



Mtro. Tomás Zurrián

Restaurador

Programa: "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central" Diego Rivera. *Cuando la tierra Tembló.*

Me gustaría recitar un pequeño fragmento de una poesía de los indios pápagos del norte de Sonora y sur de Estados Unidos. Y la poesía dice:

*"En la noche cae la lluvia
más allá del límite de la tierra
hay un sonido como de crujido,
hay un sonido como de caída
allá lejos, sigue retemblando
sigue temblando..."*

Creo que es un preludio para iniciar la charla en este momento. Bien, me encantaría que comenzáramos ¿cuándo se construye el Hotel del Prado?

La idea de construir un hotel para la ciudad de México surge prácticamente desde 1933, pero no se consolida sino hasta 1935. Se trataba de hacer un gran hotel de lujo, adecuado para recibir turistas de todo el mundo y para mostrar el gran desarrollo cultural y social que estaba experimentando nuestro país en este periodo. Quien hace los proyectos para la construcción del hotel, es el arquitecto Carlos Obregón Santacilia; la construcción duró más de 18 años y sufrió una enorme cantidad de vicisitudes.

Si alguno de nosotros hubiera leído la historia folletinesca del Hotel del Prado escrita por el mismo arquitecto, hubiera previsto que este edificio no estaba destinado a soportar un sismo de 8.1°. La construcción se suspende durante tres años, cuando están terminando los cimientos y apenas se están levantando los muros, hasta 1938 que reinician las labores de construcción del hotel; y durante ese tiempo la mayoría de las cimentaciones permanecieron inundadas por aguas freáticas y aguas de lluvia, lo que indudablemente ya comenzaba a ser un deterioro, no mayor, pero un deterioro a todos los materiales, sobre todo de la cimentación.



*Hotel del Prado, México, 1948.
Mural 50 años después 1947 - 1997
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*

Cuando ya está muy avanzada la obra, en mi concepto, erróneamente, al arquitecto Carlos Obregón Santacilia se le ocurre sugerir que se construyan otros dos pisos, que no estaban programados para la cimentación. Si bien, él como un arquitecto consciente de su trabajo, realiza todas las labores de una recimentación, pero una recimentación muy inadecuada. No era fácil clavar pilotes nuevamente sobre el subsuelo. A la larga nos damos cuenta que esos dos pisos extra de alguna manera influyeron en ir provocando asentamientos en el edificio.

Otro aspecto influyente, es que a un irresponsable administrador del Hotel del Prado, se le ocurrió la idea de construir dos casas en la azotea, de dos pisos cada una: una para el administrador residente del hotel y otra para el ama de llaves general del hotel. En cuanto se terminaron, empezó casi a resquebrajarse el edificio, tuvo hundimientos muy serios en la parte central, de tal manera que hubo que demolerlas inmediatamente. Entonces, uno se da cuenta de aquellos factores que influyeron en el debilitamiento de la estructura.

Para mí, muchos de estos elementos fueron determinantes en el colapso del hotel, provocado por los sismos de septiembre de 1985.

¿Siempre se llamó Hotel del Prado?

Desde que se inauguró, hasta que fue demolido, fue el Hotel del Prado, pero antes hubo varias opciones. Cuando se empezó a hablar de su construcción, se le quiso llamar Hotel Juárez; inclusive por la relación de la avenida. Pero pensaron que para ser un hotel de gran lujo de nivel internacional era como reducir un poco la historia de México con el concepto de Hotel Juárez, porque que este nombre estaba relacionado directamente con Don Benito Juárez. Por cierto, no sé si haya influido, que no hacía muchos años, se había dado aquella gesta terrible de los cristeros y de alguna manera se decidió que mejor no se llamara así, como lo dice el mismo arquitecto, tal vez también para no lastimar a la "gente bonita".

Durante algún tiempo se barajó la posibilidad en llamarle Hotel Palace. En todos los proyectos que hace el arquitecto Carlos Obregón Santacilia aparece como "nuevo hotel", curiosamente, alguien gran admirador de los Yankees propone llamarlo el "Mexican Palace Hotel". Uno de los últimos nombres, fue el de "Hotel Alameda"; sin embargo, esto no fue posible porque Emilio Azcárraga Vidaurreta era el dueño del cine Alameda que estaba en la misma avenida, y había registrado comercialmente ese nombre.

Finalmente, por alguna razón de la que no existe ninguna referencia, se le llama Hotel del Prado. No sé si es demasiado superficial asociarlo, pero algo que deriva del Hotel del Prado es que cuando los estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, iban a ver los murales de Diego Rivera, de Miguel Covarrubias y los de Montenegro, en broma decían: *Vamos al Museo del Prado*. Quién sabe si la estancia durante muchos años, como embajador en España, de Alberto J. Pani, quien es el que inicialmente promueve todo esto, haya recordado en algún momento su estancia en España, en Madrid, y especialmente, el Museo, del Prado. Realmente no hay una explicación precisa, todo es un poquito la secuencia de los nombres que se fueron barajando, hasta que finalmente se le nombra Hotel del Prado como lo conocimos todos.

