

A black and white photograph of a large mural restoration project. The scene is filled with wooden scaffolding and tables, indicating an active workspace. The mural itself is partially visible, showing abstract, organic forms. A red rectangular box is overlaid on the center of the image, containing white text.

# REHABILITACIÓN M U R A L E S

DAVID ALFARO SIQUEIROS

XAVIER GUERRERO

JORGE GONZÁLEZ CAMARENA

CHILLÁN CONCEPCIÓN CHILE

NOVIEMBRE 2011 MARZO 2013



REHABILITACIÓN

M U R A L E S

DAVID ALFARO SIQUEIROS

XAVIER GUERRERO

JORGE GONZÁLEZ CAMARENA

CHILLÁN CONCEPCIÓN CHILE

NOVIEMBRE 2011 MARZO 2013





Los murales *Muerte al invasor*, de David Alfaro Siqueiros, y *De México a Chile*, de Xavier Guerrero, en la Escuela México de Chillán, así como el mural *Presencia de América Latina*, de Jorge González Camarena, en la Casa del Arte de la Universidad de Concepción, simbolizan de forma fehaciente la solidaridad histórica y los fuertes vínculos culturales que unen a Chile y a México.

Las tres obras surgen como gesto de solidaridad de México ante sismos de gran magnitud en Chile. La Escuela México, inaugurada en 1942, fue donada por el Gobierno mexicano ante el terrible terremoto de Chillán de 1939, que destruyó varias provincias del país. A su vez, el mural de González Camarena se conceptualiza luego del gran terremoto de 1960, el sismo de mayor magnitud registrado en la historia moderna.

En noviembre de 2009, ambos países conmemoran la restauración de las obras de la Escuela México, declaradas Monumento Nacional de Chile en 2004. Desgraciadamente, estas obras, símbolo fehaciente de la unidad entre nuestros países, fueron testigo de que también compartimos una geología que enfrenta, de vez en vez, "al caballo iracundo que patea al planeta", en palabras del gran Pablo Neruda: un nuevo y también terrible sismo, a fines de febrero 2010, afectó las estructuras de los edificios de la Escuela México y de la Casa del Arte, ocasionando daños severos en el mural de Xavier Guerrero y de escala menor, pero significativos, en las obras de Siqueiros y González Camarena.

Así como años atrás los trabajos de rehabilitación de los inmuebles y la nueva restauración de los murales unieron voluntades, esfuerzos y el talento de muchos especialistas, académicos, historiadores, ingenieros, arquitectos, científicos e instituciones de ambas naciones, para México ha sido un privilegio haber contribuido nuevamente a la recuperación del esplendor de los murales de Chillán y Concepción, que forman parte del patrimonio cultural chileno y, por supuesto, también del mexicano.

Este libro es un testimonio de la fraternidad entre nuestras naciones y del fuerte espíritu que la anima. Refleja bien la complejidad multidisciplinaria que implicó el rescate y la preservación del legado de las obras de tan importantes artistas mexicanos y, sobre todo, la voluntad de ambas naciones de preservar –por encima de cualquier contratiempo– ese poderoso símbolo de amistad que las une.

La exitosa restauración de los murales es motivo de celebración entre dos países amigos y hermanos que comparten profundos valores de identidad y solidaridad, y que conocen bien la trascendencia y la valía de la cooperación internacional. Gracias a esta empresa y a la labor del Excelentísimo Presidente de Chile, doctor Sebastián Piñera Echenique, y del Canciller Alfredo Moreno Charme, Chile y México están hoy más unidos que nunca, hecho del cual los mexicanos nos congratulamos.

**José Antonio Meade Kuribreña**

*Secretario*

*Relaciones Exteriores*



Chile y México tienen una larga y estrecha relación que nace junto con la vida independiente de ambos países, logrando desde aquel tiempo construir una sólida vinculación que abarca los ámbitos políticos, económicos, comerciales, culturales, académicos, científicos y de cooperación.

El ámbito de la cooperación cultural es prioritario y de enorme potencial en la agenda bilateral. Es así que se puso en marcha un novedoso e importante Fondo Conjunto de Cooperación, con un aporte anual de un millón de dólares por cada país, lo que permite profundizar la cooperación en las áreas actualmente en curso y ampliar la misma hacia otros áreas de interés mutuo.

Entre Chile y México ha existido un permanente intercambio cultural, que ha tenido entre sus protagonistas a destacadas figuras nacionales, como Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Roberto Matta, Ramón Vinay y Gonzalo Rojas, los que han dejado en el pueblo mexicano una huella que perdura hasta el día de hoy. Otro tanto han hecho artistas mexicanos en Chile, entre los que cabe destacar a los muralistas Siqueiros, González Camarena y Xavier Guerrero.

El Fondo Conjunto de Cooperación ha permitido financiar numerosos proyectos de gran relevancia, entre los que se pueden citar, por ejemplo, el encuentro literario Chile-México "Algún día en cualquier parte", organizado por la Embajada de Chile en México conjuntamente con la Universidad Veracruzana, y que se inauguró el 21 de febrero de 2010 en la Feria del Libro del Palacio de Minería de Ciudad de México, en el marco de la conmemoración del Bicentenario de ambos países y que posteriormente continuó en Xalapa, Veracruz.

Otro ejemplo de esta cooperación cultural es el documental *De punta a punta*, del cineasta chileno radicado en México Ricardo House y que fuera presentado por la Secretaría de Relaciones Exteriores mexicana, que da cuenta, en cuatro entregas, de chilenos destacados en México. Esta serie incluye a Gabriela Mistral, el Cuarteto Latinoamericano y a los artistas Víctor Hugo Núñez y Carmen Cereceda.

Uno de los más recientes y significativos proyectos realizados en Chile, que es el tema de este libro, ha sido la restauración de los murales *Muerte al invasor*, de David Alfaro Siqueiros; *De México a Chile*, de Xavier Guerrero, y *Presencia de América Latina*, de Jorge González Camarena, dañados por el terremoto del 27 de febrero de 2010 y que se ejecutó entre los años 2011 y 2013.

La idea de atesorar esta rica experiencia de cooperación nos impulsó a la publicación de un libro que recoge el proceso de restauración en su totalidad, reflejando tanto el esfuerzo técnico como sus dimensiones artísticas.

Este proyecto, que se inscribe en el ya mencionado Fondo Conjunto de Cooperación, fue implementado a través de un trabajo mancomunado entre el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, a través de la Agencia de Cooperación Internacional (AGCI), y la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, a través de la Agencia Mexicana de Cooperación Internacional para el Desarrollo (Amexcid).

Los trabajos de restauración comenzaron a realizarse en el 2011, abarcando no solo la restauración pictórica de las obras dañadas por el terremoto, sino también la rehabilitación de los inmuebles que las albergan.

La importancia de esta restauración radica en el significado que los murales mexicanos adquirieron en Chile, tanto como testimonio estético invaluable del legado cultural mexicano como por ser una prueba material de una profunda y larga amistad de nuestros pueblos.

Los terremotos de 1939 en Chillán y de 1960 en Concepción motivaron al Gobierno de México a mostrar su solidaridad para contribuir a hacer frente a estos desastres naturales tan propios de la historia de nuestro país.

La solidaridad mexicana hacia Chile se plasmaría en 1940 en la donación para Chillán de un espacio educativo, la Escuela México, que fue decorada por obras de dos de sus grandes muralistas, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero. Este gesto se repetiría veinte años más tarde con la donación de la Casa del Arte para la Universidad de Concepción, un edificio que tendría el privilegio de acoger la obra del destacado artista mexicano Jorge González Camarena.

La magnitud estética y majestuosidad de estas obras mantienen su vigencia gracias a su indiscutido valor artístico, logrando trascender su contexto inmediato y quedando como perdurable testimonio de la amistad entre Chile y México en el imaginario nacional, y como íconos para la gente y las ciudades que les dieron albergue.

El destino quiso que fuera otro terremoto, el de febrero de 2010, el que permitiera trazar un nuevo punto de unión entre ambos países, reconstruyendo una narrativa que da cuenta de la amistad histórica entre nuestros pueblos y de la inquebrantable solidaridad del pueblo mexicano.

Celebramos la idea de recoger en una publicación como esta el testimonio del proceso de restauración, no solo en su desarrollo técnico –desde las áreas de la ingeniería, arquitectura y restauración pictórica–, sino también en la gestión que hizo posible dichas restauraciones, a través del trabajo conjunto del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile y la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, así como el aporte interdisciplinario de profesionales chilenos y mexicanos. Estamos seguros que la cercanía de nuestros esfuerzos es una clara indicación de una amistad centenaria entre nuestros países, y de la cual dejamos testimonio en estas páginas.

**Alfredo Moreno Charme**

*Ministro*

*Relaciones Exteriores*



Los años 1939 y 1960 son dos referencias importantes en las relaciones culturales entre México y Chile. Con motivo de los sismos que en cada uno de esos años se produjeron en su territorio, el Gobierno chileno llamó a la solidaridad del pueblo y el Gobierno mexicano. Frutos de aquella respuesta fueron la Escuela México de Chillán y la Casa del Arte José Clemente Orozco de Concepción.

A la Escuela México habrían de agregarse pronto los murales de Xavier Guerrero *De México a Chile* y de David Alfaro Siqueiros *Muerte al invasor*; y a la Casa del Arte, el mural de Jorge González Camarena *Presencia de América Latina*.

El legado de México a Chile se tradujo en un estímulo para sus artistas plásticos, mientras que a los muralistas mexicanos les brindó la oportunidad de replantear sus principios y afinar sus procedimientos, tanto que *Muerte al invasor* llegó a considerarse el más logrado de los murales de Siqueiros hasta ese momento.

A esas dos fechas vino a sumarse la de 2010, cuando, tras otro sismo, se originó un ejemplar trabajo de restauración en los murales. Un trabajo inédito en cuanto a las decisiones que tomaron las autoridades de México y Chile y al desempeño de los especialistas de ambos países.

Al ofrecer, en nombre del Instituto Nacional de Bellas Artes, el más sincero reconocimiento a todas las instituciones y personas que participaron en esta labor de rescate patrimonial, debo recordar que fue a instancias de Pablo Neruda que llegaron a Chile los artistas Siqueiros y Xavier Guerrero.

México se ha distinguido por el cuidado de su patrimonio artístico dentro y fuera del país, muestra de ello son la restauración y conservación de estos murales que simbolizan la larga amistad de dos países hermanos. El caso de Chile es un ejemplo de lo que puede lograrse con los programas bilaterales, por lo que el Instituto Nacional de Bellas Artes agradece el apoyo del Gobierno chileno en este importante proyecto de rescate de arte público universal que, sin duda, reafirma la unidad entre nuestros países.

**María Cristina García Cepeda**  
*Directora General*  
*Instituto Nacional de Bellas Artes*

Nuestro país ha experimentado durante los últimos años un notable desarrollo en la salvaguardia del patrimonio. Esto se ilustra en las nuevas demandas de la ciudadanía y en la inversión pública ejemplificada en el Programa de Puesta en Valor del Patrimonio. Estas transformaciones se han manifestado para el caso del Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), en la optimización de sus recursos financieros y humanos no solo para catastrar los edificios protegidos dañados y coordinar obras de emergencia, sino además para gestionar iniciativas y buscar otras fuentes de financiamiento para captar recursos en pos del resguardo y conservación del patrimonio.

Luego del terremoto del 2010, los murales mexicanos de David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero ubicados en la Escuela México en Chillán y de Jorge González Camarena en la Pinacoteca de Concepción resultaron fuertemente afectados, en especial el mural *De México a Chile*, de Guerrero. En este contexto de emergencia fue necesario trabajar en colaboración con la Embajada de México en Chile, quienes apoyaron en la gestión de fondos, y junto al Fondo Chile México de la Agencia de Cooperación Internacional (AGCI), nuestra institución pudo suscribir un convenio para recuperar estos bienes protegidos.

Ya han transcurrido más de tres años de gestiones y coordinaciones, siendo el periodo de diecisiete meses de ejecución de obras el más intenso. Gracias al exhaustivo trabajo realizado por el CMN se pudieron coordinar las instituciones mexicanas –Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, Universidad Nacional Autónoma de México y Embajada de México– y las nacionales –AGCI, Municipalidad de Chillán, Universidad de Concepción y Centro Nacional de Conservación y Restauración– para lograr llevar a cabo una obra multidisciplinaria por la diversidad de especialidades que concurrieron en el proyecto de restauración y, principalmente, un proceso de cooperación e intercambio internacional entre ambos países. Este fructífero desarrollo, de gran complejidad administrativa y técnica y de invaluable experiencia entre las personas que participaron, quedará registrado en esta publicación orientada a curadores, arquitectos, artistas visuales, ingenieros civiles, restauradores y público en general, donde no solo se muestra el proceso de restauración pictórica y la recuperación estructural de sus soportes, sino también una mirada crítica a la influencia mexicana en el ámbito cultural de nuestra sociedad.

**Magdalena Krebs Kaulen**

*Directora*

*Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos*

*Vicepresidenta Ejecutiva*

*Consejo de Monumentos Nacionales*



La fraterna cooperación cultural entre México y Chile tiene en los murales de Chillán uno de sus más altos ejemplos. En más de un sentido, los murales de David Alfaro Siqueiros y de Xavier Guerrero han fortalecido el lazo de unión entre nuestros países; han sido destacada muestra del vigor de dos naciones para sobreponerse a la severidad de la naturaleza con el objetivo de preservar las muestras de su cultura.

Desde el origen de los murales y del recinto que los alberga –donación, como se sabe, del Gobierno del general Lázaro Cárdenas, en respuesta solidaria al terremoto de 1939– hasta las tareas de reconstrucción que se han hecho en el siglo XXI, México y Chile han enlazado conocimiento y sensibilidad, refrendando en cada ocasión el compromiso con la conservación y valoración de un legado común.

Gracias a la ayuda bilateral vemos ahora, también restaurado, un tercer mural, *Presencia de América Latina*, de Jorge González Camarena, ubicado en la Pinacoteca de Concepción. Con este rescate se completa una trilogía de obras murales que exigió un proyecto de restauración integral, que planteó la necesidad de realizar una puntual investigación y recopilar toda la información posible de carácter histórico, estético y técnico, tanto de los edificios –entendidos como soporte de los murales– como de las pinturas mismas.

Que así sea tiene invaluable significación para el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, que reconoce en el Gobierno de Chile y en sus instituciones culturales un aliado para procurar, en el marco de la cooperación internacional, la salvaguarda del patrimonio artístico de Latinoamérica.

Saludamos la aparición de este volumen editado por el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, con el que se da cuenta del continuado proceso de restauración y del esplendor recobrado que adquieren con ello las obras de Siqueiros, Camarena y Guerrero, artistas que asumieron la creación como arte público, arte ligado al pueblo que hoy muestra su extraordinaria vigencia y su importancia para entender nuestro pasado y valorar nuestro patrimonio, pero también, sin duda, para reflexionar sobre el presente y construir juntos el futuro de nuestras naciones.

**Rafael Tovar y de Teresa**

*Presidente*

*Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*



## Universidad de Concepción

Una de las manifestaciones artísticas más relevantes de la pintura latinoamericana del siglo XX es, indudablemente, el muralismo mexicano. Ya en la década del veinte diversos murales de artistas como Rivera, Siqueiros y Orozco se incorporan en los espacios y edificios públicos de México, constituyendo el más elocuente relato histórico, político y social de la nación azteca. Como tal, esta forma de pintura ha traspasado las fronteras de su país de origen, transmitiendo parte de su herencia pictórica a otras naciones americanas, entre ellas Chile, hasta donde irradian sus ideales estéticos, solidarios y culturales. Sucedió así que como consecuencia de un devastador fenómeno telúrico que afectó fuertemente a nuestro país en el año 1960, el Gobierno mexicano materializa en 1964 una valiosa donación solidaria que permitió la realización del mural *Presencia de América Latina*, del destacado maestro muralista Jorge González Camarena, en la Casa del Arte de la Universidad de Concepción.

Con casi cincuenta años de presencia en la región, este mural es masivamente visitado cada año por un variado público, en el que destacan estudiantes chilenos y extranjeros, consolidándose como unos de los más importantes bienes patrimoniales de la universidad, de la ciudad de Concepción y de Chile. Fue declarado Monumento Histórico Nacional por Decreto 147 del 30 de abril de 2009. Esta magnífica obra monumental es especialmente significativa para la comunidad penquista y universitaria, por lo que su reciente restauración, que fuera realizada por un equipo de profesionales mexicanos y chilenos, es invaluable, oportuna y emblemática.

El proyecto de restauración, coordinado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, a través del Consejo de Monumentos Nacionales, contó con la participación institucional, profesional y solidaria de la Embajada de México en Chile, el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam) de México y el Instituto de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Contó también con el financiamiento del Fondo Conjunto de Cooperación Chile-México, en colaboración con la Agencia de Cooperación Internacional de Chile (AGCI) y con la Agencia Mexicana de Cooperación Internacional para el Desarrollo (Amexcid), prestigiosas instituciones a las que la Universidad de Concepción agradece y valora por su compromiso y profesionalismo en el rescate de este preciado bien patrimonial, fiel testimonio de nuestra herencia cultural.

**Sergio Lavanchy Merino**

*Rector*

*Universidad de Concepción*



Chillán y México se han vuelto a hermanar como hace setenta años. La restauración de las obras de Siqueiros y Guerrero nos hace renovar los votos que se hicieron con la construcción de la Escuela México que alberga los murales. La gran labor que se ha realizado en Chillán no hubiese sido posible sin la colaboración de nuestros amigos mexicanos, y digo amigos porque desde la construcción de este establecimiento, en los años cuarenta, este lazo nunca se ha roto.

A través de estas palabras quiero agradecer al Fondo de Cooperación Chile-México y a todas las personas e instituciones involucradas en esta tarea, por darnos la oportunidad de volver a mirar estos murales con el valor que merecen, pero sobre todo por permitirnos sentirnos especiales como chillanejos.

Se ha recorrido un largo camino, pero queda mucho por hacer. Hemos trabajado en la restauración de *Muerte al invasor* y *De México a Chile*, pero el establecimiento es mucho más que estos monumentos nacionales. El Auditorio Lázaro Cárdenas y el Museo Internacional de la Gráfica forman parte de un centro patrimonial que debemos potenciar. Después de esta restauración, los murales de la Escuela México han adquirido mayor valor para la comunidad chillaneja y para el país.

Como municipalidad continuaremos con las gestiones para poder cumplir con las exigencias técnicas que permitan proteger y conservar los murales de Siqueiros y Guerrero como lo merece un Monumento Nacional.

**Sergio Zarzar Andonie**

*Alcalde*

*Ilustre Municipalidad de Chillán*





## PRESENTACIÓN DEL EDITOR

JUSTO PASTOR MELLADO

Chile y México tienen una estrecha relación histórica, a través de la cual han convenido una serie de acuerdos que fortalecen la integración bilateral. Hace pocos años, el 26 de enero de 2006, con el objeto de fortalecer esta integración, los gobiernos decidieron establecer una sociedad en materia política, comercial y de cooperación, con la firma del Acuerdo de Asociación Estratégica (AAE), y crear el Fondo Conjunto de Cooperación Chile-México, destinado a financiar proyectos de cooperación entre ambos países

En cuanto a las relaciones culturales entre Chile y México, ya es un lugar común afirmar que han estado históricamente determinadas por los terremotos. Es decir, que la Naturaleza ha precedido a la Cultura. Más bien, que ante los estragos producidos por la primera, la respuesta de los hombres ha sido en consecuencia mediada por el saber de la reconstrucción. Esto involucra dos fechas traumáticas en las que el territorio chileno es severamente afectado por dos terremotos: 1939 y 1960. Ante tales efectos en la sismografía cultural de las naciones, la respuesta mexicana se materializa poniendo en escena el emblema pictórico del Estado posrevolucionario, en dos lugares simbólicos destinados a la educación: la Escuela México de Chillán y la Casa del Arte de la Universidad de Concepción.

En el 2004, los murales de la Escuela México fueron declarados Monumento Nacional. Una obra de esta naturaleza, realizada por un artista mexicano, que a lo largo de sesenta años se había convertido en referente ineludible en el imaginario de la ciudad, bien merecía el reconocimiento de dicho estatuto. Sin embargo, ya desde 2006 los gobiernos de Chile y México expresan su interés por restaurar los murales. En verdad, esto proviene de conversaciones que se inician en el 1992 y que se van formalizando a lo largo de un periodo relativamente largo. Es así que durante el 2008, con recursos disponibles del Fondo Conjunto de Cooperación Chile-México, estos murales son sometidos a una restauración por parte de expertos del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam), dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes de México (INBA), con apoyo de la Ilustre Municipalidad de Chillán, la empresa privada y el Fondo Conjunto de Cooperación Chile-México que concluye en noviembre de 2009.

Como es de conocimiento público, en 1942, en la Escuela México de Chillán fueron realizados dos murales; el primero, por David A. Siqueiros; el segundo, por Xavier Guerrero. La intervención a la que me refiero había tenido por principal objeto el mural de David

A. Siqueiros *Muerte al invasor*. A tan solo tres meses del término de esa restauración tuvo lugar el terremoto de febrero de 2010, que produjo en este mural algunos desprendimientos menores, pero que sin embargo provocó el colapso de una parte significativa del mural *De México a Chile*, de Xavier Guerrero.

Suele ocurrir que la justicia en el arte está insuficientemente distribuida. El mural de Siqueiros atrajo siempre la mayor atención, por la fluidez de su discurso visual y por la modernidad declarada de su materialidad pictórica. En cambio, el mural de Guerrero pasaba a una especie de segundo plano, porque carecía de la elocuencia militante del primero, aunque su pulcritud y sujeción a un cierto modo giottiano le otorgaba un aire contemplativo y cotidiano que lo acercaba mucho más a la sentimentalidad de la gente sencilla. Tuvo que ocurrir un terremoto y un derrumbe para que el estudio de su manufactura pictórica se convirtiera en un eje de trabajo inédito y pudiera ser el objeto de una atención crítica a la que nunca había tenido acceso. De este modo, el terremoto ha sido una oportunidad no solo para ensayar nuevas formas de intervención, sino para reconsiderar la mirada historiográfica sobre la obra de un gran artista mexicano, cuya pintura ya forma parte de la construcción del imaginario social de miles de chilenas y chilenos que atravesaron el umbral de la Escuela México.

A lo anterior es preciso agregar otra incidencia que ilustra de manera más radical todavía la telúrica articulación chileno-mexicana. Esta vez el caso tiene un origen político, cultural y académico. Once días después del terremoto del 27 de febrero, un grupo de académicos del Instituto de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México viajó a Chile con la misión de conocer de primera mano los daños de diversas estructuras, recabar datos y recoger opiniones para estudiar las relaciones causales, extraer resultados y proponer intervenciones. Visita que dio lugar al informe "Aspectos de ingeniería estructural relativos al proyecto de rehabilitación de tres murales mexicanos realizados en Chile", que presentamos en esta edición.

En este informe, el ingeniero Roberto Sánchez hace el relato de cómo el 12 de marzo el grupo académico recibió la encomienda por parte de la Embajada mexicana en Santiago de revisar la Escuela

México. La embajada tenía especial preocupación por la integridad de esta escuela debido a que resguarda dos importantes murales elaborados por los destacados artistas mexicanos David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero. Lo que hay que relevar como un hecho fundamental es que después de esta primera visita, ambos gobiernos, en el marco del Acuerdo de Asociación Estratégica, resuelven en consecuencia poner en pie un programa de estudio de la condición, no solo de los murales de Chillán, sino del mural de Jorge González Camarena en la Casa del Arte de la Universidad de Concepción.

El proceso iniciado en el 2008 en la Escuela México de Chillán debía ser completado por una operación de gran envergadura, que debía tomar a cargo la restauración del colapsado mural de Guerrero, pero también el estudio del actual estado de conservación del mural de Concepción, que si bien no había experimentado daños, manifestaba la existencia de grietas que habían sido provocadas por cuarenta años de usura mecánica. De ahí que se constituyó un equipo binacional de expertos que inició de inmediato los diagnósticos de daños, los estudios de suelos, las propuestas de intervención y los programas de ejecución de obras. Todo lo cual significó la instalación de un equipo mexicano de restauradores, tanto en Chillán como en Concepción, recibiendo la colaboración de un competente equipo chileno de restauración. Para llevar a cabo esta empresa fue necesario montar un equipo de gestión del más alto nivel, encargado de producir las condiciones máximas que llevaron a término este desempeño que, a todas luces, representa una experiencia profesional excepcional. Centenares de viajes en tren, millares de horas de reunión, una paciencia pictórica de proyecciones estratégicas, una gran diligencia administrativa, han sido necesarios para llevar a cabo esta restauración histórica.

Por esta razón, se tuvo la iniciativa de incorporar un trabajo editorial que diera cuenta de la complejidad de la empresa, formando parte de esta y analizando sus efectos inmediatos en la escritura, tanto en la historia de la conservación preventiva y la restauración como en la redimensión de sus efectos en el imaginario de las comunidades sociales y del arte chileno contemporáneo. De este modo, los cuadros de gestión como los de participación institucional, comprometiendo diagnósticos, estudios, propuestas, ejecución, en sus

más variados niveles, han dado pie a un último capítulo cuya sola plasticidad relacional permite percibir la dimensión del trabajo y la complejidad de su carácter.

El proyecto de restauración no habría sido posible sin una acción paralela y simultánea de operaciones, cuya gestión analítica le proporciona una perspectiva histórica consistente, ya que remite a un trabajo nunca realizado en este terreno. Aquí, gestión analítica significa poner en relación dinámica una manera adecuada de articular jerarquías institucionales, diagnóstico, estudios preparatorios, propuestas de intervención, análisis histórico y estudios de impacto cultural del trabajo en las comunidades directamente involucradas. En este marco, los nombres de quienes formaron parte de los diferentes equipos aparecen dando cuerpo a los diagramas mencionados, proporcionando las pruebas de calidad participativa en una gestión de proyecto que entiende el trabajo editorial como la parte visible de una estructura que se edifica de manera análoga a la propia producción de los murales.

Al momento del cierre editorial de este libro, Juan Manuel Santín, agregado cultural de la Embajada de México en Santiago de Chile, y uno de los artífices de este proyecto, nos pone en conocimiento de un archivo que contiene el texto del Plan Chileno-Mexicano de Cooperación Fraternal, 1960-1964, en su informe del 31 de enero de 1964. Para lo que corresponde a esta edición, no puedo más que poner atención a la redacción del punto 30, que señala: "Mural magno en el patio central de la Casa del Arte José Clemente Orozco de la Universidad de Concepción, encomendado al artista mexicano Jorge González Camarena con un equipo de pintores chilenos". Enseguida, hay mención a numerosos murales a ser realizados en escuelas y establecimientos deportivos, en Talcahuano, Lota y Santiago, encomendados a artistas chilenos de la talla de Julio Escámez, Nemesio Antúnez, María Martner, entre otros.

No tenemos certeza si todos esos murales fueron ejecutados, pero se da por entendido que la decisión de realizar el mural de la Casa del Arte en Concepción se inscribía en un panorama amplio de intervenciones murales. Es más: desde los años sesenta en adelante, el mural de González Camarena pasó a formar parte del paisaje cultural de la ciudad y de la región. Esto justifica de sobra la preocu-

pación de las autoridades culturales chilenas y mexicanas a la hora de tomar conocimiento del colapso del mural de Xavier Guerrero en la Escuela México de Chillán, días después del terremoto del 27 de febrero de 2010. No solo había que iniciar la restauración de la mencionada obra, sino evaluar el comportamiento de la restauración ya realizada durante el 2009 sobre el mural de David Alfaro Siqueiros en la misma escuela. De inmediato se planteó la necesidad de evaluar las condiciones de conservación del mural de González Camarena en Concepción, que si bien no había experimentado mermas significativas, sin embargo dejaba entrever la aparición de grietas y desprendimientos de capa pictórica que no dejaban de ser preocupantes. En definitiva, el terremoto del 27 de febrero obligó a tomar una decisión radical que implicó la producción de una gran operación de restauración efectiva, en un caso, y preventiva, en otros, destinada a salvaguardar estas obras que definen la inscripción de la pintura mexicana en la escena artística chilena.

El Plan Chileno-Mexicano que menciona Juan Manuel Santín es el antecedente oficial de mayor envergadura que permite entender la dimensión del actual Acuerdo de Cooperación Bilateral, que define las condiciones jurídicas, políticas y administrativas para la ejecución del proyecto de restauración de cuya documentación nos ocupamos.

En términos estrictos, se trata más que de una documentación, de un ensayo editorial sobre la situación de los relatos de restauración, que incorporan sólidos antecedentes historiográficos, permitiendo nuevos abordajes analíticos sobre la presencia del muralismo mexicano en la escena del arte y de la cultura chilena contemporánea.

En esta tarea hemos solicitado la concurrencia de los críticos de arte e historiadores, así como restauradores e ingenieros que dieron cuerpo a un concepto práctico de obra civil, que contempló análisis de suelos, estudios de resistencia de materiales, diseño de estrategias de intervención y diagrama de escrituras diversas, destinadas a poner en valor la totalidad del procedimiento de trabajo, involucrando de manera dinámica los elementos más decisivos de la restauración y de la crítica histórica.

En primer lugar, consideramos necesario hacer comparecer en esta publicación a dos críticos e investigadores universitarios chi-

lenos. Joseph Gómez, docente de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica, posee una gran experiencia en montaje de proyectos patrimoniales; pero que sobre todo podía entregarnos una visión de los problemas que el empleo del concepto y las derivas de su práctica han causado en el campo de la restauración. No ha quedado en deuda. Como tampoco lo ha hecho Bárbara Lama, docente de la Escuela de Arte de la Universidad de Concepción, que colaboró en la edificación de una mirada local sobre las condiciones políticas y culturales de realización del mural de Jorge González Camarena en la Casa del Arte José Clemente Orozco de Concepción. Luego, debíamos contar con las miradas de los especialistas institucionales, como ha sido el caso de Gabriela Gil, reconocida investigadora mexicana, Directora del Cencropam-INBA, y de Emilio De la Cerda, arquitecto experto en cuestiones patrimoniales y Secretario Ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile.

La presencia de estos dos funcionarios de primer nivel en nuestros órganos dedicados a la restauración patrimonial no obedece tanto a sus importantes responsabilidades político-administrativas en el proyecto, sino a la mirada que cada cual desde su experiencia analítica ha podido instalar en el curso de esta operación. Es así como Gabriela Gil no solo ha realizado un informe estricto sobre el sentido y desafíos técnicos de la participación mexicana en este convenio, sino que ha incursionado en la revalorización de la propia obra de Xavier Guerrero en el contexto del muralismo mexicano. Por su parte, Emilio De la Cerda ha abordado las relaciones complejas entre pintura mural y arquitectura, tanto en la coyuntura de los años cuarenta como en la de los años sesenta, ya que ambas presentaban particularidades que no habían sido planteadas con precisión, en la historia de la valorización patrimonial chilena.

En este contexto nos ha parecido absolutamente necesario solicitar la participación de las investigadoras mexicanas Esther Acevedo y Pilar García, miembros de Curare, quienes han delineado el rol del muralismo en el espacio escolar, proponiendo sugerentes y críticos análisis sobre las articulaciones entre proyectos específicos de arquitectura escolar mexicana, en la que la incorporación de murales correspondía a una estrategia educativa que desplazaba hacia

la edificación el programa implícito en los textos escolares, en cuyo diseño había participado, en la era de lo que podríamos denominar el vasconcelismo militante, la propia Gabriela Mistral.

Finalmente, adquieren una importancia crucial los textos de Roberto Sánchez, ingeniero jefe del Laboratorio de Estructuras y Materiales del Instituto de Ingeniería de la UNAM, y de Renato Robert Paperetti, restaurador del Centro de Conservación y Registro del Patrimonio Histórico Mueble (Cencropam-INBA). El primero, como ya lo he señalado, es responsable del equipo que realizó las primeras evaluaciones del estado de los murales y redactó el informe técnico que nos pareció necesario incluir en esta edición. El segundo ha escrito un importante texto sobre las perspectivas de lo que podemos denominar escuela mexicana de restauración, que en este caso ha sido particularmente diligente a la hora de transmitir la sabiduría que ha logrado edificar.

No es posible cerrar esta presentación sin hacer referencia al privilegio de haber participado en la concepción editorial de este libro, que tuvo la ventaja de contar con el relato pormenorizado de una información completa, que fue sistematizada de modo pertinente y sirvió de soporte intelectual de cada uno de los procesos, ampliando la noción de gestión de proyecto mediante la puesta en relevancia de un trabajo inédito de acción patrimonial. El libro pone en escena editorial el conjunto de elementos complejos que planteó la ejecución de la mencionada acción. Sin embargo, no documenta la totalidad del proceso.

En este sentido, esta situación no significa falta alguna, sino que señala la existencia de un indicador de visibilidad editorial para un trabajo cuya totalidad permanece en los archivos que el proyecto ha puesto en pie y que están disponibles, en el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, para la realización de trabajos pormenorizados sobre aspectos que deben ser focalizados, en provecho del conocimiento crítico del estado de avance institucional de la restauración en Chile, así como los nuevos aportes de la restauración mexicana. Por esta razón, este es un libro concebido para producir la visibilidad de momentos complejos y significativos de un proyecto que, a su vez, ha sido el soporte para una gran experiencia de reflexión institucional.





# MURALES QUE TRANSFORMAN EDIFICIOS

EMILIO DE LA CERDA ERRÁZURIZ

## 1. CUEVAS VOLUPTUOSAS

"El artista conversaba con la roca a la luz parpadeante de la antorcha de carbón vegetal. Una protuberancia de la roca permite que el peso imponente de la zarpa delantera del oso se incline hacia fuera en una adaptación perfecta de los torpes movimientos del animal. Una fisura perfila con precisión la línea del lomo de uno de los íbices. El artista tenía un conocimiento absoluto y profundo de estos animales; sus *manos* podían visualizarlos en la oscuridad. Lo que la roca le decía era que los animales –al igual que el resto de lo que existía– estaban dentro de ella, y que él, el artista, con su pigmento rojo untado en el dedo, podía persuadirlos para que salieran a la superficie, a su superficie membranosa, para frotarse en ella e impregnarla con sus olores"<sup>1</sup>.

Esta breve proyección, realizada por el escritor y crítico de arte británico John Berger, surge de la observación directa de las pinturas rupestres de la cueva de Chauvet-Pont-d'Arc, una de las primeras expresiones de arte parietal registradas en que el hombre

manipula y transforma el espacio dado a través de la creación de imágenes. Hemos querido introducir con ella este artículo, dedicado a los murales mexicanos ubicados en las ciudades chilenas de Chillán y Concepción, en un intento por refrescar las referencias y proponer una entrada alternativa que permita ampliar los horizontes trazados por las lecturas realizadas desde la historia del arte latinoamericano, los sincretismos culturales, la experimentación de las vanguardias o desde los vínculos estrechos entre muralismo y proyecto político revolucionario.

Lo anterior, ya que cada una de estas interesantes aproximaciones suele omitir –o mantener en un plano secundario– un dato fáctico elemental, aquel referido a los mecanismos específicos que permiten articular los murales con el conjunto arquitectónico que forzosamente les sirve de soporte. La arista que intentaremos explorar está centrada en la naturaleza de las operaciones técnicas empleadas, en

los casos de la Escuela México en Chillán (1942) y de la Casa del Arte de la Universidad de Concepción (1965), para hacer posible la unidad coherente entre los murales de David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero y Jorge González Camarena con las mencionadas preexistencias construidas.

Considerando que bajo esa entrada el énfasis de la retórica revolucionaria se ve sopesado por las filiaciones inherentes a la tradición pictórica –con esa genealogía azarosa que la acompaña y contamina–, hemos intentado reconocer patrones desde el quehacer, desde el combate con la resistencia de la arquitectura, con la dureza de la realidad. Porque no hay que olvidar que cada una de estas obras constituye una negociación y un logro físico; un forcejeo plagado de decisiones sobre la marcha, donde se corre el cerco y los vastos edificios logran su metamorfosis al encontrarse con la milimétrica superficie del mural. Es a través de un mecanismo equivalente que las cuevas voluptuosas se tornaban caballos, osos, íbices, panteras, leones o hienas.

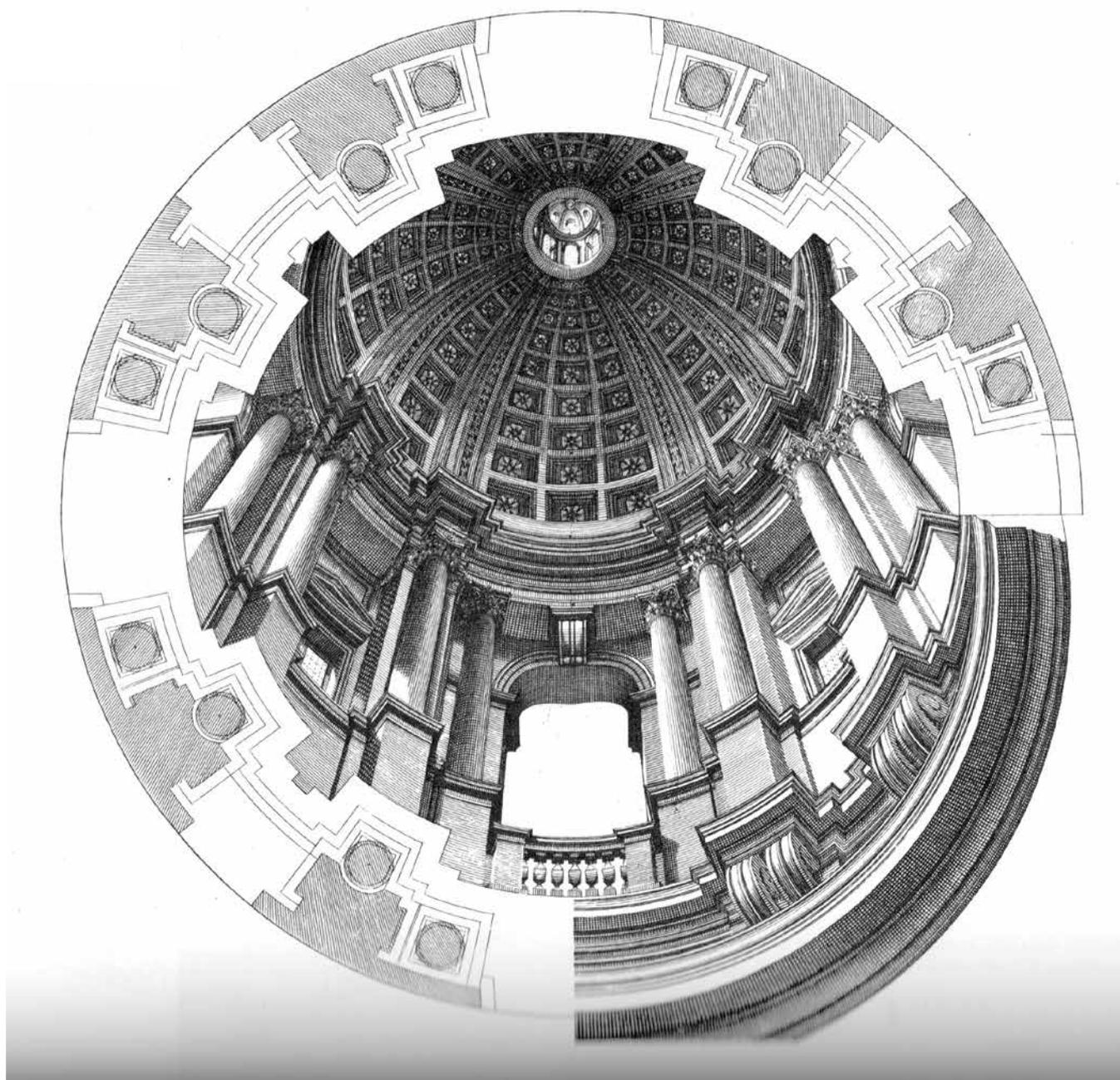
1. BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011, p. 74.

