu de responsabilidad para su grupo”, que es también el claro mensaje que Lazo expresa en su obra con sus bellas metáforas pictóricas.

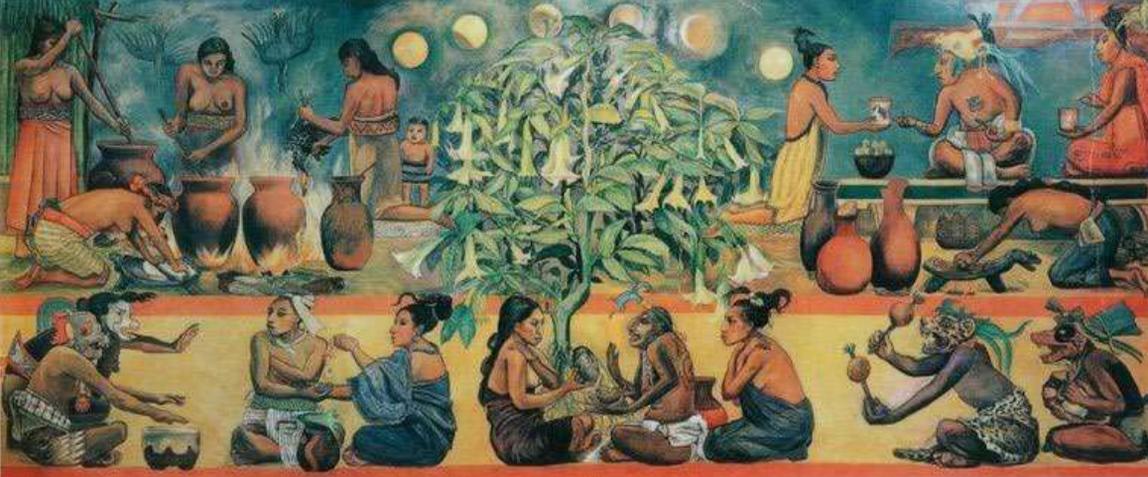
Lazo decía, con toda razón, que se sentía muy satisfecha con su obra, porque en ella había querido representar la cultura del pueblo de México, sobre todo aquellas tradiciones y costumbres que llegan a nuestros días, que están vivas y que son todas las bellas costumbres que muestran la filosofía de este pueblo, como por ejemplo adornar las

mazorcas con flores cuando la cosecha ha terminado, a lo que agregaba, con la gran sencillez que la caracterizaba, que esta es una práctica no solo poética sino bonita. Con la empatía hacia el pueblo maya quiché que forjó a lo largo de su vida, desde sus primeros años en Cobán, hasta los estudios e investigaciones que realizó más adelante, Lazo captó la historia-mítica del pueblo maya quiché con un respeto, profundidad y sensibilidad extraordinarios que resisten el colonialismo cultural al que hacía referencia Guzmán.

LA MAGIA Y LA COMIDA RITUAL

En *Realidad y sueño en el mundo maya. Mágico encuentro entre hombres y dioses* (1997), esta vez trabajando en colaboración con su esposo García Bustos, Lazo regresó una vez más al tema del maíz, y a buscar la forma plástica más adecuada para comunicar la continuidad entre el mundo mítico antiguo, los ritos propios del pueblo maya contemporáneo, y ahora también el valor ritual de los alimentos, especialmente del maíz, y del cacao, que según las creencias de los mayas, crean una comunión con lo divino.

Si recurrimos de nuevo a Mircea Eliade, podemos sostener que es gracias a los ritos que se puede trascender la historia lineal y los planos temporales tradicionales, porque con la creación de estos espacios comunitarios de experiencia religiosa, tal y como expresan Lazo y García Bustos en el mural, es que los seres humanos, como señalamos antes, se hacen contemporáneos de los dioses y, en consecuencia, del proceso mismo de la creación.²¹ En este caso, la participación de la comunidad en el tiempo sagrado se hace mediante una ceremonia profética, de la ingesta y de la celebración del maíz y del chocolate.



En el centro de la composición, los artistas representaron un gran floripondio que, como la ceiba entre los antiguos mayas, une como *Axis mundi* los distintos niveles del cosmos: el inframundo, la tierra y el cielo. Inmediatamente debajo, Lazo y García Bustos representaron a un anciano, chamán u hombre-medicina, que se busca a sí mismo en un espejo de obsidiana detenido por una doncella, con quien realizan una ceremonia adivinatoria o mística. Al mismo tiempo, el anciano toma una bebida alucinógena, quizás preparada con el floripondio del fondo, o con balché (bebaje fermentado de miel de abeja, semillas, polen de flores y corteza del árbol balché), utilizado comúnmente para despertar los sentidos y así tratar de explicar los grandes misterios de la vida. Como es costumbre hasta la actualidad, en la ceremonia profética, el chamán utiliza un cristal de cuarzo y sus propias revelaciones oníricas.

La doncella que lo acompaña tiene uno de sus pechos descubierto, como símbolo del seno materno, que constituye el primer sustento humano, y a los lados de la composición Lazo y García Bustos representaron los

RINA LAZO Y ARTURO
GARCÍA BUSTOS
*Realidad y sueño en el mundo
maya. Mágico encuentro
entre hombres y dioses, 1997*
Temple sobre lino
270 x 100 cm
Casa Turquesa, Cancún,
Quintana Roo

preparativos de una fiesta dedicada al maíz, de un lado, y al chocolate, del otro, dos productos alimenticios originarios de México y que llegaron posteriormente a todo el mundo.

En la parte superior del mural, podemos observar un eclipse de luna, astro al que se le atribuyen propiedades para controlar las emociones del ser humano, así como para favorecer la siembra, el trasplante y el corte de los cultivos, y, como en este caso, para escoger el mejor momento para realizar los ritos relacionados con asuntos adivinatorios.

En la representación de los distintos procesos cotidianos utilizados para cocinar el maíz y el chocolate, en la detallada representación de los textiles de algodón con los que se visten las mujeres, en los nahuales músicos (mono, murciélago, jaguar y coyote) y en los vasos con los que la pareja de gobernantes (así identificados porque el personaje masculino está representado de perfil y ataviado con orejeras de jade y pectoral) toma el chocolate, volvemos a observar el estudio minucioso realizado por Lazo y su marido, tanto de artefactos arqueológicos, como de las costumbres propias de los descendientes de los mayas en el momento actual. Se trata así de una recreación del existir cotidiano, de ayer, de hoy y de siempre, recreado en el tiempo sagrado propio de la festividad y del rito.

LA MUERTE Y EL CICLO VITAL

También para su última obra mural, *Xilbalbá, el inframundo de los mayas* (2019), concluida el mismo año del fallecimiento de la artista, las fuentes de inspiración principales fueron sus recuerdos de infancia, el *Popol Vuh*, al que ya hicimos referencia principalmente en relación con el mural *Venerable abuelo maíz*, y una muy amplia investigación iconográfica.

Xilbalbá, como la artista hacía referencia a su obra, es el nombre del inframundo para los maya quiché. Sus características como mundo subterráneo, relacionado con el agua y regido por las divinidades de la enfermedad y de la muerte, Hun Camé (Uno Muerte) y Vucub Camé (Siete Muerte), en la actualidad se conocen sobre todo por el *Popol Vuh* y por pinturas, principalmente realizadas sobre cerámicas, que por su función funeraria fueron decoradas con este tipo de temas. Dado que el *Popol Vuh* fue traducido al español después de la Conquista, comúnmente se lo asemeja al infierno cristiano, pero, como destacan los especialistas, en realidad entre los mayas tenía un significado muy diferente, pues representaba más bien la muerte y la enfermedad, que tanto para el pueblo maya como para la propia artista eran considerados como parte natural del ciclo de la vida y no como un castigo.

Lazo refería que siempre quiso representar el inframundo y que, cuando finalmente se decidió a hacerlo, se basó para su caracterización geográfica sobre todo en sus recuerdos de infancia; en específico, cuando visitó las grutas de la Candelaria, cerca de Cobán, acompañada por su madre. La artista narraba que, en una ocasión, un especialista holandés, que llevaba años buscando el sitio de entrada al



RINA LAZO
*Xilbalbá, el inframundo
de los mayas, 2019*
278 x 528.5 cm
Colección Familia
García Lazo

inframundo, la visitó en su estudio para conocer el mural, y que posteriormente publicó sus hallazgos, ubicando dicho sitio precisamente en las grutas de la Candelaria. Dicho investigador comunicó su descubrimiento a Lazo, quien muy feliz con el hallazgo, cuando todavía estaba trabajando en su mural, tuvo oportunidad de regresar a las grutas que había conocido en su infancia y que habían inspirado su obra, refrescando así su memoria y recabando más detalles visuales para su mural, especialmente la entrada a dichas cuevas que se realizaba por un río.

