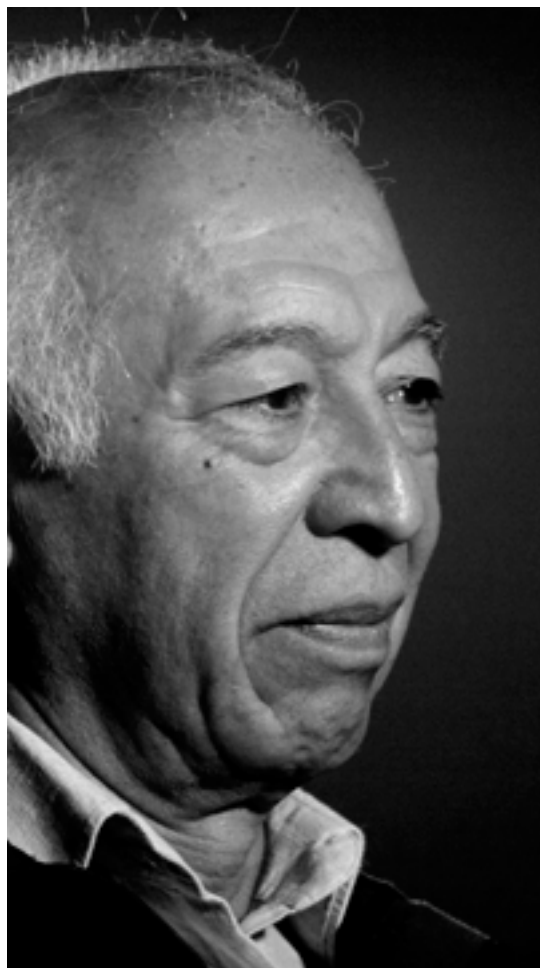




Mtro. Eliseo Mijangos

Restaurador

Mural "Sueño de una tarde dominical
en la Alameda Central" Diego Rivera.

Cuando la tierra tembló.

Maestro, primero que nada agradezco su fina atención para esta entrevista y bueno, me encantaría que nos contara cuál es el primer momento en el que usted se acerca al mural y por qué.

Bueno, yo ya estaba en la Escuela de Artes Plásticas estudiando y tenía como maestra precisamente a Ruth Rivera, una de las hijas del maestro Diego, que nos daba unas clases de composición y perspectiva. Ella nos recomendaba que visitáramos por supuesto la obra de su padre; entonces yo, en una ocasión recordando lo que ella nos decía, vengo al Hotel del Prado, muy inhibido porque bueno, en esa época yo era muy joven y este recinto era como un espacio muy elitista; pero de todas maneras yo entro y veo la pintura; me sorprendió mucho el tamaño porque tiene 4.80 de alto por 15 metros. Era para mí una obra extraordinaria. Y por otra parte, también me sorprende toda la iconografía del mural, toda la historia de México hasta los años cincuenta. Me dejó sorprendido.

¿Qué año era, recuerda?

El mes no, pero era en 1959, este mural estaba recién llevado al vestíbulo.

Ah, ok. La primera restauración se desarrolla unos años después, muy cortos digamos, después de que el maestro desarrolla la obra, porque además no estaba en el lugar, en el lobby, sino que estaba en otro sitio. ¿Nos podría comentar acerca de este acontecimiento? la primera intervención que tiene del mural, por un restauro que me parece lo hace el propio maestro Diego Rivera.

Sí, resulta que él lo pinta en los años 47, 48 aproximadamente en el comedor y estaba en el salón Versalles. Había dos columnas enormes a los lados que no permitían ver el mural completo. Sin embargo, él tomó en cuenta en su composición estas columnas. El mural es un fresco sobre bastidor que tiene un gran peso, sin embargo el peso que iba a tener esta obra no fue calculado seguramente, porque a los pocos años encontraron que estaba siendo demasiado peso para la pared que lo estaba sosteniendo y recordemos que había abajo un sótano, un piso en donde había comercios. Observaron que se estaba fracturando la parte baja justo donde estaba el mural y deciden, con mucha valentía, cambiarlo a otro lado. Ésta es la primera intervención que el mural tiene, no sé si de este primer movimiento existen documentos.

Y lo pasan al lobby del hotel.