## 2. ESPACIOS PLANOS

Aparte de los distintos ángulos de lectura con que ilumina la historia del arte mural mexicano, la producción editorial dedicada a la materia, incluidas las monografías que hacen mención a los casos de Chillán y Concepción, da cuenta de cuán difícil es obtener imágenes fotográficas de los murales en su contexto arquitectónico. Igualmente, estas publicaciones demuestran que resulta en extremo complicado reproducir sus secuencias e interdependencias en medios impresos, ya que estos se ven obligados a recurrir a herramientas de traducción –tales como el esquema de distribución espacial, el detalle, el extracto o la descripción– para traspasar algo que opera en tres dimensiones a un soporte plano.

A través de estos sucedáneos de la experiencia directa, que ponen su énfasis en la pintura y muchas veces pasan por alto su peculiar soporte, el relato se disgrega, el punto de vista del observador se neutraliza y la perspectiva es subyugada en base a una rectificación ortogonal que hace desaparecer el edificio –aunque, por hábil que sea esta operación, siempre se cuelen indeseables pilstras, vanos a contraluz, zócalos encerados, barandas de escaleras, artesonados, loggias, bóvedas y columnatas–. Esta dificultad, por supuesto, no es nueva en la historia del arte y es uno de los factores que sigue justificando las peregrinaciones para ver directamente los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina en Roma, de Piero Della Francesca en la Capilla de San Francisco en Arezzo, de Masaccio en la Capilla Brancacci en Florencia, o de Andrea Mantegna en la Cámara de los Esposos en Mantua. De tal forma, esa porfiada arquitectura invisible demuestra su dominación por sobre las célebres estampas.

Lo anterior da cuenta de una subordinación primaria, donde los murales llegan después que el edificio y se adaptan a él. Hay que imaginar por tanto las ingentes posibilidades que supone poder manipular un diseño de arquitectura en su fase de elaboración y contextualizar también el discurso



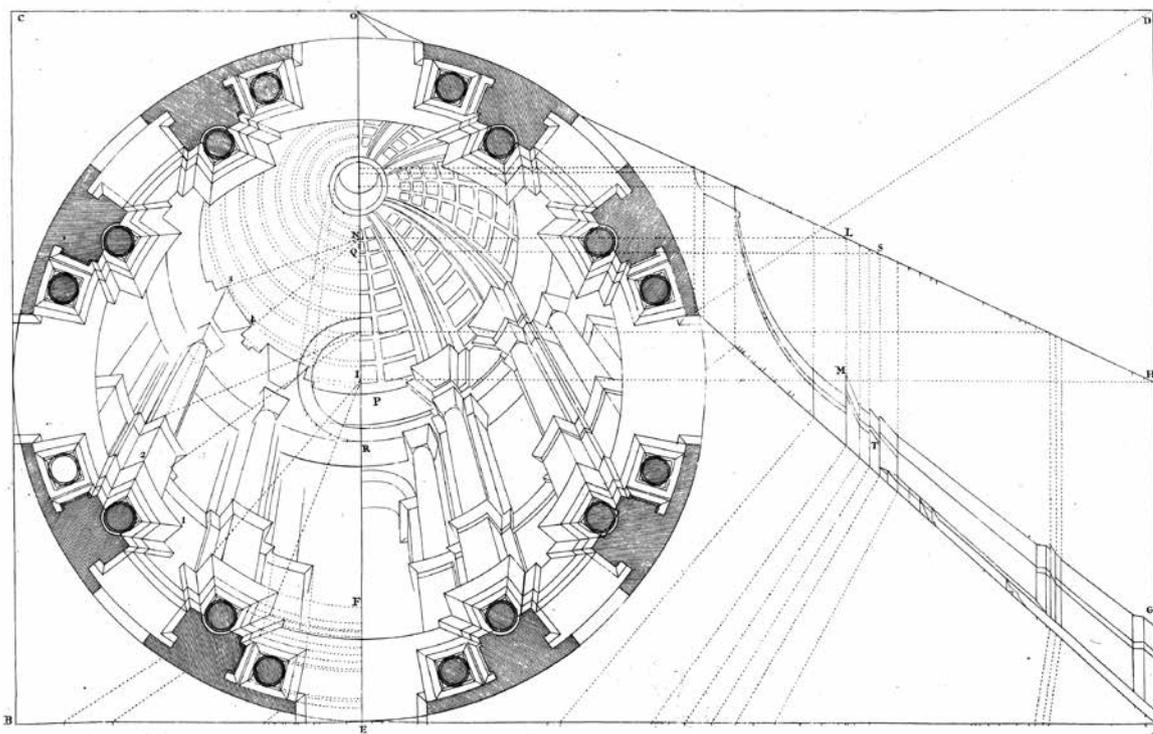
Cúpula en perspectiva horizontal, Andrea Pozzo: *Perspective in Architecture and Painting*, Mineola, N.Y., Dover Publications Inc., 1989.

que encuentra en la denominada "síntesis de las artes" una forma de reivindicar esta dependencia a través de conjuntos integrados y en equilibrio.

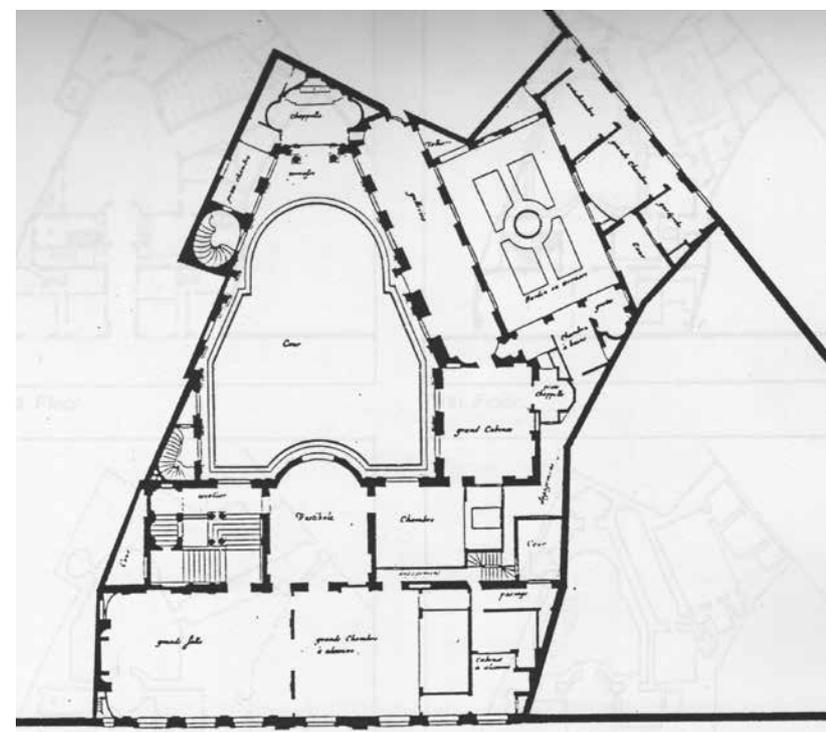
Los casos de la Escuela México y de la Casa del Arte de Concepción constituyen dos experiencias en que la tensión mencionada se hace patente y para cuya comprensión más completa no es suficiente reproducir los murales según los protocolos señalados. Cada uno de un modo diferente constituye un caso de enorme interés al momento de analizar los pasos por medio de las cuales estos murales se transforman en edificios.

## 3. TRADICIÓN REVOLUCIONARIA

En esa línea hemos detectado al menos tres operatorias esenciales que de una u otra forma son empleadas en Chillán y Concepción. A través de ellas se puede establecer una serie de puentes o dependencias disciplinares que ligan este arte revolucionario con la tradición de la pintura mural, a la que de hecho sus mismos autores adscribían abiertamente. Recordemos que Siqueiros viajó entre 1919 y 1922 a Francia, Italia y España, donde no solo estudia las vanguardias en curso, sino también el arte mural del Renacimiento y del Barroco. Asimismo, Xavier Guerrero venía de



Cúpula con luces y sombras, Andrea Pozzo: *Perspective in Architecture and Painting*, Mineola, N.Y., Dover Publications Inc., 1989.



Planta L'Hotel de Beauvais - Le Pautre, Michael Dennis: *French Hotel Plans*, N.Y., Ithaca, 1977.

una tradición familiar de pintura al fresco, contando con una destreza que sería admirada por sus contemporáneos muralistas; y González Camarena, luego de ser ayudante del doctor Atl, comenzó su carrera restaurando los frescos del siglo XVI en el Convento de Huejotzingo, en Puebla, en 1933.

En atención a lo ya señalado, exponemos a continuación las tres fases de negociación mencionadas previamente, la primera referida al soporte, la segunda al trazado y la tercera al espectador.

#### a) Adaptación del soporte arquitectónico

En esta primera fase proponemos ampliar la concepción material del soporte pictórico —aquella que usualmente determina los tipos de pigmentos o los procesos de fijación que deben ser aplicados sobre una determinada superficie plana— a una que reconozca en las relaciones espaciales prefiguradas una dimensión anterior de la cual dependerá la coherencia interna del proyecto. Por evidente que parezca, el hecho de no poder modificar de manera sustantiva una estructura dada obliga a establecer una

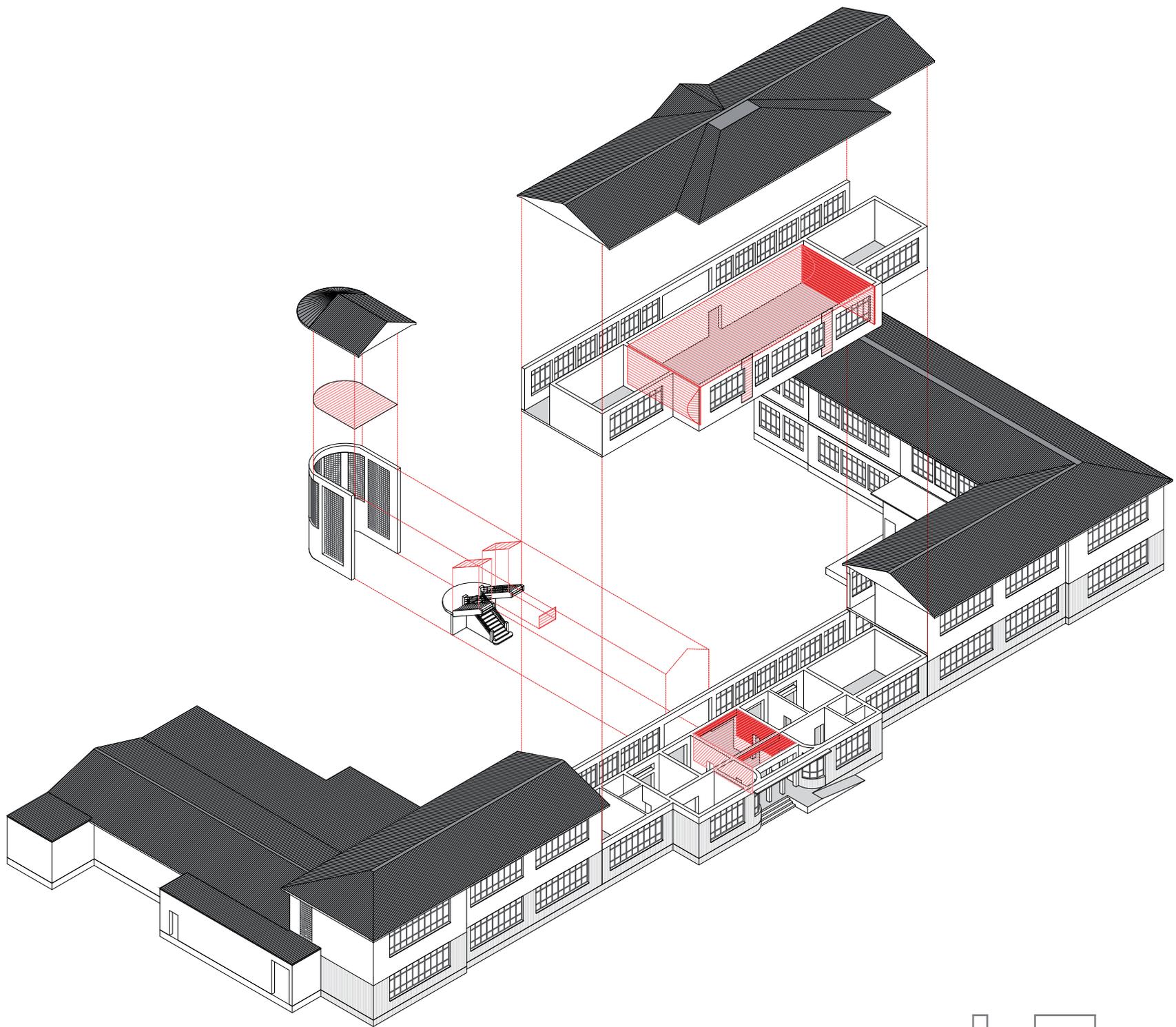
posición de entrada a la cual estará sujeta la concreción final del mural. Definir, por ejemplo, cuáles serán las secuencias temáticas, cómo se incorporan determinados elementos arquitectónicos o qué ocurre cuando la fragmentación de la superficie impide realizar una obra continua.

En la Escuela México resulta claro que las posiciones asumidas por Siqueiros distan mucho de las empleadas por Guerrero, siendo las del primero de una radicalidad que inauguraría una nueva fase en su propia obra y abriría nuevos horizontes dentro del arte mural mexicano. Parte importante de esa radicalidad está sustentada en la operación espacial y en la manipulación que hace Siqueiros del soporte arquitectónico. Enfrentado a las dificultades del salón oblongo de la biblioteca, con una planta de 8 x 25 metros y cuyos frentes largos no podían ser intervenidos porque contaban con un amplio ventanal al oriente y con la estantería de libros al poniente, el autor explora la forma de contar con una superficie continua que unificara los dos frentes cabecales, de perspectivas distantes, con la amplia superficie del

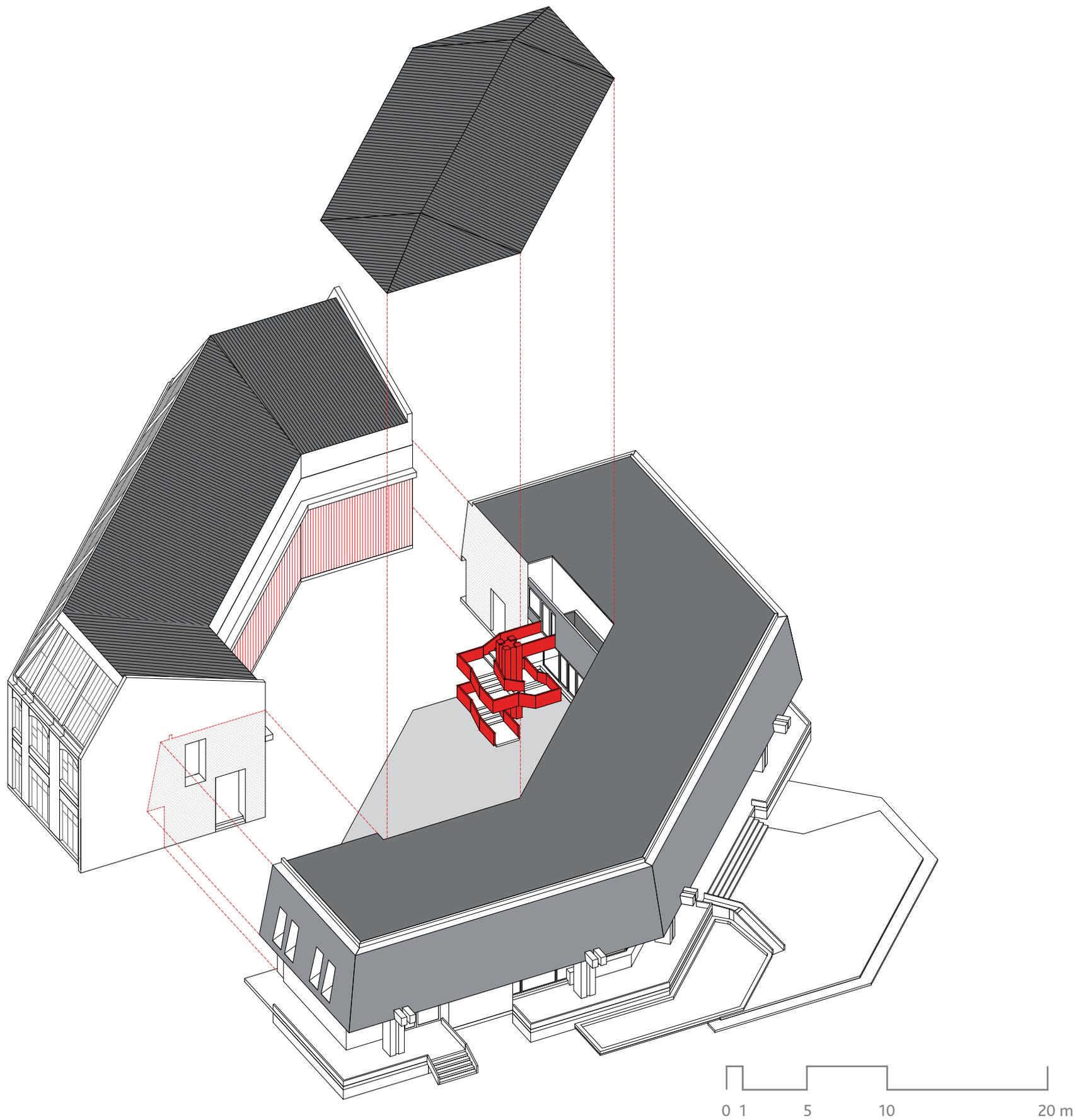
cielo raso, que se encontraba a una altura de apenas cuatro metros.

La solución empleada consistió en la incorporación de dos tabiques cóncavos de placa de madera aglomerada en cada extremo, los que de alguna forma generaban continuidad entre las superficies del piso y del cielo. Cada uno de estos paneles tenía a la vez un inserto de placa vertical en sus bordes, los que al girar en planta generaban superficies complejas en base a secciones de curva, que en el proyecto de Siqueiros pretendían eliminar todo ángulo recto dentro de esta caja que le servía como soporte. La operación se ve acentuada por la presencia del ventanal en el frente oriente, el cual genera reflejos de luz que acentúan la nueva geometría. El propio autor sopesaba los alcances de este descubrimiento, que en bosquejos de estudio denominaba "correlaciones armónicas en espacio o intermurales", en citas como la siguiente:

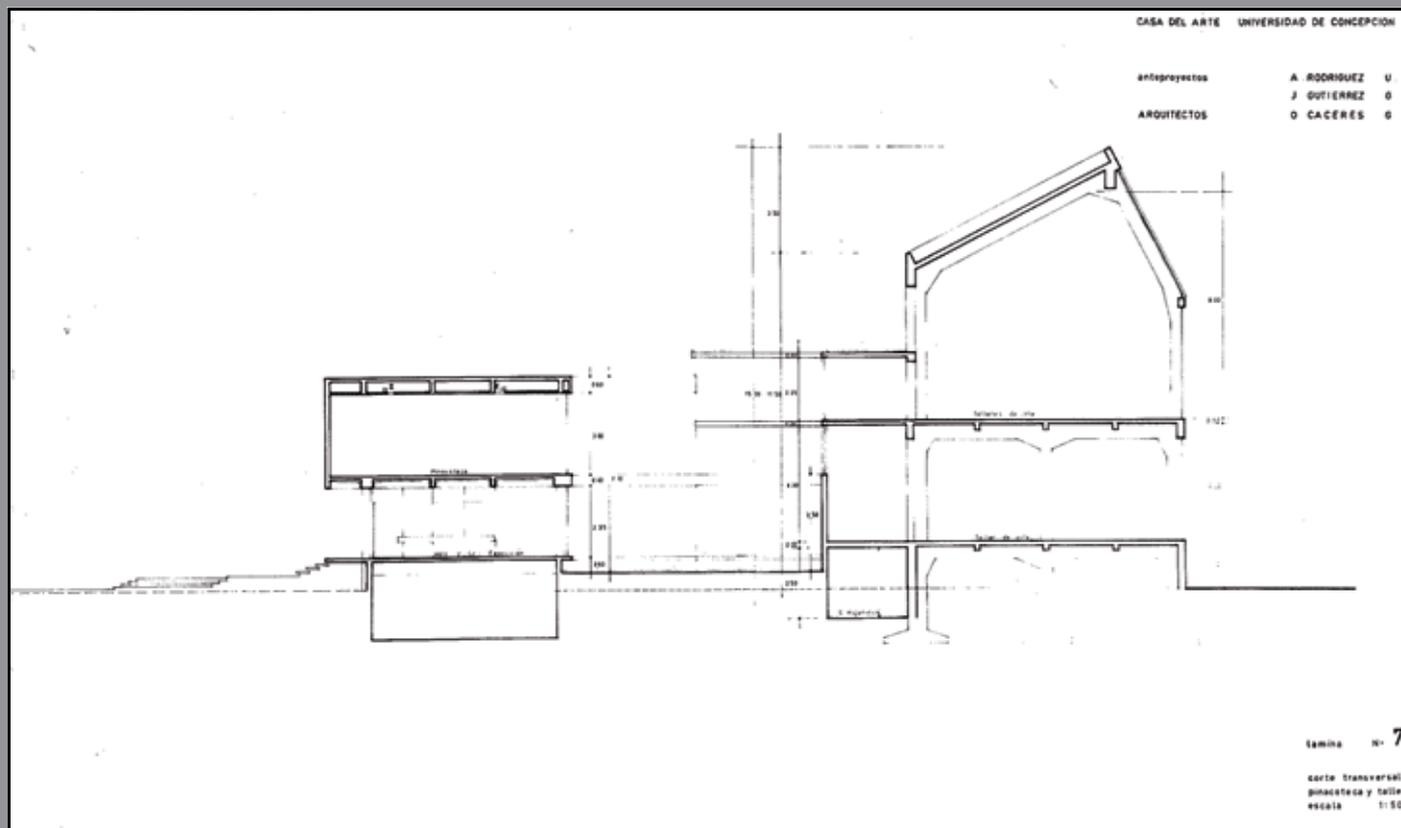
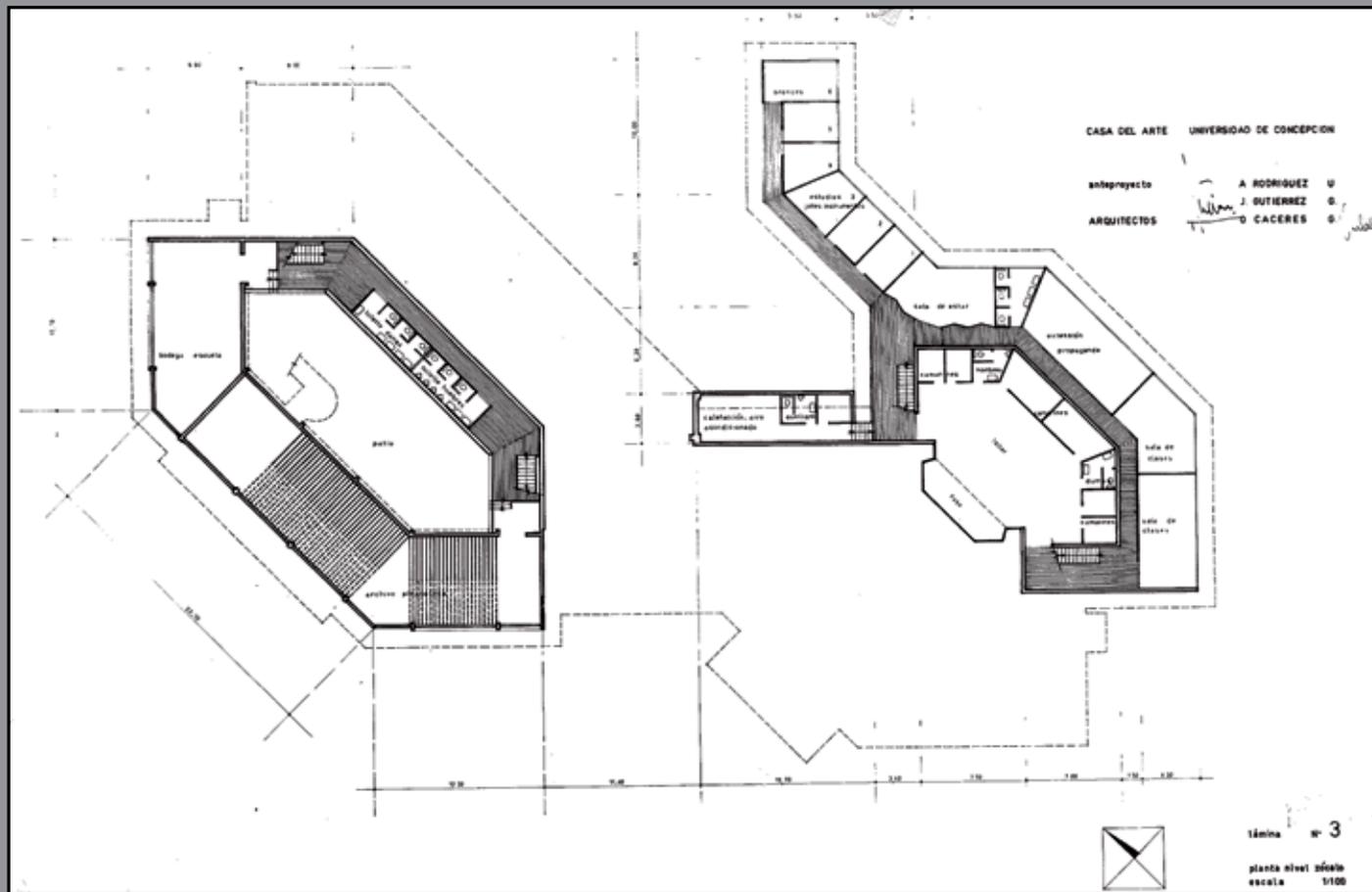
Esta obra ofrece la novedad de haber sido pintada sobre superficies cóncavas en vez de planas para ampliar la composición espacial, con



Isométrica de la Escuela México, Chillán. Dibujo arquitecto Pedro Correa.



Isométrica de la Casa del Arte José Clemente Orozco, Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Dibujo arquitecto Pedro Correa.



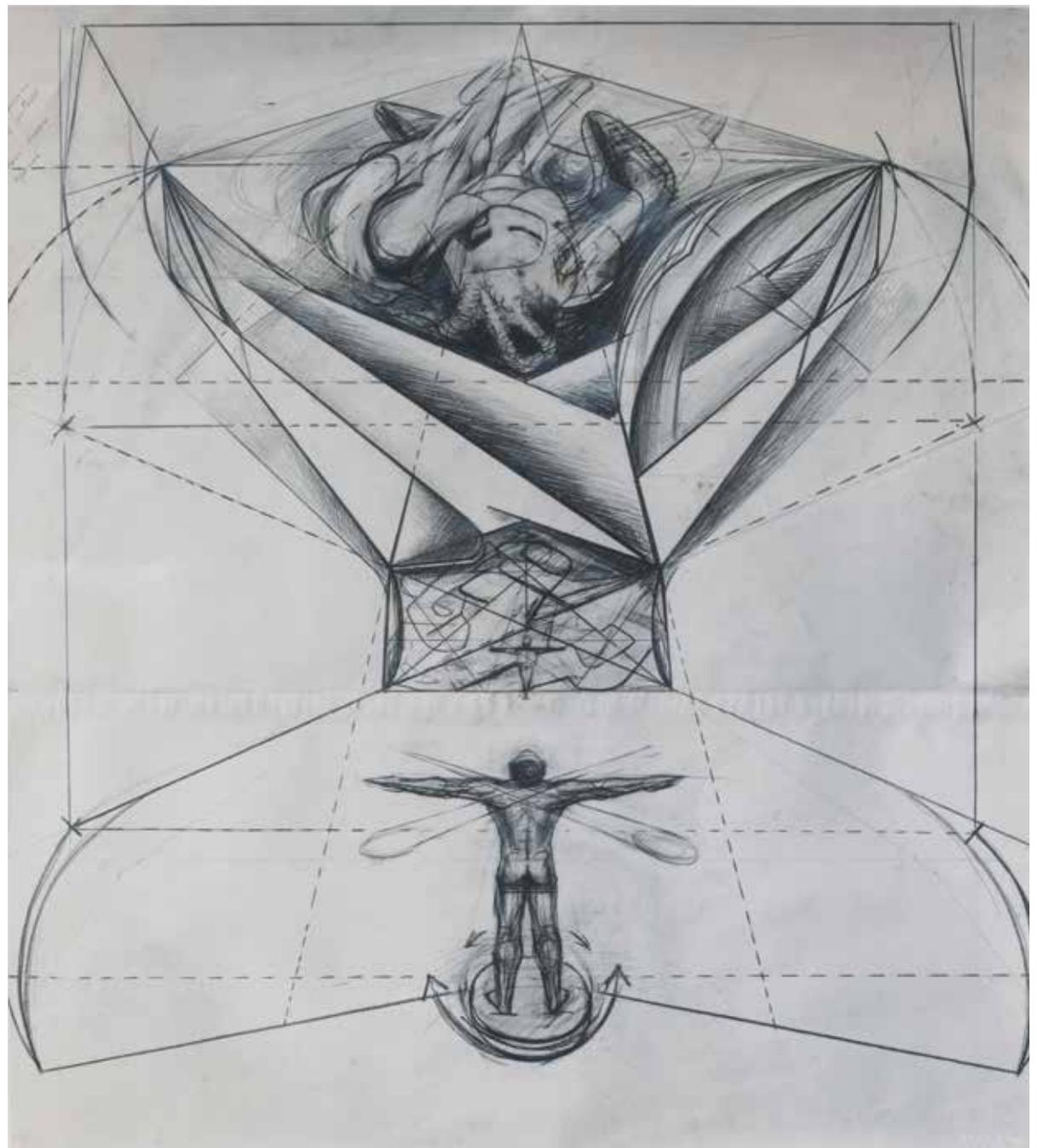
Primer desarrollo del proyecto ganador del concurso.

el propósito de encontrar la movilidad neorrealista mediante la “distorsión” de las formas, por razón de la movilidad misma del espectador. Es decir, para encontrar la movilidad por medio de la curva en recta y de la recta en curva. Tiene este mural, para fines de mayor fuerza pictórica, la destrucción de las aristas y ángulos que forman los muros junto al plafón o cielo raso, elemento novedoso que también contribuye de manera importante al movimiento general de toda la obra<sup>2</sup>.

Aunque respondiendo a lógicas distintas, la operación aplicada por Siqueiros en la Escuela México puede asociarse a otras manipulaciones efectistas del espacio arquitectónico ampliamente difundidas durante el Barroco. En la arquitectura urbana del siglo XVII era común que la geometría exterior no coincidiera con la de los salones y recintos interiores: una estaba determinada por el orden de la ciudad y la otra por los requerimientos internos del uso y la fantasía. El Poché, denominación beauxartiana que recibieron posteriormente las estructuras y los recintos irregulares que realizaban la transición entre ambas geometrías, era un mecanismo de composición ampliamente difundido cuando se intentaba resolver este tipo de negociaciones espaciales.

El caso del mural de Concepción, *Presencia de América Latina*, es muy distinto, ya que González Camarena no necesitó recurrir a estructuras anexas para conseguir el efecto deseado. Habiendo conocido el proyecto de los arquitectos Osvaldo Cáceres, Alejandro Rodríguez y Javier Gutiérrez antes de que este comenzara su construcción<sup>3</sup>, de manera excepcional se pudieron modificar elementos significativos de la propuesta para adaptar el espacio arquitectónico a los requerimientos del mural.

Según relata Osvaldo Cáceres<sup>4</sup>, inicialmente González Camarena quería ubicar el mural en el frontis del nuevo edificio, lo que fue desaconsejado por el equipo proyectista atendiendo a las condicio-



David Alfaro Siqueiros. *Estudio de correlaciones armónicas en espacio o intermurales, con ejemplo concreto de la obra Escuela, la Escuela México en Chillán, 1942*. Dibujo sobre papel y masonite. Fotografía B/N. Autor sin identificar. Acervo INBA - Sala de Arte Público Siqueiros. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

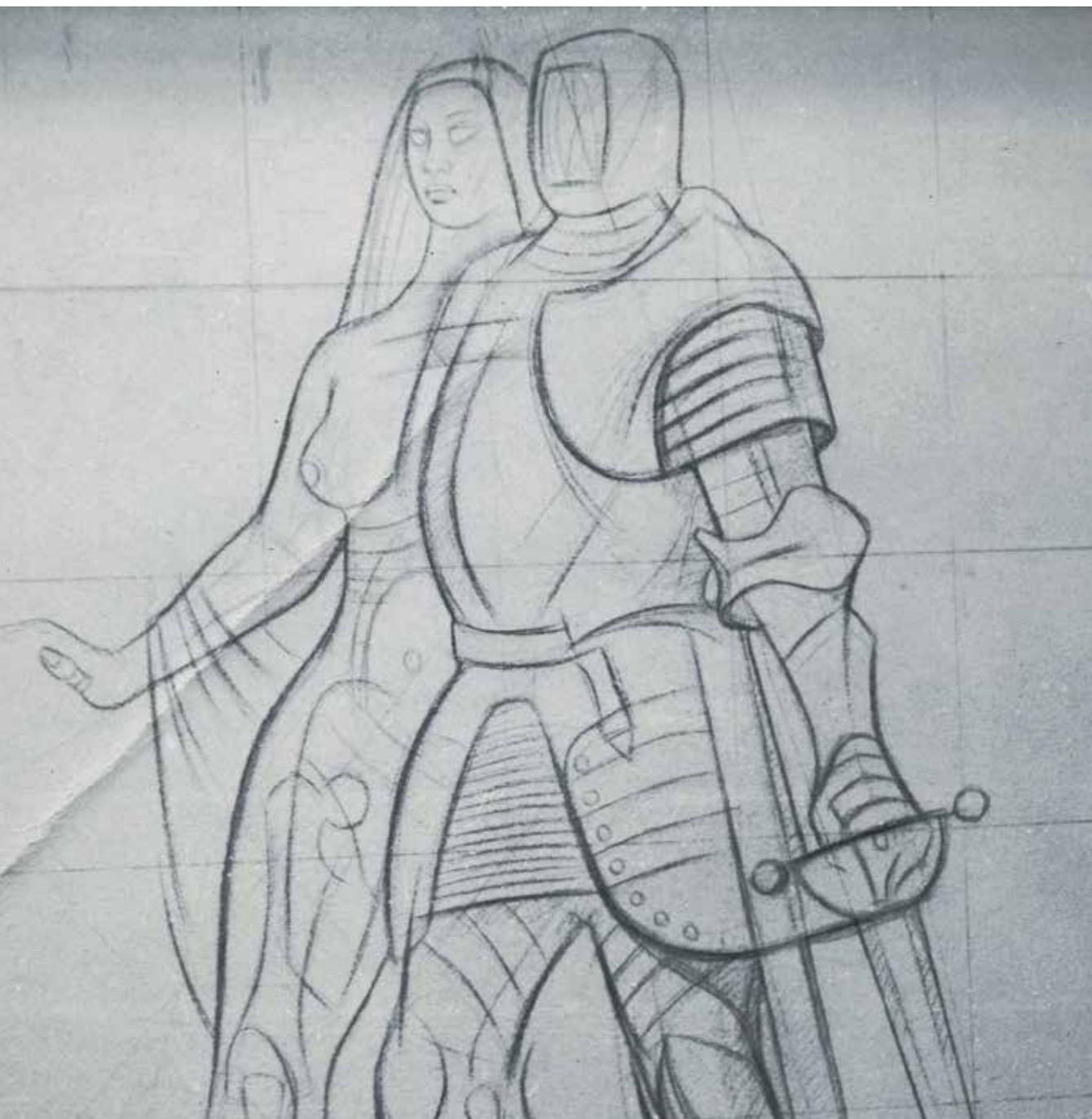
nes climáticas y a que en dicho escenario la arquitectura se transformaría en el atril de la pintura. Al llevar el mural al interior, ubicándolo sobre el muro ciego de la ex Escuela Dental, que se localizaba enfrentando el nuevo hall de acceso, se hizo necesario

revisar cuatro aspectos fundamentales de la propuesta original: la estructura de pilares y vigas, la ubicación de la escalera, la crujía de recintos proyectada contra el medianero poniente del edificio siniestrado y la cubierta del patio interior.

2. David Alfaro Siqueiros, documento de archivo, Archivo SAPS/INBA. Citado en: Guadarrama Peña, Guillermina. *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010, p. 85.

3. El proyecto para la Casa del Arte de la Universidad de Concepción fue el resultado de un concurso de arquitectura ganado por los mencionados autores en 1961, mediante el cual se pretendía recuperar las ruinas de la antigua Escuela Dental, afectada por el terremoto del año anterior y por un incendio que lo sucedió, y construir un edificio nuevo que albergara la Pinacoteca y la Escuela de Arte de dicha casa de estudios.

4. Entrevista realizada por el autor de este artículo en Concepción el 23 de noviembre de 2012.



La "Pareja original", trazado en el muro. Detalle del mural *Presencia de América Latina*. Archivo fotográfico del artista Eugenio Brito.

Para tal efecto se suprimieron los cuatro pilares intermedios que caían sobre el hall de acceso, reforzando y aumentando la masa de aquellos ubicados en los extremos –que ahora funcionarían como una mesa que debería apoyar un envigado que salvaría una luz de 20 metros–. Junto a lo anterior se hizo necesario reubicar la escalera que conectaba con el segundo nivel, ya que esta se encontraba levemente desplazada hacia el norte del eje de acceso y, por

lo tanto, tamaría el futuro mural. En esta operación también se replanteó la geometría de este elemento, que sería incorporado por González Camarena para transformarlo en uno de los episodios más memorables de su obra. Posteriormente, se eliminó completa una barra de servicios adosada al muro de la ex Escuela Dental, precisamente en el lugar que finalmente se destinó al mural. Por último, y con el objetivo de proteger la pintura de las inclemencias del clima,

se decidió techar el patio interior que tenía el proyecto original por medio de una cubierta translúcida, que daría a este espacio una condición de invernadero y que permitiría realizar ceremonias masivas a resguardo y con el mural como protagonista.