La brillante paleta utilizada por Lazo en su obra también parece salida directamente de los recuerdos infantiles de la artista, quien contaba uno del que decía que no sabía si había sido un sueño maravilloso o una vivencia real: en uno de los hermosos paseos que la familia realizaba en carreta por las cercanías de Cobán, en sus propias palabras, “...entre subidas y bajadas [...] divisé a lo lejos un campo verde y me pareció que sobre él de repente cayó un sol rojo e invadió todo el suelo y todo el derredor. Tuve una sensación agradable de soledad, de que en medio de ese imponente espectáculo sólo quedaba yo en la carretera. A veces me pregunto por qué se me grabó tanto esa escena llena de luz, de intenso colorido, tan bonita que me ha durado toda la vida”. Concluía la artista que muchas veces había querido pintar esa visión, pero que no sabía por qué no lo había hecho, especulando que tal vez había sido “para conservarla fija en la mente, como algo muy íntimo de mi niñez”.²² Muchos años más tarde, gracias a su detallada y erudita investigación iconográfica, Lazo logró dar forma plástica a dicha memoria colorística y afectiva en su mural, que pobló con algunas de las escenas y personajes principales

del *Popol Vuh*, distribuidas alrededor de una gran cueva central que, en su pintura, representa el inframundo.

En el extremo superior izquierdo del mural, Lazo representó el juego de pelota de los héroes Hunahpú y Xbalanqué, conocidos como los Gemelos Divinos, que de acuerdo con el *Popol Vuh* indignó a los señores de Xibalbá, Hun Camé y Vucub Camé, por el ruido que dichos jugadores estaban causando, por lo que decidieron enviar a unos búhos para desafiarlos a un juego en el inframundo y matarlos, como antes habían hecho con su padre, Hun Hunahpú, dios de la fertilidad y del maíz, y con su hermano, Vucub Hunahpú. Algunos especialistas interpretan que esta historia se refiere simbólicamente a que los seres humanos habían comenzado a cultivar el maíz sin el permiso de los dioses, por lo que estos, indignados, protestaron por el ruido que hacían al trabajar la Tierra y valiéndose de esta excusa los desafiaron a un juego de pelota en sus dominios del inframundo.

Para esta escena Lazo se inspiró en un vaso de cerámica maya, conocido como el *Ball Game Vessel* (c. 700-800), del Saint Louis Art Museum, reproducido en el libro compilado por Dorie Reents-Budet, *Painting the Maya Universe. Royal Ceramics of the Classic Period* (1994), uno de cuyos ejemplares formaba parte de la biblioteca personal de la artista y, a juzgar por los muchos separadores contenidos en él, fue una de sus principales fuentes de inspiración iconográfica para el mural. Detrás de la cancha del juego de pelota, Lazo representó un templo, simbolizando así el sentido sagrado propio del juego y la religiosidad característica del pueblo maya antiguo.



Recipiente cilíndrico,
periodo clásico tardío,
ca. 700-800
Cultura maya, Guatemala
Gift of Morton D. May,
Saint Louis Art Museum,
Missouri

En la parte central de la obra, por debajo del cielo y de la superficie de la tierra, Lazo ubicó el inframundo, el lugar al que los héroes gemelos descendieron y donde gracias a su inteligencia e ingenio lograron superar todas las pruebas y castigos en las distintas casas a donde fueron enviados por los dioses del inframundo: la de la oscuridad, la del frío, la de los tigres, la de los murciélagos y la de las navajas. Los antiguos mayas concebían la vida del más allá como un terrible viaje del que sin embargo podía salirse victorioso, tal y como señalaban las historias de la mitología de los gemelos que acabamos de referir. En el mural, a la entrada de la cueva, pueden reconocerse distintos personajes, como al murciélago Camazotz, con su terrible mandíbula, y dioses con formas esqueléticas que tocan instrumentos musicales. Uno de ellos tiene una máscara bicolor, con la que la artista podría aludir al concepto de dualidad e interdependencia de los opuestos, en este caso de la vida y de la muerte, como se representó en el mundo antiguo, por ejemplo, en la máscara de Tlatilco, Estado de México, del Museo Nacional de Antropología.

Lazo era consciente de la complementariedad que los antiguos mayas encontraban entre la vida y la muerte, y en su obra sobre el inframundo, en lugar de concentrarse en el sufrimiento de la enfermedad, decidió representarlo como un lugar lleno de actividad, en el que, a diferencia del infierno cristiano, van a parar no solo los pecadores, sino todos los seres humanos, y en donde se toca música, como la de los esqueletos antes mencionados, e incluso hay flores, que nos recuerdan las típicas escenas de los mercados mayas hasta la actualidad.

La vinculación del inframundo maya quiché con la tradición astronómica de los mayas, que Lazo admiraba mucho, se muestra en varios detalles del mural, como cuando la artista representa, en el cielo, del lado izquierdo, un eclipse total de Sol, cuando la Luna oculta completamente el disco solar y solo queda visible un nimbo o resplandor, y del derecho, un eclipse lunar, que tiene lugar cuando la Tierra pasa entre la Luna y el Sol, y que a veces deja ver una luna completamente enrojecida por lo que se la conoce como “luna de sangre”. Para los mayas, los eclipses indicaban algún conflicto y peligrosidad, pero también eran un signo de renovación, simbolismo relacionado con la iconografía general del mural. Así, simultáneamente, en la Tierra, puede verse nuevamente los astros del Sol y la Luna que bajan al inframundo, se encuentran fundiéndose en un abrazo y luego vuelven a separarse, para emerger por turnos en el mundo terrenal.

El viaje de los astros se corresponde simbólicamente con el ciclo de la vida y de la muerte, y también con la historia de los héroes gemelos narrada en el *Popol Vuh*, pues finalmente

los gemelos lograron vencer a los señores del inframundo, vengando así a su padre y a su tío, y, según la mitología maya, son quienes se convirtieron en el Sol y en la Luna, los astros que Lazo representó en la parte superior de su obra, en medio del cielo resplandeciente.

Del lado derecho, Lazo incluyó las figuras del astrónomo y el tlacuilo que registra las observaciones del primero en un códice (dúo que ya había aparecido en *Venerable abuelo maíz*), delante de un observatorio, contrapunto del templo del lazo izquierdo, simbolizando así el interés de los antiguos mayas por la astronomía, íntimamente relacionada con sus creencias religiosas y con la agricultura que era tan importante para la supervivencia del pueblo maya.

Por debajo, de nuevo del lado derecho de la obra, la artista representó a los héroes gemelos luchando contra los dioses del inframundo, armados tan solo con sus cerbatanas, en medio de la vegetación selvática, que se extiende hasta llegar a los bordes de los ríos encantados que cruzan barrancos y jícaros espinosos. Una vez más, el paisaje poblado de animales, como garzas, guajolotes y jaguares, evoca los recuerdos de Lazo sobre Cobán con su “paradisíaco lago de flores donde las garzas vuelan sobre el agua tranquila para luego posarse en los manglares...”²³

En la parte inferior central de la obra Lazo representó al dios del maíz, Hun Hunahpú (llamado Hun Nal Ye durante la época clásica), navegando con su canoa en un lugar indeterminado con aguas estancadas, del tipo de los que se describen en el inframundo en el *Popol Vuh*. Hun Hunahpú aparece ataviado con un penacho de plumas de

quetzal y cargando las mazorcas de los cuatro colores, tal como solía ser representado en vasos de cerámica y en las paredes de los edificios de la época Clásica. El dios viaja al inframundo para recoger la semilla y volver a sembrarla y que la planta pueda volver a renacer. En su viaje al inframundo, Hun Nal Ye se encuentra con mujeres hermosas y desnudas que lo ayudan a vestirse, escena que puede verse en el interior de la cueva, en donde una mujer lo está ataviando con su yugo protector, tal y como los jugadores de pelota eran representados en infinidad de estatuillas mayas antiguas. Finalmente, en la parte superior derecha de la cueva del inframundo, se observa una planta de maíz que emerge desde las profundidades, a través de una hendidura de la tierra, haciendo eco del personaje del primer plano, pero esta vez por medio de la misma planta.

De acuerdo con Mircea Eliade “la intencionalidad descubierta en la experiencia del Espacio y del Tiempo sagrados revela el deseo de reintegrar una situación primordial: aquella en la que los dioses y los antepasados míticos estaban presentes, estaban en trance de crear el Mundo, de organizarlo o de revelar a los humanos los fundamentos de la civilización”.²⁴

En relación con dicho deseo de reintegración a una situación primordial, resulta interesante señalar que, en el lado inferior izquierdo de la obra, Lazo incluyó su autorretrato de cuerpo entero, ubicada a la entrada del inframundo, con una de sus piernas visible ya transformada en esqueleto, y acompañada por los Señores de Xibalbá, con aspecto humano pero con calaveras por cabezas y sus torsos esqueléticos, y por animales con significados míticos, como el

perro, que como decía la madre de la artista, de acuerdo con la tradición maya quiché, es el animal encargado de acompañar a los seres humanos en su viaje final por el inframundo, pues ellos son los que conocen el camino. Con gran sentido del humor, Lazo comentaba que durante todo el tiempo que pintó el mural dejó su autorretrato para el final, porque no quería que la muerte se la llevara antes de tiempo.