Exacto, esto sucedió en 1961, cuando se toma la decisión de cambiarlo. Para esto, se construyó toda un armazón con viguetas de hierro para darle sostén, digamos como un caballete, un gran caballete para poderlo desplazar hasta el vestíbulo del Hotel del Prado.

En el momento que usted lo conoce ¿ya el maestro había retirado o cambiado la frase de “Dios no existe” por “Academia de Letrán”?

Sí, exactamente, esto lo hizo me parece que en 1956. Hace la restauración de la frase de “Dios no existe” y la cambia por “Conferencia en la Academia de Letrán en 1836”, y entonces él hace el cambio en esta fecha, y prácticamente con el cambio de ésta es como se da a conocer, porque este mural permaneció oculto, estaba cancelado precisamente por la frase. Para estas fechas, este mural ya había sufrido una agresión precisamente en la zona que tenía la frase y en el autorretrato que él se hace niño. Según los datos que yo he encontrado, parece ser que hay un grupo de fanáticos que entró al comedor, agarran cuchillos y raspan donde estaba la frase, pero también raspan la zona del autorretrato.

Vale la pena comentar que el maestro modifica su rostro. En el boceto que se tiene está más delgadito su rostro, ¿nos lo podría usted comentar?

Sí, generalmente después de pintar algunas zonas a veces uno no queda satisfecho, entonces tiene uno que corregir y en el fresco, como es una técnica que no se puede repintar, él había pintado un autorretrato que no le convenció. Al revisar, se dio cuenta de que ese autorretrato no era el que deseaba y lo cambia. Lo que hace es quitar la tarea donde está el rostro del niño y pinta el autorretrato que ahora conocemos; pero eso es parte de la ejecución técnica del mural. Este segundo autorretrato es el que dañan los fanáticos. Entonces en los años cincuenta él hace la corrección, repinta esa parte, nada más la zona en que se había rayado. Incluso hay una gráfica en donde se ve el autorretrato dañado, yo tengo una gráfica en donde está señalada esta zona.



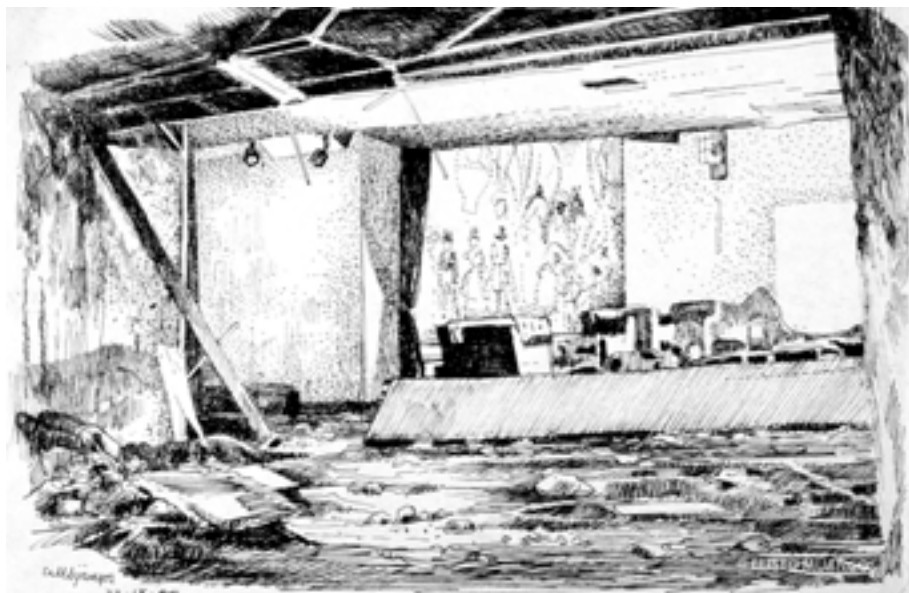
*Diego retocando detalles
de su rostro en el mural.
Mural 50 años después 1947 - 1997
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*

¿Usted vuelve al mural después de esta primera visita que le recomienda Ruth Rivera?

Por supuesto. Ya con toda confianza regreso varias veces; lo analizo muy bien, pues eran inquietudes que yo tenía como pintor (todavía no entraba a ser parte del equipo de restauradores del INBA). Ya como restaurador regresé varias veces a analizarlo, y encontré algunas cosas interesantes que surgieron del primer movimiento al vestíbulo, y ya con una vista acostumbrada a identificar daños corroboré que sí se había fisurado; no llegaban a ser grietas pero sí fracturas. Me llevó un tiempo verlo bien, conocerlo y curiosamente estaba presentado con una escenografía que ocultaba toda la parte de atrás, se veía nada más la obra, el fresco ejecutado, pero atrás había toda una armazón que lo estaba sosteniendo y esto es lo que se ocultaba con esas mamparas.