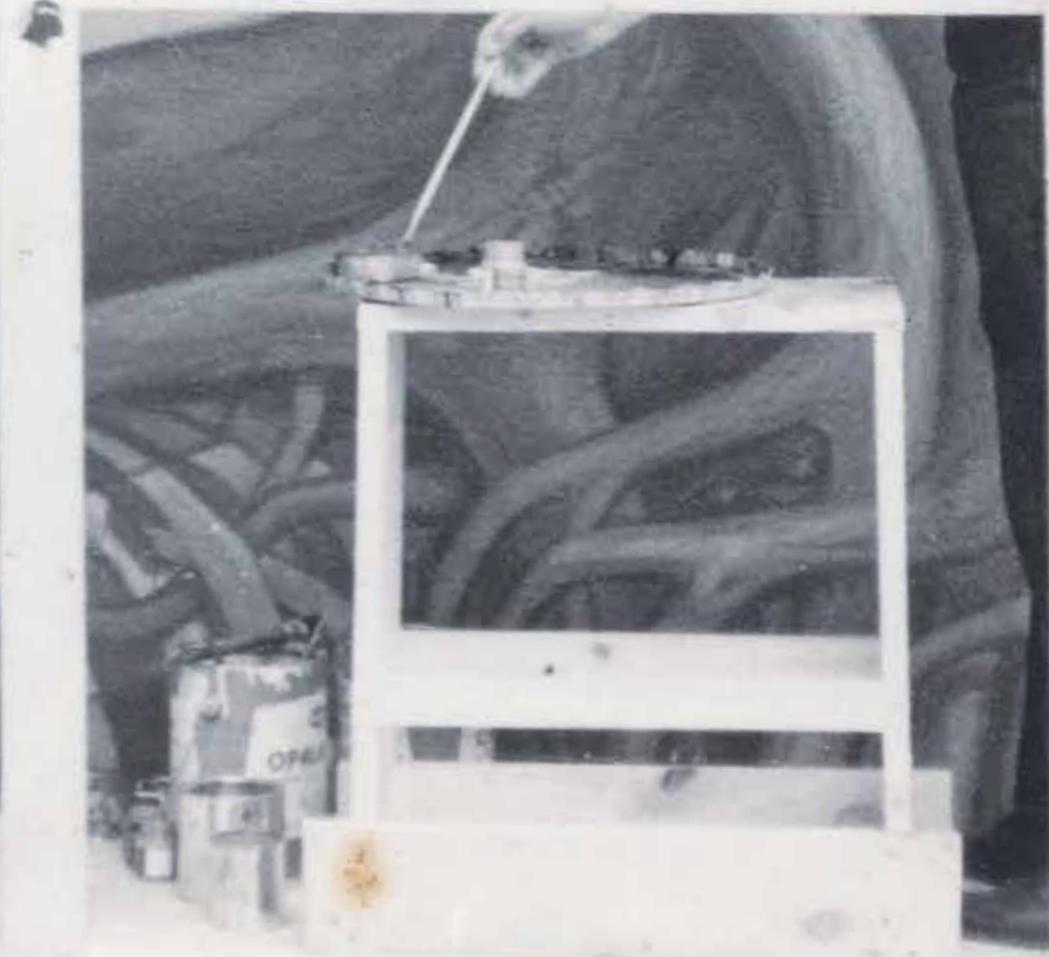
### b) Construcción del dibujo en el espacio

Son variadas las operaciones de dibujo que se presentan en esta segunda fase. La más evidente es la que aplica técnicas de trazado en perspectiva para fundir y manipular la espacialidad de lo representado con aquella prefigurada en el soporte. Igualmente, están presentes otras formas compositivas que permiten domar la arquitectura y mantener la coherencia de un conjunto articulado, tales como el denominado "cuadratismo" de González Camarena, el camuflaje de elementos constructivos singulares o las secuencias de planos que introducen nuevas escalas y puntos de fuga.

En cuanto al uso de la perspectiva, puede reconocerse el conocimiento y la aplicación de las técnicas usadas y perfeccionadas a partir del Renacimiento. En esa línea, y para el caso de la biblioteca de la Escuela México, el estudio "Correlaciones armónicas en espacio o intermurales", de Siqueiros, mencionado para la fase anterior, bien puede leerse como un ejercicio preparatorio a medio camino entre los tratados barrocos de perspectiva ilusionista y las representaciones futuristas de Marinetti, con sus múltiples puntos de vista y sus secuencias de movimientos empastadas en un instante. Esta evolución es interesante ya que en el caso de Chillán la perspectiva no se usa para crear ilusiones ópticas basadas en un observador fijo, sino para guiar los pasos del visitante por la fluidez de un espacio sin aristas, donde sería el desplazamiento el que permitiría ligar los dos frentes distantes y el plafón bajo.

Dicha estrategia guarda cierta similitud con la empleada por González Camarena en la estructura interna de su mural de Concepción, toda vez que

"Pintando nopal", detalle del mural *Presencia de América Latina*. Izquierda: Salvador Almaraz; derecha: Manuel Guillén. Archivo fotográfico del artista Eugenio Brito.





Desarrollo del mural *Presencia de América Latina*. Archivo fotográfico del artista Eugenio Brito.

para disimular los dos quiebres verticales cóncavos que presenta la superficie dispuesta para la pintura —que, recordemos, correspondía al muro posterior de la ex Escuela Dental, dividido en tres paños de 7,61, 19,48 y 7,75 metros— hace coincidir ambas aristas con la de dos masas de sillares apilados que dibuja ex profeso en dicha posición. Al incorporar fugas falsas proyecta la masa de estos dos tótems hacia el observador, volviendo ambigua la geometría del so-

porte preexistente al representar ahora un elemento convexo. Asimismo, a través del dibujo de la proyección en perspectiva de la escalera sobre la superficie del mural —y de la representación en su baranda del motivo de la serpiente emplumada—, integra este elemento exento al conjunto pictórico<sup>5</sup>.

Esta operación se ve reforzada por el uso adicional del cuadratismo, técnica que habría sido creada por el propio González Camarena cuando restauró el

ya señalado convento en Puebla<sup>6</sup> y que utiliza de manera previa a su trabajo en Concepción, en el mural titulado *Belisario Domínguez* (1956), ubicado en la Cámara de Senadores de México. Consiste esta herramienta compositiva en una subdivisión de la superficie mayor por medio de una serie de líneas verticales, horizontales y diagonales, que otorgan una grilla fantasma sobre la cual disponer los elementos pictóricos sin perder un orden total subyacente. Es en base a esta estructura que se disponen los episodios del relato, se matizan las luces, se definen las proximidades y las densidades cromáticas, se generan las secuencias de movimiento o se manipula la escala de los rostros. Por su intermedio, el gran panel neutro adquiere profundidad y densidad matérica.

Volviendo a Chillán, podemos ver que las técnicas empleadas en *De México a Chile* por Guerrero son distintas, ya que la articulación entre los diversos planos que componen la intervención global, muchos de ellos separados y dispuestos a lo largo del acceso y las áreas de circulación de la escuela, no está determinada por el uso o la manipulación de la perspectiva.

Hasta cierto punto, los elementos más domésticos de la arquitectura del edificio, tales como los vanos de puertas, las vigas o el intradós de las escaleras, parecen forzar estrategias distintas de asimilación y camuflaje. De tal manera, los dinteles de puertas en el hall de acceso generan el límite horizontal de un friso de ajuste entre la arquitectura y el mural, pintado con motivos geométricos y con una paleta cromática gris en planos neutros, que se desmarcan de las líneas sinuosas y de la mayor profusión de colores en los cuales puede distinguirse el estilo más tradicional del autor —el mismo que se hace patente en el fresco pintado entre 1935 y 1936 en el Sindicato Único de Autotransportistas de Jalisco (Sutaj)<sup>7</sup>.

Esta diferenciación queda en evidencia en aquellos puntos donde las figuras del mural superior parecen “invadir” este friso, como ocurre con el pie

5. LLANOS BOTTEN, Javier. “Casa del Arte José Clemente Orozco. Arquitectura y muralismo”. Seminario de Investigación, 2006.

6. LÓPEZ OROZCO, Leticia; HIJAR, Alberto; GUADARRAMA, Guillermina; RAMÍREZ, César Mauricio. *Escenas de la Independencia y la revolución en el muralismo mexicano*. V Asamblea Legislativa del Distrito Federal, México, 2010, p. 267.

7. *Ibidem*, p. 235.

derecho de la mujer que sostiene los símbolos del compás y la plomada, cuya contorsión se adapta a los elementos de la arquitectura.

En el mismo hall de acceso, Guerrero introduce otro elemento propio de la imaginería masónica, al amplificar hasta el extremo la escala de un nivel –aparato utilizado en construcción para comprobar la horizontalidad de un elemento respecto a una superficie plana– y así camuflar la viga que cruza en sentido transversal este espacio y que divide el plafón en dos superficies independientes.

### c) Desplazamiento del observador

La relación que se establece entre una superficie fija y un observador en movimiento tiene una amplia y compleja tradición en el desarrollo de la cultura en Occidente. En ella se encuentra implícita desde la posibilidad de presentar relatos secuenciales, para transmitir una información determinada, a la posibilidad de articular símbolos cuya relación varía según la localización del punto de vista o la escala de los objetos y personajes expuestos. Es el principio que opera bajo la Columna Trajana, con la gesta militar de 200 metros de largo labrada en espiral sobre un monolito de mármol, o en los bajorrelieves de los templos egipcios, con estelas paralelas donde se representaban escenas de los faraones, la vida doméstica, los ciclos agrícolas, entre otras. Es, en realidad, el mismo principio secuencial que mantiene la coherencia del vía crucis.

La perspectiva lineal, al introducir un centro hacia el que se fugan los elementos, y entregar por ese intermedio la ilusión de profundidad realista en un plano, fija a la vez un punto desde el cual observar el espectáculo recreado. La sofisticación que permite este descubrimiento deriva en diversas formas de simulación espacial mediante escorzos complejos y técnicas virtuosas, que llegarían a su máxima expresión durante el Barroco. Un buen ejemplo de lo anterior es la Iglesia de San Ignacio de Loyola en Roma, donde el jesuita Andrea Pozzo pinta al fresco el cielo del templo en base a un punto de fuga común para la bóveda central y para la cúpula sobre el altar. Lo singularmente



Pintando la escalera o la serpiente Quetzacoatl. Aparecen de izquierda a derecha: Eugenio Brito, JGC, y Salvador Almaraz. Archivo fotográfico del artista Eugenio Brito.

notable es que en el pavimento de la iglesia, ubicado en la simetría del eje central, se instala un disco dorado desde el cual ha de observarse de forma óptima la ilusión superior, dedicada a la apoteosis del santo. Si el inquieto observador abandona este punto y se acerca a ver la bóveda desde abajo, constatará que dicho elemento monumental nunca llegó a construirse y que sus ojos no ven otra cosa que una gran tela pintada,

cuya fuga debe ser apreciada desde el espacio de los fieles. El movimiento habrá roto de esa forma el frágil equilibrio del espacio simulado.

Quizás aquellos artefactos que llevaron esta lógica ilusionista basada en el observador fijo a su cenit sean los edificios panorama, tan comunes durante el siglo XIX. En ellos era el edificio mismo el que giraba frente al visitante quieto, el que al no poder

distinguir ninguna referencia ajena a la enorme escena circular que desfilaba frente a sus ojos, tenía la ilusión de estar asistiendo a la batalla de Waterloo o de estar navegando al atardecer sobre las encendidas aguas del Danubio.

Ciertamente, la irrupción del cine fue un hecho determinante en esta breve y esquemática evolución que hemos presentado. Por primera vez, la sucesión de cuadros fotográficos entregaba un espejo que replicaba la realidad en su imagen y temporalidad. Todo el frenesí del movimiento se activaba sobre un soporte y podía ser visto en simultáneo por enormes grupos de observadores fijos. Por primera vez, la trampa se hacía casi perfecta, al punto tal que, como es bien sabido, en la primera proyección de cine por los hermanos Lumière (1895), el público se asustó al ver cómo se les venía encima el tren que llegaba a la estación.

Los antecedentes recién presentados cobran especial significado cuando entramos a analizar la manera en que las fases de negociación entre murales y edificios, mencionadas previamente para los casos de Chillán y Concepción, son experimentadas por el observador directo. De distintas maneras, los tres murales que hemos analizado están concebidos para ser apreciados desde el punto de vista de un observador en movimiento, siendo este el hecho determinante que guía tanto la adaptación del soporte arquitectónico como la construcción del dibujo en el espacio.

El ejemplo más evidente es el de *Muerte al invasor*, de Siqueiros, con esa doble perspectiva que guía al visitante por una caja sin aristas y que le permite leer el mural a través de la sucesión de imágenes y ciclos temáticos. El caso de Chillán debe entenderse a la vez como un episodio relevante dentro de una obra donde los tópicos del movimiento, la fluidez espacial, la superficie activa y la plástica fílmica constituyeron preocupaciones permanentes en las búsquedas del autor. Sirvan nuevamente sus propias palabras para señalar el punto:

El cine proporciona la manera de reproducir fotográficamente una pintura realizada en una superficie activa, al repetir el tránsito de un espectador normal (por el mural)<sup>8</sup>.

Este interés, que algunos autores señalan tendría vinculación con su encuentro con el cineasta ruso Sergei Eisenstein en 1930<sup>9</sup>, sería llevado al extremo en esa polémica obra tardía con que Siqueiros reedita el edificio panorama, mediante la construcción de un auditorio completo para albergar su *Marcha de la Humanidad*, el denominado Foro Universal ubicado en el Polyforum Cultural Siqueiros. Contaba este con una rueda giratoria colocada al centro de la planta "para facilitar al espectador la visión completa del mural sin dar un paso, aunque de acuerdo con la postura de Siqueiros que siempre trabajaba con el espectador en movimiento"<sup>10</sup>.

En el caso de Guerrero, el desplazamiento del observador es la principal condicionante de la arquitectura de la Escuela México, ya que la superficie disponible para el mural se encuentra atomizada entre el ya mencionado hall de acceso, los fondos de los tramos de escaleras y el plafón superior del cuerpo de circulaciones. Guerrero aprovecha esta ascensión procesional al reservar para el remate su intervención más memorable: la enérgica figura femenina y el puño que aprieta la brújula donde reza el lema "el tesoro máspreciado es el hombre".

Por último, *Presencia de América Latina*, al proponer una narración alegórica de la historia común de los pueblos de Latinoamérica –con sus culturas precolombinas, los procesos de conquista, los recursos naturales, la fusión de las razas, los intercambios culturales, entre otras–, trae implícita una forma de lectura secuencial que solo puede ser traducida por medio del desplazamiento del espectador. Para concretarla, este deberá comenzar desde el panel de la derecha, pasando por el mural central hasta llegar al paño de la izquierda. Como, sin embargo, esta constituye solo una forma de apreciar el mural completo, existen otros recursos, como el mencionado cuadratismo, que permiten incorporar escalas, cuadros y ángulos distintos dentro del total. En cuanto

fragmentos, estos conservan una relativa autonomía, que deriva en lecturas cruzadas propias de la subjetividad del visitante.

#### 4. ETERNA JUVENTUD

El interés que encierra el reconocimiento de las operaciones de negociación entre murales y arquitectura –señaladas en las tres fases precedentes para los trabajos de Siqueiros, Guerrero y González Camarena– radica en que a través de ellas queda en evidencia que estas obras pueden ser analizadas mediante lecturas que complementen y superen su alcance histórico-político. A diferencia de lo ocurrido en otros contextos similares, como el que derivó en el realismo socialista soviético, el muralismo mexicano no subordinó los códigos del arte ni sus búsquedas intrínsecas a la tarea de expandir el imaginario social de la revolución. En esa línea, Siqueiros señalaba en 1932 que apoyaba a los que argumentaban que los artistas debían poner su trabajo al servicio del proletariado en su lucha revolucionaria de clases; pero sin dejar de considerar la teoría del arte puro como suprema finalidad estética<sup>11</sup>. Es significativo que ese mismo año, Stalin promulgara el "decreto de reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas", con el cual pretendía erradicar todo de lo que consideraba como la subjetividad burguesa del arte soviético, representada a la sazón por vanguardias artísticas tales como el constructivismo ruso o por artistas en plena exploración, como Shostakovich.

Esta lógica de no subordinación y de exploración sostenida en el campo del arte constituye hoy el fondo incólume sobre el cual evaluar no solo la importancia del muralismo mexicano como hecho histórico. Independiente de las sucesivas restauraciones a las que puedan ser sometidos los murales, este es justamente el factor que les devuelve de forma permanente su original lozanía, manteniendo vigentes sus procesos de construcción mediante esa tríada del soporte, el dibujo y el movimiento.

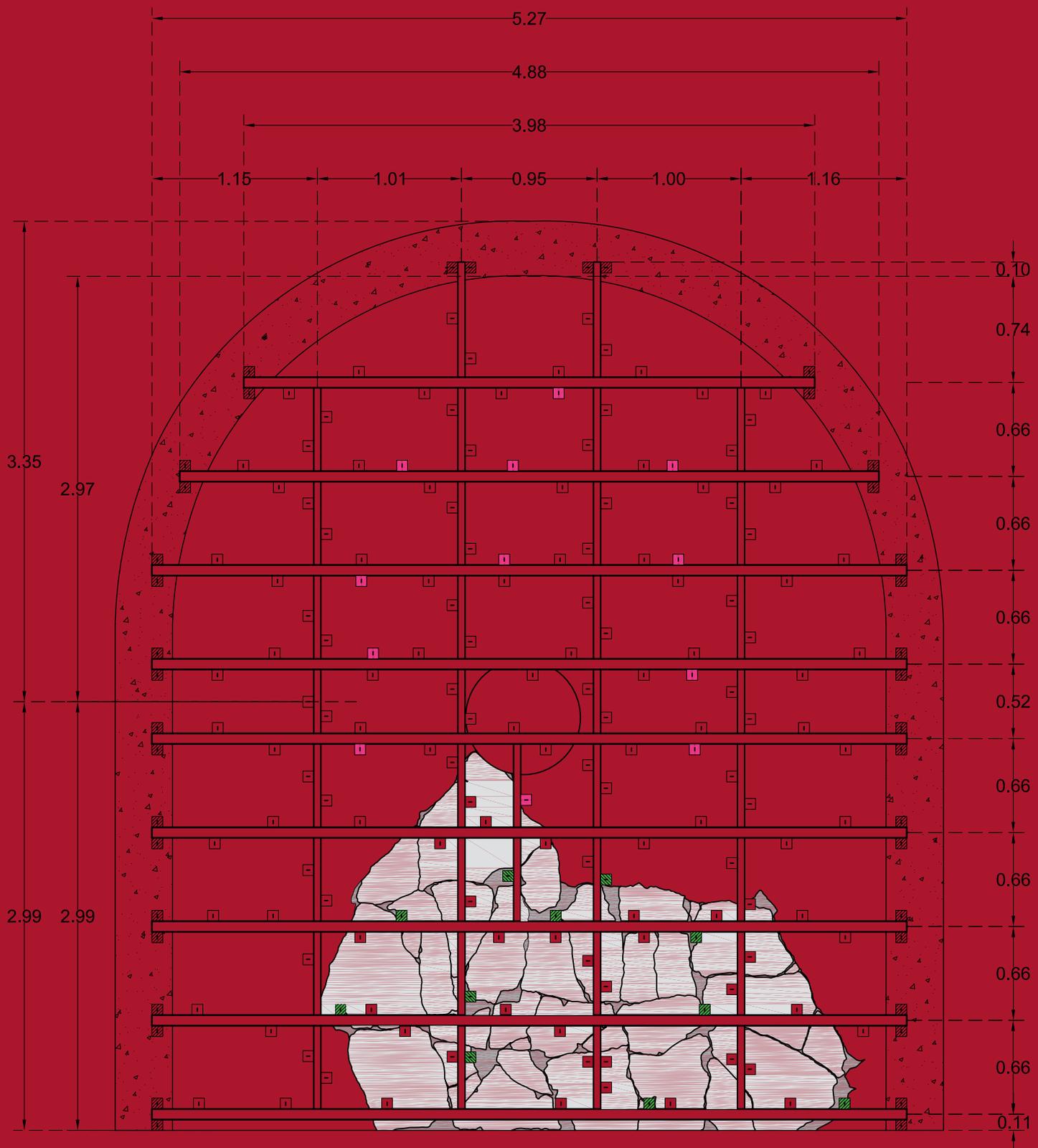
8. SCHMELZ HERNER, Itala. "Planeta Siqueiros". Artículo publicado en *Otras rutas hacia Siqueiros*. México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes y Curare, 1996, p. 198.

9. RICHARDSON, William. "Siqueiros soviético: David Alfaro Siqueiros en el imaginario soviético". Artículo publicado en *Otras rutas hacia Siqueiros*. México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes y Curare, 1996, p. 286.

10. GUADARRAMA PEÑA, Guillermina. *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*. México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010, p. 177.

11. RICHARDSON, op. cit., p. 289.





# ASPECTOS DE INGENIERÍA ESTRUCTURAL RELATIVOS AL PROYECTO DE REHABILITACIÓN DE TRES MURALES MEXICANOS REALIZADOS EN CHILE

ABRAHAM ROBERTO SÁNCHEZ RAMÍREZ

## ANTECEDENTES

La madrugada del 27 de febrero de 2010, un terremoto de magnitud  $M_w=8.8$  cimbró a Chile, lo que ocasionó cuantiosas pérdidas de vidas humanas, desaparecidos y severos daños a la infraestructura de varias zonas del país (Figura 1).

Once días después de haberse registrado este fenómeno natural, un grupo de académicos del Instituto de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIUNAM) viajó a Chile con objeto de conocer, oportunamente y de primera mano, los daños de diversas estructuras, recabar datos y opiniones para estudiar posteriormente la relación causa-efecto y extraer valiosos resultados y conclusiones. El grupo estuvo conformado por ocho académicos (en orden alfabético: Jorge A. Ávila R., José A. Escobar S., Manuel J. Mendoza L., David Murià V., Efraín Ovando S., Miguel Rodríguez G., Mario E. Rodríguez R. y Abraham R. Sánchez R.), quienes cubrieron los campos de las ingenierías estructural, geotécnica y sísmica. Su estadía en el país andino abarcó del 11 al 17 de marzo de 2010; tuvieron presencia en la zona epicentral, Cobquecura,

así como en las ciudades de Santiago, Concepción, Talcahuano, Talca, Chillán, Dichato, Tomé y Viña del Mar.

El 12 de marzo, el grupo académico recibió la encomienda por parte de la Embajada mexicana en Santiago de revisar la Escuela México, la cual fue donada por el Gobierno mexicano a Chillán a raíz del fuerte sismo que en 1939 devastó a dicha población y que además dejó una gran cantidad de muertos. La legación diplomática tenía especial preocupación por la integridad de esta escuela debido a que resguarda dos importantes murales elaborados por los destacados artistas mexicanos David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero.

Como resultado de la revisión se elaboró un informe (Sánchez, 2010) en el que, en términos generales, se menciona que los daños en la estructura de la escuela eran reparables; el mural *Muerte al invasor*, de David Alfaro Siqueiros, solo tenía algunos desajustes ligeros; mientras que la obra *De México a Chile*, del maestro Xavier Guerrero, ubicada en la cara interna de la techumbre que cubre las escaleras principales de la escuela, había resultado severamente afectada, ya

que perdieron buena parte de la sujeción y una porción significativa de estas colapsó.

El 15 de marzo, poco antes de partir de la ciudad de Concepción, el mismo grupo de académicos revisó el mural *Presencia de América Latina*, del pintor Jorge González Camarena, ubicado en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción. La obra monumental sufrió daños leves por el terremoto, incluso se observó que algunos de ellos ya existían antes de haber ocurrido el importante evento telúrico (Sánchez, 2010).

En junio del mismo año, México, a través de su Embajada en Chile y de la UNAM, ofreció su apoyo para contribuir en la rehabilitación de las obras realizadas por estos tres destacados artistas. A partir de esa fecha y durante el desarrollo de las diversas actividades que se realizaron para rehabilitar los inmuebles que albergan las obras de arte, el IIUNAM proporcionó asesoría en el campo de la ingeniería estructural y de la geotecnia al Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, así como a las empresas de ingeniería encargadas de realizar los diagnósticos y proyectos de rehabilitación estructural de los inmuebles. Entre las

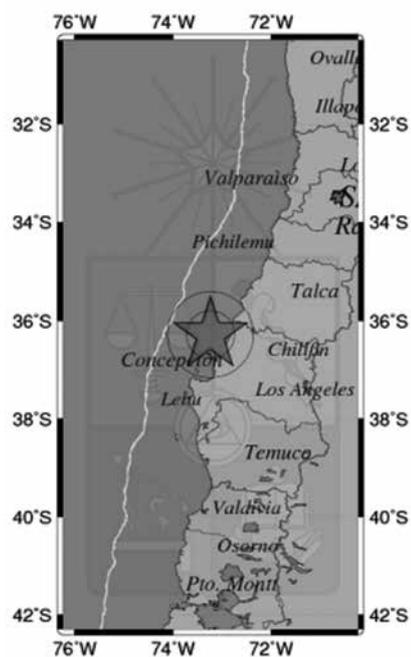


Figura 1. Ubicación del epicentro correspondiente al sismo ocurrido en la madrugada del 27 de febrero de 2010 de acuerdo con el Servicio Sismológico de la Universidad de Chile.



Figura 2. Pinacoteca de la Universidad de Concepción; su interior resguarda la obra monumental *Presencia de América Latina*, del maestro Jorge González Camarena.

principales actividades que el IIUNAM realizó destacan: la definición de la ubicación de las calicatas tanto en la estructura como en la cimentación, recomendaciones sobre los tipos y características de los sondajes, los criterios de rehabilitación estructural y revisión general de soluciones a las que se llegaron para el refuerzo de las estructuras; estas actividades se realizaron esencialmente intercambiando información a través de correos electrónicos y también en videoconferencias.

Asimismo, a partir del mes de junio de 2010 se prestó especial atención al proyecto de rehabilitación de las obras de arte, el cual consistió en atender sus aspectos de seguridad estructural. En este tema se concentró buena parte de la participación del IIUNAM, motivo por el cual el contenido de este capítulo está dedicado a los aspectos estructurales relacionados con la rehabilitación de las obras de arte y, en especial, la del maestro Xavier Guerrero.

### MURAL PRESENCIA DE AMÉRICA LATINA

El mural *Presencia de América Latina*, de Jorge González Camarena, fue donado por México como acto de solidaridad con Chile a consecuencia del fuerte sismo ocurrido en 1960 que causó severos daños en la ciudad de Concepción. El mural se localiza en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción (Figura 2), tiene como tema central la unión y fraternidad entre Chile y México y está coronado por palabras del poeta Pablo Neruda: "Y no hay belleza como esta belleza de América extendida en sus infiernos, en sus cerros de piedra y poderío, en sus ríos atávicos y eternos...".

Como resultado del terremoto acaecido en 2010 se extendieron ligeramente algunas de las fisuras que previamente ya acusaba la obra artística. Las más notorias pueden apreciarse en fotografías del mural tomadas antes del sismo. En una de esas

fotografías se resaltó su trayectoria (Figura 3), las fisuras principales tienen una trayectoria vertical y se agrupan en parejas; en la obra pictórica realizada en la escalera no se identificaron daños a simple vista.

Mediante un levantamiento detallado de los daños y un conjunto de calicatas pudieron conocerse las características constructivas de la estructura sobre la que se realizó el mural. En términos generales, se encontró que la mayor parte de la obra artística está hecha sobre un muro de concreto dividido en varios tableros flanqueados por columnas de sección rectangular dispuestas en la dirección perpendicular al plano del muro.

Tanto los muros como las columnas no fueron colados de manera integral, sino que se aprecia una junta fría en la zona de unión entre ellos. La cara del muro del lado de la obra de arte está alineada con los lados cortos de la sección de las columnas para

### PLANTA FISURAS VERTICALES MURAL



### ALZADO

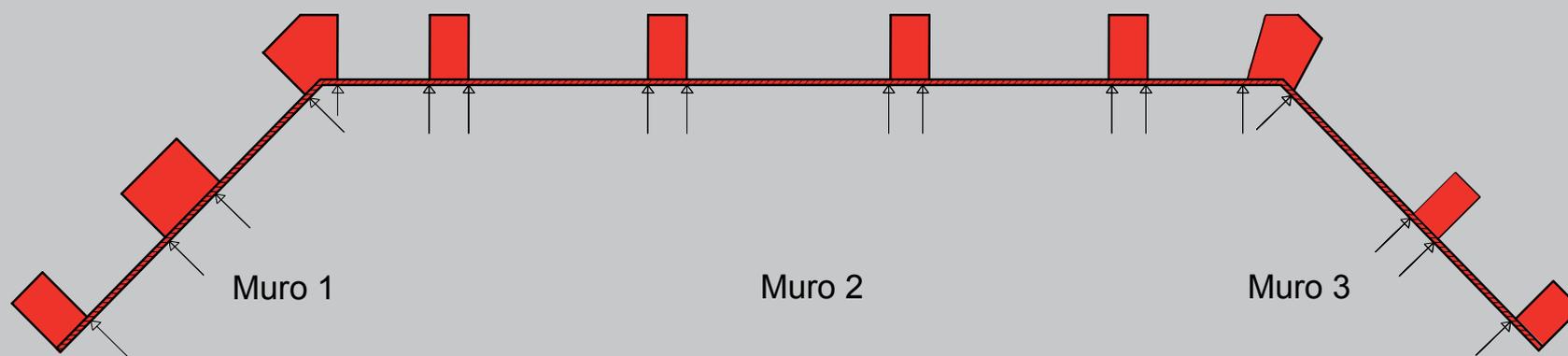


Figura 3. Patrón de fisuras observado en el mural antes de ocurrir el sismo de 2010 y su relación con la estructura de soporte. Obsérvese que las fisuras coinciden con la ubicación de las columnas.

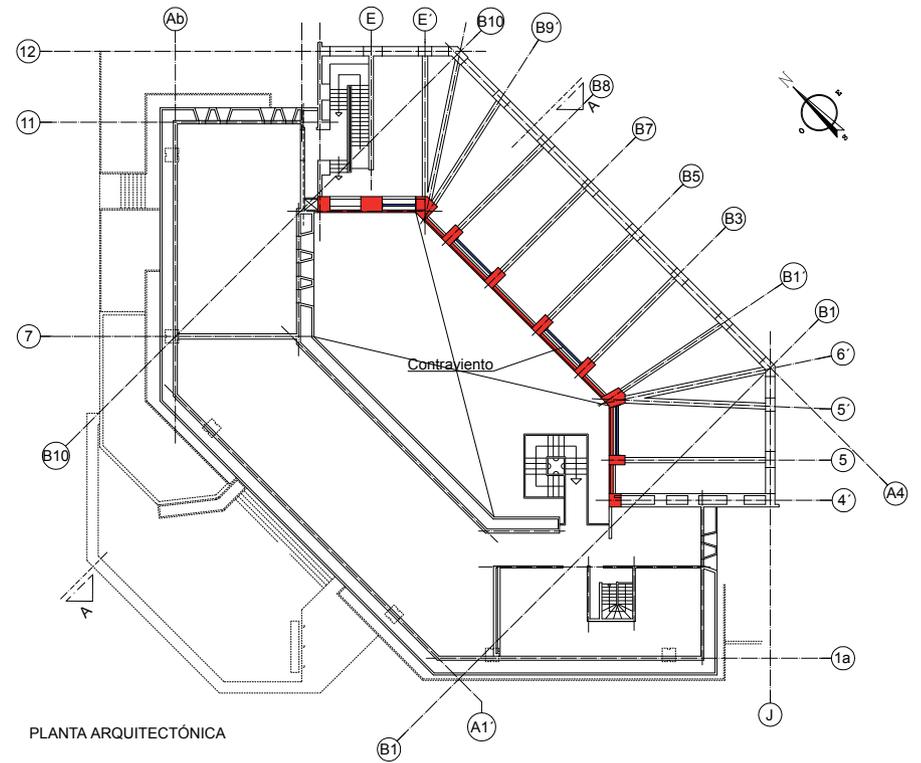
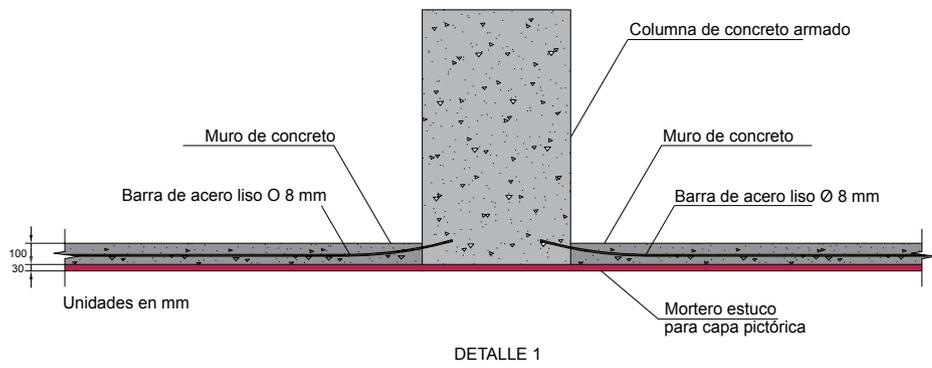


Figura 4. Detalle de una unión típica de dos tableros de muro consecutivos con una columna.

Figura 5. Planta del conjunto arquitectónico en la que se ubica el mural.

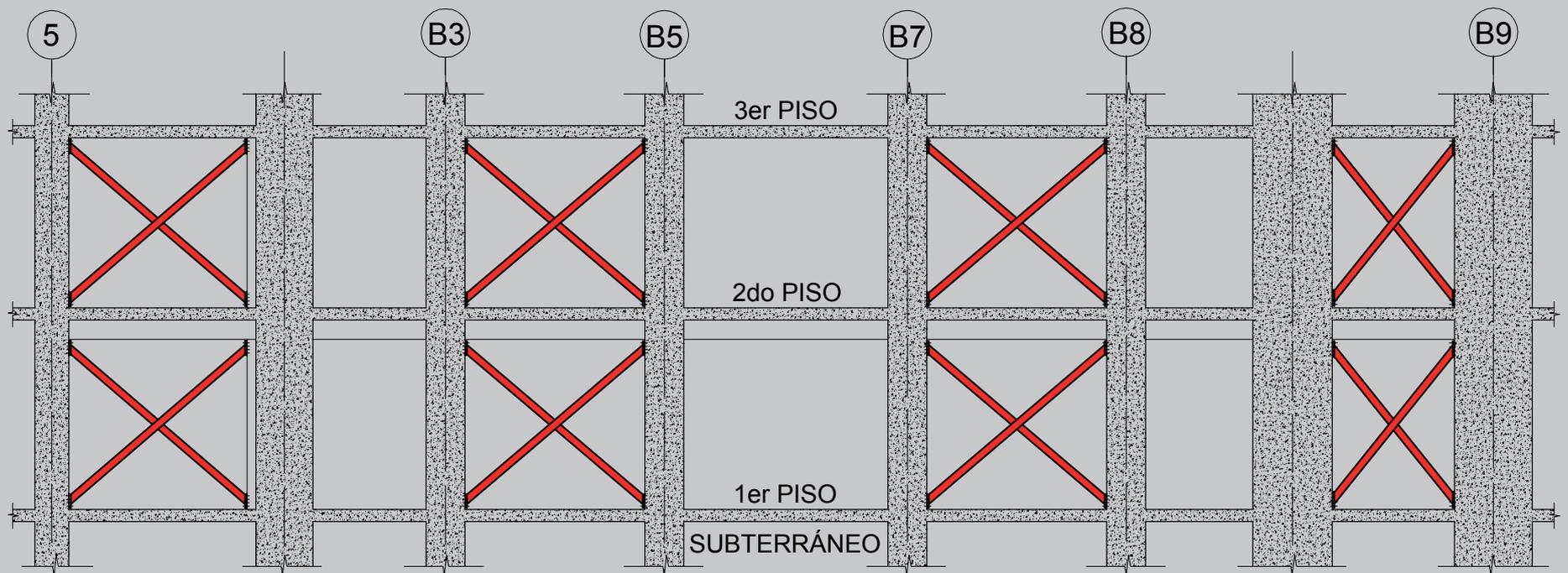


Figura 7. Refuerzo resuelto mediante contravientos de metal. Este refuerzo se localiza por la parte posterior del muro que soporta la obra pictórica.

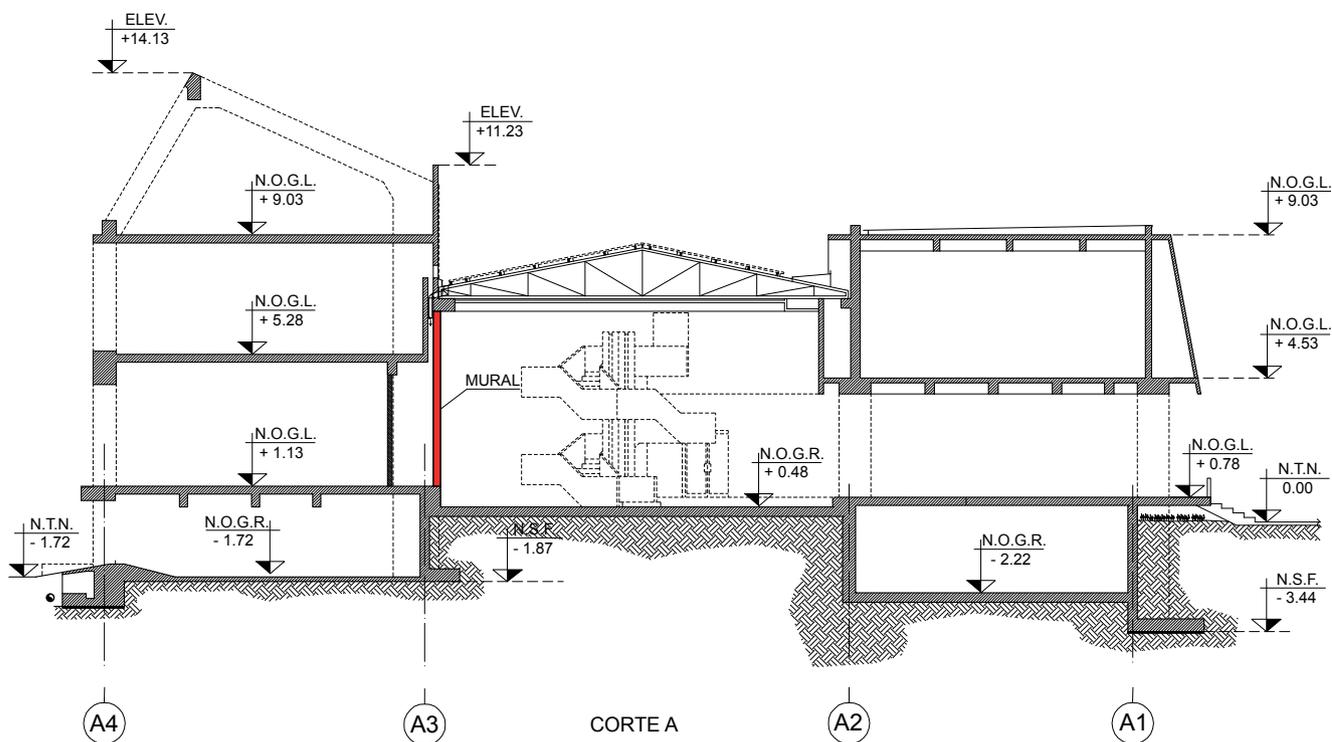


Figura 6. Corte arquitectónico en el que aparece la ubicación del mural y la armadura del techo que la cubre.