¿Cuál es el primer momento en el que usted se acerca al mural?

A fines de 1959 me iniciaba en la restauración, y en esa época el mural no podía verse porque estaba dentro del salón Versailles, ese restaurante suntuoso y lujosísimo. Se traslada en un primer intento, en 1960; pero es hasta 1964 que tuve mi primer contacto con el mural, después de haber trabajado algunos años para el Instituto Nacional de Antropología e Historia, restaurando murales virreinales y murales prehispánicos, regreso al Instituto Nacional de Bellas Artes, con el cargo de Jefe del Taller de Restauración de Pintura Mural. Es entonces que una de las responsabilidades que tenía era la de supervisar las condiciones en las que se encontraban los murales de la ciudad de México, para que en caso de que se dictaminara una restauración o una intervención técnica se pudieran programar al respecto.

El mural se instala en el lobby del Hotel del Prado, esto genera una serie de discusiones porque acercaban mucho las mesas donde bebían los turistas o quien visitara el hotel. Y fragmentos o partículas de la comida, caían directamente sobre el mural; había que tener respeto por un mural de esta envergadura, ¿no?

Siempre tuve yo esa discusión con los administradores, de alejar lo más que se pudiera las mesas de atención a los turistas de la obra. Y una de las últimas discusiones, fue que en alguna ocasión a alguien se le ocurrió, hacer un espectáculo de luz y sonido frente al mural; pero la luz era tan intensa que tarde o temprano iba a afectar muchos de los pigmentos con que fue realizado el fresco. Fue hasta que el jurídico del Instituto de Bellas Artes mandó la solicitud para que se terminara con ese proyecto y por fortuna se terminó.

Responsabilizándome así como Jefe del Taller de Restauración de Pintura Mural del INBA, del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas, como se llamaba en aquella época, atendiendo el mural bajo los cuidados más estrictos de los restauradores.

¿Qué nos podría platicar acerca del primer traslado del mural?



*Mural colocado en
el lobby del Hotel
del Prado*

Fue un arquitecto de origen suizo, residente en la Ciudad de México, Noldi Schreck, al primero que se le ocurrió la idea de poder trasladar este mural. En primer lugar porque se habían visto ciertos asentamientos por el peso tremendo del mural en esta área y, segundo, para que pudiera ser disfrutado por una mayor cantidad de gente. Pues ahí estaba confinado sólo a las personas que iban a comer en el interior del salón Versailles. Es así como se forma un grupo de arquitectos para determinar la mejor forma del traslado y vale la pena comentar que quien controla todos estos movimientos es la hija del maestro Diego Rivera, la arquitecta Ruth Rivera, que en ese momento fungía como responsable del área de arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes. Ella, junto con el arquitecto José A. Cuevas, coordina el proyecto.

Después de todo resultó un buen trabajo, porque en ese momento el mural presentaba toda una red de fisuras, que no representaban un peligro, pero con los movimientos y asentamientos que había en el salón Versailles podían haberse incrementado provocado en su momento problemas mayores.

Es en 1960 cuando se decide cambiar el lugar del salón Versalles a donde fue programado originalmente, cuyos enormes ventanales daban justamente a la Alameda, por eso la relación tan íntima entre el mural y el entorno, sobre todo teniendo visualmente, al frente, a la Alameda Central.

En 1947 comienza el trabajo del mural que le encomienda el arquitecto Obregón Santacilia a Diego Rivera, el tema que le propone a desarrollar es: "La Alameda". Diego Rivera trabaja tres meses, tiempo en el que termina el mural, y cuando se descubre, empieza el escándalo. Probablemente no hubiera causado mayor problema la frase que ahí incluye, porque ya en el Palacio Nacional él había pintado un cura en problemas eróticos con una prostituta; pero aquí parece que hubo una insidia personal en contra de Rivera y del arquitecto Obregón Santacilia. El escándalo estribó en que en una de las hojas de papel donde hay unos escritos que representa a nuestro inmenso pensador, al gran filósofo mexicano, Ignacio Ramírez, *el Nigromante*, con una frase que dice: "Dios no existe". En realidad fue muy provocativo de parte de Diego, que le encantaban estas situaciones, porque la forma tan categórica en que lo dice puede molestar a los creyentes. Aunque en realidad lo que sucede en 1836, en la Academia de Letrán, es que la tesis de Ignacio Ramírez *El Nigromante* aborda todos esos aspectos de Dios y el universo, donde él menciona: "No existe Dios, los seres de la naturaleza se sostienen por sí mismos".