Pasa esa restauración y viene el sismo de 1985. Entonces usted regresa y es de los primeros murales que visita, entiendo el 20 de septiembre, ¿cómo fue ese momento?

Sí. Nosotros teníamos un catálogo en el Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas, un catálogo muy completo de todas las obras que había no solamente en el Distrito Federal sino también en provincia y entonces lo que se hace un poco después del sismo, una o dos horas después, es reunirnos en grupo para visitar diferentes áreas donde había pinturas murales porque nuestro departamento debía específicamente atender pinturas murales. Visitamos zonas y nos dimos cuenta que en el Centro Médico todo era confusión y no se podía pasar. Había un grupo que estaba revisando todos los murales que había aquí en el centro histórico, obviamente en el Hotel del Prado en específico no pudimos pasar, pues estaba acordonado. Recuérdese que se estaba quemando el Hotel Regis; toda la zona estaba restringida. A los dos días nos permitieron ver el mural, pero desde la entrada por la calle de Revillagigedo. Entramos y desde lejos pudimos ver el mural, sin saber que le había ocurrido, pero hay un boceto que yo hice porque no se podía tomar fotografías, en donde se ven todos los materiales aparentes que había en este vestíbulo y estaban por el suelo. Era terrible, todo lo cubría el polvo, no había luz, entonces en penumbras pudimos localizar una parte del mural, y eso fue lo que nos permitió esa visita.



*Boceto del Hotel del Prado
Archivo Fotográfico, Mtro. Eliseo Mijangos.*

El primer momento es ver una parte del mural, hace usted su apunte y más o menos imagina qué daños podría tener. Regresarían una semana después o ¿cómo empieza este proceso a desarrollarse?

Bueno, nosotros sabíamos que los daños en el edificio eran de consideración, esto no lo habían dicho algunos peritos que habían entrado a ver el estado en el que se encontraba el edificio. A través del personal del Instituto Nacional de Bellas Artes y el maestro Tomás Zurián, se nos dijo que eso lo podíamos resolver después, que sí había daños en el mural que no eran emergentes; lo que hicimos fue atender otros que sí lo eran como los del Centro Médico, y regresamos después a ver esta obra del maestro Diego Rivera.

¿Cuando regresan, a qué riesgos se enfrentan básicamente cuando ya empieza el proceso y cuál es el riesgo mayor?

El riesgo era bastante pero nosotros veníamos de ver escenarios peores. Habíamos trabajado ya en el rescate de algunas obras que habían estado verdaderamente en consecuencias gravísimas. A la obra del Hotel del Prado se podía ingresar con un poco más de tranquilidad para revisarla; todavía no había luz cuando entramos y pudimos ver en penumbra que todo estaba bien. Solamente se detectó una zona que se había comprimido no sabíamos por qué; cuando entramos tomamos algunas fotografías sin luz, por eso es que algunas se ven muy oscuras; notamos también que la superficie del mural estaba llena de polvo, esto era muy lógico porque los pisos superiores se lastimaron, se había hecho ya la extracción de todo el mobiliario pero no se había hecho algún proceso de limpieza en ningún lado, entonces todo estaba invadido por el polvo.

Entonces comienza, el proceso de remoción del mural y me platicaba usted, que al tener que quitar completamente el mural y sacarlo del hotel, idea un sistema para saber si se generaban nuevas fisuras al maniobrar. ¿De qué se trató?