Figura 8. Vista de un juego típico de elementos de refuerzo y detalle de la conexión entre este y las columnas originales del edificio.

crear un plano vertical; sobre la misma cara del muro se colocó un recubrimiento de mortero, creando con ello una superficie continua sobre la que se plasmó la obra artística (Figura 4). Por otra parte, pudo observarse que tanto muros como columnas se encontraban sanos y que estas últimas también soportan buena parte del peso de la techumbre que cubre el amplio espacio frente al mural; la estructura de esta techumbre fue resuelta mediante una armadura metálica (Figuras 5 y 6).

La capa de mortero colocada sobre el muro carece de refuerzo alguno, por lo que resulta ser elemento con baja capacidad a la tracción y de comportamiento frágil, motivo por el cual los pequeños movimientos relativos que se producen entre los tableros y las columnas, ya sea por cambios de temperatura que se dan a lo largo de los años, por variaciones de carga sobre la cubierta, por viento,

por granizo, por sismos o por una combinación de estos factores, causan fisuras en la capa de mortero a lo largo de la unión entre estos elementos. Es por ello que las fisuras verticales aparecen en pareja flanqueando las columnas.

Dado que las fisuras que presentaba el mural estaban asociadas esencialmente con el sistema constructivo de la estructura que lo soporta y no con el sismo, y considerando los resultados favorables de la evaluación de la seguridad estructural del inmueble efectuada por la firma de ingeniería LIEM, se llegó a la conclusión de implementar un sistema de refuerzo que esencialmente diera mayor continuidad a muros y columnas; para ello, la misma firma de ingeniería implementó un juego de contravientos por la parte posterior del mural, el cual además incrementó la rigidez y la resistencia del muro en su plano. El refuerzo se colocó en cuatro crujeas,

dos de ellas ubicadas en la parte central del mural y una en cada tablero lateral (Figuras 7 y 8). Los extremos de los contravientos se anclaron a las columnas; la parte posterior del mural se encuentra cubierta por un muro falso que cubre la intervención. Una vez realizado el refuerzo se consolidaron las fisuras y se restauró la obra pictórica.

Durante las obras que se desarrollaron para implementar el refuerzo, también se atendió la filtración de agua pluvial que se producía a través de la cubierta y que en épocas de lluvia humedecía al mural.

A largo plazo, cuando resulte necesario reemplazar el techo que cubre al mural por el deterioro que se haya acumulado en su estructura, se sugiere crear un soporte exclusivo para la nueva techumbre; de esta manera, la demanda de carga sobre las columnas actuales se reduciría y esto permitirá incrementar la seguridad del mural para extender su vida a largo plazo.

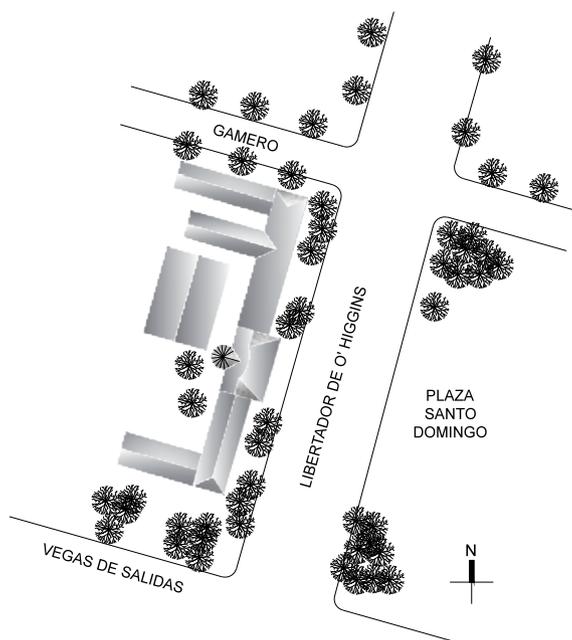


Figura 9. Planta de conjunto, Escuela México, Chillán, Chile.



Figura 10. Acceso principal de la Escuela México.

## ESCUELA MÉXICO

La Escuela México, cuyo origen y características han sido ampliamente descritos en los capítulos previos, abarca casi la mitad de una manzana y fue inaugurada el 25 de marzo de 1942, después de dos años de trabajos (Figuras 9 y 10). Su autor fue el arquitecto Eduardo Carrasco Silva, quien en abril de 1940 también se encargó de colocar la primera piedra de esta importante construcción. En el interior del recinto se realizaron obras de arte monumentales creadas por dos artistas mexicanos de reconocido prestigio: David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero.

En la parte central del edificio principal se localiza el acceso al inmueble, así como las oficinas administrativas y la dirección de la escuela (Figura 9). En esa misma zona también se ubica el recibidor y las escaleras principales en donde el maestro Xavier Gue-

rrero plasmó su obra. En la planta alta de esta zona se localiza la Biblioteca Pedro Aguirre Cerda, la que alberga el mural del maestro Alfaro Siqueiros. En el resto del inmueble existen aulas, talleres y, en menor medida, espacios para servicios.

La estructura de soporte del edificio está resuelta principalmente mediante muros de carga elaborados con mampostería de tabique de barro recocido confinada con dalas y castillos de concreto armado. Los sistemas de piso están formados por losas de concreto armado y los sistemas de techo por armaduras de madera recubiertas con láminas de metal. Algunas escenas del proceso constructivo de la escuela aparecen en la Figura 11.

A consecuencia del terremoto de 2010, la escuela se dañó; en el edificio principal se agrietaron varios muros y se desajustó parte de la cubierta.

Los desperfectos se concentraron en los muros transversales, especialmente en aquellos que se localizaban próximos a la escalera principal y a la biblioteca (Figuras 12 y 13). Las grietas en estos muros tenían un ancho reducido pero afectaban tanto a los recubrimientos como a las mamposterías. Uno de los muros transversales afectados delimita el extremo sur de la biblioteca (Figura 10); en la cara opuesta de este muro se encuentran sujetos varios paneles en los que el artista Alfaro Siqueiros plasmó parte de su obra. Los agrietamientos en estos muros se debieron a que las fuerzas de inercia generadas por el sismo rebasaron el comportamiento elástico de estos elementos ante cargas laterales.

El muro de la fachada principal, específicamente en el tramo que delimita el costado oriente de la biblioteca, presentaba fisuras de espesor reducido con una trayectoria preponderantemente

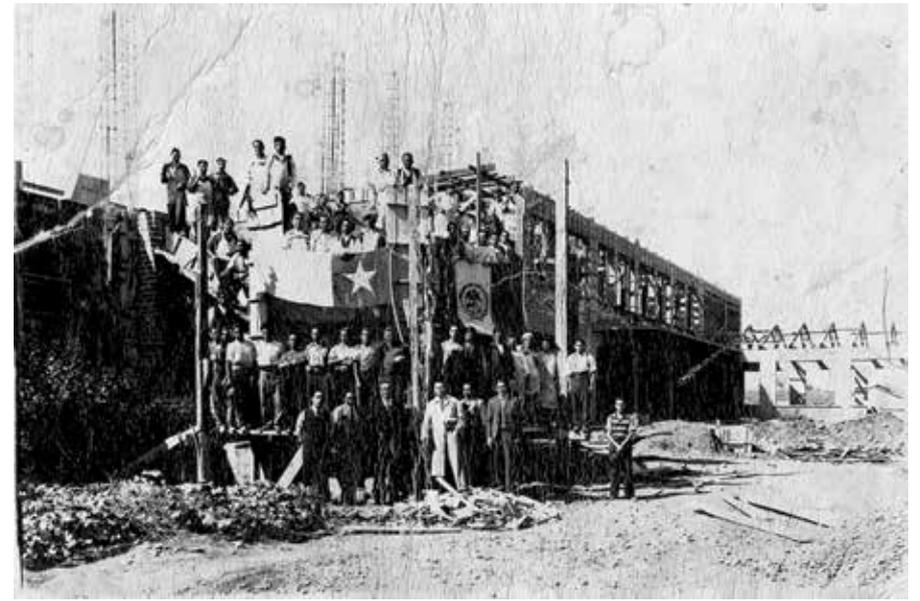
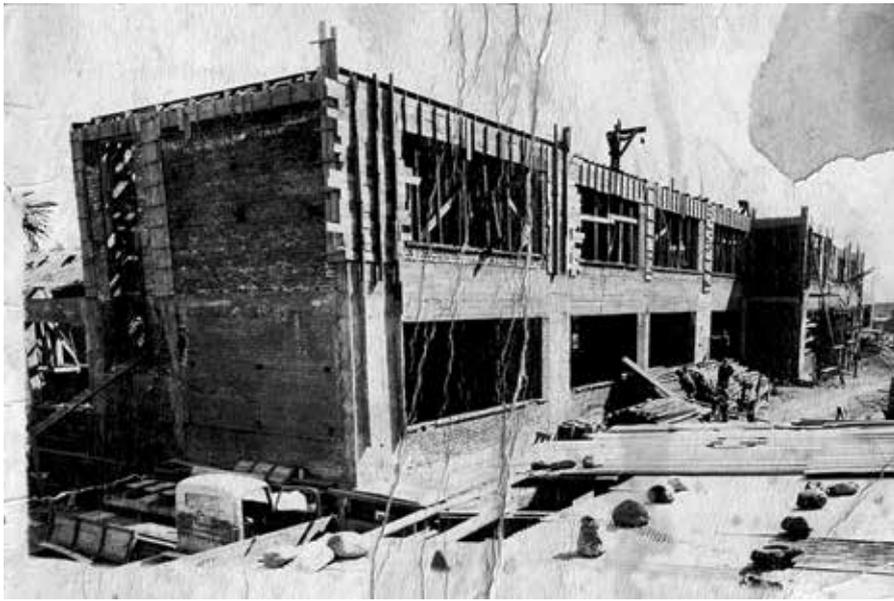


Figura 11. Vistas de la Escuela México durante su construcción. Obsérvese la mampostería confinada por dalas y castillos, así como el acero de refuerzo de los elementos de concreto y la cimbra de madera. Ilustre Municipalidad de Chillán (2009).



Figura 12. Agrietamientos típicos en muros transversales.

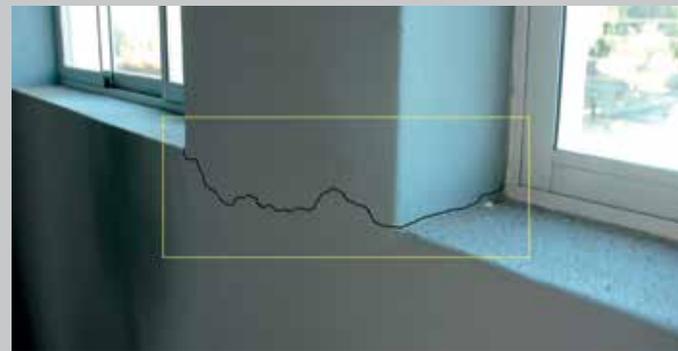


Figura 14. Agrietamiento con trayectoria horizontal en el muro oriente de la Biblioteca Pedro Aguirre Cerda. Los agrietamientos fueron resaltados en la fotografía digital.



Figura 13. Agrietamientos en muros transversales; este muro delimita el extremo sur de la biblioteca, atrás de él se encuentra parte del mural *Muerte al invasor*.



Figura 15. Daños en el plafón, en la zona donde este se une con las vigas de concreto.



Figura 16. Vuelco de los muros oriente y poniente del gimnasio.



Figura 17. Rehabilitación típica realizada en muros transversales.

horizontal; estos daños se observaron entre la base del muro y el nivel de desplante de las ventanas (Figura 14) y se atribuyen principalmente a su flexibilidad en la dirección perpendicular a su plano, ya que a lo largo de la biblioteca no existen muros perpendiculares u otros elementos que restrinjan el movimiento fuera del plano. Al flexionarse este tramo de muro, su cara interna experimentó esfuerzos de tensión que superaron la baja capacidad que tiene su mampostería para soportarlos, provocando como consecuencia las fisuras con trayectoria horizontal que se observaron. A pesar de esta situación, el muro no quedó con deformaciones permanentes fuera de su plano.

En la misma biblioteca surgieron agrietamientos alrededor de los muros que se emplearon para clausurar los vanos de dos puertas. Estas grietas son poco relevantes en virtud de que solo

evidencian la presencia de una junta fría entre la mampostería original y la añadida.

En la fachada principal también se rompieron varios vidrios de las ventanas y la barda ubicada frente a la misma fachada se volcó, a pesar de su reducida altura.

Otros daños que se produjeron en la escuela fueron las grietas en la unión entre los plafones y las vigas de cerramiento de la planta alta (Figura 15); en el extremo norte del edificio predominó el desprendimiento tanto del plafón como de los recubrimientos de mortero; en el gimnasio, los muros oriente y poniente se volcaron hacia afuera del edificio (Figura 16), dado que ambos carecían de sistema de contrarresto.

En términos generales, la Escuela México ha tenido que soportar una larga sucesión de sismos, incluido el terremoto de Valdivia, ocurrido hace

ya más de medio siglo, así como los de 1985 y 2010. Aunque no se dispuso de documentos en los que se reportara el comportamiento estructural de la escuela ante dichos eventos, todo parece indicar que este ha sido satisfactorio, o que al menos ha sufrido daños moderados, como los que ocurrieron en 2010.

Para evaluar el comportamiento estructural del inmueble, la firma de ingeniería LIEM elaboró un estudio de carácter estructural tomando como base planos, levantamientos de daños, calicatas, así como estudios de mecánica de suelos. Con base en los resultados obtenidos en dicha evaluación, se definió el proyecto de rehabilitación, el cual esencialmente consistió en reparar las grietas en los muros afectados (Figura 17) y mejorar las condiciones de borde en algunas juntas constructivas, especialmente en las que flanquean a la escalera principal en planta alta.



Figura 18. Paneles sobre los que David Alfaro Siqueiros plasmó su obra *Muerte al invasor*. Ilustre Municipalidad de Chillán (2009).



Figura 19. Mural *De México a Chile* realizado por Xavier Guerrero en el recibidor de la Escuela México.

Hace ya setenta años se realizaron dos obras de arte monumentales en la Escuela México: una fue *Muerte al invasor*, de David Alfaro Siqueiros, y la otra lleva por título *De México a Chile*, de Xavier Guerrero. Por su alto significado social y cultural, en 2004 ambas obras fueron declaradas Monumento Nacional de Chile.

#### **MURAL MUERTE AL INVASOR**

El maestro David Alfaro Siqueiros pintó en la biblioteca su visión de la lucha histórica de Chile y México por su independencia y libertad; tomando como referencia la ubicación geográfica de ambos países, en el muro sur elaboró varios episodios relacionados con la historia de Chile, mientras que en el muro norte su obra representa escenas asociadas con parte de la historia de México.

El mural está realizado sobre paneles de maso-nite apoyados sobre una estructura resuelta con bas-

tidores metálicos y de madera (Figura 18). Los bastidores y los paneles fueron dispuestos en un arreglo que permitió al autor eliminar las aristas entre muros y techo, formando así una especie de "bóveda", con lo que le daría continuidad a las escenas que se encuentran plasmadas en los muros norte y sur.

A consecuencia de las vibraciones provocadas por el sismo, el mural *Muerte al invasor* sufrió desajustes menores en su bastidor y en sus paneles, lo que causó ligeros desprendimientos de la pintura en algunos puntos en donde los paneles quedan en contacto entre ellos.

El muro sur de la biblioteca se agrietó a causa del mismo fenómeno natural; afortunadamente, los daños no afectaron la estabilidad de la parte del mural afianzada a él.

En el futuro es importante implementar un programa de vigilancia periódica de las condiciones

del bastidor, de la estructura de madera del techo y de los puntos de fijación a los muros, a fin de poder identificar y atender oportunamente cualquier síntoma de comportamiento inadecuado que pueda afectar la estabilidad de esta importante obra. Se requiere que la estructura del techo, así como la impermeabilización de este y el drenaje pluvial de la azotea, sean revisados por lo menos una vez antes de cada periodo de lluvias, y el resto de los puntos señalados al menos una vez cada cinco años.

#### **MURAL DE MÉXICO A CHILE**

Xavier Guerrero inspiró su trabajo en el sismo que arrasó a Chillán en 1939 y en la respuesta solidaria que tuvo México ante dicho evento. En su obra conviven escenas que simbolizan la decidida lucha del hombre contra las fuerzas de la naturaleza con gestos de compasión.



Figura 20. Parte del mural *De México a Chile*, de Xavier Guerrero, se plasmó en el techo que cubre la escalera principal. Ilustre Municipalidad de Chillán (2009).

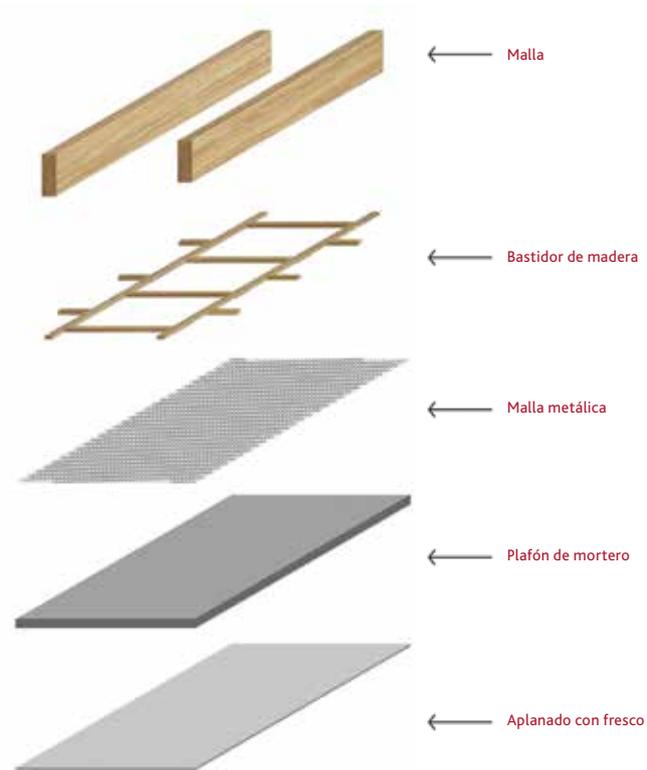


Figura 21. Bastidor sobre el que se suspende el plafón de mortero. El bastidor se encuentra soportado por las vigas de madera que forman la estructura del techo.



Figura 22. Bastidor sobre el que se suspende el plafón de mortero. Este a su vez se encuentra soportado por las vigas de madera que forman la estructura del techo. La malla quedó instalada cerca de la cara superior del plafón; en ciertas zonas la malla quedó sin recubrimiento de mortero.

Guerrero plasmó su obra en el recibidor de la escuela y en la escalera principal (Figura 19). A excepción de los frescos que realizó debajo del techo que cubre la escalera principal, su obra la ejecutó directamente sobre los recubrimientos de muros y techos, así como en la rampa de la escalera principal.

El plafón que cubre la escalera y sobre el cual Guerrero realizó parte de su obra está formado por una gruesa capa de mortero (Figura 20). Para ello, previamente se construyó un bastidor endeble con una retícula de tiras de madera sin conexión entre ellas, pero afianzadas mediante clavos a las armaduras de madera que soportan la techumbre. En varios puntos de sujeción del bastidor se observaron tiras desgarradas debido a que los clavos con los que estas se afianzaron quedaron al borde de su sección transversal, provocando con ello una conexión débil que daba oportunidad

a que el plafón se deformara; en algunos casos, también se apreciaron tiras desajustadas y separadas de las armaduras del techo.

Sobre el bastidor se fijó, con grapas, una malla metálica a la que se le fueron agregando varias capas de mortero a base de cal, arena y cemento hasta obtener el espesor definitivo, mismo que resultó variable, de unos cuatro centímetros en promedio. A esta gruesa capa de mortero se le añadió una capa más de mortero a base de cal y arena, y sobre ella Guerrero realizó el fresco (Figura 21).

Durante la inspección de este sistema constructivo pudo observarse que la malla metálica, al quedar instalada directamente sobre el bastidor, en varias zonas el mortero no logró penetrar a través de la retícula de alambres que forma la malla, por lo que varios tramos de esta quedaron sin recubrir de mortero. Un esquema que ilustra este arreglo aparece en

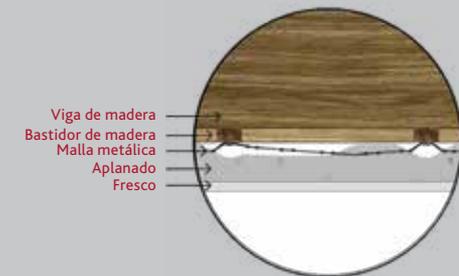


Figura 23. Conexión de la malla metálica del plafón con el bastidor de madera.

la Figura 22; en ella puede apreciarse que el peso de la gruesa capa de mortero estaba soportado exclusivamente por las grapas que la unían al bastidor.

Un problema particularmente delicado del sistema constructivo lo constituían aquellas zonas en las que el mortero no logró penetrar en la malla, porque en ellas la malla quedaba tensa, especialmente en los puntos donde se afianzaba al bastidor. Además, cuanto mayor era el área con esta deficiencia, la



Figura 24. Detalle de la separación entre el plafón, formado por la gruesa capa de mortero, y el bastidor. Asimismo se muestra la fractura en uno de los elementos de madera del bastidor.



Figura 26. Detalle de la separación entre el plafón, formado por la gruesa capa de mortero, y el bastidor; obsérvese que el peso completo del plafón estaba soportado exclusivamente por la unión entre grapas y la malla metálica. A la derecha puede apreciarse la presencia de una grieta en el plafón cuya tonalidad oscura indica que esta existía antes del sismo de 2010.



Figura 28. Deflexión en el plano vertical de las vigas de madera que dan soporte al mural.



Figura 25. Detalle de la separación entre el plafón, formado por la gruesa capa de mortero, y el bastidor; obsérvese el desgarramiento del mortero causado por la separación de la malla metálica.



Figura 27. Deflexiones excesivas tanto en el plano vertical como en el horizontal de las vigas de madera que dan soporte al mural. Asimismo se aprecia separación entre el plafón y el bastidor de madera. En la imagen del lado derecho, además, se aprecia una grieta longitudinal.



Figura 29. Desajustes en conexiones de la estructura de madera que soporta al mural.

deformación local de la capa de mortero se acentuaba y esforzaba los puntos de unión malla-grapa alrededor de las zonas aledañas; se estima que debido a estas condiciones, la malla en los puntos más críticos llegaba a romperse, perdiéndose parte del soporte de la gruesa capa de mortero (Figuras 23 a 26).

Ante estas condiciones, la gruesa capa de mortero ubicada sobre las escaleras se deformó, adoptando una configuración cóncava, la que fue acentuándose con el paso del tiempo, con el peso del mortero, así como por el deterioro, los desajustes y la deformación de la estructura de madera que la soportaba (Figuras 27 a 29). Asimismo, pudieron observarse los efectos de filtraciones de agua pluvial acontecidas en el pasado, especialmente oxidación y deterioro de la malla metálica y de los clavos, pero sobre todo deterioro de la madera con la que se encuentran construidas las armaduras que soportan la techumbre y el bastidor.

La configuración en flexión bajo la que históricamente se venía deformando la gruesa capa de mortero provocaba esfuerzos de compresión en su cara superior y elevados esfuerzos de tensión en la cara opuesta; es decir, en la que contiene la obra pictórica. La capa de mortero se fisuró debido a la baja capacidad que tiene para resistir esfuerzos de tensión y a la carencia de refuerzo en su lecho inferior. El ancho de las fisuras era mayor en la cara cubierta por la obra de arte y se reducía hacia la parte interna del espesor de la gruesa capa de mortero. Es por ello que antes del sismo de 2010 la obra pictórica plasmada en esta parte del inmueble presentaba fisuras distribuidas en la casi totalidad de su superficie.

Tres meses después de haber concluido un amplio programa de restauración de los murales en la Escuela México, la componente vertical de la aceleración que produjo el terremoto de 2010 ocasionó el

desprendimiento de un bloque de la parte de la obra de Xavier Guerrero ubicada sobre la escalera (Figura 30). Dicha componente incrementó la magnitud de las fuerzas que se producían en la débil unión entre la malla y la capa de mortero, rebasando la baja resistencia de esta en las zonas en las que prevalecía una combinación de los deterioros comentados en los párrafos anteriores.

El tramo desprendido abarca desde la zona central de esta parte del mural hasta el extremo oriente del mismo. Además del bloque desprendido, una zona amplia aledaña a él se fracturó; las grietas incluso atraviesan el espesor completo de la gruesa capa de mortero (Figuras 31 y 32).

Asimismo, se considera que dicho mural pudo haber presentado daños similares a los observados sin necesidad de que ocurriera el terremoto. Solo hubiese sido preciso que transcurriera



Figura 30. Desprendimiento parcial del mural de Xavier Guerrero a causa del sismo ocurrido en febrero de 2010.



Figura 31. Los agrietamientos atraviesan el espesor completo del plafón, también se ven daños en las conexiones de las piezas de madera que forman el bastidor.



Figura 32. Los agrietamientos en el plafón atraviesan su espesor completo.



Figura 33. Sobre una fotografía digital del mural ubicado en el techo que cubre la escalera principal se superpusieron las fisuras observadas antes del sismo, la retícula que delimita los bloques del plafón, así como la superficie que abarcaba el bloque desprendido.

el tiempo suficiente para que continuara separándose poco a poco la malla del mortero hasta que eventualmente se iniciara el desprendimiento de los bloques de plafón.

La Figura 33 presenta la superposición de las marcas que delimitan los bloques en los que fue subdividida la obra artística para su ejecución con el agrietamiento que presentaba la misma obra al final del año 2009 y con el bloque desprendido; como puede observarse en esta figura, el perímetro de la parte desprendida está asociado, en buena medida, tanto con las marcas que delimitan los sectores en los que fue realizado el mural, como con el agrietamiento previo. Dada esta situación, puede decirse, por un lado, que la gruesa capa de mortero sobre la que se realizó el mural sobre la escalera principal no es continua y, por el otro, que se encontraba subdividida en varias partes suspendidas de un mismo bastidor.

### REHABILITACIÓN ESTRUCTURAL DEL MURAL DE MÉXICO A CHILE

La rehabilitación de la obra del maestro Guerrero resultó una tarea ardua y compleja, pues abarcó varias partes en el recibidor de la escuela, además de la espléndida obra que cubre la escalera principal. A continuación, y de manera sucinta, se describen las principales acciones de carácter estructural que se llevaron a cabo exclusivamente en la parte del mural ubicada sobre la escalera, por ser en ella donde se requirió atención especial desde el punto de vista estructural.

Después de haber ocurrido el sismo de 2010 se almacenaron todos los fragmentos en que se transformó el bloque del mural, que al desprenderse se impactó contra las escaleras.

El siguiente paso fue garantizar la estabilidad del mural que aún se conservaba sobre el plafón,

en tanto se desarrollaba el proyecto integral de rehabilitación. Para atender la emergencia se implementó un apuntalamiento temporal desplantado directamente sobre las escaleras y resuelto con una estructura metálica y una plataforma de madera instalada aproximadamente a 1,8 metros por debajo del mural. El propósito de la plataforma fue servir de apoyo a los restauradores, quienes deberían tener acceso cómodo, práctico y seguro a la obra pictórica; además, sobre ella se apoyaron varios puntales para dar soporte a la obra de arte y así evitar que los daños avanzaran.

Una vez asegurada la estabilidad del mural se procedió a desarrollar el proyecto integral de rehabilitación, el cual quedó integrado por varias actividades; algunas de las principales fueron las siguientes:

Primero se reforzó el apuntalamiento del mural mediante una estructura metálica, diseñada y

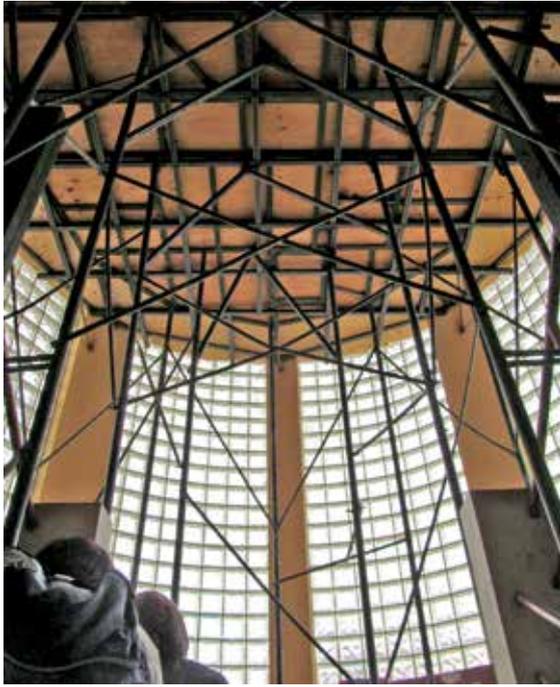


Figura 34. Vista general del apuntalamiento sobre el que se apoyó la plataforma inferior.



Figura 35. Instalación de la plataforma superior.



Figura 36. Puntales de madera y alzaprimas para transmitir el peso del mural hacia la plataforma inferior.

construida por una empresa de ingeniería para incrementar su capacidad de carga y ofrecer la seguridad adecuada para la intervención (Figura 34). Asimismo, se agregó una nueva plataforma para recibir directamente el peso del mural, esta quedó resuelta mediante tableros elaborados con un bastidor de piezas de madera de sección rectangular sobre el que descansó un juego de tableros elaborados con dos materiales: de triplay, para recibir la parte del mural que quedó sujeta a la estructura del techo, y de acrílico, para la zona en la que se había desprendido la obra pictórica (Figura 35). Entre el módulo de madera y el mural se colocó una capa de material deformable para evitar causarle daños a la obra artística al quedar directamente en contacto con la madera.

Entre ambas plataformas se instalaron nuevos puntales para transmitir el peso completo del mural

hacia la plataforma inferior; algunos de ellos fueron de madera, pero para la gran mayoría se emplearon alzaprimas (Figura 36); una alzaprima es un tubo de sección circular provisto de un tornillo en su extremo inferior y un ajustador en el extremo opuesto. Este elemento mecánico permitió ajustar de manera precisa los módulos de la plataforma superior contra el mural y transmitir la carga de este hacia la plataforma inferior; incluso mediante estos dispositivos fue posible recuperar parte de la deformación que presentaba el mural.

El 25 de marzo de 2012 fue un día en que se trabajó de manera intensa para instalar la plataforma superior. Ese día, al empezar a oscurecer, la mayor parte del personal se encontraba participando en la instalación de la plataforma superior cuando, de manera inesperada, ocurrió otro fuerte sismo que, de acuerdo con el Servicio Sis-

mológico de Chile, tuvo una magnitud 7.2 Mw, su epicentro se localizó al noreste de Talca, ocurrió a las 19:37, hora local, y duró cerca de un minuto (Figura 37). Este sismo no solo sacudió la estructura, sino que también el andamiaje sobre el que se estaba apoyando el mural; afortunadamente, no se registraron daños adicionales y todo terminó con el susto de varios miembros del equipo de restauración y de las autoridades que ese mismo día se encontraban de visita para conocer detalles y el avance de la intervención. Después del sobresalto se continuó trabajando hasta concluir ese mismo día con esta tarea.

El uso de acrílico como parte del sistema de soporte del mural tuvo como finalidad que los restauradores pudieran ver a través del soporte para darle continuidad a la obra artística al unir al mural los diferentes fragmentos que de este se desprendieron.

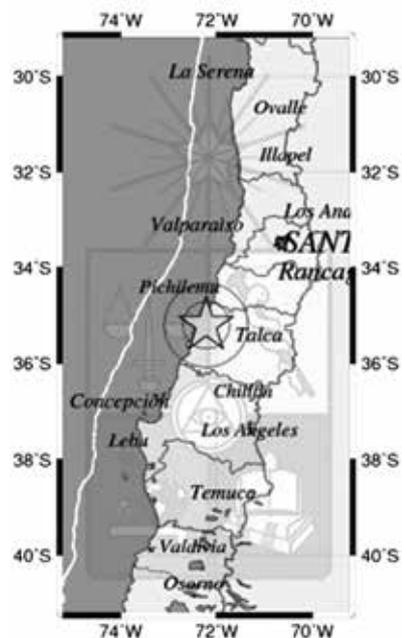


Figura 37. Ubicación del epicentro correspondiente al sismo ocurrido el día 25 de marzo de 2012 de acuerdo con el Servicio Sismológico de la Universidad de Chile.



Figura 38. Estructura temporal para cubrir la zona del cubo de escalera y tener acceso a la parte superior del mural del maestro Xavier Guerrero.



Para tener acceso a la parte superior del mural se recomendó levantar una construcción temporal que cubriera toda el área que abarca el cubo de la escalera. Esta construcción, diseñada y realizada por una empresa de ingeniería, se resolvió con una estructura metálica apoyada desde el piso de la explanada; en la parte superior de esta, el techo y las paredes se recubrieron con lámina metálica, y alrededor del área del mural se colocó un piso de madera que se apoyó sobre la misma estructura temporal (Figura 38).

Esta estructura quedó provista de elementos especiales de carga cuya disposición y capacidad estructural permitía suspender de ellos cargas pesadas que habría que elevar del nivel de la planta alta del edificio hacia la parte superior del mural, así como realizar maniobras de elementos pesados sobre el área a intervenir. Esta estructura también tenía ventanas en todo el perímetro para contar

con iluminación natural, y su interior fue equipado con iluminación artificial e instalaciones eléctricas para conectar los diversos equipos y herramientas que se emplearon en la intervención.

Una vez implementada esta estructura, se procedió a dismantelar toda la techumbre que cubría la escalera principal (Figura 39). Asimismo, se retiró el bastidor y una pequeña parte de la malla expuesta, de esta manera el peso completo del plafón quedó gravitando exclusivamente sobre el apuntalamiento. Con la superficie superior del plafón expuesta y limpia fue posible complementar la visión y el diagnóstico sobre las condiciones en las que esta se encontraba. Una de las conclusiones de este diagnóstico fue que habría que reemplazar el soporte de la gruesa capa de mortero por otro que, además de contar con mayor capacidad estructural, debería ser más durable.

Después de la compleja, paciente y delicada tarea que realizaron los restauradores para reunir los distintos fragmentos que se desprendieron de la obra pictórica y de acomodarlos de acuerdo con la escena que plasmó el autor, fue necesario resolver la unión entre ellos y entre estos y la parte de la placa de mortero que quedó en su lugar.

Para dar solución a este problema se consideró que lo más práctico sería realizar un trabajo conjunto entre los grupos de ingeniería y de restauración, ya que este último sería el que físicamente se encargaría de las acciones de rehabilitación.

La solución para unir los fragmentos de mortero consistió en interconectarlos mediante pernos de acero inoxidable que se instalaron dentro de barrenos previamente realizados para tal fin en cada uno de los fragmentos. Estos pernos quedaron embebidos en resina epóxica dentro de dichos ba-



Figura 39. Retiro en proceso de la techumbre original para poder tener acceso a la parte superior del mural del maestro Guerrero.



Figura 40. Prueba de laboratorio para determinar la capacidad por adherencia de la misma resina que se utilizó para la sujeción del plafón al bastidor.



Figura 41. Prueba de laboratorio para corroborar la resistencia de pernos y taquetes instalados sobre una pieza de concreto simple.



Figura 42. Corroboración en laboratorio del mismo mortero que se utilizó para rehabilitar el plafón.

rrenos. Después, la separación entre los fragmentos se rellenaría, más adelante y en otra etapa de intervención, con un mortero de alto desempeño. El uso de la resina epóxica facilitó el ensamble de los fragmentos; se prevé que a largo plazo este producto pierda su eficiencia; sin embargo, una vez ensamblados los fragmentos, la trabazón mecánica que entre ellos proporcionarán los pernos de acero inoxidable, así como la integración del mortero de alto de desempeño entre los mismos fragmentos, permitirán prescindir de la contribución de la resina, sin menoscabo del desempeño de la intervención.

Varios fragmentos se unieron de esta manera para formar piezas de mayores dimensiones, de tal manera que su peso y tamaño no resultaran excesivos y pudieran manejarse cómodamente para ser trasladados sin dificultad hasta su posición definitiva, en donde fueron uniéndose con

otros similares y con el resto del mural, también mediante los pernos embebidos en resina epóxica.

Los procedimientos constructivos, la evaluación de los materiales a emplear y de las soluciones de refuerzo para la rehabilitación del plafón fueron desarrollados en el Laboratorio de Estructuras y Materiales del Instituto de Ingeniería de la UNAM, en donde también se desarrollaron pruebas para evaluar la capacidad estructural tanto de la resina epóxica como de las anclas que se utilizarían para sujetar el plafón al nuevo bastidor. Los resultados experimentales permitieron detallar el diseño final de dicha sujeción.

Estas pruebas también resultaron útiles para que los restauradores se familiarizaran con el uso de estos nuevos productos para ellos y comprendieran la importancia de una buena instalación de los taquetes que se emplearían. Algunas escenas que ilustran las diversas actividades que se reali-

zaron en dicho laboratorio se pueden apreciar en las Figuras 40 a 46.

Cuando logró ensamblarse la casi totalidad de la parte colapsada, sobre toda la superficie superior del plafón, incluida la parte recuperada, se añadió una capa de mortero de alto desempeño, cuyo espesor varió entre dos y cuatro centímetros; en la superficie que se reintegró, el mortero logró penetrar entre los espacios vacíos que quedaron alrededor de los fragmentos recuperados. Esta capa de mortero se reforzó con una malla electrosoldada de acero inoxidable. Después de concluir la colocación de la capa de mortero en estado fresco, se procedió al curado de la misma para evitar problemas de agrietamiento por contracción durante su fraguado. La secuencia en la que se desarrolló la rehabilitación del plafón se ilustra en las Figuras 47 y 48.



Figura 43. Evaluación en laboratorio de la solución propuesta para reintegrar los fragmentos de mortero. En fragmentos de una placa de concreto simple se incrustaron pernos de acero inoxidable para lograr una integración mecánica entre ellos y entre los mismos fragmentos y el mortero añadido.



Figura 44. Aplicación de mortero entre los fragmentos de una placa de concreto simple simulando condiciones de aplicación similares a las que se enfrentarían en la rehabilitación del mural.



Figura 45. Verificación de la efectividad de la unión entre fragmentos de concreto simple.

Para el diseño y fabricación del nuevo bastidor se exploraron dos posibles soluciones: la primera consistió en añadir un nuevo bastidor de acero inoxidable que afianzara dicha capa de mortero y pudiera suspenderla de la estructura del techo, la que debería ser reemplazada por otra de mayor capacidad de carga que la existente, dado el deterioro y la falta de capacidad estructural de la original; la segunda opción se basó en crear un bastidor de acero inoxidable con la capacidad suficiente para soportar el peso completo del mural y transferirlo a los muros de apoyo, a fin de que su estabilidad y la del mural no dependieran de la estructura del techo; en esta opción también se reemplazaría la estructura del techo, pero esta sería más ligera que en la primera opción, pues ya no tendría que soportar el peso del mural ni tampoco el del bastidor.

La razón por la cual en ambas opciones se propuso el uso del acero inoxidable fue esencialmente para tener una duración más amplia que la madera e incluso que el acero convencional para uso estructural. Hay que tener presente que ahora estas obras son consideradas Patrimonio Cultural de Chile, por lo que es fundamental lograr la máxima duración de la intervención para que, a largo plazo, continúen siendo disfrutadas y admiradas por las siguientes generaciones. Con el empleo de este material también se evitan reacciones químicas nocivas e indeseables para las obras de arte.

