

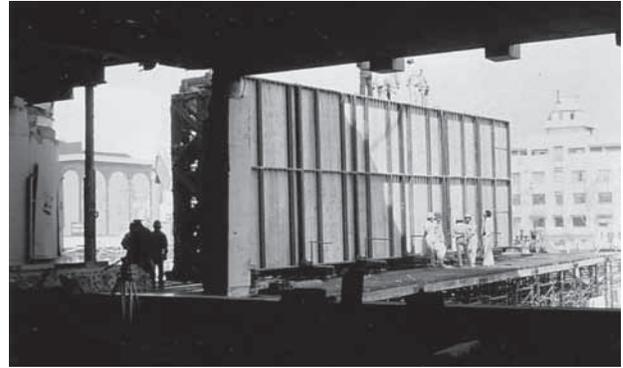
UN BELLO MURAL

Uno de los mayores sobresaltos que puede experimentar un restaurador de pinturas murales, al menos en mi caso, surge en el momento de desprender un mural del sitio donde originalmente fue concebido. Esto se convierte en un proceso complejo, pues la obra queda expuesta al imponderable riesgo de deterioro durante su ejecución, así como a la descontextualización de sus tópicos principales.

El primer recurso a esgrimir, en defensa de la obra, es el irreductible principio estético-arquitectónico de que un mural no puede sustraerse del entorno para el cual fue programado y ejecutado por el artista, debido a sus relaciones compositivas y espaciales con el resto del inmueble; por su relación cromática con los elementos que integran su entorno de manera indisoluble, y por la dinámica del espectador al desplazarse frente a la obra en la contemplación de sus valores plásticos. Más allá de las lesiones que experimente la pintura durante su desprendimiento, también debe preservarse nuestro prestigio profesional en caso de presentarse un imprevisto.

Sin embargo, un sismo de alta intensidad es un fenómeno de la naturaleza determinante para la toma inmediata e incondicional de este tipo de decisiones, el cual determina de manera concluyente que el edificio en que se encuentra ubicado el mural, dadas sus condiciones críticas de deterioro y amenaza de derrumbe, por fuerza debe ser demolido. Éste es el momento cuando el temor inicial se convierte en actitud profesional para proceder al rescate del bien artístico sin el menor pretexto y con la actitud de hacerlo a la mayor brevedad posible, con la mayor perfección crítica y técnica disponibles. Ejemplo paradigmático fueron los terremotos de los días 19 y 20 de septiembre de 1985 que sacudieron con violencia el valle de México y causaron tal magnitud de destrozos, que los habitantes de esta ciudad, acostumbrados a los temblores, nos resistíamos a creer.

En cuanto al patrimonio artístico, los murales acusaron la mayor cantidad de deterioros: frescos, encáusticas, temples, vinelitas, acrílicos, mosaicos vitreos o piedras naturales de color estaban lesionados. Sin importar la técnica de las obras, en su mayoría se encontraban dañadas, fisuradas, agrietadas, cuarteadas, destruidas en mayor o menor porcentaje: murales de José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Juan O’Gorman, José Chávez Morado, Antonio Pujol, Alfredo Zalce. De los extranjeros que se integraron al movimiento mural, presentaban daños los de Pablo O’Higgins, Marion y Grace Greenwood y los de Isamu Noguchi. Las progresivas restauraciones hechas durante más de un cuarto de siglo por los especialistas del Centro Nacional de



Desde el interior del Hotel del Prado se observa cómo el mural de Rivera ha cumplido el primer proceso de recuperación y ha sido sacado del inmueble colapsado. Ahora está a punto de ser enganchado por la inmensa pluma, para ser manipulado y ubicado en la plataforma articulada **Fotografía** Tomás Zurian



Foto aérea desde la azotea del Hotel del Prado, cuando el mural de Rivera (esquina inferior derecha), previamente desprendido, estabilizado y embalado en una sólida estructura de protección, inicia su salida del edificio **Fotografía** Museo Mural Diego Rivera

Conservación de Obras Artísticas del INBA (hoy Cencropam) fueron barridas de modo dramático por los sismos: el panorama era desolador y de nuevo había que partir casi desde cero.