Bueno la decisión de sacar el mural fue tomada por las autoridades. Se sabía que era una pieza clave para la cultura de México, y que su valor era incalculable por lo que teníamos que hacer algo por rescatarlo. Había dos formas: haciendo el desprendimiento de la capa pictórica de la obra y en ese caso teníamos que dividirlo en varias secciones y ponerlo en otro soporte para poderlo exhibir nuevamente, o sacarlo completo. Esas eran las dos alternativas que tenían las autoridades, no nosotros; había que decidirlo a alto nivel. Entonces por fortuna se decidió que se tenía que hacer un esfuerzo para sacarlo completo. Lo que nosotros hicimos al principio fue proteger las zonas que se habían afectado con el sismo; casi inmediatamente después que entramos fue lo primero que se hizo, también se buscó la causa que había ocasionado que se comprimiera el límite derecho del mural. Fue entonces cuando notamos que se había soltado una de las abrazaderas que sostenían la parte superior derecha, esto ocasionó que se apoyara todo el peso en la base, y debido a que son aplanados muy

sensibles a la compresión, se dañaron con el apoyo. Pero también había una flexión; como es un mural muy largo hubo una torsión y para poder corregir esta falla se tuvo que soltar de las otras tres abrazaderas y en ese momento se enderezó. Los procesos siguieron; ya sabíamos que se iba a sacar completo; hicimos la primera intervención que en fotografía se ve muy bien, que es una veladura con “mantas de cielo”, (es una gaza formada por un tejido muy abierto con hilos de algodón) lo que nos permitiría hacer que el adhesivo pasara a través de la trama y urdimbre de la tela y poder asegurar que la capa de color de esta manera estaría protegida. Para el transporte se contó con las empresas (Luz Especializado y Compañía Constructora Nacional S.A. de C.V. “COCONAL”) quienes tenían que asegurar que durante el transporte no iba a presentarse algún daño.



*Mtro. Eliseo Mijangos
trabajando en el mural.
Archivo fotográfico
Mtro. Eliseo Mijangos*

Si ya se estaba haciendo un gran esfuerzo para sacarlo completo, el provocar daños durante el transporte sería catastrófico; ahora bien como el mural estaba fisurado a consecuencia del primer movimiento pues a mí se me ocurrió hacer una veladura mediante delgadas tiras de papel japonés en todas las fisuras que ya había y esta solución nos podría indicar si después del viaje aparecían fisuras nuevas. Eso dio muy buen resultado. Se hizo la primera protección sobre la película de color; después vinieron ya otras cubiertas de hule espuma y madera, que se complementaron con un bastidor tubular para refuerzo; lo que le dio una protección muy adecuada al mural y a todo el soporte que tenía la pintura. Pensamos, los involucrados, que era suficiente y estaba listo para ser transportado.

Retomando el hilo de la entrevista, hablábamos de este papel japonés que pone, que idea usted para poder garantizar que cuando se mueva el mural no haya nuevas fisuras. Ya controlado esto, comienza una relación con el arquitecto Juan Urquiaga para decidir cómo se va a sacar esto, ¿qué tan cercano está el CENCROPAM del arquitecto?

Cuando se decide proteger a través de ese sistema el mural, ya se había tomado la decisión de hacer el transporte. Sin embargo, el Instituto Nacional de Bellas Artes a través del arquitecto Juan Urquiaga, ya se había puesto en contacto con todo el personal que iba a participar, en este caso el Departamento del Distrito Federal, las compañías que iban a intervenir para poderlo sacar hasta la fachada del edificio, para su transporte y para todos los trabajos que iban a hacerse después. Estuvimos muy de cerca con el maestro Tomás Zurián y con el Instituto Nacional de Bellas Artes, y esto fue siempre. Había reuniones periódicas en que ellos decidían qué proceso seguían, es decir, toda la logística para poder hacer el traslado del mural. Como nosotros estábamos operando directamente sobre el mural pues solamente recibíamos información a través del maestro Tomás Zurián y las visitas del arquitecto Urquiaga para ver que todo se llevara a cabo en coordinación. A través de eso fue que nosotros estábamos muy informados de todo lo que sucedía y bueno, de esa manera también estábamos muy al tanto con el personal que trabajaba haciendo estudios preventivos por parte de las empresas. Se hicieron muchos trabajos adicionales al traslado. Por ejemplo, se hizo una plataforma que ayudó a solidificar todo el piso donde estaba el mural,

porque recordaremos que éste no estaba a la altura de la calle sino un piso arriba. Se tenía entonces que hacer una plataforma para continuar el nivel por encima de la avenida Juárez hasta el camellón, consolidar el piso a través de andamiaje, un andamiaje con varias traves de acero para darle solidez a todo el piso donde se iba a desplazar el mural.



| Archivo Fotográfico, Mtro. Eliseo Mijangos.

¿Es cierto que también había unos rieles que idearon?