Si lo reflexionamos, parece menos agresivo "no existe Dios" que "Dios no existe", así radicalmente. Con esa frase empieza la efervescencia y el odio hacia Diego Rivera crece, surgiendo intenciones de destruir el mural, desembocando en un episodio donde unos estudiantes católicos de la Facultad de Ingeniería de la UNAM, entran y rayan la cabeza del niño Diego y también el manuscrito de Ignacio Ramírez.

Quien termina echándole gasolina al fuego es el arzobispo primado de México, que era el Monseñor Luis María Martínez, el cual era un religioso muy "entrón". Y entonces él determina: "Yo no bendigo el hotel hasta que no desaparezca la frase blasfema o desaparezca el mural". Se forman los bandos de confrontación y todo esto anima mucho la vida en aquella época en torno al Hotel del Prado.

Diego, que era un hombre muy práctico y tenía un gran sentido del humor, a través de los periódicos se confronta con Monseñor Luis María Martínez, publicando: "Yo le propongo a Monseñor Luis María Martínez que bendiga el hotel, que maldiga mi mural y así yo me iré feliz al infierno".

En función del derecho que le asiste de representarse en su mural, él mismo hace la primera restauración sobre su autorretrato y sobre el papel con la frase "Dios no existe".

Existe toda una serie de insidias muy interesantes que encontramos en "La historia folletinesca del Hotel del Prado" del mismo Carlos Obregón Santacilia; y al no dar su brazo a torcer Monseñor Luis María Martínez y tampoco Diego Rivera, se determina tapar el mural con un gran biombo plegadizo, y así dura nueve años. A discreción, porque según la propina se podían recorrer partes del biombo para que los turistas y en ocasiones también los investigadores pudieran ver el mural.

Finalmente, Diego Rivera decide resolver la situación ya en torno a 1956. Él, en ese momento, se encuentra en la Unión Soviética curándose de cáncer y de regreso le escribe una carta a su amigo el poeta Carlos Pellicer y le dice: "Oye, ve preparando el terreno, ya voy a liquidar este asunto que se ha vuelto insoportable".

Rivera decide sustituir el "Dios no existe", por "Conferencia en la Academia de Letrán 1836", que es exactamente lo mismo; pero claro, a mucha gente no le dice mucho Conferencia de Letrán y la fecha en que fue sustentada ésta por el Nigromante. Si bien es cierto que no se logra el abrazo de Acatempan con el arzobispo Luis María Martínez, sí se calman las cosas y entonces el mural queda exhibido nuevamente.

Vendría el suceso más importante, el sismo de 1985. ¿Cómo transcurre este momento del 19 de septiembre de 1985 para usted?

Un sismo de 8.1º, nos toma desprevenidos a todos, a pesar de que vivimos en un país sísmico; inclusive se hace el comentario de que el presidente de la República en ese momento, desconcertado, no sabía cómo intervenir y fue



*Detalle del mural: "Sueño de una Tarde
Dominical en la Alameda Central"*
Archivo fotográfico, Mercedes Sierra Kehoe
UNAM

la sociedad civil la que primero se lanzó a las calles para rescatar cuerpos y personas vivas bajo los escombros.

La institución determinada legalmente para la restauración de los murales en este país, era el Instituto Nacional de Bellas Artes. El primer acontecimiento que recuerdo es una cosa personal, acababa de comprar mi coche y lo dejaba en un taller mecánico por las noches, después del sismo, estaba totalmente sepultado por un edificio que le había caído encima. Eso me dio la idea de la magnitud de lo que estaba pasando, porque en torno a la colonia Roma, que fue uno de los sitios que más sufrieron con estos sismos, había una cantidad de edificios y casas destruidas completamente; de hecho no había sistemas de transporte, me tuve que ir en ese momento hasta la Ciudadela donde estaban las instalaciones del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas, a programar todo el salvamento, el rescate, el análisis, el estudio de todos los murales que se pudiera y pues trabajamos verdaderamente con una gran celeridad.

En menos de diez días, teníamos ya el dictamen de por lo menos 600 murales. Todos los restauradores, no solo de pintura mural, sino también de pintura de caballete, material gráfico, grabado y dibujo, estábamos distribuidos por toda la ciudad, recabando información sobre las obras murales.

Finalmente, lo que nos arrojan las estadísticas fue que unos 99 murales, aproximadamente, se encontraron verdaderamente con daños. No daños de

gran consideración, salvo por tres o cuatro; pero todos tenían algún problema, inclusive los que contaban con menos problemas, también presentaban algunas fisuras o agrietamientos.