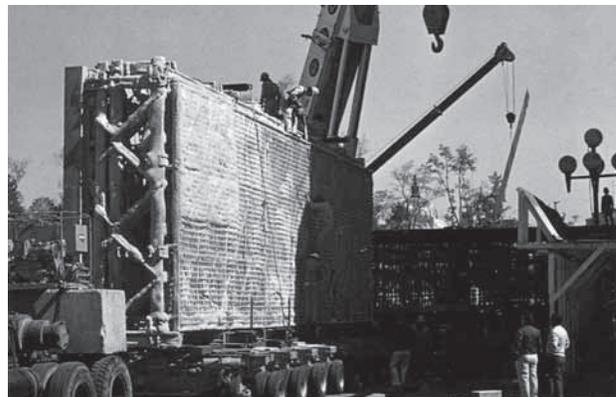
Sin arredrarnos ante la magnitud del siniestro, y trabajando contra el tiempo y la adversidad, en menos de una semana de transcurridos los sismos habíamos elaborado un inventario de murales que presentaban lesiones –alrededor de cien–, los cuales implicaban restauraciones medias y de profundidad que podían programarse a corto mediano y largo plazo. En algunas obras había que tomar decisiones inmediatas y razonar de manera acelerada los métodos de trabajo, de cuyo atinado sentido y rapidez no sólo dependía su oportuno rescate, sino también la vida de los restauradores, ya que algunos edificios que contenían murales amenazaban con desplomarse en cualquier momento y varios debían ser

ACOSADO POR LOS SISMOS

Tomás Zurian*



Una vez fuera del recinto, la pluma se levanta y gira para ubicar el mural, con toda su estructura de protección, sobre una plataforma móvil que lo conducirá a su nueva sede en la Plaza de la Solidaridad **Fotografía** Tomás Zurian



La pluma concluye su labor. La estructura metálica de la parte posterior es la gran rampa, construida *ex profeso* para deslizar y sacar en su totalidad el mural del hotel a la calle y de este modo ser recibido por la grúa **Fotografía** Tomás Zurian



Desde el Parque de la Solidaridad se observa el mural, envuelto en su estructura de protección, en su cuidadoso recorrido sobre la plataforma articulada hacia su nueva sede **Fotografía** Tomás Zurian

demolidos mediante el novedoso sistema de explosivos a la mayor brevedad. De no haberse trabajado con la celeridad que lo hicimos, varios murales se hubieran convertido en escombros, al igual que los edificios que los contenían.

Entre los murales que registraron daños se encontraba un fresco de Diego Rivera de aproximadamente 70 m², ejecutado en 1947 en el suntuoso salón Versalles del Hotel del Prado, que por su temática ha sido titulado *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*. Este luminoso y deslumbrante mural nació entre polvo y se rescató entre escombros, ya que el pintor lo comenzó durante la construcción del inmueble. Muy cerca de su terminación, y según las palabras del artista, “se instaló para pintarlo en un ancho corredor, absorbiendo día y noche polvo, humedad y frío”. Resulta curioso que en el momento de ser rescatado este mural las condiciones climáticas impe-

rantes eran casi las mismas descritas por Diego Rivera, con la única diferencia de que, al realizarse el fresco, el edificio estaba a medio construir, y en el momento de su recuperación se hallaba destruido, oscuro, frío: polvo por todos lados y escombros le daban la impresión de haber sido bombardeado.

En lo sustancial, el fresco sólo había sufrido algunas fisuras, antiguas grietas que se abrieron levemente y se prolongaron en ambas direcciones por efecto de las violentas sacudidas del sismo, y como novedad presentaba un pequeño desfase cerca del borde derecho, lo que provocó una compresión menor de los aplanados de esa zona que no presentaba ningún problema de inestabilidad mayor. El mural se encontraba allí, incomunicado en el interior ruinoso de un inmueble que no ofrecía garantía alguna para su adecuada preservación. Los restauradores del INBA habían realiza-



Museo Mural Diego Rivera, proyectado por el arquitecto José Luis Benlliure Galán y concluido ocho meses después de trasladado el mural **Fotografía** Museo Mural Diego Rivera

do una intervención preventiva: limpiaron las capas de polvo acumulado, resanaron grietas menores y consolidaron las zonas de compresión de los aplanados en el inferior del mural; también fijaron con adhesivos sintéticos algunas sectores de la capa pictórica para evitar desprendimientos.