Al evaluar las ventajas de cada solución se eligió la segunda opción, sobre todo porque las deformaciones que experimentará el techo a lo largo de su vida útil, ya sea por viento, granizo, cambios de temperatura, sismos o por una combinación de estos factores, no se transmitirán al plafón que contiene los frescos.

El bastidor elegido consiste esencialmente en una retícula formada por vigas de acero inoxidable de sección rectangular hueca. Las vigas principales tienen una sección que mide 75 mm de ancho por 150 mm de peralte, y el espesor de sus paredes es de 5 mm; son piezas continuas y dispuestas en la dirección norte-sur, además poseen la capacidad de carga necesaria para soportar el peso completo de la capa de mortero sin que se produzcan deflexiones que dañen ni al mortero ni a la obra pictórica. Las vigas secundarias son de menor peralte y están dispuestas en dirección perpendicular a las vigas principales, su sección mide 50 mm de ancho por 75 mm de peralte, y el espesor de sus paredes también es de 5 mm. La unión entre vigas principales y secundarias fue resuelta mediante ángulos y tornillos del mismo material (Figura 49).



Figura 46. Unión de fragmentos de placas de concreto simple de diferentes dimensiones previamente fracturadas.

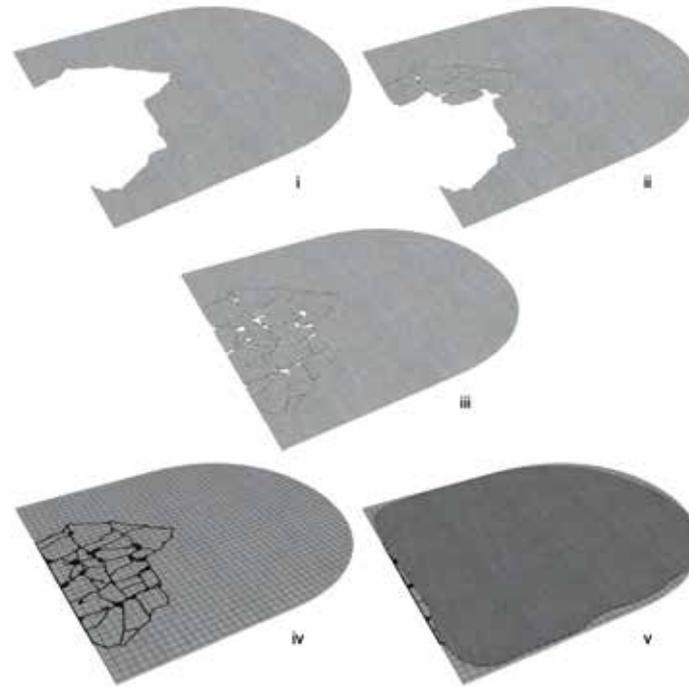


Figura 47. Proceso de rehabilitación del plafón: i) situación del plafón inmediatamente después del sismo de 2010; ii) inicio de la reintegración de fragmentos; iii) reintegración total de los fragmentos; iv) instalación de malla de refuerzo de acero inoxidable; v) colocación de mortero sobre toda la superficie del plafón.



Figura 48. Vista general y detalle de la malla de acero inoxidable sobre el plafón antes de vaciar la capa de mortero de alto desempeño; obsérvense los surcos entre los distintos fragmentos recuperados del mural, estos quedaron rellenos de mortero al momento de realizar el vaciado.

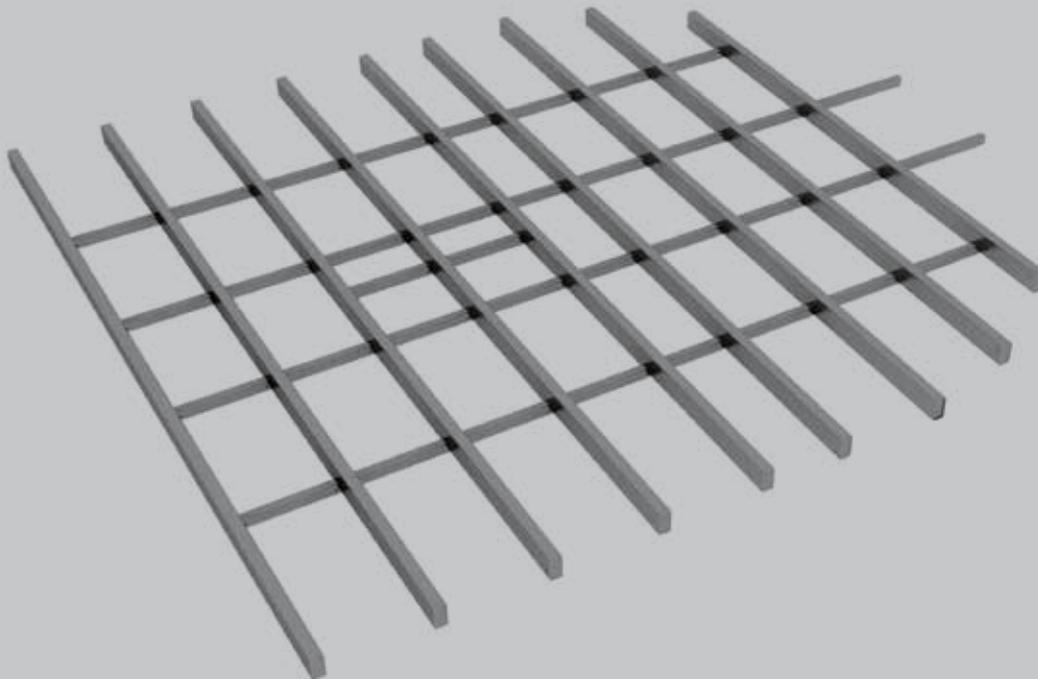


Figura 49. Nuevo bastidor de acero inoxidable formado por vigas huecas de sección rectangular.

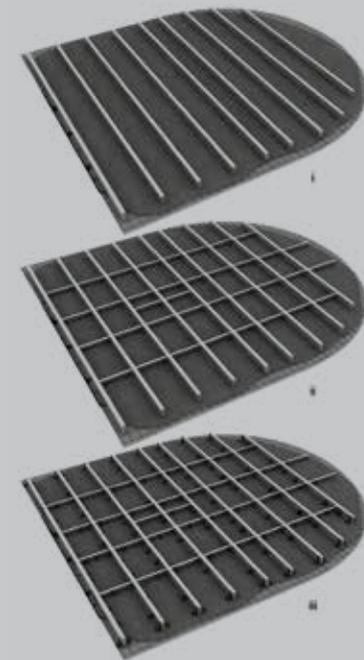


Figura 50. Ensamble del nuevo bastidor de acero inoxidable: i) instalación de vigas principales; ii) instalación de vigas secundarias; iii) instalación de conexiones entre vigas principales y secundarias e instalación de anclajes para unir el plafón al bastidor.

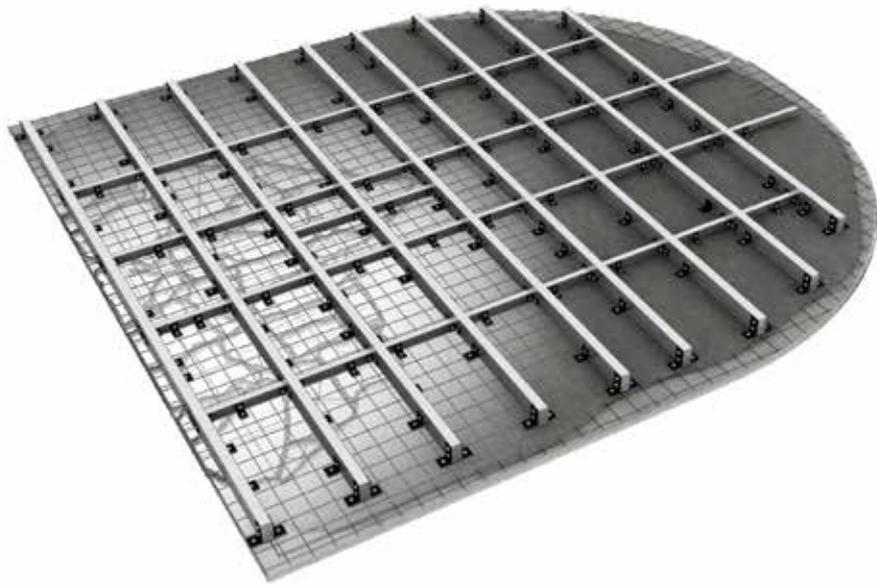


Figura 51. Esquema general del plafón ya rehabilitado junto con el nuevo bastidor de acero inoxidable.



Figura 52. Nuevo bastidor apoyado sobre el plafón ya rehabilitado.

Una vez resuelta la estructura para el nuevo bastidor y reintegrado y reforzado el grueso plafón de mortero que contiene la obra de arte, hubo que resolver uno de los problemas más delicados de la intervención: la unión entre ambos elementos.

Para ello se concibieron tres elementos de sujeción: uno elaborado con resina epóxica aplicada en la unión del bastidor con la cara superior de la placa de mortero; otro de tipo mecánico resuelto mediante tornillos anclados con taquetes al plafón y afianzados mediante tuercas a los ángulos sujetos al bastidor; y uno más, también de tipo mecánico, elaborado con barras de acero inoxidable, cada una de ellas con rosca en toda su longitud y provista de una placa circular en su extremo inferior. Estos últimos elementos dan soporte al mural desde la superficie inferior del plafón de



Figura 53. Fijación del plafón al nuevo bastidor mediante tornillos anclados con taquetes.



Figura 54. Proceso de retiro del apuntalamiento.

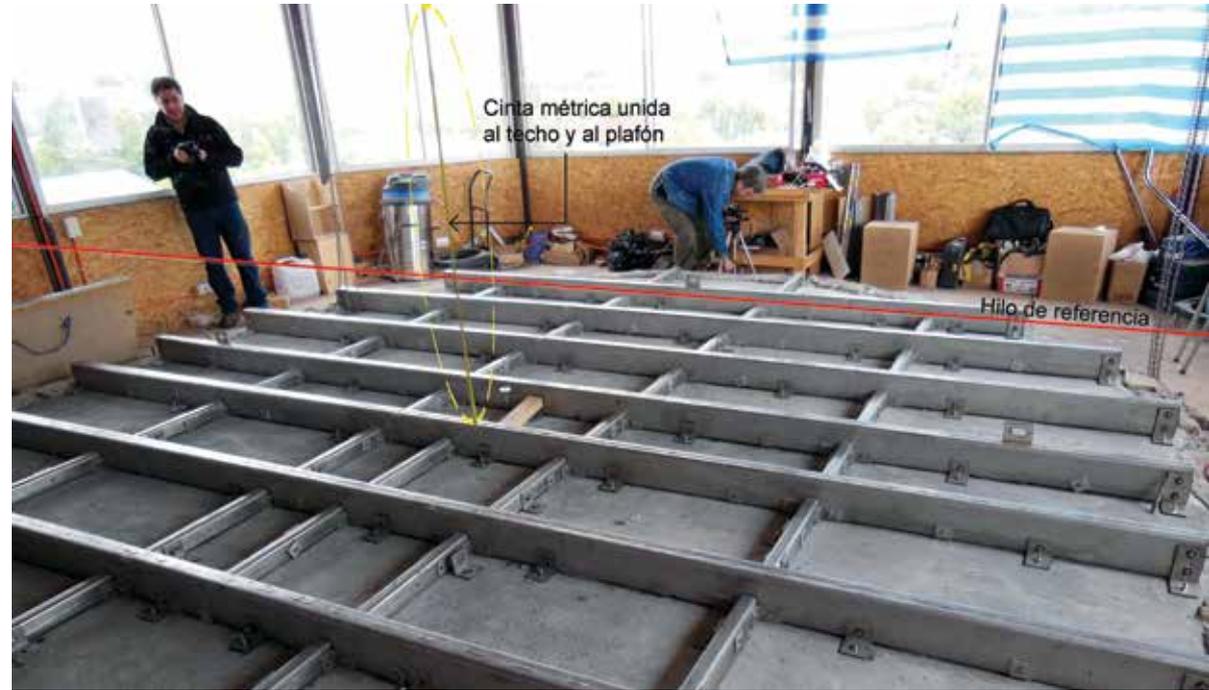


Figura 55. Vista general del nuevo bastidor de acero inoxidable al concluir su instalación. Para medir la deflexión que este experimentaría al retirar el apuntalamiento se instaló un hilo de referencia así como una cinta métrica; la parte enrollable se fijó al techo, mientras que el extremo libre de la cinta se afianzó al plafón.



mortero; es decir, desde la misma superficie sobre la que se realizó la obra de arte.

Cada uno de los sistemas de sujeción empleados tiene la capacidad de soportar el peso completo del mural, el cual es del orden de cinco toneladas. La resina epóxica utilizada no es un

material longevo. Se estima que rebasa los veinte años, aunque en general se desconoce su duración. En esta intervención, su papel fundamental fue el de garantizar la estabilidad del mural al momento de retirar el apuntalamiento.

Se instalaron aproximadamente 144 taquetes, con una capacidad nominal del orden de 360 kg, lo que indica que tiene un amplio margen de seguridad.

La unión del bastidor con la capa de mortero empleando la resina y los taquetes se realizó con el apuntalamiento habilitado; es decir, que todas las acciones relacionadas con estas dos soluciones se efectuaron exclusivamente por la parte superior de la capa de mortero.

Después de haber instalado todos los taquetes, lo cual tomó casi un par de días, se suspendieron las actividades sobre la placa de mortero

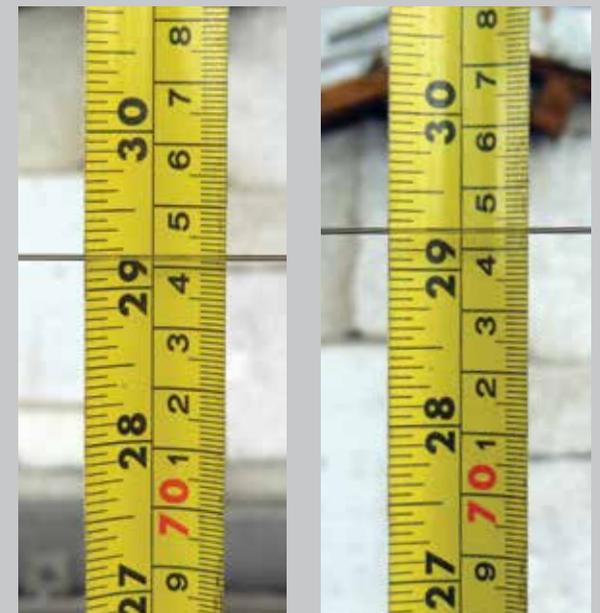


Figura 56. Lectura antes y después de retirar el apuntalamiento que soportaba el plafón, la diferencia no excedió de 2 mm.



Figura 57. Imagen del mural inmediatamente después de haber retirado todo el apuntalamiento.



Figura 58. Instalación de anclas complementarias.

durante la tarde en que se colocó el último taquete y toda la noche siguiente, para permitir que la resina endureciera, lo cual en condiciones normales toma cuatro horas (Figuras 50 a 53).

Posteriormente se colocaron hilos de referencia para poder medir la deflexión que experimentarían las vigas principales del bastidor y la gruesa capa de mortero al momento de ir retirando el apuntalamiento. Esto serviría de base para tener datos sólidos que permitieran juzgar de manera objetiva el desempeño de los nuevos elementos de soporte y suspender, solo si fuera necesario, la maniobra de retiro del apuntalamiento, dado que se tenía muy presente que los restauradores estarían por la parte de abajo del mural, retirando el apuntalamiento, y no se deseaba correr ningún riesgo de seguridad para el mural, pero sobre todo para el personal.

Entonces se procedió a retirar el apuntalamiento, lo cual haría que la nueva estructura del bastidor se encargara de tomar ya el peso completo de la gruesa capa de mortero que conformaba al plafón (Figura 54). Esta maniobra se realizó de manera ordenada y paulatina. Por la parte superior, un par de miembros del equipo vigilaba la deflexión de la estructura; en uno de los puntos de observación, incluso se colocó una cámara para contar con un registro continuo del seguimiento. Las mismas personas encargadas de vigilar el desempeño de la estructura, continuamente se comunicaban por radio con las que se encontraban retirando el apuntalamiento para informarles del comportamiento de la estructura y para poder advertir oportunamente sobre cualquier señal de comportamiento inadecuado. Finalmente logró retirarse la totalidad del apuntalamiento que sostenía al mural;

al concluir esta tarea, la deflexión del bastidor al centro del claro no excedió de dos milímetros (Figuras 55 y 56), lo cual fue todo un éxito, pues el resultado indica que la estructura tuvo un formidable desempeño y, además, que hubo una excelente calidad en la participación de los restauradores al implementar las diversas acciones de carácter estructural que se realizaron.

Ya sin la plataforma superior, quedó libre la obra arte (Figura 57), lo que se aprovechó para implementar el tercer sistema de refuerzo y así lograr la estabilidad del mural a largo plazo (Figura 58). Este sistema ofrece 23 puntos más de apoyo (Figuras 59 y 60), lo que permitirá absorber aquellas imperfecciones que pudieran llegar a tener los taquetes que se encuentran distribuidos sobre toda la superficie y podrá prescindirse de la capacidad de la resina cuando esta pierda sus

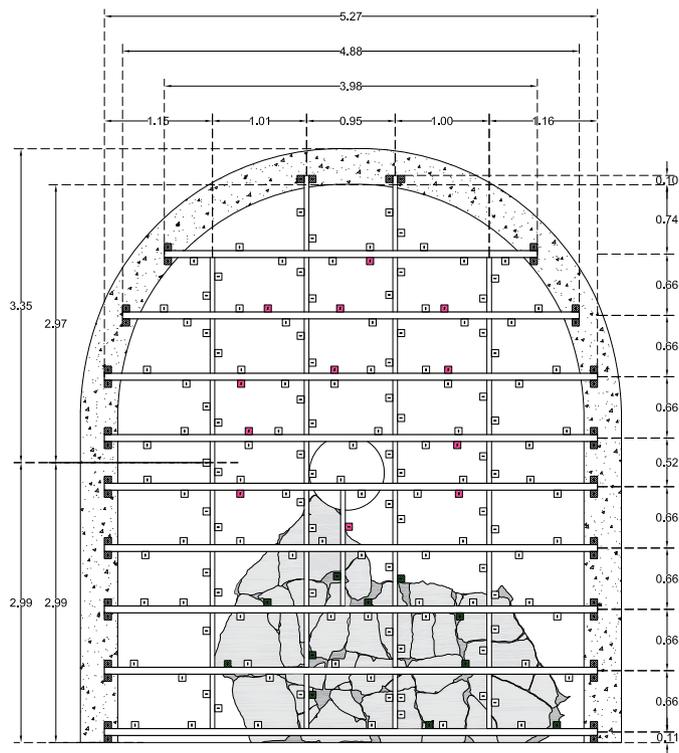


Figura 59. Distribución de anclajes para sujetar el plafón al mural.



Figura 60. Señalización de la ubicación de 23 anclas complementarias.

propiedades mecánicas. De cualquier manera, es deseable que se vigilen las condiciones que guarda el nuevo sistema de sujeción al menos una vez cada cinco años y después de que ocurra un sismo considerable.

Concluida la rehabilitación estructural del plafón se procedió a colocar el nuevo techo que cubriría el cubo de la escalera y, por supuesto, también a la obra de arte. De manera paralela se realizó la restauración de la pintura mural, prestando especial atención a las cicatrices que quedaron al reintegrar los distintos fragmentos que se recuperaron (Figura 61).

Por último, se retiró la plataforma inferior junto con el apuntalamiento que la sostenía y se procedió a pintar las paredes del interior del cubo de escaleras. Por la parte exterior, una vez concluida la construcción de la nueva techumbre, también se

retiró la estructura que se levantó para cubrir de manera temporal la zona intervenida.

#### COMENTARIOS FINALES

En la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, la cual alberga la obra del maestro Jorge González Camarena, se sugiere que a largo plazo, cuando resulte necesario reemplazar el techo que cubre al mural por el deterioro que se haya acumulado en su estructura, se construya un soporte exclusivo para la nueva techumbre; de esta manera, la demanda de carga sobre las columnas actuales se reduciría y esto permitirá incrementar la seguridad del mural y extender su vida.

La Escuela México ha soportado una amplia historia de sismos, los daños que en esta ocasión produjo el terremoto de 2010 obligaron a revisar la seguridad de su estructura, tarea que fue encomendada a una firma de

ingeniería, la cual recomendó implementar un conjunto de acciones de refuerzo para subsanar las debilidades que identificó en la estructura.

Habrà que implementar un programa para inspeccionar periódicamente la estructura del techo que cubre la obra del maestro Alfaro Siqueiros; el propósito es identificar de manera oportuna problemas de deterioro en los elementos de madera. Atención especial habrá que prestar a los puntos de apoyo de las vigas, debido a que suele ser en estos donde se acentúa el deterioro.

Asimismo, es necesario dar seguimiento al comportamiento del refuerzo efectuado en el mural del maestro Xavier Guerrero, por lo menos una vez cada cinco años y después de que ocurra un sismo de magnitud  $M_w=6.0$  o superior.

En los tres murales se observaron problemas de humedad causados por escurrimientos de agua plu-



Figura 61. Vista del mural al concluir la instalación de las anclas complementarias; con ello también concluye la consolidación y el refuerzo del plafón y se inicia la etapa de restauración de la pintura.

vial; por consiguiente, es necesario que al menos una vez al año, y antes de cada periodo de lluvias, se revisen los techos y las canalizaciones de agua pluvial.

Las intervenciones efectuadas en los tres murales, a consecuencia del terremoto que afectó a Chile el 27 de febrero de 2010, resultaron una tarea ardua y compleja que impuso nuevos retos en el campo de la restauración, pero que también estuvo llena de importantes logros y satisfacciones gracias a la capacidad, esfuerzo, empeño y tenacidad que en ella pusieron obreros, técnicos y profesionales de diversas disciplinas, así como autoridades de instituciones, tanto chilenas como mexicanas, que lograron coordinarlas y llevarlas a buen puerto.

Para la UNAM resultó un honor haber podido contribuir en el recate de estas importantes obras que dan testimonio de los fuertes lazos de amistad que existen entre México y Chile.

### RECONOCIMIENTOS

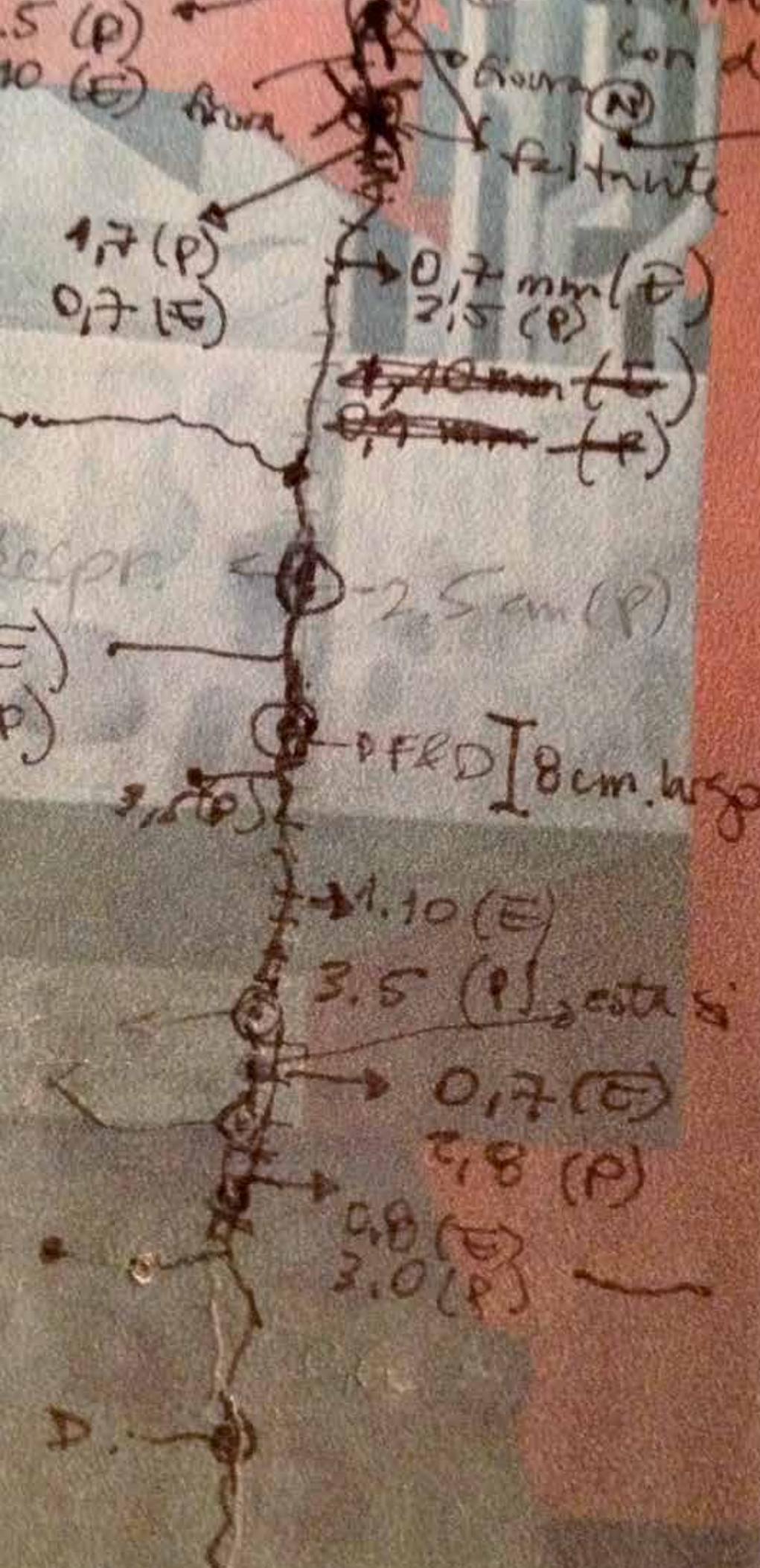
Efraín Ovando, miembro del Instituto de Ingeniería de la UNAM, proporcionó asesoría técnica para el desarrollo de los estudios efectuados tanto en la Escuela México como en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, para conocer las características y propiedades de los suelos que subyacen los cimientos de ambos inmuebles.

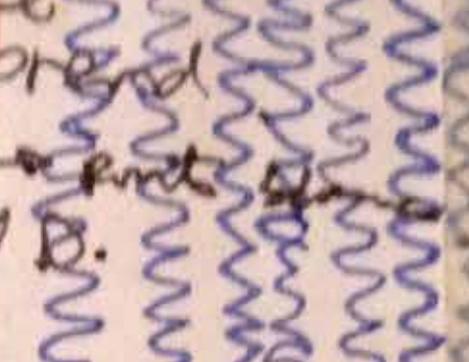
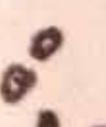
Se agradece a: María Soledad Silva, encargada de la Comisión del Patrimonio Histórico del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile (CMN), la excelente coordinación para la realización de las visitas técnicas y la vinculación de la UNAM con el proyecto; Mauricio Sánchez y María Fernanda Rojas, del Área de Gestión de Proyectos del Consejo de la misma dependencia, su apoyo y atenciones durante la estadía del autor en Chile; Carolina Ossa, jefa del Laboratorio de Pintura del Consejo Nacional de Conservación y Restauración

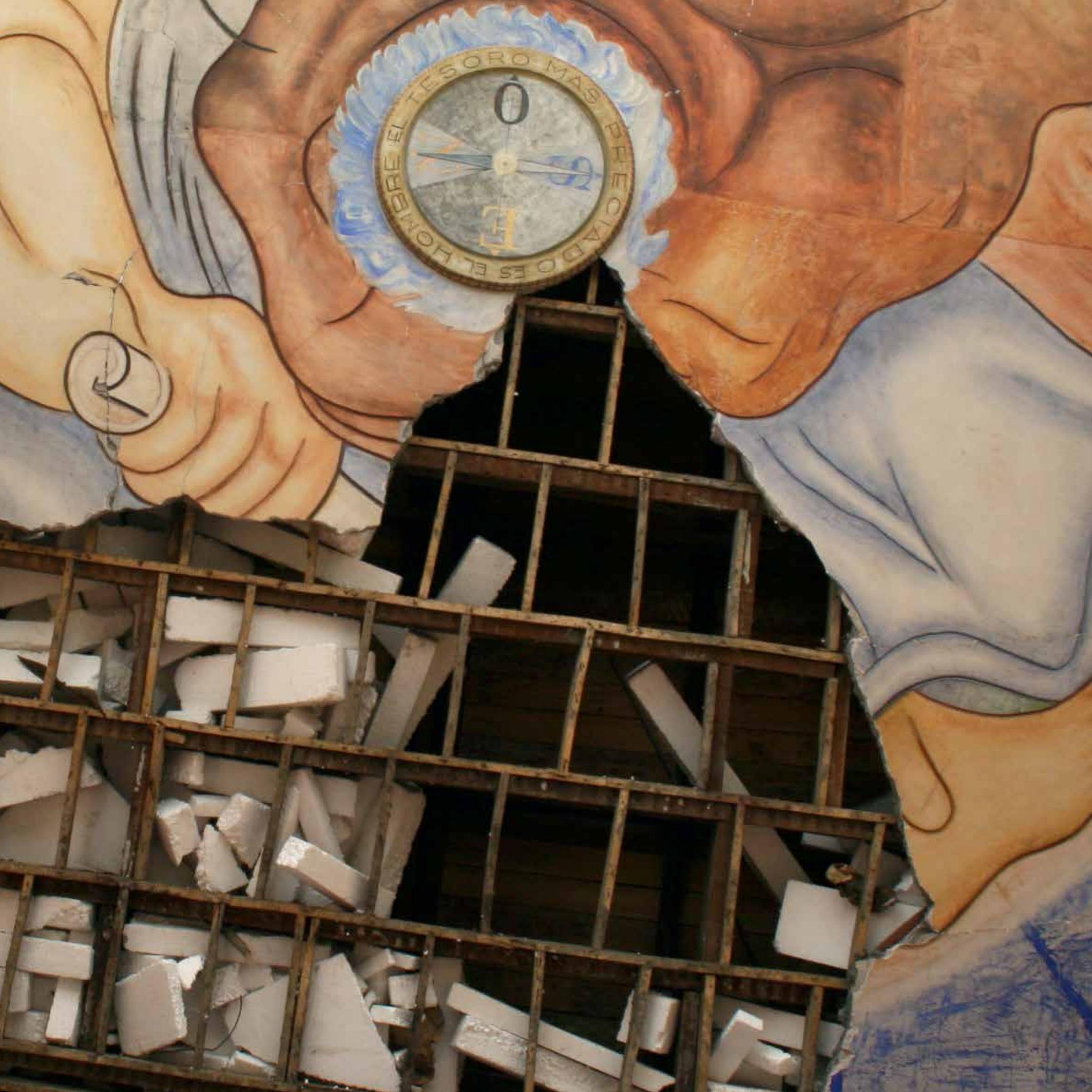
de Chile, sus valiosos comentarios y sugerencias; y Juan Manuel Santín del Río, agregado cultural de México en Chile, su valioso apoyo en la vinculación de la UNAM y el CMN.

Al grupo integrado por expertos restauradores de México, Chile y España, encabezados por Renato Robert Paperetti, se le reconoce el excelente trabajo que realizó en la etapa de rehabilitación estructural del mural del maestro Xavier Guerrero.

Asimismo, se agradece el valioso apoyo de: Roberto Sánchez Huerta, en la revisión del texto; Yoshio Fukumori Villegas y Navani Cadena Martínez, en la elaboración y edición de dibujos; Raymundo Mondragón y José Rosales, en el desarrollo de los trabajos de laboratorio, especialmente se reconocen sus atinadas opiniones y sugerencias; Yesica Vanesa Acosta Dávila, Gustavo Lara Dorantes y Francisco Antonio Orihuela Ramírez, en el registro de los resultados experimentales.



-  → *fiura* origen
-  → *fiura* nueva
-  → grieta origen
-  → grieta nueva
-  → desprendimiento
-  → faltante x abrasión
-  → faltante
-  → sales
- 
-  → desprendim. y faltante
-  → escurrimientos



## ¿ALBAÑILES O RESTAURADORES?

RENATO ROBERT PAPERETTI

Fuera del ámbito de la especialidad y de las actividades relacionadas con ella, la percepción que se tiene del quehacer profesional de un conservador-restaurador, muy a menudo permanece envuelta en cierto halo de misterio y especulación. Si tomáramos como punto de partida las preguntas más frecuentes que el público no especializado suele hacer en sus primeros acercamientos al mundo de la conservación, tendríamos un cuadro bastante representativo de lo que para el imaginario colectivo significa el rescate de una obra patrimonial deteriorada. El restaurador se asocia en ocasiones a la figura del pintor-artista; en otras, a una especie de alquimista, capaz de devolver los objetos a su estado de "esplendor original", por medio de extrañas y misteriosas manipulaciones, exorcizando causas y efectos del deterioro. Para otros, más proclives a una perspectiva positivista, el restaurador se relaciona simplemente con la figura de un médico, quien estudia, registra e intenta controlar las patologías de la obra de arte deteriorada. Posiblemente algo habrá de todo eso. También es útil recordar que bajo enunciados tan seductores

y generales como "puesta en valor del patrimonio", que en los últimos tiempos aparece con frecuencia en el léxico de la literatura especializada, convergen planteamientos paradigmáticos, soluciones técnicas y metodológicas, en ocasiones muy distintas entre ellas, siendo todas estas reflejo indudable de la gran riqueza de experiencias y saberes acumulados en las múltiples realidades de este oficio, que no siempre son reducibles a recetas escritas en los prontuarios que ofrecen los manuales de conservación para enfrentar los distintos casos.

Quienes trabajamos en la conservación y restauración del patrimonio artístico expresamos a menudo la idea de que cada obra representa, en cierta medida, una problemática única e irrepetible. Este aspecto general, en el caso de la pintura moderna y contemporánea se torna casi una regla, probable reflejo de la gran libertad, necesidad de búsqueda y experimentación que caracteriza los procesos creativos de los actuales productores, en contraste con el quehacer de los artistas-artesanos de épocas anteriores. Esta característica, desde la perspectiva

de la conservación y restauración de la pintura moderna y contemporánea, constituye no solo un gran reto técnico, por la complejidad que sus variantes representan, sino también un enorme potencial que permite trascender la dimensión de un oficio repetitivo y meramente técnico para convertirse en una disciplina compleja y enriquecedora desde diversas perspectivas, en la cual, sin duda alguna, el aporte de la investigación se vuelve imprescindible.

En el caso de la pintura mural, el hecho de que esta forme parte de la arquitectura, estando integrada a los muros, convierte su conservación en una especialidad dentro de la especialidad, tornándose un fenómeno que tiene que ver directamente con el estado de conservación del inmueble en su conjunto y las problemáticas que todo ello conlleva, lo cual implica una transformación del conservador-restaurador de obra mural en una figura con características muy específicas.

Nos enfrentamos a un escenario cargado de ingredientes novedosos y contradictorios, en el cual los creadores, en su afán de constante renovación y



Área colapsada del mural de Xavier Guerrero *De México a Chile*. Escuela México de Chillán. Foto Víctor Orellana.



Efectos del terremoto del 2010 sobre el busto de Benito Juárez. Escuela México de Chillán. Foto Víctor Orellana.

rompimiento casi sistemático con los cánones estéticos anteriores, incurren a menudo en errores, que toda práctica experimental necesariamente implica. Esto constituye, evidentemente, un reto metodológico y un ulterior grado de dificultad en la práctica de la conservación de este tipo de patrimonio. Por supuesto, a esta regla no escapa el Movimiento Muralista Mexicano, manifestación que, a juicio de muchos, representa uno de los fenómenos de mayor trascendencia en la historia del arte universal del siglo XX.

En relación al tema que nos ocupa, esto es, el proyecto para la restauración de los murales mexicanos en Chile, cabe mencionar que se desarrolló en dos etapas; la primera corresponde al diagnóstico realizado in situ en julio de 2010 y a posteriores estudios con duración aproximada de un año, realizados en diversas instituciones mexicanas y chilenas. La segunda comprende la restauración propiamente dicha, que se inició en noviembre del año 2011, extendiéndose hasta marzo de 2013. La más reciente intervención tiene que ver directamente con la rea-

lizada entre 2008 y 2009 en las obras de la Escuela México de Chillán, que en su momento permitió diagnosticar y corregir graves afectaciones en las dos obras murales que se encuentran en la escuela: *Muerte al invasor* y *De México a Chile*.

En aquella ocasión, el mural *Muerte al invasor* presentaba una severa degradación, relacionada con cambios climáticos extremos, a los cuales año tras año estuvo expuesta la obra. Algunas de las delgadas placas de terciado marino, que Siqueiros utilizó por primera vez para crear un soporte separado del muro (Guillermina Guadarrama), se encontraban en muy mal estado y en casi todo el mural la capa pictórica constituida por pintura automotiva (piroxilina), aplicada en múltiples modalidades, desde veladuras sumamente delgadas hasta gruesos estratos pastosos, se encontraba separada del mismo soporte, en forma de escamas a punto de desprenderse. Su lento rescate permitió recuperar el nivel original de cada escama, adhiriéndolas nuevamente al soporte.

También cabe recordar que en algún momento, debido a trabajos de obra civil poco afortunados, el

mural permaneció durante varios días expuesto a los embates directos de la lluvia, sufriendo gravísimos daños que las restauraciones realizadas en los años cincuenta y ochenta por los maestros Fernando Marcos y Antonio Astudillo, respectivamente, procuraron corregir de acuerdo a los criterios históricos de aquel momento.

El mural de Guerrero, *De México a Chile*, realizado en cinco secciones que integran una sola temática, fue pintado magistralmente por el autor aplicando variantes y cautivadoras técnicas de fresco. En relación a este, la intervención ya mencionada de 2008-09 se enfocó en gran medida a solucionar los daños que presentaba el cielo del vestíbulo principal de la escuela, donde se encontraba una importante área de pérdida y otras más a punto de desprenderse debido a la poca compatibilidad entre la losa de hormigón armado y el aplanado pictórico de cal y arena.

Concluida la ardua tarea de rescate, se entregan las obras a las autoridades y a la ciudadanía en su renovado estado de conservación en octubre de 2009. De dicha experiencia destacaría sin duda no solo lo



Precariedad del sistema de sujeción del mural de Xavier Guerrero *De México a Chile*, Escuela México de Chillán.

técnico. Hay aspectos humanos de nuestras experiencias cotidianas que fueron esenciales y nos motivaron profundamente. Las demostraciones de afecto y simpatía de la gente se tradujeron en fuertes vínculos de amistad que permanecen hasta la fecha.