Inmediatamente se comenzó a programar el salvamento de todos estos murales, porque los sismos no respetaron técnicas: frescos, encáusticas, temples, acrílicos, mosaicos, piedras naturales de color; cualquier técnica, los murales estaban deteriorados.

Los elementos de mayor impacto de toda esta destrucción, estuvieron representados por dos áreas: el centro SCOP, Secretaría de Comunicaciones y Transportes, con los murales de José Chávez Morado y del arquitecto Juan O’Gorman, cuyos edificios se habían colapsado. Uno de los principales pabellones, donde estaba un mural de gran importancia, del arquitecto O’Gorman, los pisos, quinto y sexto, me parece recordar, se habían comprimido sobre sí mismos. Aparentemente porque ahí habían instalado, tal vez indebidamente, los archivos de la Secretaría, ese peso muerto incrementó los movimientos del sismo, y por eso, ese tremendo colapso. Y el otro era, indudablemente, el Centro Médico Nacional. En el había una gran cantidad de murales y una serie de relieves escultóricos de Francisco Zúñiga y de Alberto Beltrán, los inmuebles se encontraban muy deteriorados y otros en proceso de colapsarse; es por ello que hubo que tomar decisiones inmediatas.

Es importante mencionar que en ocasiones no teníamos experiencias para algunos desprendimientos, pero había que trabajar de inmediato, pues de otra manera se hubiera perdido parte del patrimonio muralístico de la nación.

Por su importancia, se empezaron algunas labores mínimas en los murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional y en el mural *Sueños de una tarde dominical en la Alameda Central*, los cuales necesitaban tratamientos menores de restauración a pesar de que el Hotel del Prado había quedado en condiciones deplorables.

Inmediatamente después, se fue a rescatar un gran mural de Siqueiros: *Apología de la futura victoria de la ciencia médica contra el cáncer* en Centro Médico, así

mismo, se desprendió un mural de Luis Nishizawa, *El aire es vida*, para el cual no teníamos experiencia. Estoy seguro de que fue el primer mural en acrílico que se desprendió en el mundo, es un hecho que se habían desprendido murales en muchas otras técnicas, pero en acrílico no.

Es por ello que hicimos pruebas para ver si era posible desprenderlo como los frescos, con la técnica strappo, que es desprender la capa de color exclusivamente sin aplanados, y que es del espesor del ala de una mariposa, prácticamente una calcomanía.

Se mencionó a los ejecutivos del IMSS que podría haber algunos problemas durante el desprendimiento, pero ante la premura de demoler el edificio dijeron: hagan lo que ustedes tengan que hacer técnicamente y están apoyados por nosotros. Por fortuna el desprendimiento del mural de Nishizawa fue un éxito.

Por ejemplo, un gran mural de Alfredo Salce, que estaba en la antigua Secretaría de Comercio, sobre la avenida Cuauhtémoc, colonia Doctores, si mal no recuerdo era algo sobre el desarrollo del comercio en México, lo tremendo fue que mientras estábamos desprendiendo ese mural, por encima de nuestras cabezas se estaba demoliendo urgentemente el edificio. Era en ocasiones actitudes suicidas ¿no? O aquella ocasión en el Centro Médico Nacional, en que era necesario bajar de dos edificios, que estaban a punto del colapso, los inmensos relieves de Francisco Zúñiga y de Alberto Beltrán, uno de 950 m² y otro de 250 m², que estaban en las azoteas de los edificios a 30 metros de altura. Para bajar estos murales había que hacer secciones en este aluminio repujado.

La solución, que ahora lo llena a uno de terror, es que para poder cortar en secciones adecuadas aquellos relieves para bajarlas a nivel de piso, rescatarlas y después volverlas a reconstruir, hubo que trabajar suspendidos a 30 o 35 metros de altura en una jaula metálica, por el brazo de una pluma larguísima. Parecía que estaba uno bien protegido, pero la jaula se movía con el aire y a 35 metros de altura, era verdaderamente aterrador en algunos momentos.

Pero finalmente, los restauradores, ayudados por técnicos calificados que conocían muy bien estas características del acetileno, para hacer cortes y todo eso, es que pudimos

bajar todos aquellos murales que quedaron en depósito, en el mismo Centro Médico. Ya después se restauraron, se reestructuraron y muchos regresaron a sitios semejantes.

Una experiencia demasiado frustrante para los restauradores, fue que a raíz de esos sismos, en el multifamiliar Juárez, donde también hubo grandes destrozos, no pudimos rescatar contra toda nuestra buena voluntad, un gran mural, de muy buena factura, del maestro Javier Guerrero, que se encontraba en el cubo de los elevadores de estos edificios. Uno sentía el movimiento del edificio constantemente, todos los ingenieros y arquitectos responsables de esa obra decían: el edificio se cae en cualquier momento, si usted arriesga a su personal por desprender el mural de este pintor, puede haber problemas graves, y como ya habíamos estado en situaciones tan difíciles, el añadir una más, hubiera sido arriesgado, pues ésta era la más complicada. Fue así que lamentamos mucho la pérdida del mural, pero era mejor la pérdida del mural que la pérdida de las vidas de los restauradores.