En términos más arquetípicos, la entrada al interior de la tierra, el descenso al inframundo de los héroes hermanos míticos Hunahpu y Xbalanque, y las muchas pruebas que se ven obligados a superar que se narran en el *Popol Vuh*, simbolizan una experiencia religiosa de iniciación, como el retorno al “caos pre-cosmogónico” o el regreso *ad uterum*, al estado primordial que precede al nacimiento de la vida. Para Mircea Eliade, estos ritos suponen una muerte ritual simbólica, a la que seguirá un renacimiento con una nueva condición, asumiendo otro estatus o modo de ser. Esta etapa de catarsis culmina con la “muerte ritual” de su antiguo yo, y la liberación de su nuevo ser. Al final de las pruebas, el neófito se ha convertido en otro. Así, la madre tierra a la que Lazo aludió en su mural guatemalteco vuelve a aparecer aquí para cerrar el ciclo, pues en palabras del estudioso de las religiones “lo que llamamos vida y muerte no son sino dos momentos diferentes del destino total de la tierra-madre: la vida no es otra cosa que el desprendimiento desde las entrañas de la tierra, la muerte se reduce a un retorno ‘al hogar’”.²⁵

En este contexto resulta significativo señalar que algunas de las tradiciones mesoamericanas relacionadas con el inframundo y con sus dioses se continuaron más allá de la



Conquista y llegan incluso hasta el momento actual, dando lugar a nuevas tradiciones como la de la celebración del Día de Muertos el 1 de noviembre. Es una coincidencia o sincronicidad muy sugerente el recordar que Lazo falleció precisamente un 1 de noviembre, por lo que, mientras la artista iniciaba su “viaje” hacia el inframundo de los mayas antiguos tal y como había imaginado en su mural, las calles de la Ciudad de México estaban pobladas por infinidad de gente disfrazada de calacas como las incluidas en su mural.

Así como los mayas creían que la vida seguía un ciclo de nacimiento, muerte y renacimiento, y que tal y como había ocurrido con los héroes gemelos podía salirse victorioso del terrible viaje de la muerte, Lazo cerró su ciclo en la Tierra para comenzar otro, ahora por medio de su excepcional legado pictórico, conformado por los extraordinarios murales que acabamos de recorrer.

RINA LAZO
*Xilbalbá, el inframundo
de los mayas (detalle), 2019*

CONCLUSIONES

Podemos afirmar entonces que, partiendo de su aprendizaje con Rivera, pero también de su compromiso social y político con los grupos más desprotegidos, y de su estudio y profunda identificación con el mundo mítico del pueblo maya quiché, Lazo fue capaz de dar forma plástica a varios conceptos fundamentales propios de la mitología maya, así como a la continuidad de algunos de sus rituales a lo largo del tiempo.

En su obra mural, Lazo se aproximó al mundo precolombino, sin partir de una visión romantizada de la historia como habían hecho muchos de sus contemporáneos, sino por el contrario, tomando en cuenta sus propias afinidades afectivas con la cultura maya, comenzando por sus recuerdos de infancia, que complementó más adelante con amplios estudios iconográficos e interpretativos sobre el tema, y en especial del análisis de su texto sagrado, el *Popol Vuh*. Lazo encontró así no solo una resolución estética original, sino también una forma de explicitar algunos conceptos religiosos y rituales que tienen un significado de carácter universal.

A partir de la recuperación de su propia subjetividad, y de su identidad intercultural como artista “mesoamericana”, Lazo desarrolló a lo largo de su carrera un imaginario precolombino mediante el cual, como señalaba Paz, podemos comprender mejor algunos conceptos mitológicos fundamentales de la cultura maya, tales como la fertilidad asociada con la madre-tierra, la circularidad del tiempo mítico, la importancia de la magia y de los alimentos sagrados, así como la interpretación de la muerte como

parte natural del ciclo vital. Al mismo tiempo, siguiendo nuevamente a Paz, concluimos que el reconocer la singularidad de Lazo al captar estos aspectos clave de la cultura precolombina, con un conocimiento, sensibilidad y empatía sobresalientes, nos permite comprender un poco mejor a los grandes pintores de nuestro tiempo, entre quienes, por sus profundas contribuciones estéticas e iconográficas al movimiento muralista nacional, Lazo ocupa un lugar destacado.

NOTAS

- ¹ Mi más profundo agradecimiento a la arquitecta Rina García Lazo, hija de Rina Lazo y de Arturo García Bustos, por todo su valioso apoyo para la investigación del presente texto y por su querida amistad, gracias a la cual he podido seguir estudiando y disfrutando de la obra y de la memoria de sus extraordinarios padres, figuras protagónicas de la historia del arte mexicano del siglo XX y seres humanos entrañables a quienes se extraña enormemente. Gracias también a la cineasta Busi Cortés por su enorme generosidad al compartirme dos filmaciones inéditas en las que Rina Lazo explicó su último mural, *Xilbalbá, el inframundo de los mayas*, y un proyecto para otra obra mural, *Cautivados por el cosmos*, planeada para Complejo Científico, Tecnológico y Cultural Ka'Yok' Planetario de Cancún, cuya comisión lamentablemente no llegó a concretarse, pero de la que se conservan un boceto a tamaño natural que podría haber sido el cartón definitivo para trasladar el dibujo al muro, así como pequeñas acuarelas a color.
- ² Citado en Óscar Cardona, "Obras completas de Octavio Paz", en "Lecturas Dominicales" de *El Tiempo*, Bogotá, 30 de enero de 1994, p. 5.
- ³ Rina Lazo, en Abel Santiago, *Rina Lazo: sabiduría de manos*, Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1998, pp. 9-10.
- ⁴ Lazo, en *ibid.*, pp. 9-10.
- ⁵ Lazo, en *ibid.*, p. 10.
- ⁶ Lazo, en *ibid.*, p. 15.
- ⁷ Lazo, en *ibid.*, p. 14.
- ⁸ Lazo, en *ibid.*, p. 15.
- ⁹ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, traducción del francés de Tomás Segovia, México, Ediciones Era, 1972, p. 221.
- ¹⁰ Rina Lazo, en Santiago, *op. cit.*, p. 13.
- ¹¹ Rina Lazo en Santiago, *op. cit.*, p. 137.
- ¹² Posteriormente Lazo realizó una exposición de las calcas y los dibujos de Bonampak en las galerías de la Ciudad de México, años más tarde hizo nuevas réplicas para el periódico *Asahi Shimbun* en Japón y en 1970 volvió a realizar réplicas de algunos de los frescos para la Dirección General del Sistema de Transporte Colectivo Metropolitano, en su estación Bellas Artes de la línea 2.
- ¹³ Alberto Híjar, "Bonampak reproducido", *Calli. Revista analítica de arquitectura contemporánea*, núm. 25, enero-febrero de 1967, pp. 12-14 citado en Dina Comisarenco Mirkin, *Eclipse de siete lunas*, Ciudad de México, Artes de México, 2017, pp. 126-127.
- ¹⁴ Rina Lazo, en Santiago, *op. cit.*, p. 138.

- ¹⁵ Lazo recordaba con mucho humor que, en una oportunidad en la que los artistas habían recibido provisiones desde México, invitaron a los lacandones a cenar con ellos. Sin embargo, la comida, que para los artistas significó un lujo y una delicia, a los lacandones no les gustó porque estaba preparada con manteca y la arrojaron al piso con gran disgusto. Rina Lazo, en Santiago, *op. cit.*, p. 139.
- ¹⁶ Miguel León-Portilla, *Tiempo y realidad en el pensamiento maya. Ensayo académico*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1968, p. 109.
- ¹⁷ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1979, p. 63.
- ¹⁸ Para un estudio detallado de estas acuarelas, véase Lucretia Hoover Giese, "A Collaboration: Diego Rivera, John Weatherwax, and the Popol Vuh", *Archives of American Art Journal*, vol. 39, no. 3/4, 1999, pp. 2-10.
- ¹⁹ La importante carrera de Guzmán como arqueóloga se vio cuestionada a partir de su controvertido hallazgo de los huesos de Cuauhtémoc, último emperador azteca, en la ciudad de Ichcateopan, Guerrero, descubrimiento que Diego Rivera defendió.
- ²⁰ Eulalia Guzmán, reseña de "Rafael Girard, Esoterismo del Popol-Vuh.—México, 1948", *Revista de la Universidad de México*, número 24, diciembre de 1948, pp. 10-11.
- ²¹ Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, *op. cit.*, p. 79.
- ²² Lazo, en Santiago, *Rina Lazo...*, *op. cit.*, p. 14.
- ²³ Lazo, en Santiago, *Rina Lazo...*, *op. cit.*, p. 11.
- ²⁴ Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, *op. cit.*, p. 81.
- ²⁵ Eliade, *Historia de las tradiciones*, *op. cit.*, p. 233.





XILBALBÁ, EL INFRAMUNDO DE LOS MAYAS Iconografía





HUN NAL YE, EL DIOS DEL MAÍZ, VIAJA AL INFRAMUNDO en una balsa con la intención de recoger la semilla del maíz para que la planta pueda renacer. En sus manos lleva el maíz de cuatro colores, va ataviado con un penacho de plumas de quetzal, y lo acompañan dos dioses remeros, tal y como se lo ha representado en algunos relieves mayas.



EN ESTA ESCENA PODEMOS VER A UNA MUJER SEMI-desnuda que, por semejanza con algunas obras mayas antiguas, podría estar ataviando al dios del maíz, Hun Nal Ye, con un yugo protector, del tipo de los que usaban los jugadores de pelota.