Sí, se idearon unos rieles para poder dirigir y desplazar el mural sobre ellos mediante unos rodamientos de acero, para esto se hizo un movimiento interno que sirvió para orientarlo hacia la fachada; un desplazamiento de dos metros aproximadamente, esto fue bueno, porque también sirvió para saber si todo el material utilizado para darle solidez a la armazón que tenía por el reverso había sido suficiente. Ese fue un movimiento muy importante, el primero, porque nos podía indicar si se necesitaba todavía hacer más trabajos de refuerzo. Una vez orientado el mural sólo faltaba la decisión de poderlo llevar hasta la fachada y seguir hacia el camellón de la calle. El mural tenía que salir por completo para después hacer todo el movimiento de sujeción y llevarlo hasta la plataforma que lo iba a transportar.

Recuerdo por ahí que hay una fotografía, que amablemente usted nos hace favor de prestarnos, donde hay una persona que está adentro de la estructura metálica viendo cómo puede salir, porque hay una trabe ahí del propio mural; ¿podría compartírnos esa anécdota?

Sí. A pesar de que se habían tomado las medidas de alto y ancho para poder sacar el mural, de todas maneras había una persona que durante la extracción vigilaba que una trabe soportante de la fachada del edificio se podía evitar.

¿Cómo a cuántos centímetros habrá pasado?

Pues yo creo que fueron diez centímetros cuando mucho que se libró de la trabe del edificio.

Entiendo que la primera tarea fue el movimiento para girarlo y poderlo subir a los rieles, mientras la segunda fue cuando ya lo ven afuera.

Bueno, el mural tenía como soporte unas bases regulables de la altura, que funcionarían cuando el mural estuviera estático, pero a la hora del movimiento y ya orientado, las bases se subieron hasta apoyarse en unos soportes con cilindros de acero que rodarían sobre los rieles previamente dirigidos. Había

que arrastrarlo por medio de una grúa. Se puso un cable de acero en la parte baja de la armazón y se fue jalando con cuidado. Empezó a arrastrarse hacia la fachada todavía en el interior del Hotel, y cuando pasó la trabe, entonces ya libremente se fue jalando poco a poco hasta que quedó prácticamente en la plataforma de despegue. Después la grúa principal lo toma, lo levanta, se orienta y lo deposita en la plataforma. Fue entonces un momento emocionante. Estos instantes fueron los de mayor preocupación porque de la precisión y de los resultados dependía el éxito de los objetivos.

Previamente se había constatado que no hubiera irregularidades muy marcadas en el pavimento para que no hubiera movimientos bruscos en la plataforma; sin embargo y por seguridad, la plataforma se conformaba por varios módulos hidráulicos que mantendrían la nivelación de la misma.

¿Entiendo entonces que era por muelleo?

No, el sistema de cada uno de los módulos que formaba la plataforma, era hidráulico y se podía controlar manualmente. En cada módulo había un nivel que indicaba la horizontal de la plataforma y estaban vigilados por personal técnico de la compañía COCONAL.

Entonces maestro, el día que se saca ¿a qué hora comienzan ustedes a trabajar?

Bueno, nosotros ya habíamos cumplido con la tarea correspondiente, pero el momento del transporte propiamente dicho, empiezan a trabajar muy temprano. Se decide hacer el traslado el 6 de diciembre del 1987. Primero el arrastre hasta la fachada y después el transporte del mural. Me parece que cuando ya la grúa lo toma y lo levanta eran las 12 del día, pero ya había un trabajo previo desde muy temprano, sobre todo del personal que iba a estar vigilando todo el trayecto, empieza a las 5 de la mañana.

Efectivamente hay una foto, usted se acuerda. Sí, en la foto, justamente se ve el reloj de la torre latinoamericana marcando la hora en que la hora lo está levantando.

¿Cuántas horas pasan para llegar al recinto, al espacio donde iba a construirse el museo?

Son trabajos que llevan tiempo, pero yo calculo que estaba ya en el sitio en donde iba a ser colocado definitivamente como a las 5 de la tarde, así que sí se llevó mucho tiempo todo este trabajo. El mural, después del sismo, desde la hora en que se interrumpió la energía eléctrica, estuvo prácticamente en un ambiente frío, la temperatura era muy baja durante los trabajos previos. Sacar esta estructura bajo esas condiciones implicaba sacarlo muy bruscamente a otra temperatura. Se había programado entonces, en cubrir toda la estructura de metal con una espuma que lo iba a mantener a una temperatura regulable. Por eso es que en las fotografías se ve este recubrimiento de espuma, sobre todo en las estructuras metálicas. Así se pudo hacer. Todo estaba calculado para que no fallara nada, absolutamente nada.