Me permito recordar algo con José Chávez Morado, que en esos momentos de drama, me hizo prácticamente llegar a las lágrimas porque me comuniqué inmediatamente a Guanajuato, donde vivía el maestro, y le expliqué: Maestro Chávez Morado, el sismo ha sido terrible, sus murales de la SCOP han sido tremendamente dañados, necesito que nos envíe usted, los proyectos, todo lo que pueda para tratar de reiniciar los procesos de una restauración. Y la respuesta que me dio el maestro Chávez Morado, fue maravillosa: “Zurián, no se preocupe ahorita por mis murales, esos valen menos, lo que importa ahorita es salvar vidas”. Qué extraordinaria actitud del maestro Chávez Morado, de todas maneras nos mandó algunas cosas, pero ya bajo su autorización y sobre todo aquel concepto tan extraordinario, tan humanista: primero el hombre y después las obras hechas por el hombre. A mí me conmovió mucho. No le hice mucho caso y empezamos también de alguna manera a intervenir sus murales, aunque ya serían completamente restaurados años más tarde por otro restaurador propuesto y supervisado por nosotros, pintor también, que había colaborado con Chávez Morado y con O’Gorman en la realización de sus murales.

Un mural que siempre estuvo en nuestra atención fue *Sueños de una tarde dominical en la Alameda Central*. Era un mural que visitábamos con gran

frecuencia porque el edificio había quedado, en condiciones desastrosas, parecía que era un edificio bombardeado, el interior era verdaderamente aterrador. Recuerdo que en las partes altas había viguetas de hierro de 60 centímetros de peralte, anchas, gruesas, retorcidas como charamusca.

De qué magnitud habrán sido los sismos que esas estructuras metálicas estaban retorcidas sobre sí mismas. Eso nos estimulaba más para que frecuentáramos ese mural hasta que se tomara una decisión. Lo único que esperábamos era el peritaje, el dictamen que determinaba que en definitiva el edificio tenía que demolerse.

A partir de ese momento, entonces sí, empezamos a formular los programas de trabajo que nos permitirían hacer en alarde de técnica, verdaderamente extraordinaria, del cual tenemos que enorgullecernos los mexicanos, trasladar el mural al sitio donde actualmente se encuentra.

Por ahí hay una fotografía que marca en el reloj de la Torre Latinoamericana cuando comienzan y cuando ya casi llegan. Me parecen dos fotos muy afortunadas, porque documentan perfectamente este proceso. Habiendo salvaguardado el trabajo de urgencia de los murales del Centro Médico y los que hemos estado platicando, y ante la anuencia de que hay que demoler, empieza todo el trabajo de revisión de este mural. ¿Cómo fue ese día?

Desde un principio hicimos intervenciones en el mural de Rivera, cuando se hace el traslado de 1960. Se coloca en el lobby y curiosamente, el arquitecto Carlos Obregón Santacilia debió de haber trabajado por módulos arquitectónicos, porque el mural encaja exactamente entre dos columnas del lobby, como prácticamente lo hacía en el salón Versalles.

Esto permitió que durante el traslado, los arquitectos e ingenieros que intervinieron la parte alta de los ángulos superiores del mural, soldaran unos cinchos circulares y se adaptaran a las partes altas de la columna para darle todavía una mayor estabilidad, además de toda una estructura metálica de hierro, muy sólida, que casi impedía cualquier tipo de movimiento que perjudicara la estabilidad de los aplanados del fresco.

Uno de estos aros, por los movimientos que fueron tan violentos, se había roto y eso fue lo que provocó que el mural se inclinara en unos extremos como unos 8-10 centímetros máximo, lo que provocó una compresión en los aplanados en la parte de abajo y repercutió este movimiento. Esas partes fueron sanadas, algunas de estas fueron protegidas con papel japonés aplicado con una sustancia sintética *paraloid B72* que es muy reversible y que no representa ningún peligro para el mural. Cuando se determina que hay que sacar el mural de ahí a como dé lugar y buscar un sitio a dónde ubicarlo es cuando ya empezamos a hacer todo el trabajo.

Quienes colaboramos en este caso, fuimos los restauradores del Instituto Nacional de Bellas Artes, que de alguna manera éramos el núcleo que coordinaba las acciones, y el gobierno, que en aquella época era el Departamento del Distrito Federal, a través de su dirección de Obras y Servicios. Y también otra área encargada del transporte suburbano y vialidad, porque fue la que hizo todos los cortes de vialidad para poder llevar el mural hasta su nueva sede.