LA POSTURA, EL COLLAR DE JADE Y EL TOCADO DE ESTE personaje del mural recuerdan las estatuillas mayas que representan a sus gobernantes, pero dentro de la narrativa del mural podría tratarse de otra aparición del mismo dios del maíz, quien finalmente fue capaz de vencer a los dioses del inframundo y pudo rescatar la semilla de la planta. Por detrás parece tener unas alas extendidas y decoradas con huesos cruzados y flores, elementos relacionados con la iconografía de Camazotz.



EN ESTA ESCENA SE PUEDE APRECIAR LA PLANTA DEL maíz que, rescatada felizmente por el dios, emerge a la superficie de la Tierra para alimentar a los seres humanos.



PARA LA CARACTERIZACIÓN FÍSICA DEL INFRAMUNDO, Lazo se inspiró en una visita que hizo de pequeña, junto a su madre, a las cuevas de Candelaria, cerca de Cobán, Guatemala. La entrada a dichas cuevas se realizaba por un río y así lo representó Lazo en su mural. Muchos años después, especialistas identificaron las cuevas de Candelaria como uno de los lugares de entrada al inframundo de acuerdo con las creencias propias de la mitología del pueblo maya-quiché.



LAS PLANTAS Y LOS ANIMALES REPRESENTADOS EN EL mural son característicos de la zona maya, que además tenían un simbolismo para la cultura antigua en relación con el inframundo. Por ejemplo, el jaguar, animal de apariencia magnificente, que en el antiguo mundo maya fue asociado a las clases altas de sacerdotes y guerreros, y también como representante de la oscuridad, lo nocturno y el inframundo.



EL BÚHO ES OTRA AVE MUY PRESENTE EN LA CULTURA maya. Se decía que conocía el camino hacia el mundo de los muertos. Es servidor de los señores del Xibalbá y también se le asocia con la sabiduría y la clarividencia.



LAS GARZAS SON LAS AVES QUE CON MAYOR FRECUENCIA se encuentran asociadas a los gobernantes representados en diferentes escenas del periodo Clásico. Generalmente aparecen como parte de los tocados, con un pez atrapado en su largo pico. Se ha considerado que fueron símbolos de poder que los dioses otorgaban a los gobernantes.

Lazo recordaba que de pequeña dibujó una garza muy bonita que fue muy elogiada por su maestra de pintura de Cobán, quien la estimuló mucho para seguir pintando.



ALGUNOS DE LOS PERSONAJES DEL MURAL MUESTRAN distintas actividades propias de los mayas antiguos, que muchas veces han llegado intactas hasta el presente. Por ejemplo, aquí podemos ver a una mujer sentada en el piso, con un cántaro en la cabeza y un fondo de flores, que nos recuerda las escenas cotidianas de un mercado.



MUJER TEJIENDO EN UN TELAR DE CINTURA, COM-
puesto por dos barras para estirar los hilos de la urdimbre,
uno atado a un poste o árbol y el otro a su cintura. Entre los
mayas antiguos, el tejido era usado para confeccionar infi-
nidad de prendas y era considerado un acto sagrado que reac-
tualizaba el mito de la Creación. El pájaro representado en
la parte superior del poste recuerda la estatuilla maya de la
isla de Jaina conocida como *La tejedora*, actualmente en el
Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México.



SEGÚN EL *POPOL VUH*, LIBRO SAGRADO DE LOS MAYAS que sirvió de inspiración a Lazo, los gemelos Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú fueron llamados por los señores principales del Xibalbá Hun Camé (Uno Muerte) y Vucub Camé (Siete Muerte), debido al escándalo que provocaban al participar en un juego de pelota, por lo que los retaron a jugar en sus dominios. Algunos especialistas interpretan esta historia como metáfora del ruido que hacían los humanos al cultivar el maíz, actividad para la que los dioses del inframundo no les habían dado permiso, y este era el motivo real de su enojo.



DETRÁS DEL JUEGO DE PELOTA, LAZO REPRESENTÓ volcanes en erupción. De joven, mientras estudiaba en La Esmeralda, Lazo viajó a Michoacán y visitó el Parícutín, que en ese tiempo estaba en erupción. La artista recordaba que no solo vio el maravilloso espectáculo del volcán arrojando lava y piedras incandescentes, sino que también vio el campamento del Dr. Atl al pie del volcán. Esas impresiones la dejaron profundamente marcada, como se demuestra en este caso, donde pintó volcanes en erupción.



LOS BÚHOS APARECEN REPRESENTADOS EN EL LADO izquierdo del mural, pues según el *Popol Vuh* fueron las aves mensajeras de los dioses del inframundo encargadas de llevar la invitación a los gemelos míticos.



LOS DIVINOS GEMELOS, A QUIENES LES GUSTABA cazar pájaros, aparecen ataviados con vestido y sombrero de cazador. De acuerdo con el *Popol Vuh*, se atrevieron a enfrentar a los señores del inframundo equipados solamente con sus cerbatanas. En algunas vasijas funerarias mayas que pueden haber servido como fuentes de inspiración para Lazo, los gemelos aparecen disparando a Siete Guacamaya, que está parado en un árbol.



DENTRO DE LA CUEVA PODEMOS VER A UNA MUJER con tocado de plumas realizando una ofrenda de copal, alimento considerado de dioses y comúnmente utilizado como incienso en ceremonias religiosas. Detrás se aprecia una piel de jaguar, animal que simbolizaba el sol en su tránsito por el mundo de los muertos durante la noche; y un conejo, animal que, de acuerdo con el *Popol Vuh*, ayudó a los gemelos míticos en su lucha contra los dioses del inframundo.



ESTE ANIMAL FANTÁSTICO RECUERDA AL PERSONAJE del llamado *Vaso regio del conejo*, cuyo propietario fue el gobernante K'ahk' Tiliw Chan Chaahk (693-728 d.C.) y que narra de forma cómica cómo el dios I, en general representado como un anciano de boca hundida y desdentada, fue despojado de sus atributos de poder.



COMO CONTRAPARTE DEL JUEGO DE PELOTA, EN EL lado derecho del mural, Lazo representó un observatorio inspirado en el de Chichén Itzá, Yucatán, para hacer referencia a los logros extraordinarios de los mayas en astronomía. En efecto, el calendario maya era muy exacto y permitió al pueblo pasar de su condición de recolectores a la de agricultores. Los astros y las estrellas representados por Lazo con gran libertad e imaginación añaden un toque muy poético a la obra.