Y este recubrimiento se retira meses después hasta que está construido el museo.

Sí, pero de manera parcial, inclusive ahora lo podemos ver todavía en la parte posterior, sobre la estructura que pertenece propiamente al soporte primario y secundario.

También recuerdo que pusieron un enrejado dividiendo las tareas exactamente como están en el boceto del maestro, me comentaba usted.

Sí, nos sorprendió ver que atrás hay un armazón muy compleja y similar a donde están puestos los aplanados que utilizó el maestro para pintar. Parecería que se intentaba pintar en el reverso.

¿Cuánto tiempo pasaría con el mural a la intemperie realmente? Y ¿qué papel juega el CENCROPAM en este momento de cuidarlo? o ¿ustedes nada más lo dejan lo depositan y queda al reguardo de otra instancia?

Lo que sucede es que el traslado se hace el 6 de diciembre de 1987; se instala en el sitio que ahorita tiene ya para que no quede a la intemperie se le construye



*Descubriendo el
mural en su
nuevo recinto.
Archivo Fotográfico,
Mtro. Eliseo
Mijangos.*

una cubierta de láminas efectamente bien diseñadas donde permanece durante un año mientras se construye el museo. Durante ese tiempo que permaneció cubierto con la protección de lámina y material de construcción, nosotros íbamos a revisar periódicamente. Cuando se practicó el develado, estuvieron presentes solo el personal operativo, y fue cuando se constató que no se generaron daños durante el transporte.

¿Y el develado comienza de este lado?

El mural se empieza a destapar en el extremo derecho como se ve en las fotografías, después se quitó la cubierta principal que cubría toda la pintura, y finalmente vino ya el trabajo específico sobre la capa de color que era la primera protección que pusimos.

Seguramente hay un proceso como de reencuentro entre el momento en el que sacan la pintura del Hotel del Prado, llega aquí, un año después regresa y se descubre. Ese momento debió ser especial, crítico... ¿qué pasaba por su cabeza Maestro?

Tenía registrado cómo se había cubierto el mural para su protección, cuando llegamos Tomas Zurián y yo, el mural ya no tenía la estructura tubular de protección en el anverso, solo tenía flejadas las hojas de triplay con las cubiertas de espuma semi-rígidas pegadas. Estas hojas de triplay se fueron retirando cuidadosamente y aparecía la pintura bajo la protección de telas, y bueno a mí me preocupaba especialmente, quizá no tanto como a otras personas que hicieron el transporte, me preocupaba porque pensaba en la hora de descubrir. No sabíamos si se habían generado algunos desprendimientos internos que la cubierta de tela estaba manteniendo en su lugar. Esa era una de las preocupaciones. Entonces, se inicia ya el descubrimiento de la pintura y pues no, afortunadamente los daños no se incrementaron.

Maestro, al paso de los años que recuerda de ese momento está ahora por cumplir los próximos a cumplir treinta años de los sismos del 85, seguramente hay en su cabeza imágenes importantes de procesos de restauro y de pérdidas



*Archivo
Fotográfico,
Mtro. Eliseo
Mijangos.*

que quedaron ahí. De ese momento ¿qué nos podría compartir en general de las obras más dañadas? ¿Qué es lo que le pasa por la mente a tantos años?

Creo que la decisión de traer el mural a este nuevo sitio fue excelente. Fue una idea brillante que se tuvo con esta obra de Diego Rivera. Sin embargo, sí estuvieron en riesgo obras importantes como la de Luis Nishizawa, que se hizo el rescate. Se salvaron los relieves en aluminio de Francisco Zúñiga y de Alberto Beltrán; se hizo el rescate de 90 metros cuadrados del mural titulado “La historia de la industria y el comercio en México” de Alfredo Zalce; se hizo el salvamento de un mural de David Alfaro Siqueiros que se llama “Apología de la ciencia médica sobre el cáncer” que está reinstalado en el ahora Centro Médico Siglo XXI; se rescató un relieve de Federico Cantú. Se hicieron muchas obras, otras se perdieron porque fue imposible hacer algo por ellas, como las de Carlos Mérida en el Multifamiliar Juárez: toda una sección se perdió porque el maestro había cincelado en las traveses y en las columnas toda su obra y después pintado, así que no se podía rescatar.