En la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México, se hicieron los estudios para determinar el coeficiente de seguridad de todos los materiales que estábamos usando para ver que resistieran todos los procesos de transporte del mural. Y qué curioso, como anécdota, de esa Facultad de Ingeniería salió un grupo de estudiantes con el fin de lastimar el mural de Rivera y de tacharlo, y que de ella misma ahora surgiera parte del salvamento del mural. Recuerdo a un ingeniero, Pedro Strasburguer, cuyos conceptos que vertió en esos momentos agilizaron mucho el traslado del mural y lo optimizaron, al igual que el arquitecto Juan Urquiaga, que fungía como director de Arquitectura en ese momento; entonces, como nos damos cuenta, no sólo fueron los restauradores, sino todo un grupo interdisciplinario que colaboró en este proceso que culminó en una de las obras de rescate de uno de los murales más admirables que se han hecho en este país.

Inclusive se comentó en algunos periódicos de Europa, en Estados Unidos y también la Secretaría de Relaciones Exteriores recibió algunos comunicados felicitándonos por el rescate tan adecuado que se había hecho de la pintura.

¿Cuál fue el proceso que se llevó a cabo?

En primer lugar, toda la superficie del mural fue velada con mantas de cielo verticales, con la misma sustancia sintética, *paraloid B72*, la cual se elimina de esas telas perfectamente bien, únicamente era un elemento de protección, porque en caso de haber un accidente y se desprendiera un fragmento del mural quedaba sujeto por estas telas. Además se pusieron unos bastidores gruesos, muy sólidos, con triplay, y del lado que se ponía en contacto con la pintura, se colocaron gruesos colchones de hule espuma para tratar de inmovilizar al máximo la capa pictórica del mural. El mural estaba en el eje de dos columnas y no podía salir ¿entonces, cómo íbamos a sacarlo a la calle? Porque si bien había una pluma que era capaz de levantar 250 toneladas, eso era en posición vertical, si el brazo de este aparato se ponía horizontalmente perdía muchísima capacidad y ya no podía levantar la obra mural, por lo tanto, era necesario sacar el mural fuera del ámbito del hotel y deslizarlo representaba todo el peligro.

Se pusieron seis tortugas metálicas, cada tortuga con ruedas era capaz de soportar seis toneladas, o sea que estaban excedidas para resistir el peso de este mural. Gracias a estas tortugas se pudo echar hacia atrás el mural sin el menor problema. Yo sostengo, como lo he puesto en algún escrito, que con el mural sucedió como con la flecha de este filósofo griego, que decía: *la flecha se desplaza de un lugar a otro, pero en todos los lugares por donde va pasando la flecha es inmóvil*.

El mural nunca se dio cuenta de que había sido movido, fue de tal precisión cada uno de los movimientos, que si el mural hubiera tenido conciencia, hubiera dicho: "Nunca supe cuándo me trasladaron".

Afuera había que construir un puente, de andamios tubulares para que en él descansara el mural. Se tuvo que regularizar perfectamente el interior y reforzar abajo, porque iba a pasar por áreas que no estaban reforzadas. Se reforzaron y se pusieron láminas muy gruesas, bien soldadas, al mismo nivel todas ellas, para que el mural fuera desplazado hasta el exterior del inmueble. Ahí ya, con toda seguridad, la pluma llegó y la embonaron a donde tenía que sujetar para levantarlo.

Para mí, fue uno de los momentos más terribles de mi historia como restaurador, porque si las soldaduras que se habían utilizado, estos aros para hacer el jalón de 30 toneladas de peso, con todas las protecciones que se le habían hecho al mural se venía abajo, no se hubiera destruido todo porque seguía sujeto a la pluma, pero si se hubiera golpeado probablemente en el piso, hubiera provocado algún problema.

Dispuesto a lo que fuera, me tiré de panza en el piso, y logré ver cuando lo levantaron, la luz pasó de un lado a otro como un corte de cuchillo de obsidiana, dije: "Ya, resistió". Resistieron las soldaduras que se habían colocado justo para hacer el levantamiento y el traslado. En ese momento, cuando ya era inevitable que el mural tenía que ir a parar a su nueva sede, los mariachis ya habían empezado a tocarle *Las golondrinas* al mural, en la esquina de la Alameda, después tocaron algunas canciones relacionadas con Guanajuato, pues es el estado donde nació Diego Rivera. Toda esta atmósfera animaba.

Una cosa muy sutil que me tocó esgrimir en ese momento fue que, como había muchos elementos metálicos en el mural, si lo sacábamos cuando hiciera calor, no sabíamos cómo iba a dilatarse. El coeficiente de dilatación de los metales podría provocar algún problema. Por fortuna era invierno; fue el 14 de diciembre de 1986, 14 meses después de los sismos que se hizo este traslado.