El 27 de febrero de 2010, la noticia del terremoto nos golpeó emocionalmente en la distancia. La preocupación por conocer los detalles de la situación quedó sin respuesta hasta una semana después del desastre, cuando paulatinamente empezaron a reanudarse las comunicaciones. En la mente estaban presentes nuestros amigos del país y los murales recién entregados. Poco a poco nos enteramos de que, pese a la enorme catástrofe, las pérdidas humanas que pudiéramos asociar con un nombre y un apellido conocido, afortunadamente no fueron tantas. Cobquecura, comuna donde vivían entrañables amigos, no había sido devastada por el maremoto, a diferencia de Dichato, localidad donde perdió la vida el profesor León Ortiz, quien impartía música en la Escuela México desde hacía muchos años y casi todos los



Fragmentos del mural en mesa de trabajo.



Colocación de fragmentos sobre acrílico estructural.



Evidencia del grado de flexión de una viga maestra que sostiene la losa.

días de nuestra permanencia nos visitaba para conversar y enterarse del avance de los trabajos.

A los pocos días de la catástrofe empezamos a recibir relatos e imágenes desde distintas fuentes evidenciando el colapso de una parte considerable del mural en el cubo de escaleras, y de daños importantes en otras áreas del mismo, lo cual nos provocó un remolino de sentimientos encontrados. Una vez más la tierra se estremecía, echando literalmente al suelo nuestro esfuerzo de poco más de un año de intenso trabajo.

De inmediato se canalizó, a través de la Embajada de México en Chile y el Consejo de Monumentos Nacionales, la solicitud para que el Taller de Pintura Mural del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble de México (Cencropam) proporcionara sugerencias para enfrentar la emergencia en términos de medidas mínimas a implementar para el resguardo, principalmente, del área colapsada, cuyos fragmentos se hallaban esparcidos en el piso del cubo de escaleras de la Escuela México. Estas se enviaron de inmedia-

to, en paralelo y coincidentemente con las recomendaciones del Centro de Conservación de Chile, para que se tomaran las oportunas acciones de rescate y resguardo de los fragmentos.

En este contexto se gestiona también la visita a terreno de un equipo interdisciplinario binacional, integrado, entre otros participantes, por dos de los conservadores mexicanos que participaron en la anterior restauración: David Oviedo y yo. En julio de 2010 se concreta la visita, que incluye el mural de Concepción, que resultó clave en los planteamientos generales de intervención y toma de decisiones.

*Presencia de América Latina*, pintado con emulsiones acrílicas sobre una gran muralla, y la escalera que lleva a la planta alta de la pinacoteca, en términos generales, parecían haber resistido bastante bien. Sin embargo, como consecuencia de los desajustes provocados por los continuos movimientos telúricos, sobre la techumbre y el enorme edificio, estando en plena temporada invernal, se habían generado abundantes filtraciones de agua de lluvia que escurrían desde la parte superior del mu-

ral hasta el piso en diferentes puntos de la sala. Al frente del mural se apreciaban de inmediato destacadas áreas húmedas, con presencia superficial de sales blancuzcas muy características del hormigón cuando permanece mojado. Las grietas verticales que marcaban a distancias regulares el anverso en correspondencia con los pilares estructurales del reverso del mural, se habían acentuado en longitud y anchura, y otras nuevas en sentido horizontal habían aparecido. Era necesario determinar la situación estructural del inmueble, cuyas condiciones evaluaría el equipo de especialistas del Instituto de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIUNAM). Para lo anterior fue indispensable conocer en qué condiciones estaba el reverso del mural, oculto tras otro muro.

La misma tarde de mi llegada a Concepción nos trasladamos en grupo a la ciudad de Chillán. Entrar a la Escuela México y volver a ver los murales, estoy seguro que produjo en David, al igual que en mí, sentimientos encontrados de mucha emoción y tristeza. Constatar que el plafón-mural del acceso,



Colocación de fragmentos sobre acrílico estructural.



Vista general del plafón.

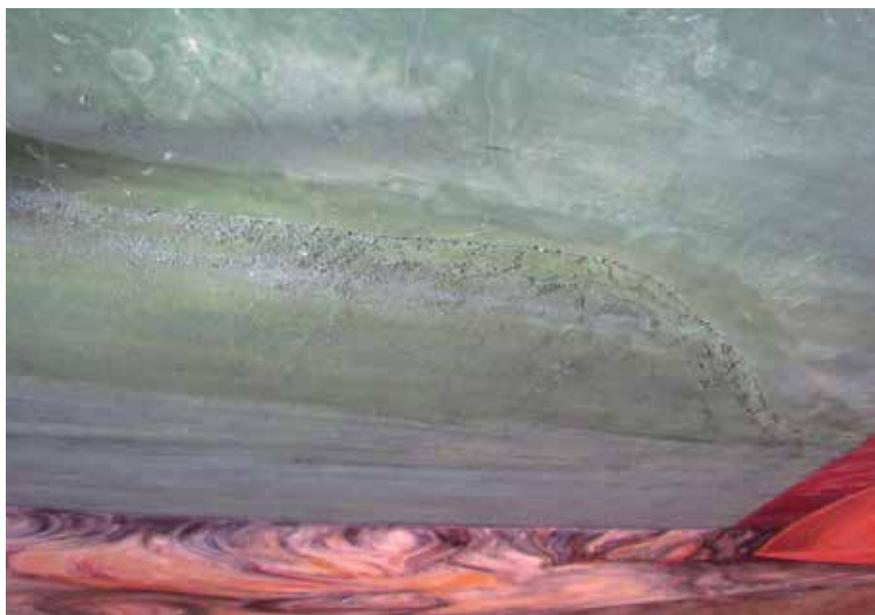
que intervinimos preventivamente frente al evidente riesgo de un inminente colapso, se encontraba en su lugar nos sorprendió positivamente, a pesar de que en los muros nuevamente se abrieron algunas grietas ya trabajadas con anterioridad.

En el cubo de escaleras ya habían montado el andamio solicitado para el diagnóstico. El mismo que habíamos utilizado previamente. Todavía en el suelo permanecía el desfigurado busto de Benito Juárez. Por otro lado, la escuela en su conjunto presentaba daños estructurales importantes: muros desplomados o agrietados. Afortunadamente, en la ex biblioteca, el mural *Muerte al invasor* no sufrió daños de gran relevancia. El primer mural pintado por Siqueiros en flexibles planchas de terciado marino, separadas del muro, no solo respondió a las bien conocidas necesidades de rediseño del espacio, composición y lenguaje plástico, también tuvo una mejor respuesta ante los frecuentes embates sísmicos de esta tierra.

La visita en julio, entre otras cosas, significó que en el cubo de escaleras se montara nuevamente



Detalle: acabado tosco en unión de tareas.



Detalle: acabado tosco en unión de áreas.



Detalle: ejemplo de grieta no original que resalta visualmente atravesando un elemento iconográfico especialmente importante. Esta se formó a consecuencia de movimientos estructurales posteriormente a la realización de la obra. También se aprecia un pequeño desprendimiento, probablemente causado por el terremoto de 2010.

el andamiaje retirado al concluirse la última restauración, y así poder realizar observaciones directas en la zona crítica. El colapso del área del plafón evidenció la carencia total de una estructura interna que sostuviera el mural, este estaba asegurado con un sistema sumamente precario. En un esfuerzo conjunto por compartir reflexiones entre restauradores e ingenieros desde los respectivos puntos de vista, empezaron a esbozarse las posibilidades técnicas de lo que necesariamente sería el Proyecto de Rescate Integral; es decir, dirigido en paralelo a la restauración de las obras artísticas y de las estructuras que las contienen. Estos días de intensa labor, en los que se vertieron cascadas de ideas y posibles metodologías a seguir, se prolongaron durante una extensa semana.

A partir de este momento se empieza a trabajar asiduamente, a lo largo de poco más de un año, en las gestiones, la planificación, los estudios y análisis de manera conjunta entre los distintos niveles corporativos binacionales involucrados. El proyecto de intervención directa se llevaría a cabo a partir de noviembre de 2011.

El primer paso para que un proyecto de rescate patrimonial se pueda llevar a cabo es, entre muchos otros aspectos, la elaboración de una propuesta de intervención, encargo que el Centro de Conservación de México me encomendó, como integrante del Taller de Pintura Mural, para dar seguimiento al desarrollo de una propuesta de intervención. Lo que significó definir los siguientes aspectos: metodología, procesos técnicos y cronograma relativo por etapas, recursos materiales y humanos. En el caso de los murales de Concepción y Chillán nos encontramos con tres situaciones de partida, donde cada una de las obras presentaba distintos y evidentes grados de deterioro, siendo el plafón-mural de Xavier Guerrero, en el cubo de escaleras, el de mayor complejidad, debido a que una tercera parte de la losa que constituía una sección colapsó desde una altura de alrededor de nueve metros. Esta área resultó completamente fragmentada, por lo que su rescate y restauración se nos planteaba como un proceso bastante más complejo que los que se implementarían en

el resto de áreas de *De México a Chile* y de los otros murales. En el caso de la sección colapsada, estamos hablando de aproximadamente la tercera parte de un plafón de 27 metros cuadrados, que al desplomarse se fraccionó en por lo menos cincuenta partes grandes y medianas de entre 20 y 100 cm<sup>2</sup> y en cientos de pequeños fragmentos que se restituirían a su ubicación original por medio de un proceso de anastilosis; es decir, rearmando el "rompecabezas" en su posición original, creando refuerzos estructurales específicos en el área de desprendimiento y en el resto del plafón, planteamiento que constituyó, dentro del proyecto general, el mayor reto a solventar.

En un inicio, el hecho de que el plafón fuera plano facilitó en términos prácticos la reubicación de los fragmentos sueltos; de haberse tratado de una bóveda, el grado de dificultad hubiera sido mayor. Dada la condición plana, nació la idea de colocar en el área del colapso un soporte estructural de acrílico transparente, para poder posicionar correctamente los fragmentos, visualizando su ubicación, tanto



En la imagen se aprecia una grieta de retiro original que fue aprovechada en sentido plástico con la intención de simular el veteado de las piedras representadas pictóricamente.

por el anverso, tomando en cuenta la continuidad cromática e iconográfica, como por el reverso, sujetándolos por medio de pernos y consolidándolos por medio de un mortero de reparación. Solo faltaba entender cabalmente el sistema estructural del mural y pensar en una alternativa adecuada y definitiva para todo el plafón. Esta parte se desarrolló gracias al apoyo técnico y logístico del Instituto de Ingeniería de la UNAM, donde nos asesoraron y brindaron todas las facilidades para realizar diversos estudios, simulacros y ensayos de reparación estructural en enormes probetas con características similares a la losa del mural.

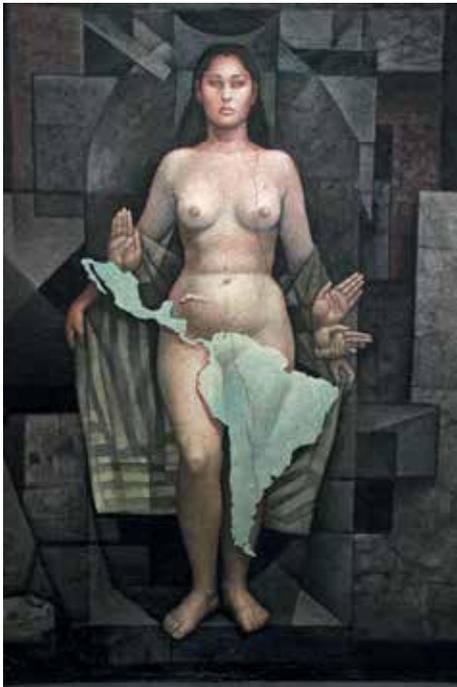
En el caso del plafón del acceso principal de la Escuela México, desde la primera vez que se intervino esta sección se observaron áreas importantes, cuya factura y continuidad iconográfica contrastan fuertemente con el resto del mural y no reflejan en absoluto la calidad que caracteriza al autor, quien además fue un pionero del Movimiento Muralista Mexicano, asesorando a muralistas de la talla de Diego Rivera.

La existencia de uniones del aplanado pictórico (tareas o jornadas de trabajo) que cruzan rostros o ropajes de las principales figuras, los acabados ásperos y fuera de nivel, nos hablan de algo extraño en la historia de este plafón. Por otro lado, sabemos que el plafón sufrió desprendimientos importantes y fue intervenido por Antonio Astudillo a principio de los ochenta y lo realizó el Taller de Pintura Mural del Cencropam en 2008-09. Las pruebas de tipo organoléptico realizadas en estas áreas arrojaron una clara "inestabilidad cromática", permitiéndonos pensar en la dudosa originalidad de estas. Hay que mencionar también la existencia de un interesante dibujo realizado a lápiz grafito sobre papel, que se encontró en la dirección de la escuela, está enmarcado y lleva en el reverso el sello de una casa de arte de México. En este aparecen detalles iconográficos que en la obra original ya no se aprecian, abriendo la posibilidad de que se trate del boceto original realizado por el autor. Por último, hay que aquí citar el testimonio directo del restaurador Fernando Marcos, que mencionó en entrevista, realizada en 2012,

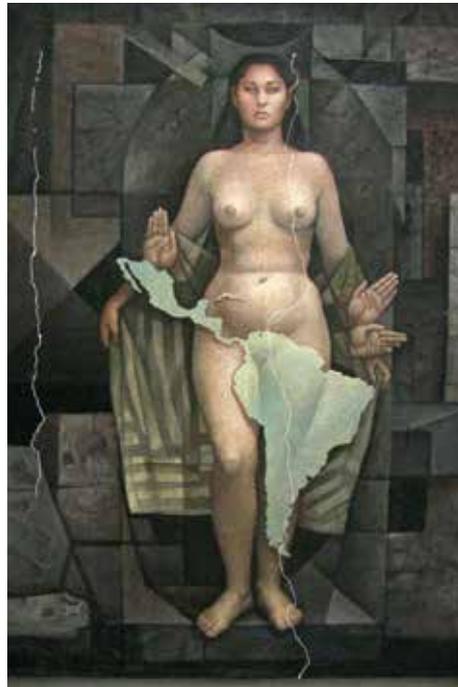
haber hecho reposiciones en esta área, a solicitud del director del plantel, en la década de los cincuenta, con ocasión de su intervención en la obra *Muerte al invasor*, de David Alfaro Siqueiros, en la ex biblioteca del centro de estudios.

El proyecto consideraba intervenir en forma simultánea tres murales ubicados en Concepción y Chillán, dos ciudades enclavadas a 98,8 km de distancia, lo que implicó desplazarse a lo largo de cuatro meses y medio entre estas dos ciudades para dar seguimiento a la coordinación de los procesos de restauración realizados por la mitad del equipo de restauradores. Los planteamientos de intervención en la hall de la Pinacoteca de Concepción se pensaron desde un principio como una intervención integral dirigida tanto a la superficie pictórica, en el frente de la obra, como a la estructural, a realizarse en la parte oculta del reverso por medio de la colocación de refuerzos.

De acuerdo con la idea inicial, la restauración artística, en términos generales, implicaría la realización de un pormenorizado diagnóstico y registro



Ejemplo de grieta no original que resalta visualmente atravesando un elemento iconográfico especialmente importante. Esta se formó a consecuencia de movimientos estructurales posteriormente a la realización de la obra.



Sellado estético realizado superficialmente utilizando un estuco blando compatible y reversible, a base de cal y polvo de mármol.



Vista del área a conclusión del proceso de sellado y reintegración cromática.

del estado físico de la obra, relacionado especialmente con el patrón de agrietados, en el entendido de que las grietas "originales" se incrementaron a raíz del terremoto de febrero de 2010. Se contempló una limpieza general y puntual, la eventual neutralización de sales, así como una reintegración cromática de las áreas que lo requiriesen.

Este mural de gran formato se caracteriza por estar pintado sobre un estuco de acabado muy áspero, aprovechado en términos plásticos, para resolver en distintos planos cromáticos los elementos iconográficos que integran la temática de la obra; logrando de este modo interesantes calidades pictóricas, un efecto de volumen y una gran profundidad.

Tomando en cuenta las anteriores características, se contempló realizar la limpieza por medio de una técnica poco invasiva, utilizando un aparato generador de vapor que permitiese remover las partículas de suciedad acumulada en la superficie texturizada sin tener que frotarla. Por último, una reintegración cromática limitada a zonas muy puntuales de la capa pictórica.

Es interesante señalar que en el transcurso de la intervención, las entrevistas rutinarias realizadas a personas estrechamente vinculadas con la historia del mural y en base a otras fuentes documentales, arrojaron nuevas luces que permitieron precisar la supuesta originalidad del patrón de agrietados. Si bien es cierto que Camarena y sus colaboradores muy puntualmente aprovecharon algunas pequeñas grietas integrándolas plásticamente a algunos elementos iconográficos, en las fuentes documentales encontradas se hace clara referencia por parte de los artistas a los requerimientos técnicos para la preparación del soporte, en vista de lograr un acabado sin defecto alguno. Por otro lado, en los registros fotográficos de la época no se aprecia ningún patrón de agrietado mismo, que de existir sería en forma de fisuras imperceptibles, sin interferir en la iconografía de la obra, donde posteriormente se generaron cicatrices que interferían con la lectura de la misma.

Lo anterior condujo a una revisión del criterio de actuación inicial que consideraba no intervenir las grietas originales, decidiendo aplicar en las más

notorias por color y dimensiones, un delgado estuco de un par de milímetros constituido por un material compatible con el aplanado original, pero mucho más frágil en términos de resistencia mecánica y completamente reversible, logrando reducir el impacto visual de estas.

De este proyecto destacaría también la complejidad de transmitir al equipo de restauradores, participantes en su gran mayoría en su primera experiencia en una intervención de pintura mural, los aspectos metodológicos, la dinámica y los alcances contemplados, esto a pesar de su disponibilidad y entusiasmo, por lo que esta experiencia representó una importante oportunidad de transmisión de conocimiento y procesos con significativos grados de complejidad técnica, aunque en ocasiones sin aparente conexión con el quehacer profesional del restaurador patrimonial. "¡No somos albañiles, somos restauradores!" se estableció muy pronto como un lema exorcizante en la larga y meticulosa parte de intervención estructural del plafón colapsado de Xavier Guerrero.





# UNA OPERACIÓN DE RESTAURACIÓN COMPLEJA

JUSTO PASTOR MELLADO

*Maco Gutiérrez, in memoriam*

Una operación compleja de restauración produce efectos inmediatos, tanto en la historiografía como en las estrategias de conservación y recuperación patrimonial. Lo que se restaura no es solo una obra, sino el relato que la hizo posible, al punto que determina aproximaciones contextuales que atraviesan los terrenos de la pintura, de la escritura y de la ingeniería. Esto es lo que el propio David Alfaro Siqueiros dio a entender cuando en 1941 empleó el término *pintura civil*, aludiendo a aspectos formales de lo que denominó *pintura moderna de función social* y en lo que incluye aspectos organizativos para una empresa monumental, en la que deben participar obreros cualificados, arquitectos, ingenieros y artistas. Pensar el muro exige la articulación de saberes que provienen de la cultura popular y de la ciencia de la construcción, como lo demuestran los escritos de Jean Charlot a propósito de las dificultades técnicas que presentan algunos de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública y la participación de Xavier Guerrero en su resolución. Estas dificultades, valga la analogía, serán enfrenta-

das posteriormente por Siqueiros y sus ayudantes en la Escuela México de Chillán, cuando los hace trabajar superficies curvas sobre un soporte de *masonite* (placa de madera aglomerada de uso náutico) empleando pintura al *duco*. En un país en que las palabras “pintura moderna” no pertenecían al léxico de la crítica, la materialidad de los productos industriales superaba de modo radical la tolerancia *epistémica* de los artistas locales. La radicalidad de Siqueiros no solo se manifiesta en el terreno político y pictórico, sino en el material. De este modo, no es casual que la restauración del mural de Xavier Guerrero en Chillán y la intervención preventiva sobre el mural de Jorge González Camarena en Concepción sean una expresión estricta del concepto de *obra civil* instalada previamente por Siqueiros.

El 27 de febrero de 2010, un nuevo terremoto afectó al país. Tres terremotos han sido determinantes en las relaciones entre México y Chile a lo largo del siglo XX. El primero, en 1939, movió a Siqueiros y Guerrero a efectuar los murales de la Escuela México de Chillán; el segundo, en 1960, condujo a la

realización del mural de Jorge González Camarena en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción; el tercero fue el golpe militar de septiembre de 1973, a raíz del cual el Gobierno de México rompió relaciones diplomáticas con Chile. Los vínculos formales entre ambos países no se restablecieron sino hasta 1990, con el inicio de la transición democrática. En lo que va del siglo XXI, ya ha tenido lugar el primer terremoto en Chile, dañando severamente una parte significativa del mural de Xavier Guerrero. El mural de Siqueiros, por su parte, había sido objeto de un importante trabajo de restauración que había culminado en el 2011. Fue desconsolador para las autoridades chilenas y mexicanas constatar el colapso del mural de Guerrero cuando se venía de restaurar el de Siqueiros. No obstante, la rápida respuesta de ambos gobiernos para poner en movimiento un convenio de cooperación obligó a incluir el mural de González Camarena, permitiendo la realización de un avanzado estudio sobre las condiciones de su conservación estructural. De este modo, si bien se trató de desarrollar dos proyectos

diferenciados, estos pasaron a formar parte de una sola iniciativa institucional de restauración.

Chillán y Concepción se han transformado en la cuna chilena del muralismo mexicano. Los años 1941 y 1963 han marcado una coyuntura plástica significativa en la constitución de unos imaginarios locales, al punto que los nombres de Siqueiros y González Camarena han pasado a ser los ejes ineludibles sobre los que se ha montado una idea del arte público en



"En la guerra, arte de guerra", *La Nación*, Santiago de Chile, 18 de enero de 1943 (recorte de prensa con anotaciones de David Alfaro Siqueiros). Acervo INBA - Sala de Arte Público Siqueiros. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

nuestro país. Sin embargo, el nombre de Xavier Guerrero ha sido objeto de una relativa puesta en segundo plano. Ha sido el colapso del plafón del mural emplazado en la escala que permite acceder al segundo piso de la Escuela México, que ha hecho que este mural concite la atención crítica. Por un lado, resulta admirable que por sus características constructivas haya soportado setenta años, en un lugar cuya estructura no le proporcionaba condiciones consistentes de permanencia. Por otro lado, la envergadura de las obras civiles ejecutadas para asegurar su restauración ha favorecido el estudio iconográfico, tanto de su narrativa como del conocimiento de la pertinencia técnica de Xavier Guerrero. Finalmente, cabe

destacar el hecho simbólico por el que la biblioteca, en que está emplazado el mural de Siqueiros, haya sido convertida en el laboratorio que acogió los fragmentos del mural de Guerrero, a pocos metros del sitio del colapso, permitiendo el desarrollo adecuado de las tareas de reconstrucción del puzzle.

Para la anécdota, valga señalar que al momento de instalar la base de acrílico destinada a sostener las tareas de recomposición inicial del plafón, un fuerte temblor de grado 7 sorprendió al equipo de restauradores, que debió soportar estoicamente la duración del evento, manteniendo la faena. Estas circunstancias, entre otras, obligaron al equipo a poner una atención especial al resto del mural, que había sido pintado en la bóveda de acceso a la escuela. El efecto lateral de esta atención condujo a la búsqueda del escaso material bibliográfico que existía sobre este mural y sobre el lugar de Guerrero en la epopeya del muralismo mexicano. Es así como adquieren particular relevancia textos como los de Jean Charlot, Diego Rivera y María Izquierdo.

En el caso de los dos primeros fue posible recuperar y reconstruir el aporte tecnológico de Guerrero en los murales de la Secretaría de Educación Pública. Particular relevancia adquiere la mención de Rivera al empleo que hace de "un procedimiento que era de Xavier Guerrero y, según él aseguraba, de tradición mexicana"<sup>1</sup>. El procedimiento referido recurría al empleo de la baba de nopal como aglutinante, que había sido "siempre familiar para templar los colores, no solo a todos los pintores populares, sino también a los albañiles, seguramente desde el México prehispánico"<sup>2</sup>.

A setenta años de la ejecución del mural, el colapso de la escala de la Escuela México permite recuperar la figura de Guerrero como *pintor popular y albañil*, frente a la posición ya instalada del cosmopolitismo militante de Siqueiros, si bien la narrativa visual del mural reproduce los términos de un discurso americanista que sigue las pautas de la historiografía

oficial, que instala en el centro la figura de Francisco Bilbao, el primer pensador de la *sociabilidad chilena*.

Xavier Guerrero elabora otra estrategia, al ocuparse de la decoración de la infraestructura explícita del edificio. Más bien, hace explícito el carácter del espacio educativo como la infraestructura de la política que Siqueiros pone en escena en la biblioteca, situada en el segundo piso. Para acceder a Siqueiros hay que pasar por Guerrero. Dicho de otro modo, para ingresar a la historia es preciso atravesar primero el umbral de la escuela; es decir, la Escuela (de) México entendida como un momento inicial de una narración que conecta ambos murales como espacios de una misma secuencia, que instala los términos de un diagrama que habilita la *albañilería de la historia*. Esta es la albañilería que colapsa en el terremoto del 27 de febrero de 2010; destrucción parcial que obliga a reconsiderar el rol de Guerrero en la empresa narrativa de la escuela mexicana como experiencia de *arte moderno de función social*.

Estas son palabras empleadas por Siqueiros en una carta a su amigo José Renau, fechada en Chillán el 23 de diciembre de 1941. La función social ya estaba planteada por el diagrama de la propia escuela. Esther Acevedo y Pilar García han establecido nuevas líneas de acceso a la articulación entre la pintura mural y el espacio escolar. Es así que sostienen que "para los años treinta, las memorias del Departamento Central del Distrito Federal documentan muchas de las obras del urbanismo posrevolucionario que tuvieran como bandera la higiene y la educación"<sup>3</sup>.

Resulta más que verosímil pensar que la Escuela México de Chillán obedece a esta concepción. La modernidad a la que apela Siqueiros ya está en el edificio. Cuando debe solicitar la colaboración de los artistas locales, no se encuentra con artistas modernos, en sentido estricto. Las palabras arte moderno no pertenecen al léxico de la escena artística de ese momento. No han sido suficientemente afinadas. De modo que ni Siqueiros ni Guerrero

1. Diego Rivera y Juan O'Gorman. *Sobre la encáustica y el fresco*. El Colegio Nacional, México, 1993, p. 21.

2. *Ibidem*, p. 22.

3. Esther Acevedo y Pilar García. "Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario". En *México y la invención del arte latinoamericano*. Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, México D.F., 2011, p. 92.

encuentran un espacio de interlocución material y discursivo para realizar una pieza de arte moderno de función social. No existen condiciones locales para el desarrollo de un programa de *pintura mural mecánica*, que son palabras que Siqueiros emplea en su carta a Renau. De modo que el programa de pintura para la Escuela México es una solución de compromiso, en que la forma y el fondo deben ajustarse a los requerimientos de un "encargo" oficial, garantizado por el Estado mexicano.

Una situación distinta le será planteada a Siqueiros cuando deja Chillán y se instala en Santiago, donde intentará realizar el mural que no pudo pintar en Chillán, que titula *El primer mural colectivo antifascista de la Alianza de Intelectuales*. En este sentido, el mural de Chillán se situaba en el terreno de la alegoría anticolonialista, mientras que el fallido mural de la Alianza "pasaba a ensayar otras *formas de lucha* en el terreno pictórico, en el marco de su programa de arte de guerra"<sup>4</sup>.

Siqueiros ya está con la cabeza puesta en el regreso a EE.UU. e inicia su viaje hacia el norte dictando conferencias contra el eje nipo-nazi-fascista. Hay que anotar que el Gobierno de Chile rompe relaciones con Alemania solo en enero de 1943. La posición de Siqueiros en la escena política nacional es compleja y puede ser abordada en dos partes. La primera, que contempla su estadía en Chillán como un exiliado; la segunda, una vez liberado de su compromiso oficial con el Gobierno de Chile se traslada a Santiago, donde desarrollará una gran actividad política en la promoción de su programa de "arte de guerra". Es el Embajador estadounidense en Santiago, Charles Bowers, que había sido Embajador ante la República Española, quien lo apadrina en su regreso hacia el norte del continente. El Embajador Bowers resultó ser una figura clave en el giro de la decisión chilena en pro de las fuerzas aliadas. En esa medida promueve el viaje de regreso de Siqueiros; sin embargo, el Departamento de Estado le niega la visa de

ingreso. Lo que no quita que Lincoln Kirstein, enviado de David Rockefeller para hacer las primeras adquisiciones de pintura latinoamericana para el MoMA, haya declarado que el mural de Siqueiros en Chillán era una "capilla sixtina". El propio Kirstein pasaba a ser más siqueirista que el propio Siqueiros, y en esa medida saludaba el desplazamiento laico de la narración que atribuía a la biblioteca escolar el lugar de una templanza desacralizada. Este gesto, en el Chile de 1940, era leído como el enunciado de una política, si no anticlerical, al menos de progreso a través de la (auto)educación.

Hay que pensar que la recepción de lo mexicano no era del todo amistosa en un país dominado por una poderosa oligarquía agraria, ya que el México posrevolucionario representaba la institución de la lectura como herramienta de movilidad social. Es preciso entender que la Escuela México es la "devolución" amplificada de un gesto cultural anterior. Vasconcelos había invitado a Gabriela Mistral a dictar "conferencias sobre literatura hispanoamericana y componer himnos y cantos para escuelas; pero, al poco tiempo, el Ministro le pidió preparar un libro de lectura para mujeres y la integró a su cruzada de enseñanza rural e indígena"<sup>5</sup>. Lo cual permite elaborar una hipótesis acerca del carácter de los murales de la Escuela México, en el sentido de que el mural del primer piso y la escalera puede ser reconocido como un mural mistraliano, mientras que el del segundo piso, en la biblioteca, es de corte nerudiano.

Veamos: "El 10 de julio de 1940, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, tuvo lugar el acto organizado por la Alianza de Intelectuales de Chile para despedir a su Presidente, Pablo Neruda, que en las próximas semanas debía asumir sus funciones de Cónsul General en México. Durante dicho acto, Neruda leyó otros cinco poemas del futuro *Canto*: 'Botánica', 'Atacama', 'Océano', 'Himno y regreso' y 'Almagro' (título después sustituido por 'Descubridores de Chile'), que en conjunto eran indicios de las



*México a Chile 1939-1942*. Impreso, N° 538, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1942, 60 pp. Acervo INBA - Sala de Arte Público Siqueiros. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

líneas temáticas que había comenzado a ensayar. Es en función de esto último que me atrevo a sostener que los primeros textos de Pablo Neruda para *Canto General* pueden ser considerados como un guión anticipado para la producción del mural de Chillán de Siqueiros, que llevará por título *Muerte al invasor*"<sup>6</sup>.

Que el mural del primer piso es de carácter mistraliano queda corroborado por un hecho particularmente relevante. A partir de enero de 1942, María Izquierdo (1902-1955) colabora con la sección de arte de la revista *Hoy*. En el mes de julio de ese año, en su número 282, escribe un artículo que titula "Arte: La pintura mural de Xavier Guerrero en Chillán", junto al que reproduce cinco fotografías de este en blanco y negro<sup>7</sup>. Teniendo en cuenta que la

4. Justo Pastor Mellado. "El efecto Siqueiros". En *México y la invención del arte latinoamericano*. Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, México D.F., 2011, p. 214.

5. Esther Acevedo y Pilar García, op. cit., p. 66.

6. Justo Pastor Mellado, op. cit., p. 219.

7. <http://icaadocs.mfah.orgRegistro ICAA: 804354>.



María Izquierdo "Arte: La pintura mural de Xavier Guerrero en Chillán". *Hoy*, Ciudad de México, N° 282, julio 1942, pp. 46-49. Cortesía de los herederos de María Izquierdo y del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA).

inauguración del mural tuvo lugar el 25 de marzo, el artículo de María Izquierdo fue prácticamente de circulación inmediata para la época. Lo que resulta sorprendente es que hace gala de un amplio conocimiento de las opiniones vertidas en la prensa chilena, que resaltan visiblemente el mural de Guerrero. Es muy probable que el mural de Siqueiros les haya parecido ofensivo. La prensa de la oligarquía chilena no estaba dispuesta a promocionar una pintura en la que la alianza de Francisco Bilbao y Cuahutémoc es presentada como la necesidad de un programa partidario. De todos modos, en su artículo la propia María Izquierdo apenas menciona a Siqueiros. Todo su esfuerzo está puesto en relatar la biografía de Guerrero y resaltar las menciones que hace la prensa chilena

del mural. Es así como reproduce un fragmento de lo que señala el número de marzo de revista *Ercilla*: "Xavier Guerrero ha decorado la parte baja de la escuela y el plafón de la escala. 'Una madre mexicana auxiliando a un niño', 'La ciencia', 'Las manos que trabajan, el lápiz que dibuja' y arriba 'La historia y el hombre', con un gran sentido de superación y orientación didáctica. Figuras gigantescas cuyo colorido asombra y que dan la sensación de que uno se sumerge en la propia pintura". Enseguida reproduce en extenso unos párrafos de *El Mercurio*: "El muro lateral izquierdo es una mujer sentada a la manera india. Es una mole de tonos pálidos, opacos, que simboliza trescientos años de dolor. Sigue con una separación no muy marcada un tablero de arquitecto, sobre el que se destaca una inmensa mano de obrero chileno que ha escrito con un punzón de acero, que a la vez es plomada: 'La sociedad organizada será capaz de acabar con el desorden de los elementos naturales en provecho de la humanidad'. [...] Esta es la obra de Xavier Guerrero, cuyas formas son frases que los niños escucharán como venidas de México en medio de un dolor que pasó. Tales formas, que son frases, se concibieron y realizaron con un claro ordenamiento cuya presencia es humana y respetable". Otra revista santiaguina dice: "Xavier Guerrero es la personalidad más significativa del pueblo mexicano. Maestro de la restauración de la pintura al fresco de su patria, profundo erudito del arte tradicional de México, e investigador y esteta de los ancestrales movimientos artísticos de su pueblo, fuente y puntal de la vigorosa emancipación muralista de 1922".

No es posible no tomar en cuenta la omisión que María Izquierdo hace de Siqueiros. Ni tampoco dejar de apreciar el efecto de su enfrentamiento frontal con Siqueiros y Rivera, por la hegemonía que estos ejercían en el muralismo mexicano. En 1943, María Izquierdo es nombrada Embajadora cultural de México y presenta diversas exposiciones en las principales ciudades de Chile y Perú. En esa fecha está casada con el pintor chileno Raúl Uribe, oriundo de

Chillán. Razón por la que en su artículo se explaya en informaciones locales anecdóticas, probablemente transmitidas por su marido.

Mientras Siqueiros declama en pintura la anticipación del *Canto General*, María Izquierdo reivindica la hipótesis acerca del carácter mistraliano del mural de Guerrero, lo cual significa insistir en el valor de la vinculación de Guerrero con el muralismo de la primera época, de modo de hacerlo depender parcialmente de la iconografía esotérica de filiación masónica.

Después del terremoto del 27 de febrero de 2010, el colapso del plafón de la escala puso el nombre de Guerrero en un lugar imposible de eludir. En parte, esta obra retiene el acceso al mural de Siqueiros y regresa al sentido inicial del movimiento, cuando la imagen del indio establece el modelo de búsqueda y afirmación de lo nacional, en una escena política en la que la educación y la reforma agraria solo resuenan como el deseo de una minoría animada por alguna potencia extranjera. Todo parece indicar que para el Gobierno de Chile, la donación mexicana de 1941 parece indeseada; ahora bien, por razones diplomáticas, resulta difícil de rechazar. Es preciso conectar esta tolerancia forzada con la respuesta que el propio Gobierno chileno esgrime para cancelar la circulación de la revista *Araucaria*, que Neruda había editado en México con el auspicio del Consulado General de Chile. La revista apareció el 15 de enero de 1941. La portada reproducía la imagen de una mujer araucana con la sonrisa más hermosa del mundo, al decir de Neruda. Sin embargo, al cabo de unas semanas debía recibir un mensaje desde Cancillería que declaraba: "Cambie de título o suspéndala. No somos un país de 'indios' [...] Mediante oficio de 1 de abril de 1941, Neruda acusa recibo del comunicado de Cancillería en que niega subvención a la revista"<sup>8</sup>.

La Cancillería chilena le cobraba a Neruda el costo simbólico de los murales de Chillán aun antes de su inauguración. En un país "que no es de indios" resulta complejo admitir el mural de Xavier Guerre-

8. Edmundo Olivares. *Pablo Neruda: los caminos de América*. Lom, Santiago de Chile, p. 109.



Clínica en la antigua Escuela Dental, Universidad de Concepción, década de 1940. Colección Archivo Fotográfico Universidad de Concepción.

ro, con la imagen de una indígena mexicana sentada sobre el dintel de la puerta de la oficina del Director de la Escuela México, portando en una mano un compás y en la otra sosteniendo una plomada.

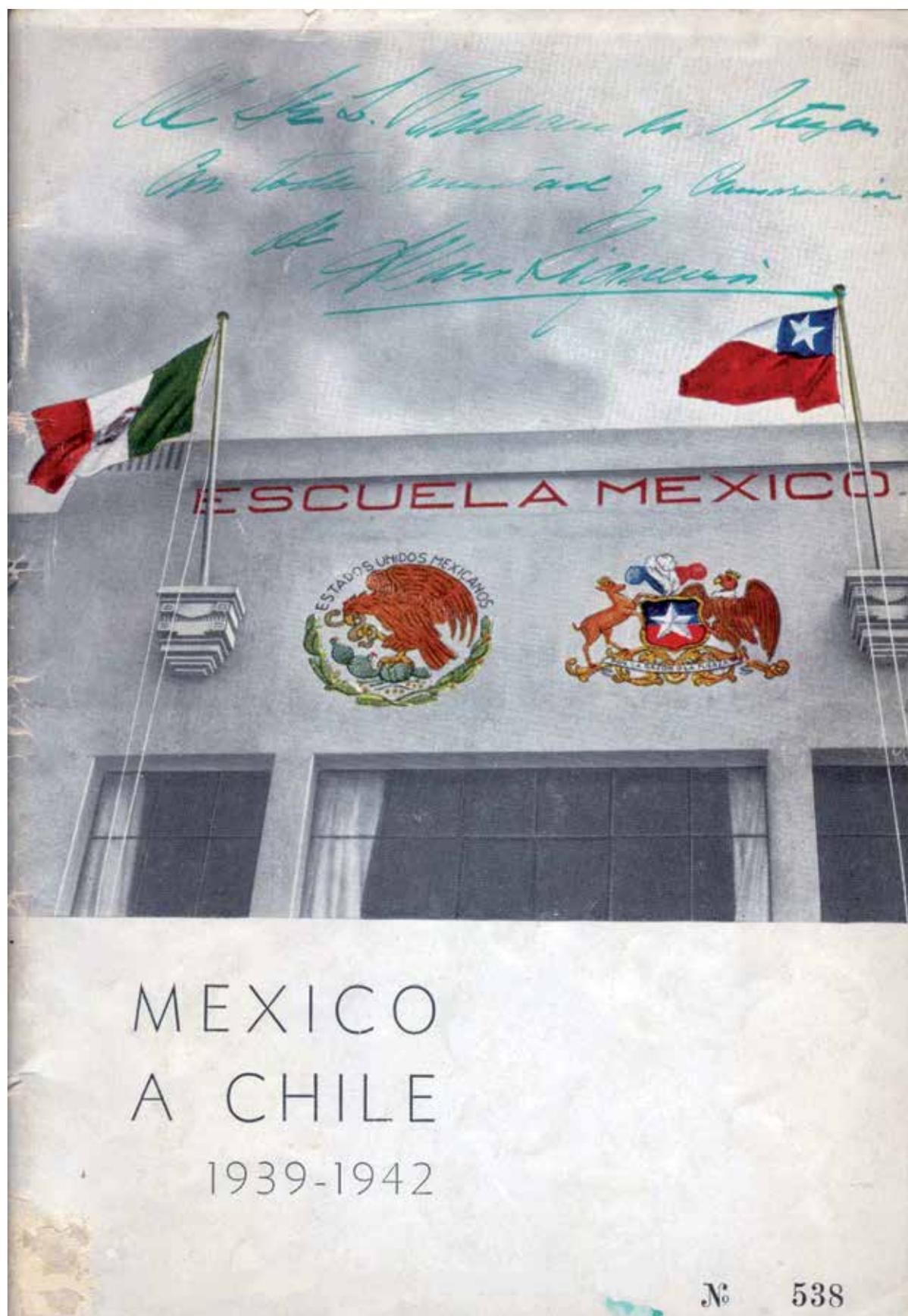
Guardando las proporciones, *nuestra* Escuela México era concebida como *nuestra propia* Secretaría de Educación Pública, donde el umbral, la escala y la biblioteca, aun cuando fueran el soporte de las obras de Siqueiros y Guerrero, deben ser considera-

dos como una sola composición, portadora de una gigantesca alegoría. El umbral está delimitado por un símbolo directo; a saber, un nivel de albañil pintado para cubrir la viga que lo sostiene. Ese nivel señala la frontera y el acceso al sentido esotérico de los murales así distribuidos. El compás y la plomada en manos de la mujer indígena indican la alianza entre la razón arcaica y la razón técnica moderna, en alusión directa a la emblemática masónica. Esta iconografía eso-

térica ya ha sido abordada en la nueva historiografía del muralismo mexicano, y para nadie es un misterio la pertenencia de Diego Rivera a la hermandad rosacruz Quetzalcoat<sup>9</sup>.

