

Recuerdo del Museo de Antropología en la calle de Moneda 13

Tomás Zurián*

En 1949, apenas cumplidos los 13 años de edad, asistí por primera vez a una clase de dibujo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Antigua Academia de San Carlos. Mi madre me llevaba por las mañanas y me recogía al mediodía. Sin embargo, esto sólo duró unas semanas porque, avergonzado de que todos los días me vieran llegar de la mano de mi madre, tuve que imponerme a los prejuicios en un tímido arranque de independencia y comencé a asistir orgullosamente solo. Lo cierto es que, hace 65 años, ir desde la colonia Roma Sur hasta poco más allá del Zócalo, a la calle de Academia, en pleno corazón de La Merced, no dejaba de tener algunos riesgos.



Vista del convento de Santa Inés desde un balcón del Museo Nacional **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:M-150

En 1950, cuando se supuso que mi vocación por la pintura ya se había definido, me inscribí a la carrera de maestro en artes plásticas, con especialidad en pintura. Uno de mis entrañables maestros en el tercer año fue el arquitecto Alfonso Pallares, quien era un viejo sensacional, de los pocos que se permitían la libertad de bromear y echar relajo con los alumnos, pero a condición de que esto se realizara fuera de las aulas y del horario de clases. Además, Pallares poseía una inmensa cantidad de conocimientos sobre el arte universal, muchos de ellos sorprendentemente originales, y no sólo era un apasionado por la música clásica, sino que él mismo era un pianista exquisito y reconocido en ciertos medios internacionales. Con frecuencia yo lo visitaba en su casa de la colonia Condesa, donde en una ocasión, sentado frente a un gran piano de cola en su biblioteca desbordante de libros, me interpretó el primer movimiento de la *Quinta sinfonía* de Beethoven a ritmo de mambo, que se escuchaba magnífica.

La materia que nos impartía era la de arte prehispánico. Además de las clases que nos daba en el salón de la Academia –por medio de un enorme aparato proyector de cuerpos opacos–, de manera periódica nos llevaba de visita al Museo Nacional, ubicado a una cuadra, en la calle de Moneda 13, cuyas esculturas precortesianas, precolombinas o prehispánicas –como se les designaba en aquella época, cuando el término “mesoamericano” aún no aparecía en la terminología arqueológica– sabía apreciar en grado supremo y con verdadera pasión, con la cual nos adentraba estéticamente en el análisis conceptual sobre la génesis formal de las obras en exhibición.

Para mí implicó un deslumbramiento conocer las monumentales piezas del arte mexica en aquel largo salón del fondo, al que se llegaba después de atravesar un amplio jardín sembrado de esculturas y que, por sus proporciones, por su ambiente húmedo y frío, por su iluminación inadecuada, no dejaba de producirnos cierto temor. Esta angustia muy pronto se disipaba cuando el maestro Pallares comenzaba, con calidez y convicción, a explicarnos sus conceptos sobre el sentido gravitatorio de las esculturas. Con un brazo alargado y el pulgar de la mano levantado frente a uno de nuestros ojos –el otro debía permanecer cerrado–, Pallares nos hacía establecer, mediante movimientos rítmicos y sincopados, las proporciones de tan soberbias piezas escultóricas. Ahí apren-

dimos de su palabra que la “forma” es “la apariencia del conflicto espacial de la materia”, frase que recuerdo con claridad meridiana: uno de sus innumerables y originales conceptos que vertía sobre las artes plásticas.

Mi primer contacto fue con la elegante planimetría de la Piedra del Sol, con su dinámica circularidad saturada de exquisitos relieves, en cuyo centro gravita un Nahuí Ollin. Después nos acercábamos a la inmensa mole de Coatlicue que, con su densa falda de serpientes, parecía ocupar la mitad del mundo; luego dibujábamos a Coyolxauhqui, con los cascabeles que pendían de sus mejillas, y a la volumétrica Xiuhcōatl. Ese recinto era llamado Sala de Monolitos, a mi juicio un concepto arrastrado por el modo insensible con que los ojos europeos veían estos prodigios y donde demostraban ese desprecio –cuando no su indiferencia– por aquello que no comprendían en términos simbólicos y menos estéticos, y que en el mejor de los casos las reducían a un primitivismo inocente, al no valorarlas como las esculturas monumentales y deslumbrantes que son, y que a la postre se aprecian hoy en el mundo entero.