Ante el inminente dictamen sobre la demolición del edificio, comenzamos a pensar en el destino del mural a una nueva sede que lo albergara y exhibiera con dignidad. Se manejaron sitios cercanos al Hotel del Prado, como el Museo de las Artesanías en la antigua iglesia de Corpus Christi, y se llegó a pensar inclusive en Ciudad Universitaria. Sin embargo, por las referencias históricas y anecdóticas que existen acerca de este ancestral jardín, prevaleció la idea de los restauradores de ubicarlo en un sitio contiguo a la Alameda Central. Al fin se determinó que sería un terreno utilizado como estacionamiento público en la esquina de las calles de Balderas y Colón, a escasos 50 metros de la Alameda.

Resuelto el asunto de la ubicación, nuestros esfuerzos se concentraron en estudiar las opciones más viables para su traslado. Una de ellas contemplaba desprenderlo por medio del sistema de *strappo*: desprender en exclusiva la película de color, de escasas centésimas de milímetro de espesor, y transportarla a un soporte de fibra de vidrio y resinas epóxicas reforzado con estructuras metálicas. Con esto, quedaría convertido en un mural completamente móvil, con la capacidad de instalarse en cualquier edificio público. La segunda proponía trasladar el mural de manera integral, con su bastidor metálico —que en conjunto sumaba alrededor de 20 toneladas—, sus pesados estratos de aplanado y su enorme estructura que, a manera de armadura, sostenía la imponente capa pictórica y le servía de soporte tridimensional para mantener su estabilidad.

Al evaluar los riesgos que supone la delicada operación mecánica de desprender estrictamente la capa de color, se optó por trasladarlo con todo y la pesada estructura de hierro, a modo de asegurar la integridad del importante fresco durante los procesos ulteriores. Los restauradores iniciamos los preparativos de protección, preliminares al traslado. Se efectuó un nuevo proceso de limpieza: se consolidaron fisuras y bordes perimetrales del fresco, las cuales se velaron con tiras de papel japonés para ofrecer mayor resistencia a los movimientos que se produjeran. Se tomó documentación fotográfica del conjunto, así como los detalles más relevantes. Se realizó una calca de los elementos formales del fresco, para reproducir el patrón de fisuras que presentaba de tiempo atrás, con el fin de establecer comparaciones de deterioro antes y después del traslado y corroborar si se llegaban a producir nuevas fisuras.

La superficie pictórica se veló en su totalidad con delgadas mantas de cielo para adaptarse a las deformaciones de los aplanados, al aplicar una preparación reversible de *Paraloid b72*. Sobre este velado se fijaron grandes tableros metálicos con placas de *triply* por el reverso y gruesas colchonetas de hule espuma por el anverso que estaría en contacto con la pintura. Estos tableros se cincharon a las estructuras metálicas del soporte para mayor protección de la obra, y por el reverso se añadieron nuevas estructuras metálicas, con las que se integró una estructura muy compacta que se movería como una unidad. Estos agregados de seguridad incrementaron el peso de aquella enorme caja que contenía el mural hasta casi 35 toneladas. Todos los cálculos matemáticos para determinar el coeficiente de seguridad fueron realizados por la Facultad de Ingeniería de la UNAM.

Para colocar el mural sobre una plataforma rodante era necesario sacarlo del inmueble, por lo que se demolió una parte de la fachada del hotel. A la altura del piso se levantó un puente de casi 20 metros de longitud mediante andamios tubulares, por donde se deslizaría desde el interior el paquete del mural hasta quedar a la intemperie. Esta labor fue lenta, pues a cada esfuerzo de una palanca manual llamada *Tilford*, engranada a un grueso cable de acero, el mural sólo avanzaba unos pocos centímetros, ante los cientos de curiosos que aquella mañana se congregaron para observar tan espectaculares maniobras.