Cuando se hizo la demolición ahí se perdió esta obra. Yo creo que también me queda una reflexión: qué bueno que tenemos un patrimonio muy extenso, pero también hay un descuido por no hacer trabajo de conservación a mucho patrimonio que está expuesto.

Por ejemplo, hay unas obras muy importantes que pertenecen al patrimonio nacional, así declarado, como las obras de José Clemente Orozco en el centro cultural Cabañas, en el cubo de la escalera del Palacio de Gobierno; y a veces me pregunto: ¿que se necesita que haya otro sismo de esa magnitud para que algo se pueda hacer con las obras? ¿Se necesita un sismo trepidatorio de 7.5 grados en Guadalajara, para que se pueda hacer algo por los frescos de José Clemente Orozco; o en Michoacán con otras obras importantes como las de Pablo O'Higgins; o en Colima con los murales de Jorge Chávez Carrillo, o en otros estados que también tienen mucho patrimonio?

Sobre todo la pintura mural que es la que yo atendí por muchos años, de toda la etapa del muralismo mexicano. ¿Qué pasa con eso? Yo creo que por lo menos debemos tener un censo para priorizar todas aquellas obras que necesitan atención, eso es lo que me queda después de todo eso.

Y una última reflexión que me encantaría compartiera con nosotros: esa parte humana del restaurador en ese momento tan álgido, cuando efectivamente era de vida o muerte el ingreso a ciertos recintos, y el papel que juega usted con sus propios compañeros de, casi, casi, hacer un "coco wash", un lavado de cerebro y a tapiar zonas. Si pudiera usted compartir eso, creo que hablaría mucho del trabajo de ustedes. Me parece importantísimo.

Bueno se empezó a trabajar casi inmediatamente después del sismo. La verdad fue un esfuerzo muy grande el decidir entrar a salvar estas obras que estaban en peligro de perderse; para ello se contó con un equipo de cuatro técnicos voluntarios que quisieron hacer junto conmigo este salvamento. Pero bueno, lo que pasa es que también teníamos el apoyo de personas como el maestro Tomás Zurián, como Dolores Fernández, que estaban trabajando a la par de nosotros en otras actividades complementarias. Obviamente la decisión de operar en esas condiciones fue muy difícil realmente.

Por ejemplo en el Centro Médico yo les dije a los muchachos que hiciéramos un tapial para no ver lo que estaba pasando por fuera, entonces visualmente nos olvidábamos de todo el entorno que era terrible e incluso yo no sé si todavía, perdón por la expresión, yo no sé si todavía había cuerpos ahí en esa zona, pero sí, las imágenes que nos llegaron a cada quien eran diversas y esperemos que irrepetibles.

Cada uno tiene una historia que contar con respecto a eso. Cada día por la mañana invitaba a los muchachos a desayunar con el fin de platicar y poder evadir un poco el miedo, el pavor de ver esos hospitales destruidos o a punto de venirse por tierra. Entonces podíamos entrar a estas zonas con más confianza, entre comillas, para hacer los trabajos de rescate.

Y sí, debo de señalar que el sistema de desprendimiento, que es de strappo está diseñado para frescos. Nosotros estábamos haciendo desprendimientos de acrílicos, resinas sintéticas; pienso que ésta fue la primera vez que se hace en América Latina, quizá en el mundo, unos rescates tan rápidos de superficies pintadas con materiales sintéticos. Y eran superficies de 80 metros cuadrados, de



| Archivo Fotográfico, Mtro. Eliseo Mijangos.

90 metros cuadrados, que hacíamos en cuatro días, entonces pues sí, la verdad es que fue un trabajo que a lo largo de todos estos años que han pasado cada vez son más relevantes para nosotros y debo de reconocer todo el trabajo que hicieron el maestro Tomás Zurián y los técnicos restauradores que estuvieron conmigo.

Pues sí, no sé si quiera compartir algo más; por mi parte pues quedo agradecida de verdad.

Solamente pedirles que revisen este material y si hay algo que todavía faltó, con gusto podemos hacer de nuevo este trabajo.

Pues muchísimas gracias.

Y agradecerles que me hayan dado la oportunidad de revivir estos momentos de trabajo.

Gracias maestro, muchas gracias.