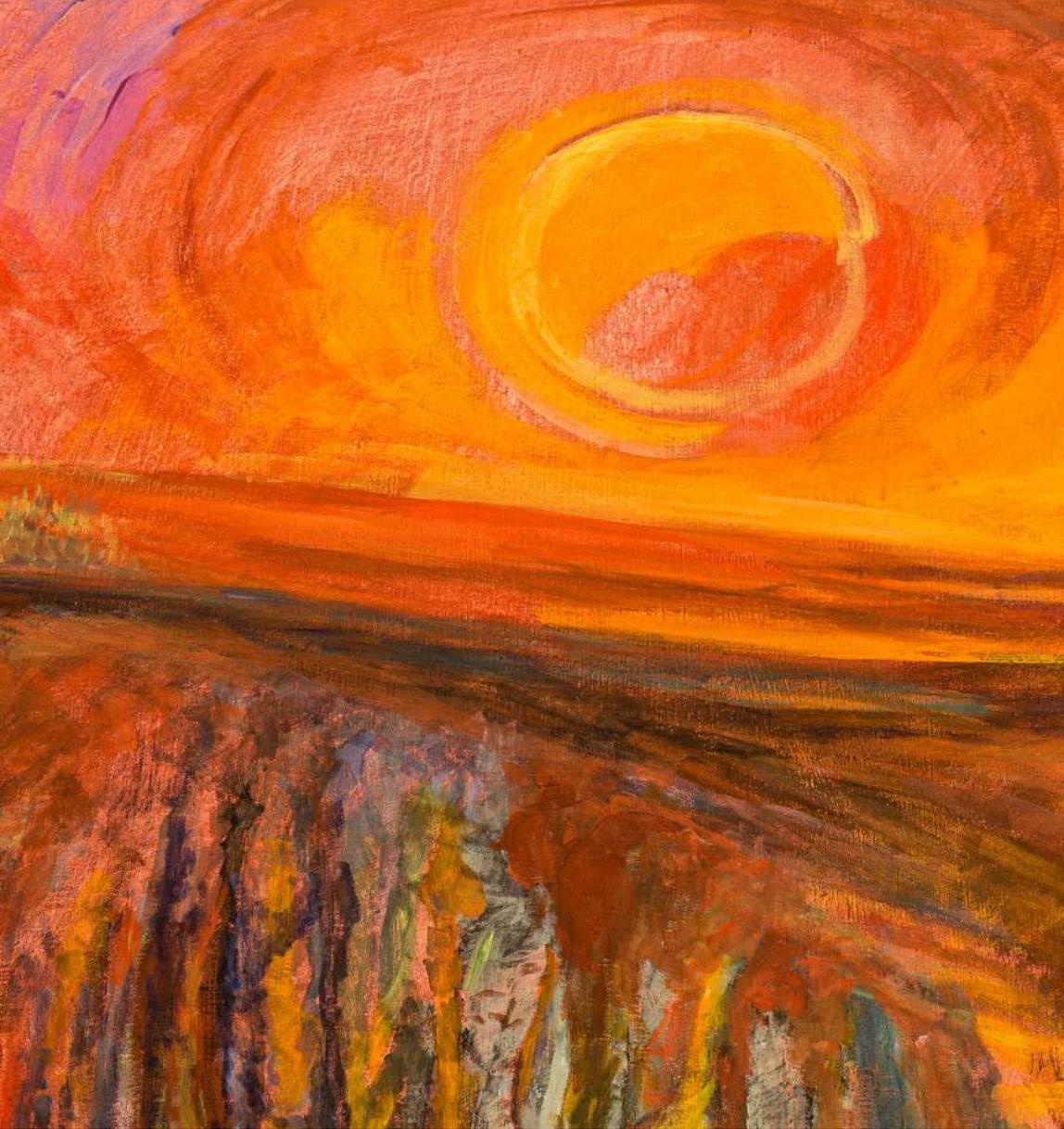


EN LA ESCENA DEL OBSERVATORIO, UN TLACUILO ANOTA las observaciones de un astrónomo en un códice, conjunto de personajes que Lazo ya había representado en su mural *Venerable abuelo maíz* (1995).



EL SOL Y LA LUNA DESCIENDEN AL INFRAMUNDO, SE encuentran y luego vuelven a separarse para seguir sus respectivos caminos. Se trata de una sucesión de imágenes muy bellas, inspiradas siempre por el arte maya antiguo que Lazo conocía muy bien, pero interpretadas por la artista con gran libertad y sentido lírico.





EL ECLIPSE DE SOL ES OTRO TEMA PREDILECTO DE LA artista, quien recordaba que el primero que pudo observar fue en Cobán, Guatemala, cuando navegó por el río Polochic en cayuco para poder verlo en todo su esplendor. Los mayas lograron predicciones astronómicas asombrosas con gran precisión y registraron los eclipses de sol y de luna.



EL TEMA DEL ECLIPSE DE LUNA, CONOCIDO COMO “luna de sangre”, era uno de los temas favoritos de Lazo, que también puede observarse en su famoso *Autorretrato con lunas* (1968) y en el mural *Realidad y sueño en el mundo maya. Mágico encuentro entre hombres y dioses* (1997) que Lazo realizó al alimón con García Bustos. Para los mayas, los eclipses indicaban conflicto y peligro, pero también eran signo de renovación.



AUTORRETRATO DE RINA INICIANDO SU VIAJE AL inframundo. Con gran sentido del humor, la artista afirmaba que dejó su autorretrato para el final, para que la muerte no se la llevara antes de tiempo. Una de sus piernas comienza a mostrar el proceso de esqueletización que sigue a la muerte.



LAZO INICIA SU VIAJE AL INFRAMUNDO ACOMPAÑADA por dos siniestros personajes: el del lado derecho podría ser Yum Kimil, señor de la muerte, también conocido como Ah Puch (el descarnado) o Vucub Came (Siete Muerte) y el de la izquierda, Chac Bolay, el dios del sol que por las noches se transformaba en jaguar para poder viajar por la oscuridad del mundo de los muertos. Ambos están ataviados con collares de cascabeles.



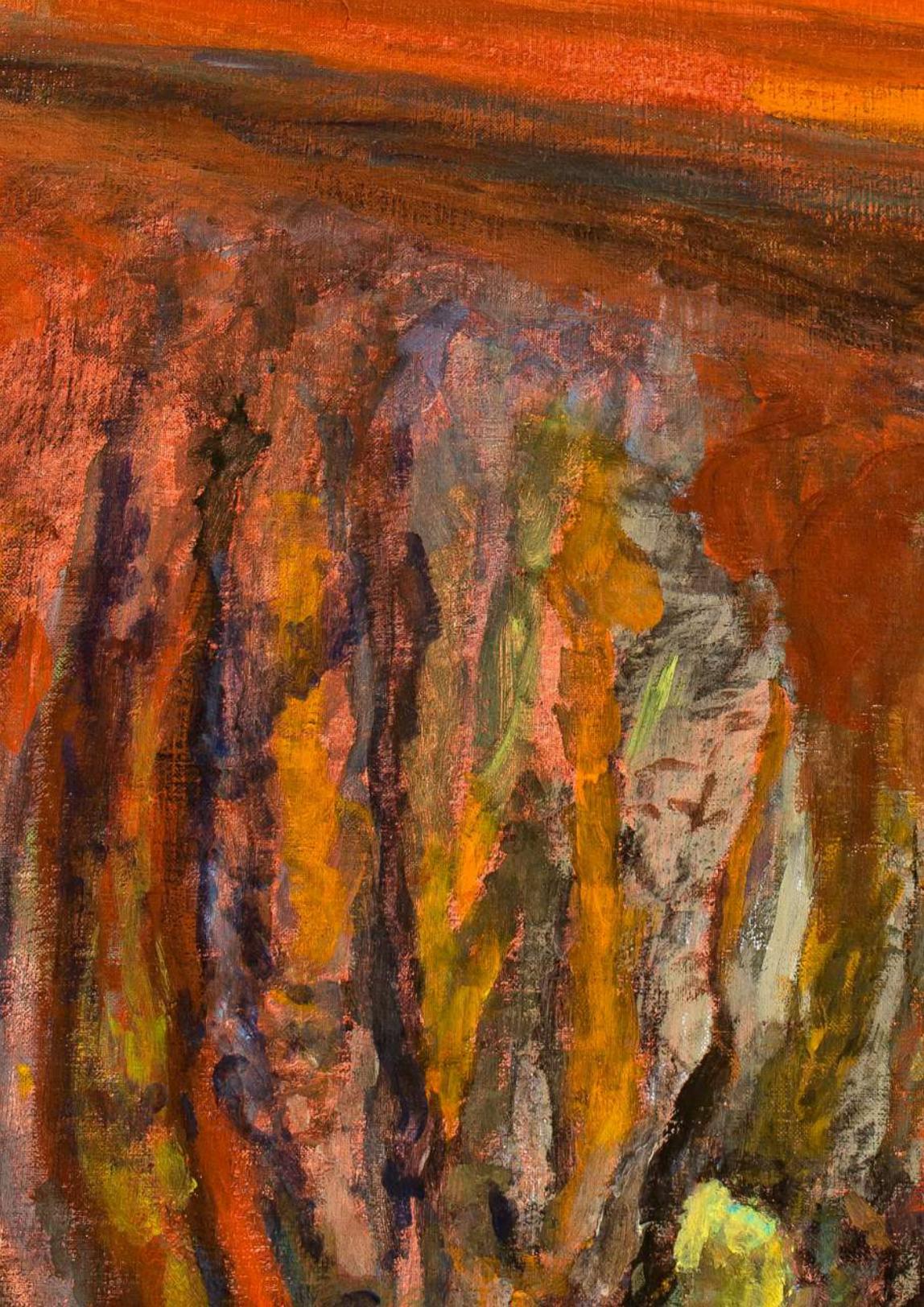
LA ARTISTA ESTÁ ACOMPAÑADA POR UN PERRO Y POR una tortuga, que se asocia con la longevidad, cuyo caparazón simbolizaba la Tierra. El zopilote representaba al dios de las enfermedades y las plagas.



A LA ENTRADA DE LA CUEVA, PARA INVITAR A LA GENTE a entrar, Lazo representó a dos figuras con cuerpos esqueléticos, que en el mural aparecen tocando alegremente un tambor y una trompeta. El personaje de la izquierda podría ser Ah Puch, el dios descarnado, uno de los nombres dados a Yun Kimil, el señor de la muerte, rey y señor del noveno nivel del inframundo maya conocido como Metnal, que era el más siniestro. Su máscara dividida alude al concepto de dualidad e interdependencia de los opuestos, en este caso de la vida y la muerte, como se representó en el mundo antiguo en la máscara de Tlatilco, del Museo Nacional de Antropología, que muestra de un lado una cara viva y del otro un cráneo descarnado.



A LA ENTRADA DEL INFRAMUNDO ESTÁ CAMAZOTZ, el murciélago-muerte, que es descrito en el *Popol Vuh* como un gran animal con garras en las alas y mandíbula terrible con la que destrozaba a aquellos que se atrevían a ponerse ante él.



LÍNEA DE VIDA*

1923 El 30 de octubre nació en la ciudad de Guatemala, hija del médico Arturo Lazo Midence y de Melanie Wasem.

1928 Con su familia se trasladó a Cobán, capital de la Alta Verapaz, un pueblo indígena con una importante tradición maya y una numerosa colonia alemana. Luego de mudarse de Cobán, la familia regresaba durante las vacaciones de verano.

1930 Regresó a Guatemala y estudió la primaria y secundaria en el Colegio Alemán de Guatemala. Cuando cerró a causa de la guerra, Lazo continuó su formación en el Colegio Guatemala.

1943 Inició sus estudios con don Julio Urruela Vásquez, maestro formado con el movimiento impresionista europeo y autor de los vitrales del Palacio Nacional de la Cultura de la ciudad de Guatemala.