Llegó el momento en el que el poderoso brazo de la pluma hidráulica levantaría el mural empacado para depositarlo en la plataforma rodante. Fue un momento de gran expectación, ya que veríamos si tanto los tensores como las áreas que habían sido soldadas resistían el peso libre de casi 35 toneladas. La pluma tiró y levantó unos pocos centímetros del piso el paquete precioso y todos los técnicos que participábamos en la maniobra suspiramos de júbilo: el mural flotaba con libertad en el espacio. Los gruesos cables de acero se habían tensado dramáticamente, pero resistían. Todo resultaba como se había calculado.



Interior del museo con la ubicación definitiva del mural **Fotografía Museo Mural** Diego Rivera

La pluma dio un imperceptible giro y el mural quedó en la posición adecuada para ser depositado en una enorme plataforma rodante, integrada por numerosos módulos independientes pero engranados como un inmenso mecano, sostenidos por 96 ruedas dotadas de movimientos asimétricos individuales. Las numerosas ruedas se cimbraron bajo el peso de 35 toneladas. Se ajustaron los tensores que mantendrían inmóvil el paquete del mural. El pesado camión, en cuyo chasis se conectó la plataforma, comenzó a desplazarse a una velocidad máxima de dos kilómetros por hora.

En el nuevo emplazamiento ya se había construido una sólida cimentación antisísmica donde descansaría el mural. Después de una larga jornada de casi 12 horas, éste quedó instalado en la nueva sede y protegido con gruesas lonas, ya que permanecería al menos un par de semanas expuesto a la más inclemente intemperie, mientras se construía un cobertizo temporal que lo protegiera de eventuales lluvias y de los cambios bruscos de temperatura.

La extraordinaria novedad de este evento consistió en que el inmueble que lo albergaría y exhibiría se construiría por encima del mural. Ocho meses más tarde se terminó el Museo Mural Diego Rivera, diseñado por el arquitecto José Luis Benlliure. Durante la construcción del inmueble, auspiciada por el INBA y el Departamento del Distrito Federal, un grupo de restauradores de pintura mural del CENCOA, hoy Cencropam, asistía a diario para supervisar las condiciones en que se encontraba el fresco. Finalizado el proceso constructivo, cuando el interior del inmueble se liberó de escombros y polvo, se procedió a liberar el preciado mural de los tableros que protegían la superficie pictórica. Si bien continuaba velado por las

23 franjas verticales de manta de cielo, se podía apreciar que el fresco de Diego Rivera no había sufrido absolutamente ningún tipo de deterioro. Una a una las franjas de manta de cielo fueron eliminadas mediante solventes que disolvían el *Paraloid B72*, sin causar afectación en la superficie cromática de la pintura: en el momento de eliminar la última franja de velado, el impresionante fresco volvió a lucir en todo su esplendor.

Cuando los restauradores realizamos una inspección del patrón de fisuras que presentaba el mural después de los sismos, y que habían sido registradas en un dibujo a escala sobre papel albanene, nos dimos cuenta con enorme alegría de que no sólo no se habían producido nuevos deterioros, sino que, por el contrario, algunas de ellas se habían cerrado sensiblemente durante los movimientos del traslado. La última etapa consistió en la restauración integral del fresco, que en general se encontraba en muy buen estado de conservación, por lo cual no fueron necesarios tratamientos de gran complejidad. La refinada tecnología utilizada en este importante rescate por un grupo interdisciplinario de especialistas se sustentó en criterios rigurosos de análisis y comentarios críticos permanentes durante cada una de las etapas de este prodigioso esfuerzo, que culminó de manera satisfactoria con el rescate de uno de nuestros más importantes monumentos artísticos, tan íntimamente vinculado a nuestra identidad histórica, estética y cultural.

Tras un dilatado y complejo proceso de recuperación no sólo de una obra monumental, emblemática de nuestra modernidad, sino de un espacio de memoria urbana, el Museo Mural Diego Rivera se inauguró el 19 de febrero de 1988 ✦

* Conservador de obras de arte y pintor