Las razones aliadas presentes en el mural se sostienen por la voluntad de enunciación programática de Guerrero, dispuesto a señalar mediante este *sentido oculto* un proyecto educativo cuyos efectos exceden la tolerancia de un Gobierno que no sabrá

9. Renato González Mello. *La máquina de pintar*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F., 2008, p. 48.



Portada *México a Chile 1939-1942*. Impreso, N.º 538, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1942, 60 pp. Acervo INBA - Sala de Arte Público Siqueiros. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

leer la figura de la mujer indígena sosteniendo el compás y la plomada, sentada junto al nivel del albañil, como una alegoría que instala la necesidad política del sóviet. La composición mixta de los murales en la Escuela México describe un programa político y educativo que ya ha sido concebido en el diagrama edificatorio de la propia escuela.

En cambio, el mural de Jorge González Camarena, en Concepción, calzaba con las aspiraciones de un movimiento social que, si bien disperso, avanzaba hacia la adopción de un anticolonialismo retórico que no le impedía incorporarse a la estrategia kenedyana de desarrollo. En este sentido, era una ampliación simplificada del discurso de Siqueiros, pero reconvirtiendo la narración hacia una naturalización del relato histórico.

En esta publicación, el ensayo de Bárbara Lama contextualiza sus condiciones de realización, proporcionando sugerentes entradas sobre su incorporación a un discurso universitario triunfante. Para este efecto pone en perspectiva la acción institucional de los primeros rectores de la Universidad de Concepción y analiza el papel que esta tiene en la organización de la cultura regional. Sin embargo, nos proporciona imágenes que, si bien han estado siempre disponibles en el archivo de la universidad, jamás habían sido puestas en conexión con la construcción de la Casa del Arte. No solo ha sido posible acceder a imágenes del edificio de la Escuela Dental, para ilustrar su localización en la zona de negociación urbana delimitada por el campus universitario, sino porque proporciona vistas del interior de las instalaciones de la escuela, en particular una sala de tratamiento poblada de sillones odontológicos. Esta fotografía tiene una relevancia mayor porque señala la estructura de los ventanales de gran altura que permitían el acceso de luz natural y que fue, en parte, conservada después del incendio que destruyó la escuela, pero que sirvió de base para la construcción de la Casa del Arte. El proyecto contempló no solo el empleo de sus ruinas, sino que señaló el rol e importancia de la luz natural que luego definiría el diseño del lugar donde se emplazó el mural de Jorge

González Camarena. Es así como se puede apreciar al maestro muralista durante la ejecución de este, contando con luz natural, ya que la techumbre había sido concebida para su realización y ulterior exhibición. Intervenciones posteriores en el edificio eliminaron la techumbre de vidrio original. Todo esto deja de ser un detalle en la puesta en valor que Bárbara Lama hace de estas fuentes.

De un modo análogo, otras fuentes gráficas serán puestas de relieve en el ensayo de Esther Acevedo y Pilar García. Es así como adquiere una nueva relevancia el folleto que la empresa editora Zig-Zag publicó en 1942, con ocasión de la inauguración de los murales de la Escuela México de Chillán. No solo este material gráfico es importante porque reproduce las primeras tomas de la escuela y se hace cargo de los murales, sino porque el fotógrafo es Antonio Quintana. Esto merece un desvío. Quintana es un fotógrafo absolutamente "eisenssteniano" y Siqueiros percibe de inmediato que está ante un artista que posee una mirada ejemplar. Es el único artista chileno sobre el que escribirá una página memorable y que aparece reproducida en este folleto. No escribió sobre otros pintores, sino sobre un fotógrafo que lo pone en relación con lo que ya había realizado en Buenos Aires en 1932. Las determinaciones cinematográficas en el diseño de *Ejercicio plástico* no son las mismas que emplea en el mural de Chillán, diez años después, aunque introduce algunos elementos que Quintana reproducirá con gran pertinencia. Esa manera de construir el espacio no fue percibida por la oficialidad de la plástica chilena de ese entonces, con la que Siqueiros no tuvo prácticamente relación alguna. En este contexto, la puesta en valor de este tipo de material gráfico permite analizar la dimensión higienista del propio proyecto de espacio escolar. Esther Acevedo y Pilar García han estudiado las conexiones e implicancias del emplazamiento de la Escuela México con el modelo de espacios escolares que fuera desarrollado en la década del treinta en el Distrito Federal, y que debían acoger un muralismo de rasgos manifiestamente pedagógicos.

Por su parte, Joseph Gómez realiza una breve exploración crítica del funcionamiento de los tejidos sociales del patrimonio, poniendo el énfasis en el efecto comunitario y territorial de los tres murales. Sin embargo, la pertinencia de su ensayo reside en que conecta la realización de este proyecto de restauración con el estado de la ideología patrimonial chilena, a la que somete a un severo análisis. En este caso, los murales son emplazamientos patrimoniales específicos que ponen en valor un debate sobre la invención de las memorias continentales de las luchas emancipadoras, en el entendido de que los propios murales se consolidan como gestos en el contexto de un debate contemporáneo sobre el estatuto del arte público, entre otras cosas. Sin olvidar que la propuesta del mural de González Camarena pone en movimiento una reflexión sobre mestizaje cultural que, en el Chile de los años sesenta, recién comenzaba a plantearse. De este modo, la narrativa del mural anticipa el carácter manifiesto de los programas políticos que regirán las coordenadas de la década siguiente. Habiendo sido inaugurado en 1965, su capacidad imaginaria expansiva tuvo su despliegue hasta 1973. Durante la dictadura, el mural fue "silenciado", no pudiendo ser borrado; ello hubiese implicado la demolición de parte del edificio. Y las nuevas autoridades universitarias no iban a repetir el gesto de la autoridad militar de Chillán, que destruyó el mural que el pintor Julio Escámez había realizado en la sala del concejo municipal. Primero, el mural fue cubierto con alquitrán; después fue rematado a golpes de picota. El Alcalde de la ciudad, durante el Gobierno de la Unidad Popular, don Ricardo Lagos Reyes, fue salvajemente asesinado junto a su familia. Si se quiere, la barbarie que tuvo lugar en la Municipalidad de Chillán de 1973 pudo salvar –por extensión del horror– el mural de la Escuela México y el de la Pinacoteca de Concepción. Luego, estos murales fueron objeto de un olvido manifiesto durante diecisiete años, hasta que la transición democrática los puso de nuevo en la escena como objetos de debate público, culminando con su declaratoria como Monumentos Históricos, en una nueva fase erudita de su neutralización patrimonial.



Mural *Muerte al invasor*, de David Alfaro Siqueiros. Conjunto lado sur de la Biblioteca Pedro Aguirre Cerda, Escuela México, Chillán. *México a Chile 1939-1942*. Impreso, N° 538, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1942, 60 pp. Acervo INBA - Sala de Arte Público Siqueiros. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

En este caso, los murales pasan a formar parte de lo que Joseph Gómez denomina "construcción comunitaria desde las alcaldías". No obstante, más allá del saludo que se debe realizar hacia el gesto municipal, que será clave para sostener el esfuerzo de restauración, los murales han demostrado una capacidad de producir su propia relectura, poniendo de relieve las contradicciones que sostienen, a pesar suyo, los efectos impensados de la *monumentalización patrimonializadora* de estos objetos en las estrategias de producción de subjetividad de las comunidades que han crecido y se han formado a la vida pública en un contacto cotidiano con estas obras.

El principal riesgo que debe enfrentar un libro sobre la restauración de los tres murales reside en la

aparente facilidad que presenta para la revisión historiográfica. Antes del colapso del plafón de Guerrero, en Chillán, toda la atención crítica estaba volcada hacia Siqueiros. Los actuales estudios sobre este último han permitido acceder a zonas desconocidas de su práctica pictórico-política. Y de paso han hecho posible que la mirada que se tenía sobre el trabajo de Xavier Guerrero fuese reconsiderada. Sin embargo, es preciso problematizar las condiciones institucionales bajo las cuales tiene lugar esta restauración. Como he sostenido, el colapso del plafón obliga a reconsiderar la dificultad asociada a la aminorada atención crítica sobre su obra. De ahí la importancia de haber insistido en señalar la existencia del texto de María Izquierdo, que fuera escrito en 1942, a pocos meses de la inauguración del mural; artículo en el que la autora no escribe una sola palabra del trabajo de Siqueiros, como ya lo he mencionado.

De inmediato, la restauración del plafón conduce a la reconsideración de las pinturas realizadas en los accesos a la escuela y el sentido esotérico de la iconografía. Esto permite sugerir algunas reconstrucciones en el seno de un debate que por diversos motivos ha sido obstaculizado. Los tres muralistas mexicanos no han sido objeto de estudios críticos por parte de la historia del arte en Chile. De ellos se suelen repetir las banalidades de rigor. Debo hacer la salvedad de que al menos en dos casos esta situación ha sido revertida. El primero compromete el esfuerzo de investigadores de Chillán, que han puesto en relevancia los murales mexicanos en el contexto de una historia del muralismo en la ciudad y que entrega importantes informaciones sobre la destrucción del mural de Julio Escámez. Me refiero al trabajo realizado por Fidel Torres (editor general), Rodrigo Vera y Luis Arias mediante la publicación de *América es la Casa: Arte mural y espacio público en Chillán* (Ediciones Imprenta La Discusión, enero de 2009). En cuanto al segundo caso, el esfuerzo corresponde a la edición preparada por Juan Manuel Santín, Agregado Cultural de México, que en noviembre del 2009 publica *Restauración de Murales - Escuela México Chillán*; obra en la que además de consignar

un material fotográfico hasta ahora desconocido sobre la ejecución de ambos murales, realiza el relato de contextualización de esta empresa como soporte de la fraternidad chileno-mexicana.

Hay que mencionar que el libro que presentamos en esta ocasión ha sido concebido gráficamente para configurar con el ya mencionado, un díptico que asume la historia de una coherencia político-administrativa que, indudablemente, genera un debate que concita el interés de las comunidades de historiografía y de restauración tanto en Chile como en México.

En relación a lo anterior, valga insistir en la importancia de este caso en lo relativo a los efectos inmediatos que una restauración instala como exigencia, al obligar a reconsiderar el aparato crítico existente. Sobre todo en las relaciones entre pintura mural y arquitectura moderna, respecto de cuya relación se suele forzar la interpretación en provecho de un proyecto de integración arquitectónica que más bien obedeció al acomodo razonable de la obra mural en proyectos de arquitectura ya consolidados; si bien, en el caso de la Casa del Arte, los arquitectos concibieron un espacio especialmente destinado a acoger un mural que, en primera instancia, se deseaba al aire libre. En una zona lluviosa como Concepción, esta opción fue desestimada y los arquitectos trabajaron en una solución que contempló el empleo de una techumbre de vidrio, que dotaba, como he señalado, de luz natural al lugar de emplazamiento. En dicho espacio, particular relevancia adquiere la escalera que permite el acceso a las salas superiores de la pinacoteca, sobre cuyo diseño González Camarena realizó la pintura de la serpiente emplumada –Quetzalcoatl–, siguiendo las características constructivas de la misma escala. Todos estos aspectos y las modalidades de este *acomodo de compromiso* serán abordados por el arquitecto y Secretario Ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales, Emilio De la Cerda, quien gracias al recurso a la reprografía 3D ha podido visualizar de manera certera las localizaciones de las obras en el trazado discursivo implícito de las edificaciones. De tal modo, es posible percibir la dimensión del daño alcanzado por el terremoto

del 27 de febrero de 2010 en la obra de Xavier Guerrero, así como entender cuál es el recorrido efectivo que los espectadores deben realizar para *pasar* de Guerrero a Siqueiros y hacer de este una experiencia de articulación pictórica.

He sostenido al comienzo de este ensayo que Siqueiros instala la noción de *obra civil* para calificar a la *pintura moderna mexicana de función social*, que apunta a determinar la dimensión de una falla. En Chile no hay pintura moderna; de este modo, menos se puede esperar que haya pintura de función social. En esa coyuntura, Siqueiros lee perfectamente los alcances de la academia chilena, cuyo mayor representante en ese entonces, don Carlos Humeres, declara que su misión ha sido eficaz al mantener a raya tanto al modernismo francés como a la pintura de propaganda. Se refería, en concreto, al muralismo mexicano. El universitario escribía su triunfo en el catálogo de una exposición de arte chileno que tenía lugar en 1942 en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Toledo, en el estado de Ohio. Es decir, exactamente en la misma época en que Lincoln Kirstein, en representación del MoMA, visitaba Chile y que Stanton Catlin criticaba el peso desmedido que tenía la Universidad de Chile en la organización de la escena artística. Todos coincidían, desde distintos horizontes, en que la universidad promovía el estatus de un tipo de docente-artista que destinaba lo mejor de su tiempo a reproducir una enseñanza post cezanniana bajo condiciones de compleja endogamia. En este contexto, la hipótesis de desarrollo de una pintura civil era imposible. Siqueiros está aislado, no tanto en lo político, porque realiza una inagotable actividad en contra del eje nipo-nazi-fascista, sino en el plano artístico, ya que es prácticamente excluido de todo contacto con quienes dominan el campo plástico chileno de ese entonces. Su amistad con Neruda lo acerca a las acciones de las agrupaciones de intelectuales antifascistas, sin embargo alcanza a percibir sus contradicciones y denuncia sus incompetencias. Finalmente, son demasiadas las condiciones que señala para el desarrollo de una pintura civil local, susceptible de constituir un programa político de

pintura. ¿Qué se podía esperar de Siqueiros sino un programa en que lo político está inscrito en la materialidad pública? Es así que las obras civiles –como andamiaje anticipado– estaban ya inscritas de manera implícita en la concepción de los murales.

La reconstructibilidad del discurso está asociada hoy a la exhibición de los procedimientos de intervención. Por esta razón han sido considerados como pieza fundamental en esta edición los informes de daños elaborados por los equipos de expertos del Instituto de Ingeniería de la UNAM, conducidos por Roberto Sánchez. Junto con ello, el ensayo de Renato Robert aborda las relaciones entre pintura mural y arquitectura como expresión de “la especialidad al interior de la especialidad”. Su título, “¿Albañiles o restauradores?”, se hace eco del concepto que plantea Siqueiros en relación a la “albañilería de la historia”. Todo lo que se refiere al valor simbólico y editorial sobre el valor del andamiaje proviene, sin lugar a dudas, de su lectura de *¿Qué hacer?* de Lenin. La metáfora de la albañilería, del andamiaje, de la editorialidad están presentes y modelan su discurso político y cultural. A juicio de Renato R. Paperetti, esta restauración en particular constituye un reto metodológico que señala momentos de innovación en la práctica de conservación de los murales, entendida como *obra civil*. Es en esa línea que Gabriela Gil, Directora del Cencropam, confirma esta perspectiva de trabajo al encabezar su texto con una cita de José Luis Brea, crítico español, amigo nuestro, ya fallecido, quien señala: “La cultura está empezando a dejar de comportarse como, principalmente, una *memoria de archivo* para hacerlo en cambio como una *memoria de procesamiento*, de interconexión de datos y sujetos de conocimiento”. Es por eso que todo aquello de lo que se habla aquí es de esta memoria de procesamiento, que se convierte en una especie de *novela del procedimiento*.

Cuando Siqueiros escribe las palabras *obra civil* o *pintura civil* está pensando en una relación entre Estado y pintura. ¿Pero cuál es el tipo de relación que está elaborando? Las palabras función social son escritas en medio de un debate no declarado



Rehabilitación edificio antigua Escuela Dental, actualmente Departamento de Artes Plásticas, Universidad de Concepción. Foto Maser, década de 1960.

con los postimpresionistas de la universidad, que hacen ostentación de la punción orgánica que excluye a Siqueiros de la “estética” y lo circunscribe al terreno de la “propaganda política”. En su carta a Renau, Siqueiros descalifica la aparente neutralidad del Estado de Chile ante la toma de partido de la universidad a favor del retraso programado de la modernidad pictórica. Esto es más grave aún cuando esta toma de partido en la pintura coincide con el retraso de una decisión que compromete la política exterior del Estado de Chile, ya que es solo en enero de 1943 que este rompe relaciones diplomáticas con las fuerzas del Eje.

Será recién al cabo de veinte años que la Universidad de Concepción, en la coyuntura de los sesenta, se plegará a la búsqueda de su función social como un ente paraestatal que prepara desde su interior su

propia reforma. La Universidad de Chile de comienzos de la década del cuarenta había recuperado para sí el imperio de las bellas artes, después que fracasa el intento de la dictadura de Ibáñez (1927-1932) de hacer participar a las artes aplicadas en el desarrollo industrial del país. La política antioligárquica de Ibáñez fue el marco para el desarrollo de un ambicioso proyecto de desarrollo de las artes aplicadas. Su caída canceló la permanencia de este diseño y entregó a la universidad la misión de restituir las bellas artes. Esa es la universidad con que debate Siqueiros en 1942. Más que debatir, en efecto, lo ignora. Lo que denominó debate es un enfrentamiento implícito que toma la forma de una exclusión directa.

En cambio, en 1962, un muralista de la segunda o tercera generación, como González Camarena, ilustra el programa universitario penquista, aun cuando



Ejecución mural *Presencia de América Latina*. Casa del Arte Universidad de Concepción, 1965. Colección Archivo Fotográfico Universidad de Concepción.

la pintura mural recibe una segunda exclusión histórica; esta vez, en nombre de un cosmopolitismo que se ha saltado las barreras de contención del postimpresionismo doméstico y ha practicado la aceleración contemporánea del espacio artístico local. En este sentido, el muralismo mexicano queda delimitado a Chillán y Concepción, que son ciudades en las que la tardomodernidad de sus escenas puede albergar iniciativas que son abiertamente desplazadas en el Santiago de la reforma universitaria de 1967.

*Función social y pintura civil* fueron nociones que tuvieron diferentes destinos en la formación social chilena, entre 1941 y 1963, fechas de la realización de los murales. No volvió a aparecer en discurso alguno la noción de *pintura civil*; en cambio, la *función social* de las instituciones como la universidad pasó a ser objeto de reflexión y de política académica. Es a comienzos de los años sesenta que se instala el concepto de *extensión universitaria*, que definía un tipo de trato con la población, por el que esta podía gozar en plena gratuidad de algunos productos académicos

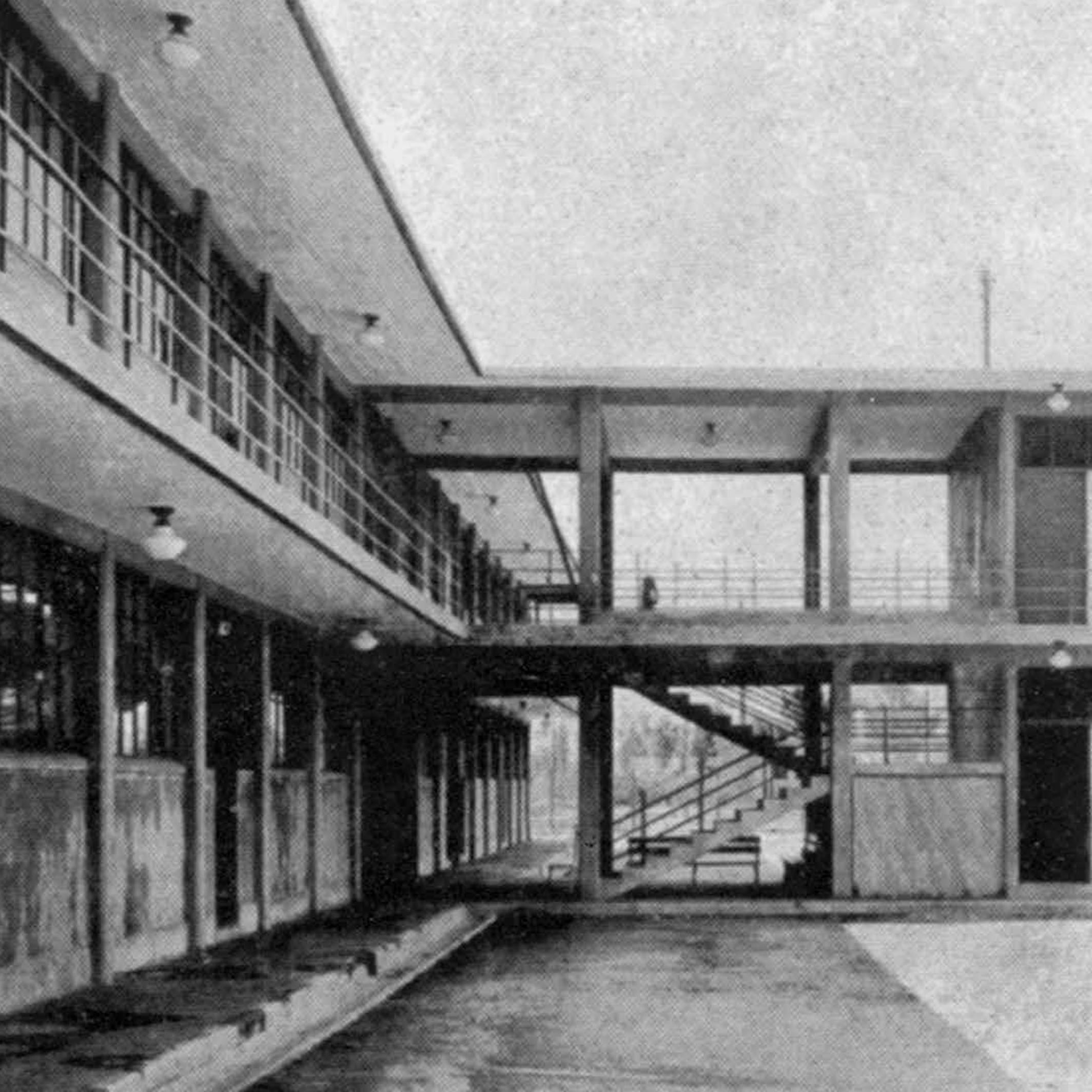
elaborados por unidades de formación artística. Es así como se dio inicio a la práctica de llevar a poblaciones marginales de entonces orquestas universitarias y representaciones teatrales y de danza. Luego vinieron los cursillos y los talleres abiertos al público en general, que iban desde formación legal a sindicatos hasta cursos de acuarela y grabado, pasando por encuentros internacionales y nacionales de literatura. La aceptación por parte de la Universidad de Concepción del mural de González Camarena tiene lugar en el momento de mayor expansión y eficacia del concepto de extensión universitaria. Esto significaba superar los límites de la academia para conectarla con la vida cotidiana de los sectores sociales más desfavorecidos. De este modo, la función extraacadémica de la universidad fue ajustada a una petición implícita del Estado, en cuanto a concebir como tarea la organización regional de la cultura, puesto que las universidades regionales pasaron –mayoritariamente– a ser un factor decisivo en los planes de desarrollo regional. Solo en este contexto se entiende que la

noción de función social pase a gobernar la agenda de la reforma universitaria a nivel nacional, que tendrá sus puntos de mayor tensión a fines de los sesenta.

A lo anterior es preciso agregar que cuando González Camarena hace su arribo a Concepción, en esta ciudad ya existen dos murales públicos que forman parte de la cultura visual. Estos son el mural de Gregorio de la Fuente en la Estación Ferroviaria (1949) y el de Julio Escámez en los muros de la Farmacia Maluje (1957). El primero relata la historia de la ciudad, mientras el segundo narra la existencia simultánea de la medicina mapuche y la medicina universitaria. A lo que sin duda se debe agregar la existencia de Violeta Parra, que en ese momento desarrolla un gran trabajo de recuperación de la poesía popular en la zona rural cercana a Concepción. Sin dejar pasar, por cierto, el descubrimiento y recuperación que la intelectualidad comunista de la ciudad hace de la cerámica de Quinchamalí, poblado cercano a Chillán. Todo lo anterior describe la trama cultural que recibe a González Camarena. En cierto sentido, ya existía una superficie de acogida de relativa consistencia, en la que resulta evidente la necesidad de vincular la producción universitaria con la cultura popular, al menos en el terreno de las artes, del derecho y de la salud pública.

La noción de *pintura civil*, en cambio, no tuvo un destino visible y eficaz sino hasta la ejecución de este gran proyecto de restauración que nos ocupa. Como señala Joseph Gómez, el reconocimiento de los murales por parte de la oficialidad del patrimonialismo se entiende, en parte, por la “municipalización” de la cultura y la necesidad de neutralizar el discurso manifiesto de los murales. En cuanto a su discurso latente, la noción de *pintura civil* ha hecho un largo trabajo de zapa. La memoria textual de Siqueiros emergió cuando nadie la esperaba, motivada por la necesidad narrativa de un proyecto de restauración que obligaba a *repensar el muro* por efecto de *obra civil*, en sentido estricto. Pudiendo, de este modo, redefinir la función social diferida que la estrategia del muralismo mexicano, como empresa de ficción compleja, instala en la actual coyuntura patrimonial chilena.





## UN MODELO PARA EDUCAR

ESTHER ACEVEDO Y PILAR GARCÍA

### Y ANTES PARA QUIÉN ERAN LAS ESCUELAS

La Revolución mexicana de 1910 interrumpió un modo de hacer escuelas en el porfiriato y ya en tiempos de la posrevolución se fueron implementando diferentes sistemas para cumplir con la misión de llevar la educación a un amplio sector popular surgido de dicho evento. La lucha armada y el periodo posterior trajeron otras formas de hacer escuelas y de incluir nuevos públicos, como las zonas marginadas y los barrios obreros.

En una primera instancia se retomaron algunos edificios coloniales para adecuarlos a las escuelas, tal fue el caso de la antigua Escuela Nacional Preparatoria que empezó a funcionar como tal desde 1867 con las reformas de Gabino Barreda, imponiendo un sistema positivista en la enseñanza. Para 1923 se convirtió en el laboratorio donde se experimentó con el concepto de renacimiento mexicano, y la interpretación de cada uno de los artistas dejó líneas a seguir desde un muralismo anecdótico que enseñaba la manera en que un evento, histórico o no, tomaba forma; esto es, *La aparición de la Virgen de Guadalupe*, de Fermín Revueltas, hasta un muralismo crítico de la sociedad, como el segundo y tercer piso de José Clemente Orozco.

Las escuelas profesionales de diversos tipos de música, de ferrocarrileros, de agricultura, de normales se fueron "decorando" –ahora usaríamos el término "interviniendo"– con mensajes que cubrieron una forma de visualizar.

Las escuelas primarias –ahora diríamos de vanguardia–, como la Escuela Benito Juárez, en la Colonia Roma, fue modelo de acuerdo a las teorías higienistas del momento, contaba con amplias aulas, un moderno sistema sanitario, regaderas, alberca, talleres y biblioteca. La escuela fue construida en estilo colonial por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia, con un costo de más de un millón de pesos. La Biblioteca Lincoln fue "decorada" por Roberto Montenegro con *La lámpara de Aladino y la historia* entre 1923 y 1927. Un cuento y una historia, en sí la temática podría haber hecho reflexionar a los discípulos, la diferencia entre un cuento y la historia –deliberación tan en boga hace unos años–, pero el modo de acercarse a través de su pintura no era lo más didáctico. ¿A qué nos referimos con el modo o el estilo de Montenegro? El cuento de Aladino está pintado de manera simbolista, donde se pueden apreciar referencias al Art Nouveau utilizado por Montenegro; una figura central medita y el genio que sale de los efluvios de

la lámpara nos cuenta la esencia del cuento; en el muro de la historia no se trata de la narrativa de un caso, sino que nos deja ver los símbolos de la historia patria: una mujer alegórica pintada a la manera Art Deco sostiene en sus manos un martillo y una hoz (curiosa manera de representar la historia); tras ella se encuentra un ángel que extiende sus dobles alas y con las manos protege a la historia; el fondo da la impresión de algún trono labrado. Del lado de la hoz, varios obreros sostienen pancartas y al fondo se ve una ciudad; del lado del martillo, una diosa prehispánica tlatzolteatl; atrás de ella, encubierta por una planta de nopales, aparece veladamente una cabeza de monje; le siguen sor Juana Inés de la Cruz, Carlos Sigüenza y Góngora, Salvador Novo y un autorretrato; de fondo, una carabela que se distingue por su esqueleto y velas. Su concepto de historia como una serie de personajes ya había quedado plasmado en su mural de Iberoamérica (1924). Roberto Montenegro había sido el artista favorito de José Vasconcelos.

Se trata pues de un artista que hasta el 27 permaneció como un pintor de fin de siglo. Montenegro debió sentir la presión de sus colegas que pintaban ya en aquellos momentos imágenes nacionalistas ideológicas y políticas vinculadas al Sindicato de



Roberto Montenegro. *La lámpara de Aladino y la historia*, detalle, 1925-1927. Fresco. Escuela Benito Juárez. Fotografía Pedro Cuevas, IIE. UNAM.

Obreros, Trabajadores, Pintores y Escultores (SOTPE) (1923). La crítica de vanguardia censuraba sus murales por decorativos y débiles; sin embargo, dejó una forma de hacer murales históricos a través de los personajes que, como veremos, se repetirá.

La Secretaría de Educación Pública, desde 1922 dejó un plan maestro para que en las escuelas se enseñara y practicara tanto la higiene como el deporte. Fueron varias escuelas las que se construyeron, sobre todo aquellas que dejaban muros diáfanos para que el aire entrara libremente; contaban con baños, regaderas, grandes extensiones para el deporte, ello se hizo con el objeto de que los niños recibieran más sol y aire puro, donde se crearan ámbitos terapéuticos de acuerdo a los modelos de la pedagogía médica<sup>1</sup>.

### LA RESPUESTA DE LA ARQUITECTURA FUNCIONALISTA A LAS PROPUESTAS DE LA REVOLUCIÓN

En vista de la carencia de edificios de escuelas primarias en el Distrito Federal en 1929, el Departamento de Enseñanza Primaria y la Normal de la Secretaría de Educación Pública organizaron cursos vespertinos. Esta solución fue insuficiente, por lo cual en 1932, a iniciativa del licenciado Narciso Bassols, Secretario de Educación Pública, y Aarón Sáenz, Jefe del Departamento Central, se tomó la determinación de llevar a cabo un "plan socializador de la educación urbana", entre cuyos objetivos prioritarios estuvo construir y reparar los edificios escolares.

La lógica y la economía fueron los puntos de partida para responder a las necesidades materiales con el menor costo posible. Juan O'Gorman, a cargo de la Sección de Construcciones del Departamento Administrativo de la Secretaría de Educación Pública, fue el comisionado para la tarea. El arquitecto había fundado la Escuela Superior de Construcción en 1932, la cual llegaría a ser la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional, donde O'Gorman desarrolló e impartió la docencia con una teoría específica y singular acorde a las necesidades del pueblo mexicano en el periodo revolucionario<sup>2</sup>.

O'Gorman no trabajó solo en el proyecto de un nuevo modelo de las escuelas funcionalistas, sino que se formó un taller en la vocacional técnica, donde se generó la teoría y los elementos proyectuales. Para la arquitectura de las escuelas funcionalistas se diseñaron sistemas homogeneizadores que permitieron construir escuelas "económicas, sencillas e higiénicas". A diferencia de los planteles escolares construidos a principios de la década de los veinte, durante el periodo vasconcelista, ahora la SEP propuso "una arquitectura escolar simple, desnuda, fuerte, perdurable, cuya belleza consiste solamente en la armonía a la cual se sujetan las condiciones técnicas". El nuevo proyecto modelo llevaría a cabo el empleo racional de estructuras y materiales, sin disfrazarlos, recubrirlos o cambiarlos bajo el pretexto de embellecerlos con molduras o decorados inútiles<sup>3</sup>. "Esta arquitectura escolar funcional se propone garantizar la estabilidad de los edificios y asegurar la vida y la salud de los niños que se educan en estos planteles". En seis meses se construyeron 250 salones para 12.000 alumnos. Según el arquitecto Juan Legarreta, colega de O'Gorman, el nuevo modelo se sujetó a los estándares mundiales mínimos establecidos para los salones escolares bajo una estructura de concreto armado, asísmico y contra incendios<sup>4</sup>.

Los salones ofrecían amplitud, confort térmico y la necesaria ventilación higiénica; en cada salón, el

1. Natalia de la Rosa. "Mirada dirigida y control del cuerpo". En *Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes en México, 1920-1950*, Renato González Mello y Deborah Dorotinsky.

2. Carlos González Lobo. "La obra arquitectónica y didáctica de Juan O'Gorman". En Juan O'Gorman. *Arquitectura escolar en 1932, Raíces*, Víctor Arias Montes (coord.). México, UAM, UNAM, UASLP, p. 23.

3. *Ibidem*, pp. 64-65.

4. *Op. cit.*

alumno tenía un metro de espacio y cuatro metros para la plataforma del profesor, la orientación de las ventanas se proyectó al este o el sur para obtener calor solar por cuatro horas durante la mañana.

Se estableció para todas las escuelas urbanas el modelo constructivo estándar basado en una estructura modular de concreto armado, con postes de 15 x 15 cm a cada tres metros de distancia; los muros se levantaron de tabique y la estructura se dejó en concreto aparente. Los salones de clase se diseñaron con tres metros de altura y una superficie de 54 m<sup>2</sup>. Las escuelas se proyectaron en dos niveles: cerradas al norte, y al sur abiertas con corredores para obtener una buena temperatura en Ciudad de México. Los espacios quedaban unidos por un pasillo de 1,57 metros de ancho. Los salones se orientaron al sur o al este, con iluminación rasante de techos y paredes; se dotaron de ventilación natural con claraboyas abiertas colocadas a mitad de entre ejes, lo que eliminaba chiflones y permitía la renovación natural del aire. Con el objeto de eliminar los gastos de mantenimiento, se optó por usar materiales permanentes; se eliminó la madera por putrescible e inflamable y se colocaron pisos de asfalto. Las fachadas exteriores se aplanaron con cal, arena y polvo de mármol, y los interiores de mezcla de pintura a la cal. Las ventanas se colocaron de fierro con balancín a 1,60 metros de altura del muro, con un ancho de 1,40 metros; las puertas, de lámina; y el barandal de los corredores, de tubo y tres soleras; las instalaciones eléctricas, ocultas, y la plomería, de calidad. "Había que construir escuelas económicas, pero cómodas, resistentes y durables".

Uno más de los criterios fue el de la normalización dimensional y capacidad para futuros crecimientos, la construcción tenía que ser flexible y versátil para las futuras adecuaciones. Unido a esto, se tomaba en cuenta la modulación de la construcción y el de la antropometría<sup>5</sup>.

Así, los proyectos de los planteles tenían la posibilidad de ampliarse, basándose en el módulo constructivo de tres metros. En opinión del arquitecto Manuel Ortiz Monasterio, como resultado de la repetición de este módulo de tres metros se obtenía plástica y ritmo.

Del texto de *Arquitectura escolar, 1932*, podemos entresacar ocho propuestas para la construcción de las escuelas populares, en otra publicación están más extendidas<sup>6</sup>.

Las escuelas rurales se adaptarían a modos de construcción con tabique y madera, pero tendrían los mismos sistemas de higiene que las urbanas. Los colores de las primarias buscarían ser oscuros para evitar los daños de los reflejos en los ojos de los niños; todas ellas llevarían a dos colores las palabras Escuela Primaria con letras que reflejan el estilo funcionalista.

La disposición del proyecto general consistía en forma de T formada por los salones de clase y permitía la creación de dos patios, y servía de arranque a las escaleras, los baños quedaban alejados en los límites de la construcción, por lo que resultaban ampliamente ventilados. Los materiales, como se ha mencionado, eran de bajo costo. Se lograron escuelas sencillas, cómodas, higiénicas, aireadas, luminosas y durables. No hay en ellas mentiras arquitectónicas, todo es sincero, nada sobra; podríamos decir que su arquitectura es estricta

Para ubicar la construcción de las nuevas escuelas se estudió un plano de Ciudad de México, donde se evidenció la falta de escuelas en la periferia, por lo que se eligieron esas zonas para su construcción.

O'Gorman logró construir 54 escuelas en Ciudad de México (25 de ellas nuevas, ocho ampliaciones y el resto fueron remozadas) con un millón de pesos, cantidad menor a la gastada diez años antes, en tiempos de Vasconcelos, para la Escuela

Benito Juárez, proyectada por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia, en la cual se invirtieron 1,3 millones de pesos<sup>7</sup>.

Estas escuelas comunicaban, a través de la simplicidad en la construcción y las normas de higiene que se siguieron para la ventilación, la temperatura y la limpieza, normas teóricas que se venían desarrollando desde los años veinte en las escuelas al aire libre y que se fueron adecuando a las necesidades del clima de la zona urbana de Ciudad de México. Para los años treinta fue notorio que en la Secretaría de Educación Pública se estaba dando un giro teórico que incluía los métodos de estudio del rendimiento escolar de los niños.

"Se trata de un nuevo enfoque, cuya tarea es subsanar la escisión entre el medio social y el organismo de los escolares [...] la línea de investigación [fue] conocer las condiciones que provocan la degeneración y proponer una profilaxis para evitarla"<sup>8</sup>.

Alfonso Pruneda consideró la escuela como el mejor centro de difusión de hábitos, como lo manifestó desde el Primer Congreso Mexicano del Niño, en 1920, con su ponencia "De qué manera puede hacer que los niños adquieran hábitos de higiene"<sup>9</sup>. Para finales de los veinte, sus reflexiones sobre la educación higiénica incluyen la educación sexual, que irá desarrollando en el transcurso de la primera mitad de los años treinta.