Ya fuera al entrar o al salir del amplio vestíbulo nos topábamos con el enorme mural *Revolución* de Rufino Tamayo (1938), el único que podemos considerar dentro de los lineamientos formales e ideológicos de la pintura mural revolucionaria, de la que muy pronto el artista oaxaqueño tomaría distancia. Todos los días, durante los cinco años que duraron mis estudios en la Academia de San Carlos, debía atravesar el Zócalo entre prados y palmeras, en una larga diagonal que comenzaba en la esquina de 16 de Septiembre y terminaba en la primera calle de Moneda y, por ésta, en línea recta hasta la Academia. Siempre, invariablemente durante todo ese tiempo, me detuve en el umbral de acceso al museo para mirar al fondo mi admirada Piedra del Sol y, en el vestíbulo, el gran mural de Tamayo que ya preludiaba conceptos cromáticos y formales muy personales.

Terminados mis estudios en la Academia, en 1959 obtuve una beca del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la primera institución en México que inició el estudio de una novedosa disciplina o forma de conocimiento: la conservación y restauración de obras artísticas, fundada y dirigida en esa época por el restaurador Guillermo Sánchez Lemus, el cual, tras sus estudios en Roma, fundó una escuela para el aprendizaje de los conceptos estético-técnicos de la conservación de los bienes artísticos. Terminé mis rigurosos cuatro años de estudios y recibí del gobierno italiano una beca para estudiar en el Istituto Centrale de Restauo en Roma, bajo la dirección de dos grandes restauradores: Laura y Paolo Mora, de tan grata memoria.

A unas semanas de mi regreso a México, el maestro Adrián Villagómez, entonces director del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas del INBA y mi maestro en la clase de historia del arte mexicano en la Escuela de Restauración, me comunicó en una carta que había sido nombrado



Sala de Monolitos, Museo Nacional

Fotografía © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01A_00537_2



Patio del Museo Nacional Fotografía © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01A_04865_2



Museo Nacional **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:M-376

director de ese centro y que sólo se esperaba mi llegada para la toma de posesión.

La tarea de restaurar el patrimonio artístico mueble exhibido en los diversos museos del INBA —y en especial el acervo muralístico— se consideraba ardua, ya que la cantidad de murales que produjo el pujante movimiento revolucionario en tan poco tiempo era notable. De inmediato comencé a programar una serie de restauraciones murales en el Centro Histórico de la ciudad de México. Coincidentemente, dentro del conjunto de murales elegidos para su restauración se encontraba *Revolución*. Es probable que esta decisión haya surgido desde mi inconsciente, al recordar aquellas viejas visitas de mis años de aprendizaje en la Academia de San Carlos.

La experiencia de restaurar el fresco de Rufino Tamayo renovó nuestros deseos de aplicar los mejores principios de la teoría de la conservación, aunados a las nuevas y refinadas técnicas de restauración que había aprendido en Roma, complementadas con las experiencias que los restauradores del CNCOA habíamos obtenido a lo largo de varios años. Con estos procedimientos intervenimos murales de Diego Rivera en la SEP y el Palacio Nacional; de David Alfaro Siqueiros en el Hospital de la Raza; de Roberto Montenegro en el Ex Colegio

Máximo de San Pedro y San Pablo, así como murales de José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria y en el Hospicio Cabañas de Guadalajara, Jalisco.

Muchos años más tarde, a principios de la década de 1960, Rufino Tamayo cerraría espacial y temporalmente su círculo estético-histórico al pintar un mural en el acceso del nuevo Museo Nacional de Antropología de Chapultepec, obra proyectada por Pedro Ramírez Vázquez, el renovador de la arquitectura mexicana. Resulta sorprendente que el propio artista pintara dos expresiones muralísticas radicalmente diferentes —a fin de cuentas son dos expresiones, una política y otra mítica, de la lucha del bien contra el mal— en sendos vestibulos de los dos ámbitos museísticos del INAH, convertidos ya en lugares de memoria.

Las visitas de mi adolescencia al Museo Nacional, y en especial a la llamada Sala de los Monolitos, que sin pretender ser escrupuloso debió llamarse Sala de las Esculturas Monumentales, dejaron honda huella en mi espíritu y me sensibilizaron para apreciar cuanto hay de bello y sublime en la vastedad de las creaciones artísticas mesoamericanas ✦

* Conservador de obras de arte y pintor



Rufino Tamayo, *Revolución*, 1938, fresco, vestíbulo del Museo Nacional de las Culturas (antes Museo Nacional) **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:0301-064



Rufino Tamayo, *Dualidad*, 1964, vinelita sobre tela de lino, vestíbulo del Museo Nacional de Antropología **Fotografía** © Gliserio Castañeda, CNME-INAH