La plataforma que lo llevaría era realmente una obra maestra. Estaba integrada como un enorme mecano, 96 ruedas y cada una de ellas era independiente, era un módulo; estaban controladas para subir o bajar desde un aparato en la cabina del camión que iba a arrastrar esta plataforma que también tenía muchas toneladas de peso.

En la nueva sede del mural, era un solar nada más, donde sólo se habían construido los cimientos para resistir sismos de nueve o más grados, muy sólidos. Se depositó el mural en la plataforma y el plano rodante, en la calle siempre es irregular ¿no? Entonces, siempre había la posibilidad de que hubiera movimientos en las 96 ruedas, movimientos diferenciales. Casi en cuatro, o seis sitios, estaban ingenieros con niveles viendo por dónde iba transitando la plataforma, a menos de dos kilómetros por hora, arrastrada por el enorme

camión. En el momento en que se presentaba un desnivel inmediatamente por walkie talkie se lanzaban a la cabina del camión para que se subieran tantos milímetros o centímetros, cada una de todas estas secciones según se necesitara.

Fue verdaderamente maravilloso haber trabajado en esto. Lo mejor era mantener una simetría térmica entre la frialdad interna, porque era muy frío el interior, en esos momentos, del Hotel del Prado, y el exterior, por aquello de los coeficientes de dilatación de los metales. Empezamos las labores como a las 8 de la mañana, de tal manera, que cuando el mural finalmente salió completo fuera del inmueble, fueron entibiándose todos los materiales, calentándose todos los materiales de la estructura metálica, simultáneamente al entorno ambiental. Entonces eso nos permitió mantener una estabilidad asombrosa sobre la reacción de los materiales.

Finalmente, se colocaría la pluma que levanta el mural y se coloca en su nuevo soporte, en el cimiento. Iba perfectamente bien protegido. Esa labor tardó aproximadamente de las 8 a las 5.30 de la tarde; fue una labor dilatada, pero muy precisa, extraordinaria, y finalmente pudimos rescatar esta maravillosa obra muralística de Diego Rivera.

Se deposita el mural ya en su nueva cimentación; no hay nada construido alrededor de él. Por fortuna no era época de lluvias, porque lo hubiera puesto en riesgo, de alguna manera el mural, estaba perfectamente bien protegido, no le entraba sol, no le entraba lluvia, no le entraba nada; esto duró un par de semanas, inmediatamente empezó preventivamente a construirse alrededor del mural una especie de cobertizo, que lo aislaba completamente de la intemperie.

Osea que sobre la obra y el cobertizo empieza a construirse el museo, que también es interesante, ver un museo que se construye en función de un mural, pero exactamente sobre el mismo. No pudimos develar el mural, no podíamos hacer ningún otro proceso hasta que no estuviera prácticamente terminada la construcción del nuevo inmueble que lo albergaría y hasta que todos los escombros hubieran salido. Es necesario mencionar que fue el arquitecto, que trabajaba en la Dirección de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes, José Luis Benlliure, quien hizo el proyecto de este museo.

Algunos dicen que el proyecto como arquitectura es simple, pero esa fue una de las ideas que animaron. La idea de construir un museo que exhibiera, protegiera y conservara el mural, además de que en ningún momento, visualmente, entrara en confrontación con la obra, es decir, que el mural luciera por encima de todas las cosas. Y creo que eso lo logró el arquitecto Benlliure de una manera verdaderamente admirable.

Cuando prácticamente estuvo terminado, es cuando tomamos la decisión de empezar a descubrir el mural y a develarlo de aquellas mantas de cielo que colocamos y eliminamos todos aquellos tableros. Después, con solventes, eliminamos el velado de las sustancias sintéticas con que habíamos adherido las telas, las cuales no provocaron absolutamente ningún daño y prácticamente estábamos frente al mural como cuando se encontraba en el lobby o recién pintado, aunque ahora ya sin las columnas que lo entorpecían visualmente en el salón Versailles, así como las mesas de los turistas para sus cocteles frente a la obra.

Ya nada más fueron cuestiones de fisuras, algún golpecito, cualquier cosa, eliminación de alguna pequeña floración de carbonato de calcio mínima, y el mural estaba perfectamente disponible.

Hicimos un diseño de fisuras, la red de fisuras que tenía en forma natural el mural, para ver si en el traslado, por cuidadoso que hubiera sido, no había producido nuevas grietas. Todo ello fue registrado ante notario. La inmensa sorpresa que nos reservaba el mural, es que cuando ya estuvo totalmente descubierto, no sólo no se habían producido nuevas fisuras, sino que algunas, las que presentaban una aberturita un poco mayor, se habían cerrado sensiblemente.