* Un agradecimiento especial a la investigadora Fátima María Anzueto Vargas, quien nos apoyó en complementar y cotejar algunos datos e información de la Línea de vida, además de sus aportes en la investigación iconográfica de la artista.

1944 Ingresó a la Academia de Bellas Artes de Guatemala.

Con la obra *Por los caminos de la libertad* ganó el Premio Alejandro Córdoba en un concurso de carteles convocado por la Asociación de Profesores y Estudiantes de Bellas Artes (APEBA), como parte de los actos conmemorativos de la Revolución Libertadora de Guatemala.

1946 Con la obra *Naturaleza muerta con Xipe* obtuvo el primer premio de un concurso del Ministerio de Educación Pública de Guatemala, que consistió en una beca de arte en México.

Viajó a México y se inscribió en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado de la Secretaría de Educación Pública, “La Esmeralda”, donde tomó clases con Andrés Sánchez, Milagros Miró, Alfredo Zalce, Jesús Guerrero Galván, Carlos Orozco Romero, Federico Cantú y Manuel Rodríguez Lozano.

1947 Como estudiante se distinguió por su dedicación y talento, fue seleccionada para trabajar como asistente de Diego Rivera en el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*.

1948 Mientras pintaba carteles para una manifestación en contra del Plan Clayton, tarea para la que fue convocada por Diego Rivera, conoció al pintor, grabador y muralista Arturo García Bustos (1926-2017), quien había sido convocado por su maestra Frida Kahlo.

1949 Participó en el grupo de Jóvenes Artistas Revolucionarios.

Contrajo matrimonio con Arturo García Bustos. Comenzó a militar en el Partido Comunista Mexicano (PCM) en la comitiva Silvestre Revueltas, junto a otros artistas como Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado y Diego Rivera.

En colaboración con su esposo, pintó los murales *Zapata y Pobladores de la región de Temixco en la época prehispánica* en una escuela rural en Temixco, Morelos (actualmente destruido).

Comenzó a asistir como artista huésped al Taller de Gráfica Popular, donde conoció a Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Alberto Beltrán y Nacho Aguirre, entre muchos otros.

Pintó el mural *Los cuatro elementos*, en la Logia masónica del Valle de México (actualmente destruido).

1951 Viajó a Europa junto con García Bustos, quien había sido elegido como delegado para el III Festival de la Juventud de los Estudiantes por la Paz en Berlín, República Democrática Alemana.

Colaboró con la fundación de la Federación Internacional de Mujeres Democráticas.

Asistió a Diego Rivera en los murales del Cárcamo del Río Lerma, *El Agua, origen de la vida sobre la tierra*, y en los frescos del Hospital de La Raza.

1952 En conjunto con García Bustos pintó murales sobre la temática agraria y las luchas campesinas en la comunidad Ejidal de Atencingo, Puebla (actualmente destruidos).

Colaboró con Rivera en la esculto-pintura, *La Universidad, la familia y el deporte en México*, ubicada en el Estadio Olímpico en Ciudad Universitaria de la Ciudad de México.

1953 Ganó el Primer Premio y Medalla de Oro en el *Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes por la Paz y la Amistad*, en Bucarest, Rumania.

1954 Se graduó de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”.

Invitados por Luis Cardoza y Aragón, fundador de la Casa de la Cultura en Guatemala, viajó con su esposo a Guatemala.

Realizó el mural al fresco titulado *Tierra Fértil*, reinaugurado en 1989 en el Museo de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Colaboró con Diego Rivera en el cuadro mural *Gloriosa victoria*, donde Diego Rivera pintó un retrato de Rina como parte de la resistencia guatemalteca, y además le pidió que ella pintara un fragmento del mural y lo firmara.

1956 Se incorporó al Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP).

1957 Junto con García Bustos impartió clases en la Universidad Benito Juárez de Oaxaca.

Viajó por la Sierra Mixe y el istmo de Tehuantepec.

Con García Bustos, electo delegado en el VI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes de Moscú, viajó a la URSS, China, Corea del Norte y los Países Bajos.

1958 Comenzó a desempeñarse como maestra de Artes Plásticas en la Escuela de Restauración del INBA-SEP.

1959 Pintó el mural *Venceremos*.

1962 Nació su hija Rina Alegría García Lazo.

Con García Bustos adquirieron la Casa de la Malinche, en La Conchita, Coyoacán. A partir de este año, cada 8 de diciembre celebraban el natalicio de Diego Rivera con amigos, admiradores y discípulos.

Recibió un premio en el Certamen de Pintura convocado por el Consejo Nacional de Turismo.

Se separa del PCM junto con su esposo García Bustos.

Impartió clases sabatinas y dominicales en los talleres de la Casa del Lago.

Viajó a Cuba como representante de la delegación de la Unión Democrática de Mujeres en Cuba y del Congreso Mundial de Mujeres por la Paz, la Democracia, la Autodeterminación de los Pueblos y el Socialismo.

1964 Se incorporó como miembro del Salón de la Plástica Mexicana.

Arturo García Bustos pintó *Pobladores de las Siete Regiones de Oaxaca*, asistido por Lazo, para la Sala de etnografía de Oaxaca del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México.

1965 Ganó el concurso para realizar las réplicas de las pinturas mayas de Bonampak para el edificio facsímil construido en el jardín anexo a la Sala Maya del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México. Junto con García Bustos viajó a la selva lacandona y a su regreso realizó dichas réplicas al fresco, mismas que concluyó en 1966.

1966 Participó en la exposición titulada *Cómo se pinta un mural*, sobre su experiencia en Bonampak en las Galerías de la Ciudad de México.

1967 Comenzó a dedicarse más a la pintura de caballete.

Recibió la Medalla de Plata por su colaboración al Gran Premio de la VIII Bienal de São Paulo, Brasil.

1968 Durante el movimiento estudiantil fue arbitrariamente encarcelada por tres meses, durante los cuales fue amenazada con ser deportada a Guatemala.

1969 Arturo García Bustos pintó *La Revolución Mexicana*, asistido por Lazo, serie de dieciséis grabados murales en la Casa-Museo Venustiano Carranza de Cuatro Ciénegas, Coahuila.

En la Secretaría de Relaciones Exteriores expuso sus naturalezas muertas, así como dibujos y litografías que realizó en la cárcel.

Realizó su serie inspirada por las pinturas rupestres de Baja California Sur.

1970 Realizó una *Reproducción murales de Bonampak* para el periódico japonés Asahi Shimbun y otras para la estación Bellas Artes del metro de la Ciudad de México.

1971 Arturo García Bustos pintó *Historia del Movimiento Obrero de México*, asistido por Lazo, serie de nueve paneles murales para decorar el edificio cedido por el gobierno a los sobrevivientes del movimiento “Casa del Obrero Mundial”

1979 Arturo García Bustos comenzó a pintar *Oaxaca en la Historia y en el Mito*, asistido por Lazo, en la escalera monumental del Palacio de Gobierno de la Ciudad de Oaxaca.

1986 Recibió la medalla y diploma *Maestro Rafael Ramírez*, en reconocimiento por sus 30 años de labor docente en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Arturo García Bustos pintó *El mundo de la dualidad, la cosmogonía zapoteca y mixteca*, asistido por Lazo, fresco de 120 m², en la escalera lateral izquierda del Palacio de Gobierno de la ciudad de Oaxaca.

1988 La Secretaría de Educación Pública (SEP) le hizo un reconocimiento por su trayectoria.

1989 Arturo García Bustos pintó *La Universidad en el Umbral del Siglo XXI*, asistido por Rina Lazo, para la estación Universidad del metro de la Ciudad de México.

1992 Comenzó a pintar el mural inspirado en el libro sagrado de los mayas *Popol Vuh*, titulado *Venerable abuelo maíz*, para la Sala Maya del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México.

Recibió la *Distinción Emeritíssimum* otorgada por la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

1994 Recibió un homenaje de la Universidad de San Carlos, la Embajada de México y la Societá Dante Allighieri de Guatemala.

1995 Concluye el mural *Venerable abuelo maíz* colocado en la Sala Maya del Museo Nacional de Antropología.

1996 Ingresó como miembro de la Sociedad Defensora del Tesoro Artístico de México, A.C.

Participó en la exposición *Rina Lazo. Antología, Pintura y Dibujo*, en el Museo Mural Diego Rivera de la Ciudad de México.

1997 Realizó junto con Arturo García Bustos el mural *Realidad y sueño en el mundo maya. Mágico encuentro entre hombres y dioses* para el Hotel Casa Turquesa Cancún en Quintana Roo, México.

Junto con Arturo García Bustos realizó el mural al temple *Los frutos de la tierra que México aportó al mundo*, en la Sala de Convenciones Kursaal, en Grottamare, provincia de Ascoli Piceno, Italia.

1998 Se publicó *Rina Lazo. Sabiduría de manos, conversaciones con Abel Santiago*.

1999 Recibió la Medalla de la Paz, otorgada por el Gobierno de Guatemala.

Arturo García Bustos pintó *La Herencia Tepaneca en el umbral del Tercer Milenio*, asistido por Lazo, en la escalera de acceso al primer nivel de la Casa de la Cultura de Azcapotzalco de la Ciudad de México.