Algunos leves movimientos del traslado pudieron haber contribuido a obtener otra vez sus dimensiones milimétricas originales, y algunas de esas fisuras se cerraron. Eso nos provocó una gran alegría.

Muchas veces se intentó inaugurar el museo, no sé por qué el presidente fue retardándolo, hasta que finalmente, ya en febrero de 1988 fue inaugurado el Museo Mural Diego Rivera.



*Museo Mural
Diego Rivera.*

Maestro, ¿qué nos podría decir acerca del papel del restaurador y del Centro Nacional como tal, atendiendo el patrimonio artístico?

Me parece que es una trascendental labor la que desarrollamos todos los restauradores de este país, ya sean particulares o que pertenezcan al INBA, al Instituto Nacional de Antropología o a la misma Universidad Nacional Autónoma de México. La labor de conservar todo este riquísimo patrimonio que tenemos, desde las épocas mesoamericanas hasta las épocas del Virreinato, el siglo XX, y que haya la voluntad específica, el cuidado y el amor de los restauradores de tratar de rescatar todo este patrimonio que nos da a conocer en el mundo.

En ese sentido, la labor de los restauradores y conservadores, en un concepto de mayor amplitud, no siempre ha sido

bien reconocida por las instituciones. Se ha creído que era una labor como el que va a bailar o va a cantar en una ópera. O eran pequeñas felicitaciones casi intrascendentes.

Después de haber rescatado tantos murales, haber salvado este patrimonio muralístico, que es a fin de cuentas el movimiento pictórico que nos da a conocer en el mundo, recibimos varios elogios que venían de varias partes, uno de los más bellos fue el de la maestra Raquel Tibol, esta extraordinaria crítica del arte mexicano, en un *Proceso* de enero o febrero de 1986, habló de todas las intervenciones que tuvimos los restauradores del Instituto de Bellas Artes y del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas, en términos verdaderamente elogiosos, donde decía: “Qué extraordinaria la labor que desarrollaron los restauradores del Instituto Nacional de Bellas Artes. En este momento de tragedia nacional, debemos considerarlos auténticos héroes culturales”. Ese fue el botón que remató la labor de los restauradores extraordinariamente bien. Viniendo de una persona que no es muy afecta a los elogios, pero que tampoco, no sabe reconocerlos, nos animó muchísimo más en la labor que desarrollamos. Cuando se ha avanzado mucho, ya todo lo demás era un poco cuestión de trámite. Las restauraciones que quedaban, habían sido programadas a largo, corto y mediano plazo.

Ante estos elogios, a mí se me ocurrió algo: comentar ante el director del Instituto Nacional de Bellas Artes, que dada la labor tan extraordinaria que habían desarrollado los restauradores, por qué no hacerles un reconocimiento tanto en metálico como con un diploma, un reconocimiento por escrito, porque verdaderamente lo ameritaban. En muchas ocasiones se expuso la vida de los restauradores en el rescate de esos murales. Curiosamente no fue muy bien recibida la noticia en el Sindicato del Instituto de Bellas Artes; fue el que más se opuso a que hubiera ese reconocimiento. Se supone que son los que tienen que contribuir para el reconocimiento de los trabajadores, ¿no?

Finalmente se aceptó y se les dio su premio metálico, un diploma y un reconocimiento oficial, pero en ese momento todo mundo se olvidó de una persona, y la persona a quien olvidaron, fue Tomás Zurián, el mismo que promovió que se hiciera ese reconocimiento.

Y nunca más se volvió a acordar alguien de esto. Fue hasta veinte años más tarde, que la queridísima Universidad Nacional Autónoma de México, de donde surgí como pintor y como restaurador, a la restauradora Lolita Fernández y a mí, nos otorgaron el Reconocimiento Universitario, obviamente, no era para nosotros solos, aunque nosotros éramos los elementos representativos en ese momento, pero en realidad yo lo tomé no sólo como un reconocimiento a todos los restauradores del Instituto Nacional de Bellas Artes, sino para todos los restauradores de este país, porque nunca se había hecho absolutamente un reconocimiento de este tipo. O sea que quien deja el ejemplo extraordinario, paradigmático, es la Universidad Nacional Autónoma de México. Por eso yo nunca dejaré de elogiar, que la única institución confiable que hay en este país, indudablemente, es la Universidad Nacional Autónoma de México.

Maestro, siempre es un placer platicar con usted, estamos inmensamente agradecidos por el honor que usted nos hace de participar en esta cátedra de investigación. Pues no me queda más que agradecerle de nueva cuenta el favor que nos ha hecho en concedernos esta entrevista. Muchas gracias.

Muy amable. Gracias doctora Sierra, gracias a usted y a la Universidad.