Participó en *Rina Lazo. Exposición retrospectiva* en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Guatemala.

2001 Arturo García Bustos pintó *La herbolaria y la farmacopea y los avances de la medicina moderna en México*, asistido por Lazo, serie de 5 paneles murales al fresco en los laboratorios Glaxo SmithKline de Xochimilco de la Ciudad de México.

2002 Participó en la exposición *Sabiduría de manos, exposición de obra gráfica y pintura de Rina Lazo*, en el Centro Nacional de Comunicaciones y Transportes de la Ciudad de México.

2004 Recibió la Orden del Quetzal en el grado de oficial, otorgada por el Gobierno de Guatemala en reconocimiento a su alta calidad en el desempeño de las artes plásticas en el ámbito internacional.

Recibió el Premio Nacional María Lavalle Urbina, otorgado por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, la Secretaría de Educación Pública, la Universidad Nacional Autónoma de México, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Nacional de las Mujeres y la Alianza de Mujeres de México, A.C.

2005 Recibió la medalla de la Paz del gobierno de México.

Participó en la exposición apertura del Primer Salón Nacional de Grabado, con sala especial dedicada a *Rina Lazo* en el Museo Nacional de Arte Moderno de Guatemala Carlos Mérida de la ciudad de Guatemala.

2007 Participó en la exposición de mujeres artistas en el National Museum of Mexican Art de Chicago, Estados Unidos.

2008 Recibió el Premio Internacional Coatlicue, otorgado por la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte.

Se le rindió homenaje en el Museo Mural Diego Rivera, en el contexto de *Las Mujeres Artistas en el México de la Modernidad*.

Ingresó como miembro honorario del Seminario de Cultura Mexicana.

2009 Expuso con Arturo García Bustos en *Sixty years of Political Printmaking in Mexico*, en la Universidad de Puget Sound en la ciudad de Tacoma, Washington, Estados Unidos.

Recibió un homenaje en el Museo Nacional de la Acuarela por más de 50 años de labor artística.

2010 Expone por primera vez en Guatemala la obra *Venceremos* junto con *Gloriosa Victoria* de Diego Rivera, en el marco de la exposición *¡Oh revolución! 1944-2010. Múltiples visiones* en el Palacio Nacional de la Cultura.

2011 Con motivo del Encuentro Internacional de Pintura Mural *Muros frente a muros*, realizó una exposición individual en el Museo del Pueblo de la ciudad de Guanajuato.

Participó en la exposición *A dos grandes de la pintura mexicana: Rina Lazo y Arturo García Bustos* en la Universidad Autónoma de Tlaxcala.

2014 Fue homenajeada en la Universidad Autónoma Metropolitana de la Ciudad de México en reconocimiento a su trayectoria artística.

Le fue otorgado el Reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz, por su distinción en el campo de las artes plásticas.

2017 Participó en la exposición *Poesía necesaria: obra gráfica de Rina Lazo y Arturo García Bustos*, en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México.

2018 Recibió el Lifetime Achievement Award in the Visual Arts en reconocimiento por sus logros en el arte y sus contribuciones a la preservación de la cultura en Austin, Texas.

Recibió el título de Honorary Resident en The City Council of Austin, Texas.

2019 Concluyó el mural *El inframundo de los mayas* para el Mexic-Arte Museum en Austin, Texas.

Falleció el 1 de noviembre en su casa de Coyoacán de la Ciudad de México.



Diego Rivera y Rina Lazo
frente al mural *El agua,
el origen de la vida*
en el Cárcamo del Río
Lerma, Bosque
de Chapultepec, 1951

BIOGRAFÍA

Rina Lazo

Guatemala, 30 de octubre de 1923 – México,
1 de noviembre de 2019

Por su amor a su natal Guatemala y a México, donde radicó la mayor parte de su vida, Rina Lazo se autodefinía como una “artista mesoamericana”. Su destacada producción artística incluye pintura de caballete (sobre todo retratos y naturalezas muertas); obra gráfica (con temáticas sociales y políticas), y pintura mural (en general inspirada por la cosmogonía maya). A lo largo de su vida, Lazo también se desempeñó como docente, fue una activa militante política y comunitaria, y participó en infinidad de exposiciones, entrevistas y conferencias, tanto en México como en el extranjero.

Lazo llegó a México en 1946 con una beca para estudiar pintura, atraída, como muchísimos artistas jóvenes de aquel entonces, por el movimiento muralista. Tomó clases en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, y gracias a su talento y disciplina, muy pronto fue seleccionada para ser asistente de Diego Rivera, con

quien aprendió no solo las distintas técnicas de pintura mural, sino también sobre el ideario estético y político de la llamada Escuela Mexicana. Debido a su interés en la creación de un arte para el pueblo, el fomento de la conciencia política, el estilo realista figurativo y el sentimiento de orgullo por las raíces de la cultura prehispánica, Lazo siempre se identificó profundamente con dicho movimiento, incluso cuando este sufrió los embates de La Ruptura, que a mediados del siglo xx buscaba desplazarlo.

En 1949, Lazo se casó con el destacado grabador y muralista Arturo García Bustos, quien, por haber estudiado con Frida Kahlo, era conocido como uno de “los Fridos”. Con el tiempo, la extraordinaria pareja de artistas, cuyas vidas atravesaron una de las etapas artísticas más controversiales y fructíferas del siglo xx en México, habría de convertirse en un referente fundamental para la historia del arte mexicano, tanto en relación con sus maestros como por derecho propio, gracias a la calidad estética de sus obras.

Lazo fue capaz de desarrollar un estilo artístico original caracterizado por su aguda capacidad de observación, por el uso de metáforas poéticas muy evocativas, por una paleta compuesta por matices sutiles de colores muy vivos y, sobre todo, por su profundo conocimiento y empatía con la cultura maya, a la que dedicó la mayor parte de su extensa obra pública, logro muy destacable en sí mismo, por tratarse de un ámbito que a lo largo de la historia había sido predominantemente masculino.



Rina Lazo pintando el mural
*Xibalbá, el inframundo
de los mayas*, 2019
Fotografía: Luis
Fernández-Veraud

SECRETARÍA DE CULTURA

Alejandra Frausto Guerrero

Secretaria de Cultura del Gobierno de México

Marina Núñez Bernalova

Subsecretaria de Desarrollo Cultural

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

Lucina Jiménez López

Directora general

Dolores Martínez Orralde

Subdirectora general de Patrimonio Artístico Inmueble

Mariana Munguía Matute

Coordinadora Nacional de Artes Visuales

Lilia Torrentera Gómez

Directora de Difusión y Relaciones Públicas

MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

Miguel Fernández Félix

Director

Dina Comisarenco Mirkin

Concepto Curatorial

Andrea de Montserrat Villalba Camacho

Subdirección Técnica

Ana Itahí Ojeda Martínez

Subdirección Administrativa

Claudia Elizabeth Sagredo Suazo

Jefa de Oficina de la Dirección

Michelle Vargas Monreal

Proyectos Especiales

Rosal Cruz Truax

Relaciones Públicas

Uriel Vides Bautista

Investigación

Estela Treviño Tejeda

Investigación Fotográfica

Xavier de la Riva Ros

Jefe Curatorial

Antonieta Bautista Ruiz
Coordinación de Exhibición

Michel Flores Flores
Andrea Sánchez Navarro
Gestión de Exposición

Catalina Ortiz Alvarado
Oscar Pastor Plascencia
Registro y Control de Obra

Mariana Casanova Zamudio
Evelyn Useda Miranda
Coordinación Editorial

Beatriz Perea Cancino
Coordinación de Difusión

Karina Solano Carriche
Prensa

Sandra Milena Santacruz Giraldo
Redes Sociales

Jair Antonio García Moctezuma
Producción Audiovisual

Cecilia Reyes Hernández
Coordinación de Mediación y Programas Públicos

César David Martínez Bourget

Mariana Gaitán Rodríguez

Raúl Amaya Bucio

Mediación

Paola García González

María Lorena Rivero Sánchez

Miguel Ángel González Garduño

Programas Públicos

Carlos Barrón Cilidón

Misael Ortiz Muñoz

Sistemas

Liliana Chapina Barbosa

Tania Martínez Onofre

Roberto Salazar Crail

Coordinación de Diseño

Karen Aguilar Gutiérrez

Arquitectura

Víctor Hugo González Guadarrama

Subdirección de Museografía

Imanol Meza Coriche

Jazmín Pro Cortés

Diseño Museográfico

José Alfredo Banda Ávila
Salvador Salcedo Aguilar
Gregorio Perdomo Miramontes
Juan Márquez Salazar
Roberto Romero de la Torre
Emanuel Castañeda Zúñiga
Taller de Museografía

Juan Manuel Ayala Quintero
Alfredo Javier López Gómez
Iluminación

Joel Avilés Rojas
Rafael Castro Castro
Benjamín Martín López
Pintura

Reyna Aurora Aguilar Tapia
Arturo Caballero Menis
María del Rocío Camiruaga Pérez
Ana Erika García Cruz
Paola Karina García Meza
Guillermina Moreno Núñez
María Fernanda Castro Ortiz
Ivon Alejandra Santa Cruz Ortiz
Equipo Técnico

Karla Briceño Saquedo
Programación y Presupuesto

Georgina Lira Muñoz
Ilce Yuridia Marín Carrillo

Recursos Financieros

Frida Rivera de la Selva

Jurídico

Livia Albarrán Perales
Marcela Núñez Jiménez
Rubén Buenrostro Cabrera
Ricardo González Quezada
Sergio Armando Hernández Bucio
Julio César Sánchez Rosas
Erick Gonzalo Romero Valdez

Karla Morales Silva

Maricruz Andaya Bravo

Crescencio Aguilar Tapia

César Meza Barajas

Arturo Ochoa Rojas

Eva Linares Guzmán

Cyntia Mahogany Molina González

Juan Carlos Reyes Pérez

Elsa Patricia Sánchez Vera

Karen Sarai Galindo Zires

Gloria Hilaria Molina Cano

Guadalupe Gerardo Ventura

Maritza Crisóstomo Carrillo

Juana Gómez Cruz

Equipo Administrativo

Gabriela Domínguez Soto

Socorro Nila Cano Reyes

Informes y visitas

Silvia Badillo Ramos

Gesáreo Jesús Lomelí Manríquez

Francisco Javier Martínez Ortiz

María Angélica Ramírez Rodríguez

Cindy Flor Martínez Negrete

Edgar Castillo Reyes

Adrián Corona Álvarez

Manuel García Alvarado

Martha González Enríquez

Reyna Antonia López López

Margarita Meza Barajas

Valeria Soto Concha

Gustavo Reza Lescas

Claudia Rebeca Reyes Kennedy

Seguridad y Custodios

ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES, A. C.

Jonatan Graham Canedo

Presidente

María de Lourdes Morales González de Cosío

Directora Ejecutiva

Alisa Drijanski de Romano

Carlos Alonso Posadas Castañón

Jonatan Graham Canedo

Lina Beatriz Botero Zea

Lulú Ramos Cárdenas de Creel

Mónica Moreno de Guichard

Uzyel Karp Mitastein

Asociados activos

Iveth Cázares Covarrubias

Administración

Karla L. Flores Solórzano

Promoción y Desarrollo

Rodrigo Moiño Domínguez

Tesorero

Carlos Martínez Arizpe Gudiño

Secretario

Diana Lucía Ayala Alcántar
Dulce Marely Salazar Flores
Daniel Zacatelco Vargas

Tienda

Luis Enrique Altamirano Romero | Laura Córdova Aguilar |
Leonardo Gama Trejo | Daniel Reyes Reyes

Voluntarios

María José Almaraz Saenz | María Fernanda Estrada Albarrán |
Alexa Itzel Estrada Carmona | Irais Flores Trejo | Itzel García |
Marco Antonio Hernández Sánchez | Ruth Hernández | Jaziz Neri
López de la Paz | María Daniela Ramírez Díaz | Adrián David
Ramírez Gómez | Daniel Reyes Reyes | Vivian Reyes Rodríguez |
Laura Valeria Rodríguez Yerena | Michelle Marian Ruiz Flores |
Jazmín Aleli Villa Lome

Servicio social y prácticas profesionales

El Museo del Palacio de Bellas Artes agradece de manera especial a la Familia Lazo García; así como a las instituciones y particulares que nos apoyaron para la realización de la muestra y catálogo digital:

Biblioteca de México | Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble | Colectivo Tliltototl | El Recreo | Archivo Histórico Genaro Estrada, SRE | Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” | Museo Archivo de la Fotografía | Museo de la Universidad de San Carlos, Guatemala | Museo Mural Diego Rivera, INBAL | Museo Nacional de Antropología, INAH | The Pushkin State Museum of Fine Art

Instituciones

Eduardo Ancira | Fátima María Anzueto Vargas | Tabaré Azcona Muñoz | Elma Carolina Castillo Cáceres | Karina Chávez Flores | María de la Paz Chávez Ramírez | Busi Cortés | Lana Dmítrieva | Elizabeth Fuerte | Tanya Lizbeth García Romero | Fabiola Hernández Olvera | Paulina Maya Velázquez | Fernando Montes de Oca | Carlos Navarrete Cáceres | Lilian Estela López Mendoza | Lydia Leija | Rodrigo Ortega | María Helena Rangel Guerrero | Daniel H. Vargas Serna

Particulares

El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura,
a través del Museo del Palacio de Bellas Artes,
agradece el apoyo de la Fundación Jenkins para realizar
el catálogo digital

Rina Lazo. Xibalbá, el inframundo de los mayas.

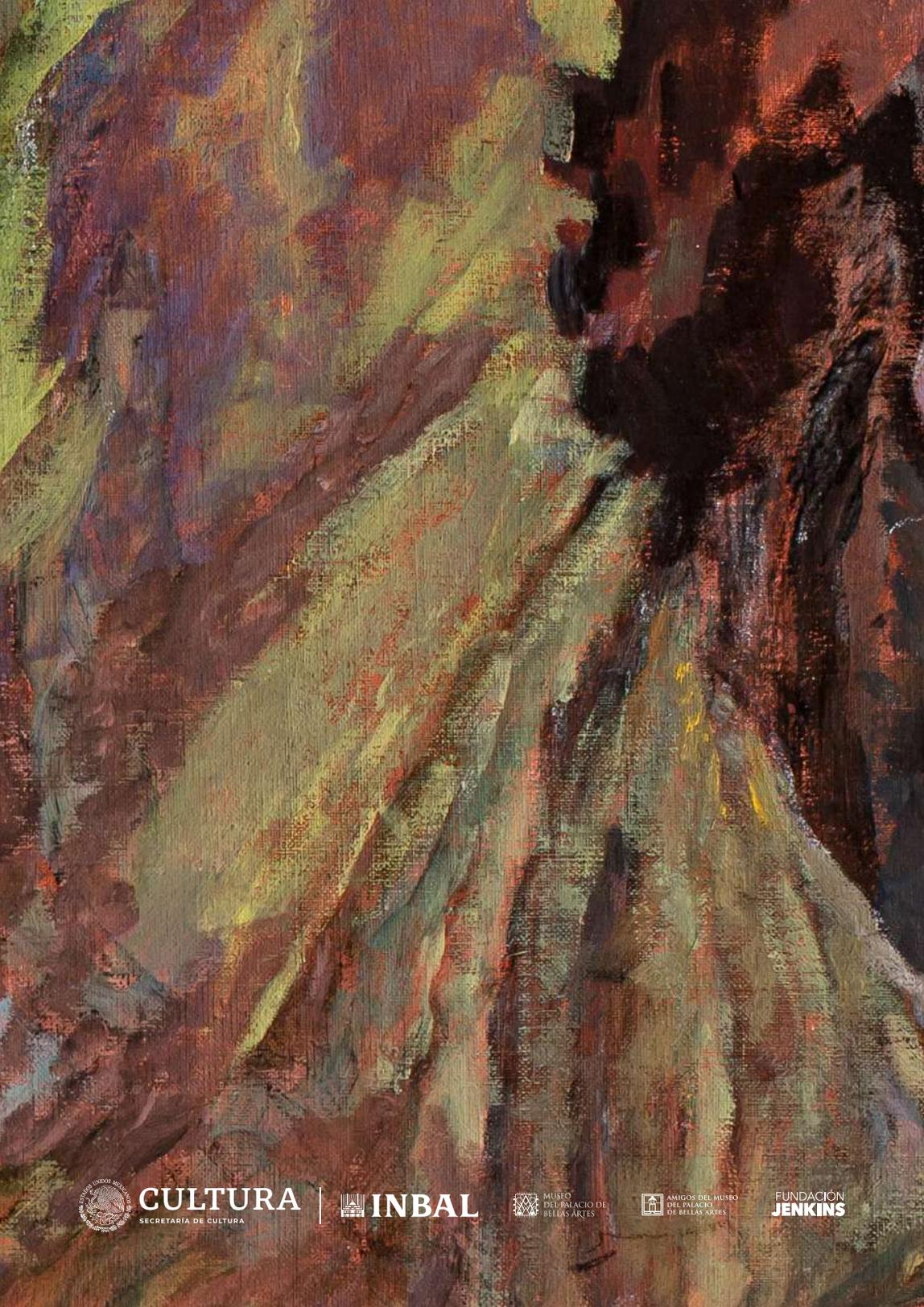
Fotografía del mural *Xibalbá, el inframundo de los mayas*
y detalles David Reyes / Bruno Delgadillo (asistente)

D.R. © 2022 Banco de México. Fiduciario en el Fideicomiso realito
a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. 5 de mayo, no. 2, col. Centro,
alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06000, Ciudad de México: pp. 20, 30



Rina Lazo. Xibalbá, el inframundo de los mayas
se terminó en abril de 2022.

Para su formación se utilizaron las familias
Absara diseñada por Xavier Dupré en 2004
y *DIN* diseñada por Albert-Jan Pool en 1995.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



MUSEO
DEL PALACIO DE
BELLAS ARTES



AMIGOS DEL MUSEO
DEL PALACIO
DE BELLAS ARTES

FUNDACIÓN
JENKINS