Los murales se hicieron indispensables para difundir más claramente los conceptos de Pruneda y la educación socialista que el régimen quería colectivizar. De las 25 escuelas nuevas, seis incluyeron un programa mural, ya que se consideró "conveniente completar el ambiente escolar con algún elemento plástico de forma y color". Los frescos que proyecta O'Gorman y algunos sencillos temas escultóricos (bajorrelieves, fuentes, etc.) servirán para despertar en los niños vocaciones artísticas.

5. En los años cincuenta, en vez de continuar las escuelas estas fueron divididas, para que el conteo oficial de escuelas creciera.

6. González Lobo, op. cit., p. 28.

7. *Arquitectura escolar*. México, SEP, 1932. 25 escuelas nuevas, 8 escuelas ampliadas, 20 escuelas reparadas, 220 salones de clase en escuelas nuevas y 18 salones en escuelas ampliadas, 1.000 niños más en las escuelas nuevas, 900 en escuelas reformadas. El libro no está adjudicado a ningún autor, como tampoco las fotografías de don Manuel Álvarez Bravo. Carlos González Lobo le adjudica los textos a Narciso Bassols, pero no identifica su fuente.

8. Daniel Vargas Parra. "Fisiología lúdica de la higiene". En *Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes en México, 1920-1950*, Renato González Mello y Deborah Dorotinsky Alperstein (coords.). México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 51.

9. Vargas Parra, op. cit., pp. 56-57.



Ramón Alva Guadarrama. *Escena escolar al aire libre*, 1932. Fresco sobre muro directo. Escuela Juana Palacios. Tomada del libro *Muralismo mexicano, 1920-1940*.

Desde comienzos de 1931, la Oficina de Construcciones de la Secretaría contrató a varios de los más destacados pintores nacionales las decoraciones murales de estas escuelas.

### LOS MUROS, PINTURA PARA DISCURRIR

Fue una generación más joven la que continuaría la difusión del muralismo como mensaje, a través de un lenguaje figurativo. Así se estableció el mural como una vía para mostrar a niños y padres un lenguaje visual vanguardista que modeló una narrativa acorde con los nuevos supuestos discursivos de la revolución.

Parte significativa de la educación y formación cultural de la niñez y la juventud se sustentó en su contacto con la obra mural en las escuelas<sup>10</sup>. Entre 1932 y 1933, la Secretaría de Educación Pública, con el apoyo económico del Departamento Central (hoy, Gobierno del Distrito Federal), se dio a la magna tarea de reconstruir escuelas y edificar 25 centros educativos ubicados en colonias populares de los alrededores

de la ciudad. Encontramos en la Memoria del Departamento Central mención de obras destinadas a incidir de una u otra manera en la transformación social del individuo. A las escuelas se asignaba la función de "modificar sus costumbres [las de los niños], su ideología y su modo de vivir en la sociedad, con lo cual la revolución habrá cumplido con uno de sus principios ante el pueblo de Ciudad de México".

Aunadas a las medidas políticas del maximato (1928-1934), estas construcciones fueron dando forma a la estructura requerida para la institucionalización de los postulados revolucionarios.

La implantación de modelos educativos con sentido social y carácter público tuvo que enfrentarse a los sectores conservadores e intransigentes (no es accidental que la guerra cristera de finales de los años veinte tuviera como enemigos a los maestros, ese pequeño sector del Gobierno). La mayoría de estas obras ha desaparecido por diversos factores: ignorancia, censura de contenidos, formas y el tiempo de descuido, ya que los muralistas plasmaron sucesos contemporáneos.

No ignoramos que el discurso del muralismo usado para crear obras en centros educativos hasta los años sesenta obedeció a otra lógica que utilizó el éxito de los murales anteriores; sin embargo, sus postulados variaron mucho, por lo que en este capítulo se plantea averiguar cuál fue el sentido didáctico y transgresor de los murales en los años treinta, cuando terminaba la guerra cristera. Muralistas como Máximo Pacheco, Pablo O'Higgins y otros habían pertenecido a las misiones culturales, lo que les permitió darse cuenta de las condiciones de las comunidades agrarias. O'Higgins formó parte de las misiones en 1928-1929; recorrió los estados de Durango y Zacatecas, donde el sistema educativo integral no solo enseñaba a leer, sino que rescataba la cultura regional.

Trataremos tres de las seis escuelas que albergaron murales en el proyecto de los años 1932-34. Entre ellos hemos escogido aquellos temas que representan las preocupaciones principales a tratar en ese periodo. Su misma ubicación refleja claramente las intenciones de los patrocinadores al instalarlos en esta sección limítrofe de la ciudad: debía permitir una paulatina inserción de los niños del campo a la vida urbana.

Los murales de la Escuela Primaria Juana Palacios, ubicada en la Colonia Pro-hogar, en la avenida Central Sur #560, delegación Azcapotzalco, estuvo a cargo de Ramón Alva Guadarrama, quien años antes colaboró con Diego Rivera en la decoración mural de la Secretaría de Educación Pública y la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo. La única obra mural que aún pervive se encuentra en el muro poniente del cubo de la escalera<sup>11</sup>. Sin embargo, sabemos por Emily Edwards que hacia 1966, diez frescos formaban el proyecto muralístico: tres a la entrada de la escuela, uno en el cubo de las escaleras y seis más alrededor de la sala de asambleas del segundo piso. "A la izquierda de la entrada, un mural que probablemente llevaba por título *El vicio*, con un paisaje urbano mostrando la parte trasera de una pulquería;

10. En un comunicado, el pintor Erick Pérez Martínez me comentó que su interés por la pintura lo adquirió desde que convivió diariamente con los murales de Julio Castellanos en la Escuela Héroes de Churubusco.

11. Adrián Soto Villafaña. "Lo visible y lo oculto". El mural de Ramón Alva Guadarrama en la Escuela Primaria María Juana Palacios.

en el centro, al lado de la puerta, *La persuasión* a través de la lectura, lo ilustra un maestro que enseña la lección a un niño.

A la derecha de la entrada, *El país* está representado por un maestro de escuela con niños; un capataz y un jornalero indican la revolución; la agricultura es simbolizada por las espigas del maíz; encima, un libro de texto es llevado a un campesino, el cual se encuentra arando el campo con la ayuda de sus animales.

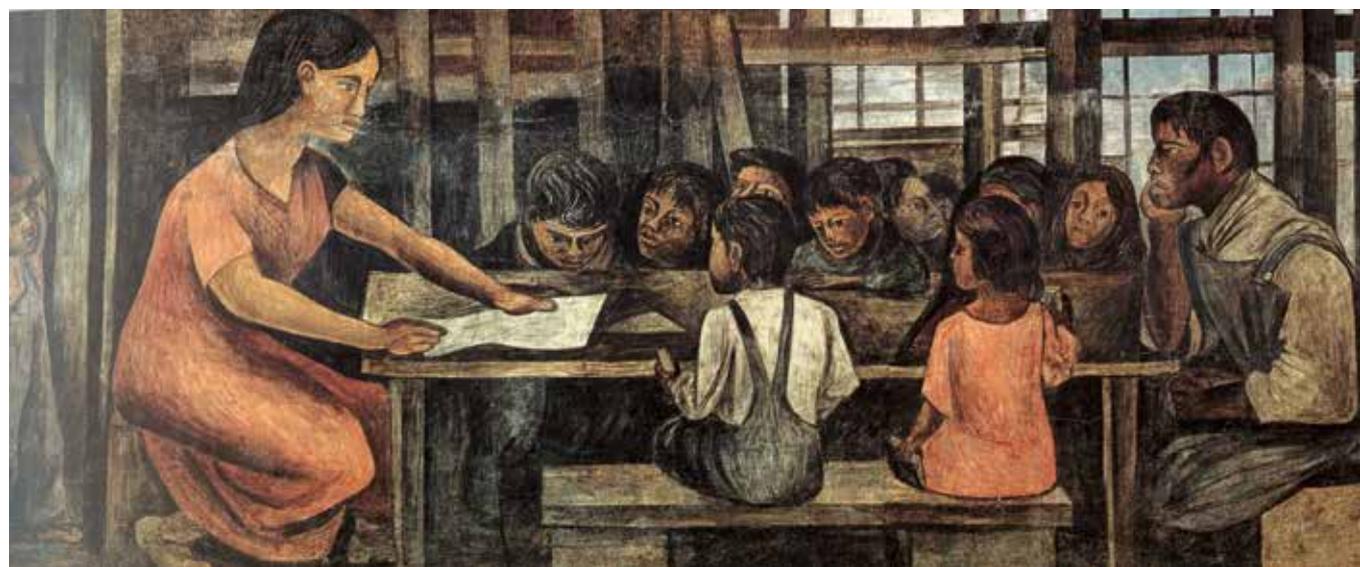
En el cubo de la escalera, una *Escuela al aire libre* en una sesión bajo un árbol extendido; en uno de los lados, una madre lleva a su hijo a la escuela; en el otro, una familia entera escucha la clase.

En la sala de asambleas del segundo piso hay paños pintados alrededor del salón: *Estudiando la lección*, *El maestro enfermo*, *El día finaliza y la noche comienza*, *El día llega y el sol despierta al campesino*, *Los niños entran a la escuela* y *El examen*.

Si bien la noción general de los murales se basó en la idea de que la instrucción escolar, a través de los libros, formaría un mejor país, cada espacio —entrada, escalera y salón de asambleas— ofrecía una independiente. Las grisallas de la entrada del plantel mostraban un país que a través de la lectura dejaría atrás el vicio. Carlos Mérida destaca del conjunto mural estas grisallas, ya que considera que “la pintura del resto es inmadura y carece de importancia plástica”<sup>12</sup>.

El tablero del cubo de las escaleras representa una idílica *Escena escolar al aire libre*. El tema alude a una de las premisas asumidas por el Estado posrevolucionario de fomentar la educación para construir una nueva nación, desapareciendo la ignorancia y la injusticia. Ya en 1923, Rivera realizó en el muro sur de la planta baja del Patio del Trabajo de la Secretaría de Educación Pública el tablero de *La maestra rural*, en el que expresa temáticamente la importancia de la labor educativa en la reconstrucción de una nueva era posrevolucionaria. A finales de la década de los treinta, Pablo O’Higgins recurri-

rá a este mismo tema en los murales de la Escuela Estado de Michoacán del D.F. Ahora, Alva Guadarrama coloca en un paisaje rural la figura de la maestra de cara al espectador y al centro de la composición, sentada frente a un escritorio, con un libro en la mano, leyendo a un numeroso grupo de niños que la rodean y miran de tres cuartos de perfil. Un frondoso árbol cobija la escena bajo su sombra a manera de eje del mundo y centro de la vida, símbolo del ciclo inmortal y realidad absoluta. Ya desde la primera etapa del muralismo, el árbol fue motivo iconográfico frecuente como referencia a la renovación cósmica lograda a través de las generaciones; por ejemplo, Roberto Montenegro en el mural



Pablo O’Higgins. *La escuela*, 1939. Fresco, estado de Michoacán. Tomada del libro *La pintura mural en los centros de educación en México*.

*El árbol de la vida*, en el ex Templo San Pedro y San Pablo de 1921. En primer plano de frente a la maestra, un niño y una niña, de espaldas al espectador, se toman de la mano y se miran entre sí formando la base de un triángulo en el esquema compositivo de la obra. Flanquea la escena la familia, representada por dos madres que acompañan a sus respectivos hijos. La factura de las figuras de este fresco guarda una estrecha relación con el arquetipo formal indígena, esquemático y bordes redondeados que Diego Rivera desarrolló desde los murales de la SEP,

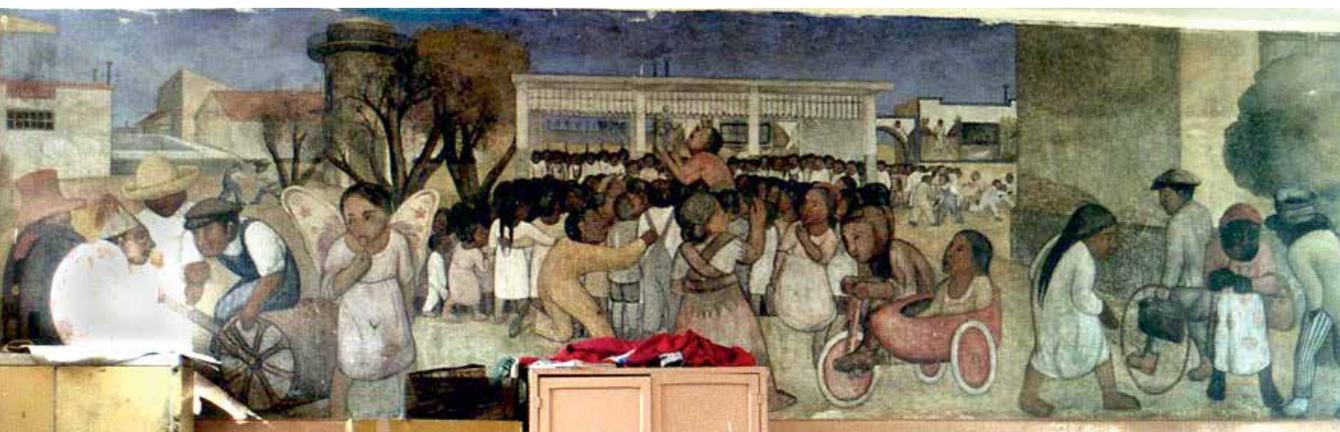
donde Alva Guadarrama colaboró como ayudante. Un globo terráqueo con el continente americano y un libro aparecen en los extremos del escritorio. El primero alude al dominio de la tierra y el segundo a la fuente de sabiduría.

Un paisaje montañoso delinea el horizonte. Los alumnos están colocados a los lados de la composición como actores cruciales para llevar a cabo el proyecto posrevolucionario; del lado izquierdo, las niñas, y en el derecho, los varones; ambos permanecen atentos sentados en largas bancas y mesas de trabajo. Siguiendo la iconografía revolucionaria del campesino y el obrero, los niños visten camisa y pantalón blanco de manta y otros overol. Al fon-

do, uno de los alumnos traza con la ayuda de un compás, que muy posiblemente haga referencia a la iconografía masónica, un círculo sobre un tablero sostenido por un caballete.

Del salón de asambleas solo se conoce una fotografía del fresco *El día finaliza y la noche comienza*, que se publicó en 1932. El conjunto parece describir la jornada de estudio de los asistentes a la escuela. La solución formal del conjunto con grandes y robustos cuerpos recostados y el uso de la claraboya como astro luminoso, coincide con la solución que Rivera

12. Carlos Mérida. *Escritos sobre arte: El muralismo*. México, INBA-Cenidiap, 1987, pp. 80-81.



Máximo Pacheco. *Carnaval en la escuela*, 1926-1927. Fresco, Escuela Primaria Domingo Faustino Sarmiento, tomada del libro *Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes en México, 1920-1950*.

realiza en Chapingo, donde el artista trabajó como su ayudante. Se conoce esta obra gracias a la fotografía que O'Gorman publicó en 1932 sobre las escuelas primarias. A finales de los años sesenta, la escuela sufrió modificaciones, por lo que no se sabe si algunos de los murales se destruyeron o solo han sido cubiertos con numerosas capas de pintura vinílica.

Máximo Pacheco (1905-1992) perteneció a la primera generación de muralistas y era miembro del SOTPE. Entre 1922 y 1926 fue el asistente más constante de Diego Rivera, participó en los murales de la Secretaría de Educación Pública y en la Escuela Nacional del Agricultura en Chapingo, y se hizo cargo de una serie de 16 murales en la Escuela Primaria Domingo Faustino Sarmiento (1927), en donde plasmó la cotidianidad de una región pueblerina basándose, tal vez, en los recuerdos de su infancia de Huichapan, Hidalgo, donde nació.

De los jóvenes pintores muralistas, Máximo Pacheco—con la excepción de Diego Rivera—fue el más prolífico entre 1926 y 1935. Realizó 13 diferentes programas murales, la mayoría de ellos hoy desaparecidos, con la excepción de los frescos del Centro Escolar Domingo F. Sarmiento.

Fue José María Puig Cassauranc, sucesor de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública de

1924 a 1928, y entre 1930 y 1931, quien lo “descubrió” y apoyó como un pintor de murales de origen indígena (otomí)<sup>13</sup>. Las obras de Pacheco, entonces, fueron valoradas porque revelaban su raigambre indígena y extracción humilde, y a la vez significaban la anhelada movilidad social de la nación. Aunque Tamayo intentó reformular el programa de estudios de las escuelas al aire libre y reforzar la importancia de la formación académica, a Máximo Pacheco aún se le consideraba depositario de un conocimiento intuitivo, ajeno al aprendizaje escolar formal, lo que le permitía tener frescura y plena libertad de creación. Junto con Mardonio Magaña, se convirtió entonces en un personaje-símbolo, producto del rescate de los valores que abanderaba el programa educativo posrevolucionario, del éxito de las escuelas de pintura al aire libre que promovía la espontaneidad, lo intuitivo y una plástica primitivista, alejada de cánones académicos y, también, del proyecto muralístico iniciado por Vasconcelos y capitaneado por Diego Rivera, Orozco y Siqueiros.

Aun antes de que Pacheco terminara estas decoraciones, el propio Puig Cassauranc, quien lo convertiría en “artista oficial” del callismo, lo invitó a pintar en la biblioteca de su residencia privada. Su

trabajo mural rebasa el periodo del maximato y se extiende hasta los albores del cardenismo. Asignado a la decoración de escuelas, pinta al fresco o al temple en una decena de escuelas más, y proporciona cuadros de caballete de tipo didáctico para las aulas de unos cuantos centros escolares<sup>14</sup>.

Entre 1926 y 1930, quizás hasta 1934, Máximo Pacheco es el artista más promovido en las esferas de la política cultural. Su obra aparece en numerosas exposiciones, incluyendo la que organiza Anita Brenner en el Art Center de Nueva York a principios de 1928<sup>15</sup>. Sin embargo, conforme pasan los años su presencia se desdibuja del panorama artístico; quizá, de tanto seguir las pautas “ingenuas”, su obra se vuelve cada vez más simplista, aun cuando todavía en los murales que pinta en la Primaria de la Colonia Argentina o en la Escuela Carrillo afloran algunos rasgos que permiten valorar su trabajo<sup>16</sup>.

En el periodo 1932-33, que ahora nos ocupa, Máximo Pacheco pintó los murales de la Escuela Primaria Dr. Miguel Silva, situada en la calle Lago Canigu 29, Colonia Argentina.

En el vestíbulo de entrada de la escuela, Pacheco realizó el fresco *El campesino y la ciudad*, mediante el cual aborda el tema de la inserción de los niños campesinos al mundo urbano a través de la escuela. Una fotografía de la época, publicada en 1932 por O'Gorman, muestra un paisaje campirano formado por una serie de montañas de trazo sintético y planos en su tratamiento. El artista aprovecha la esquina de los muros contiguos para unir dos tableros que representan dos formas de vida unidas por la continuación del paisaje. En el primer plano del panel derecho, tres niños campesinos sentados en unas piedras señalan a lo lejos una construcción fabril e instalaciones eléctricas,

13. Fondo Olivier Debroise. Centro de Documentación Arkheia, MUAC. UNAM.

14. En 1936, por ejemplo, envía seis cuadros a la Escuela Emilio Carranza, de la Colonia Roma, con temas históricos (*Hidalgo rompiendo las cadenas de la esclavitud, Zapata y la repartición de las tierras*). Archivo Histórico, SEP, Personal sobresaliente, Caja 2636, Exp. Máximo Pacheco.

15. Significativamente, desde su postura anti-riveriana, Orozco se quejó reiteradamente de esta promoción de Pacheco, en sus cartas a Jean Charlot. Véase Luis Cardoza y Aragón, ed., *José Clemente Orozco: El artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot y textos inéditos, 1925-1928)*. México, Siglo XXI, 1971, pp. 50-54.

16. Se tiene registro de los siguientes murales: Centro Escolar Domingo Faustino Sarmiento, 1927. Biblioteca de la residencia del Dr. Puig Cassauranc. Lomas de Chapultepec, México D.F., 1927. Escuela Cuauhtémoc San Jacinto, México D.F., 1927. Centro Nocturno para Obreros, México D.F., 1933. Escuela Regional Federal, Jiquilpan, Michoacán, 1935. Escuela Primaria de Iztapalapa, México D.F., 1935. Escuela Argentina, México D.F., 1932. Escuela Primaria Plutarco Elías Calles, 1934. Centro Nocturno para Obreros Vasco de Quiroga, México D.F., 1934. Escuela Primaria Vasco de Quiroga, México D.F., 1937. Escuela Secundaria de Cuernavaca, Cuernavaca Morelos, 1937. Como integrante de la ATAP: Escuela Carlos A. Carrillo, México D.F., 1934. Instituto Politécnico Nacional, México D.F., 1935. En colaboración con Juan O'Gorman: Biblioteca Pública de Azcapotzalco, México D.F., 1932.



Julio Castellanos. 1932-33. Fresco. Escuela Héroes de Churubusco. Tomada del libro *Centro de Documentación Arqueológica*. Fondo Olivier Debroise, MUAC, UNAM.

símbolos de la modernidad y vida urbana. Al otro lado, un caserío representa la ciudad.

Carlos Mérida menciona que el mejor de los murales de este ciclo se localizaba enfrente de la puerta de entrada y representaba a *El niño campesino y el alfabeto*. Dos frescos más, de los que no se tiene registro, ocupaban el tablero de la escalera y representaban los símbolos de electricidad, vapor y fuerzas naturales, y otro fresco en el corredor de la planta alta.

El trabajo de Julio Castellanos (1905-1947) como muralista se restringe a Ciudad de México y un corto tiempo donde fue ayudante de Juan O'Gorman para el mural de la Biblioteca Pública

Fray Bartolomé de las Casas, en el centro de Azcapotzalco, un mural destruido, otro apenas comenzado y el único que sobrevive de la Escuela Primaria Héroes de Churubusco, en Coyoacán, la cual a veces se confunde con la Melchor Ocampo por su cercanía. La escuela estuvo situada primeramente en las calles de División del Norte y Héroes del 47, después ocupó un terreno de 6.000 m<sup>2</sup> en la calle de Vicente García Torres, con colindancia a la Escuela Melchor Ocampo. Nos dice Ana Torres que después se han levantado múltiples construcciones educativas en el predio.

Los frescos están ubicados uno en el tablero del descanso de la escalera y dos más frente al

corredor. En opinión de Carlos Mérida, esta decoración es sin duda una de las mejores realizadas en las escuelas primarias y una de las más bellas en la pintura mural mexicana. La temática general del conjunto aludía a los juegos infantiles. En el descanso de las escalera pintó *La manteada* (también se conoce como *Los niños molestando al diablo*), y en el corredor del primer piso, divididos por una pilastra y el marco de una puerta, *El pescadito* y *El juego del caballo*.

En el tablero ubicado en el cubo de la escalera, de 5,70 x 2,70 metros, Castellanos pinta a un grupo de niños de tez morena que participan del juego la manteada. Por su atuendo encarnan

la figura del obrero y campesino. Unos sostienen los extremos de una manta roja –acaso un referencial emblema socialista y comunista asociado particularmente con la izquierda revolucionaria– que carga al centro el cuerpo de un animal que siguiendo la tradición cristiana representa al diablo como un macho cabrío con cuernos en la cabeza, ojos saltones, grandes dientes, lengua fuera y que exhala fuego por la nariz. Otros niños jalan la cuerda que amarra las patas de grandes pezuñas; el resto de los participantes avienta piedras y le intenta picar con un trinche con el afán defenderse y tranquilizarlo. Junto a la bestia, un sacerdote boca arriba lucha para no ser devorado y procura incorporarse para evitar las piedras que avienta el resto del grupo. Subido sobre una escalera, un niño semidesnudo hace un gesto de burla ante la escena. La única figura femenina que aparece sobre el lado derecho, enfurecida, apedrea al diablo con la intención de exterminar el mal. Si bien el tema de los juegos infantiles que Castellanos representa ofrecía familiaridad con el público que los habitaría, el artista lo toma como pretexto para denostar la intervención de la Iglesia en la educación escolar, como un elemento retrógrado y conservador que habría que desterrar y que fue premisa del proyecto de educación socialista.

En el pasillo, en el fresco titulado *El pescadito*, un grupo de niños campesinos entrelazan sus manos con el objeto de lanzar, como un pescado resbaladizo, a uno de sus compañeros que, boca abajo y con el overol desabrochado, se avienta sobre un manto rojo –color del desafío y un símbolo de la clase trabajadora, del proletariado– que sostiene con los brazos abiertos otro de sus amigos.

En el tercer tablero, la composición de la escena se adecua a la arquitectura; sobre la puerta, la figura de un niño recostado boca abajo con la cabeza en alto hace un llamado mientras a su lado, franqueando parte de la puerta, un adolescente carga a un niño pequeño y lo acerca para que lo gre acariciar a un caballo de rasgos sintéticos que estimula imaginación, mientras la desnudez de

los personajes permite percibir un contacto más cercano con el mundo exterior de la naturaleza. La corpulencia de las figuras y el tratamiento redondeado de las figuras que Castellanos maneja dan cuenta del interés, entonces en boga, por la estética del mundo clásico y en particular remiten inevitablemente al periodo clásico de Picasso a principios de los veinte, gusto que comparte con otros colegas, como Agustín Lazo, Jesús Guerrero Galván y Gabriel Fernández Ledesma.

Jesús Guerrero Galván también recurrió al tema de los juegos infantiles en los murales que realizó en 1932 en la Escuela Estado de Chiapas, ubicada en la Colonia Álamos y construida en esos años bajo los preceptos funcionalistas de O’Gorman. El terremoto de 1985 destruyó las obras, pero queda registro de unas fotografías en blanco y negro, publicadas en el libro de la SEP sobre el proyecto de las escuelas primarias en 1932. Los frescos referían de manera independiente a los juegos de niños y juegos de niñas, y estaban uno frente al otro y decorando los lados del cubo de la escalera de la portería.

## EPÍLOGO

Después de 1934 se siguieron construyendo planteles escolares y utilizando los murales para difundir cada vez más mensajes vinculados con las etapas del país. Así, se abordó la expropiación petrolera, en contra del fascismo y aquellos dedicados a contar la saga de la historia nacional. Al mismo tiempo, los artistas de la escuela mexicana fueron los favoritos para representar a México en los proyectos internacionales que representaban al país y a su Gobierno.

Para la exposición “Cuarenta siglos de arte mexicano”, en el Museo de Arte Moderno, se presentó una amplia exposición desde tiempos prehispánicos hasta lo más contemporáneo, representado por los muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Supuso la culminación del arte contemporáneo mexicano después de veinte años de triunfos en diferentes exposiciones y espacios en los Estados Unidos de Norteamérica.

La política exterior, desde la Secretaría de Relaciones Exteriores, tomó nota y empezaron a mandar a exponentes de la escuela mexicana a diversas partes del mundo como parte de una cultura de entendimiento y conciliación.

El Gobierno de Lázaro Cárdenas, después del gran temblor sufrido en Chillán en enero de 1939, donó la construcción de la Escuela México en la población devastada. Coincidentemente, dos años después llegaría David Alfaro Siqueiros, quien se vio envuelto en un atentado –en mayo de 1940– a la persona de León Trotski en Ciudad de México. Pablo Neruda le tramitó una visa que le permitía exiliarse en Chile. Cuando Siqueiros se encontraba allá fue comisionado por el Gobierno ávila-camachista en 1941 para pintar un mural para la Escuela México en la población de Chillán. Se encontró con el espacio alargado de la biblioteca y transformó el área en paredes cóncavas que le permitieron experimentar una vez más con su técnica. De un lado de la pared se encuentra la historia de México, entendida esta a través de las figuras heroicas: Cuauhtémoc venciendo al invasor en el centro; del lado izquierdo se encuentran los rostros de Miguel Hidalgo, José María Morelos y Emiliano Zapata; del derecho, Benito Juárez. La otra pared contiene la historia de Chile; en el centro, Bilbao y Galvarino, y a la derecha, O’Higgins enarbolando la bandera de la Independencia. Y episodios de la Conquista. Las dos paredes se unen, por el techo pintado, con una serie de líneas y formas, conformando una unidad que se puede apreciar en el boceto.

Siqueiros se ve obligado, por la situación política que vivía, a regresar a una temática oficialista que no molestara a ningún gobierno; sin embargo, sigue su línea experimental a manera de cinta cinematográfica, ya experimentada en el Sindicato de Electricistas de Ciudad de México.

De nueva cuenta apreciamos el valor del mural como difusor de valores, en este caso la historia oficial, que nos regresa a una de las vertientes del muralismo: dejar en los muros una historia de bronce.





# EL MURAL DE JORGE GONZÁLEZ CAMARENA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO PENQUISTA\*

BÁRBARA ELENA LAMA ANDRADE

## INTRODUCCIÓN

Los domingos, el campus de la Universidad de Concepción suele estar lleno de gente. Y no porque haya un deseo imperioso de la población de la ciudad por estudiar los días festivos, no; lo que sucede es que ella es un espacio simbólico y fáctico de los ciudadanos. Entre la Facultad de Química y la de Física los niños aprenden a andar en bicicleta, los enamorados se cortejan en los parques del Instituto de Geología y los abuelos pasean a sus perros por los parques mientras los jóvenes hacen recitales de rock, de cueca o de cumbia en el Foro.

Nacida en el anhelo regional y construida como proyecto educativo autonomista, la Universidad de Concepción es un deseo fuertemente comunal. La coyuntura de su nacimiento, la solvencia académica de sus resultados y su proceso de emplazamiento han creado un vínculo amoroso, de respeto e identidad con la ciudad que, no sin duras críticas, la universidad ha sabido levantar y solventar.

El presente texto quiere proponer una mirada a ese levantamiento, a esa relación que se construye entre una ciudad y una universidad. El pretexto será el edificio de la Escuela Dental, el primero que se construyó para albergar sus deseos y que finalmente fuera uno de los ejes angulares de los procesos de inserción que tendrá la Universidad de Concepción en la ciudad: la Casa del Arte José Clemente Orozco.

El intento será comprender el espíritu de un centro de estudios que padeciendo en sus puertas las fuerzas y destrucciones de las manifestaciones y sus barricadas ciudadanas, como signo de quiebre y desfase político, se erige también como emblema de las fuerzas que los unen, ya que sabe establecerse como parte de un problema país que no solo no le es ajeno, sino que lo interpela a proponer, a debatir, a cuestionar. Esta es una invitación a pensar las condiciones de posibilidad que dio una comunidad al levantar un espacio educativo que no aspiraba a la reproducción de conocimientos, sino a intervenir

en las fuerzas productivas de su ciudad; se propone como un deseo de saber cómo participan las relaciones del arte, la cultura y la política que han marcado nuestra idea de identidad, de país.

La estrategia será usar la historia que nos da la coyuntura de un regalo, un acto político de generosidad y contundencia del pueblo mexicano, a saber: el mural que pintó Jorge González Camarena en la Casa del Arte José Clemente Orozco en la década de los sesenta, que es hoy uno de los emblemas más queridos de la ciudad; la tarea será pensar un tiempo, algunos dirán que perdido, en que se creyó en la contundencia de la cultura de América Latina.

## 1. CONCEPCIÓN. TERRITORIO, CIUDAD, UNIVERSIDAD

Chile es un país con una geografía poderosa. Al sur del sur se despliega delgado con 4.270 kilómetros de largo y un ancho promedio de 177 km. Recorrido por dos cordilleras, limitado por mares infinitos

\* Investigación de Bárbara Lama Andrade y Constanza Vergara Andrades.



Ejecución mural *Presencia de América Latina*. Casa del Arte Universidad de Concepción, 1965.

y el más seco de los desiertos, es el territorio más sísmico del mundo y con las reservas naturales más espectaculares también. Ha cimentado su espíritu como si de una isla se tratara, pese a sus deseos no resueltos de ser centro.

Así, por sus condiciones fácticas y sus ilusiones inconscientes, ha proyectado todo tipo de mecanismos para alzarse orgulloso desde sus particularidades siempre temeroso de su condición provinciana. Es en este desfase esencial desde donde ha construido sus relaciones para con los otros y también para

consigo mismo. Chile ha sabido inscribir su condición desplazada del acontecer político y económico mundial, pero aspirando a que nunca el anacronismo le pase la cuenta. Asimismo, ha tenido grandes dificultades para mantener ese discurso como una herramienta útil a la hora de definir sus políticas internas.

Quizás es por esto que a Chile le ha costado construir un discurso de modernidad que visibilice las fuerzas sociales, económicas y políticas de las provincias. Centralizado en el poder de su capital, la dirección de nuestro país no ha sabido robuste-

cer sus relaciones internas. ¿Será que su largura le pasa la cuenta?

Esto que suena a cuento añejo lo vemos claramente en la historia de la provincia de Concepción. La dificultad que encontraron los españoles a su llegada a Chile fue simbolizada en el límite que establecieron en el río Bío-Bío. El pueblo mapuche había levantado una guerra tan encarnizada, que los conquistadores decidieron marcar ese límite para cuidar lo conseguido. El río Bío-Bío, otrora lugar de tránsito entre mapuches que vivían en la Argentina y los que

lo hacían en Chile, se convertía entonces en un lugar de corte y ruptura, de incomunicación.

Aun así, los españoles no lograban establecerse. Concepción salía costoso; el sur salía costoso. Ya sea por las guerras, ya sea por los terremotos, cada cincuenta años alguno botó lo construido. Fundada en una primera instancia en lo que hoy es Penco, fue destruida completamente en a lo menos ocho batallas y cinco terremotos con tsunamis antes de su traslado, el año 1765, a su actual emplazamiento en el valle de la Mocha. Pensar en su historia obliga entonces a tomar en consideración las consecuencias simbólicas y políticas de erigirse entre batallas y desastres sísmicos.

La necesidad de la pacificación de la Araucanía convirtió a Concepción en un lugar políticamente estratégico que obligó a los gobiernos centrales a invertir en su posicionamiento. Así, su desarrollo urbano pasa de ser un lugar de hombres y mujeres dispuestos a lo agreste, a la caída, a la batalla, a la vida de frontera, a ser un lugar de inversión, de posicionamiento político y económico; sin ir más lejos, será simbólico el que la Independencia de Chile se firme en sus tierras.

Eso significó construir calles, alcantarillado, pero sobre todo industrias y puerto por donde exportar; era necesario convertir el valle de la Mocha, de pésimo suelo, en un lugar pujante, de fábricas y servicios, pues ahí donde siempre hubo inestabilidad se precisó intervención técnica e instrumental. Las familias más pudientes e importantes invirtieron en proyectos y terrenos que verían como la ciudad se presentaba bullente para el desarrollo industrial, minero y para la exportación agrícola.

Pero en Chile la toma de decisiones siempre fue centralizada. La fuerza industrial y política que Concepción comenzaba a desarrollar topaba con los delineamientos de un sistema constitucional presidencialista que mantenía a los poderes Ejecutivo, Legislativo y Judicial en Santiago, así como también a los centros tributarios, culturales, de pensamiento y estudio. Los ciudadanos debían emigrar de las provincias si precisaban acceder a la salud o a educarse.

Fue esta una de las razones principales que motivó al señor Enrique Molina, Rector del Liceo de Hombres de Concepción, a proponer implementar en un espacio adjunto al establecimiento un lugar de estudio en el área de derecho y la pedagogía en inglés.

La ausencia de espacios de enseñanza superior al sur de la capital no solo dificultaba la socialización del conocimiento, sino especialmente la posibilidad de producirlo. La ausencia de personal especializado en las nuevas áreas productivas que se abrían por la industrialización, así como la necesidad de infraestructura médica y dental, evidenciaban la urgencia de personal capacitado en las más diversas áreas del saber.

Liderada por un grupo de hombres que desean generar conocimiento para el desarrollo de la región y mantener la fuerza joven en la ciudad, nace entonces, el año 1919, la Universidad de Concepción, con don Enrique Molina en su presidencia.

## **2. TRES RECTORES. TRES PROPUESTAS A LA INSCRIPCIÓN CULTURAL**

La Universidad de Concepción ha construido su historia en estrecho vínculo con la ciudad. No solo porque sus deseos fueron la generación de conocimiento que robusteciera la capacidad productiva de la región, sino porque su gesto fue un acto político de descentralización y autonomía de la enseñanza que tenía hasta ese momento el Estado a través de la Universidad de Chile. Es la primera universidad en el sur del país, pero también es la primera que nace desde la fuerza comunal y no desde el Estado. En otras palabras, es la respuesta social provincial de la ciudad de Concepción a un Estado centralista; es un proyecto académico laico, sin fines de lucro y con el objetivo de producir conocimiento para su región y para el sur del país.

Es quizá por eso que construcciones características de la universidad, como el campanil, el arco de Medicina, el Foro o el mural de la Casa del Arte, se han transformado en emblemas y símbolos de la ciudad; porque en ellas se vio materia-

lizada la convicción y el emprendimiento de un David contra un Goliat.

Esto se logra y consolida con a lo menos dos cuestiones fundamentales. La primera es el espíritu, antes descrito, con el que se levanta la misión de la Universidad de Concepción, una necesidad reivindicativa de autovalencia, un deseo de autogobierno; la segunda es la valía simbólica que adquirió su emplazamiento en la ciudad. La fuerza de su inscripción física condicionó los modos de relaciones y convivencia y que hasta el día de hoy son su sello de fuerza.

### **2.1. CIUDAD UNIVERSITARIA. DON ENRIQUE MOLINA GARMENDIA**

Enrique Molina Garmendia fue el Rector de la Universidad de Concepción desde su fundación hasta 1956. Casi cuarenta años. Durante ese tiempo ideó y levantó en el predio de la Toma lo que deseaba de una universidad. En sus primeros años de Rector fue invitado a Estados Unidos, donde conoció las universidades de California y Harvard, las que le dejarían una profunda impresión y la convicción de que debía construir un espacio amplio en el que se edifiquen los edificios administrativos y de facultades como bloques separados pero en un plan común. Esto estaría unido por algún volumen simbólico que diera cohesión al lugar, como una torre o un campanil, y que además oriente al estudiante en su trayecto. Este será un proyecto de largo plazo.

La donación de tres pequeños terrenos en el predio de la Toma, adyacente a la ciudad, que, pese su mala calidad de suelo, permitía edificar, sumado a la iniciativa de Luis David Cruz Ocampo de implementar las "donaciones por sorteo" para solventar las nuevas necesidades de infraestructura que tenía la universidad, dio la perspectiva para ir comprando y adquiriendo los terrenos próximos del predio que daban a la loma de los cerros Caracol y Nonguén, las condiciones del lugar permitirían construir un espacio amplio pero en la ciudad.

En 1930, bajo la dirección del arquitecto Arnoldo Michaelsen, se construyen los primeros tres edificios en los terrenos donados. En ellos estarían

las escuelas Dental, Química Industrial y el Pabellón de Anatomía. Todas estas construcciones tuvieron muchas dificultades y fueron muy criticadas en su tiempo, especialmente el edificio de Dental. Se pensaba que las condiciones del terreno habían sido sobrealzadas, lo que requirió que en la mitad de su construcción se reforzaran sus cimientos. Esto obligó a mayores aportes económicos de lo presupuestado, demorándose tres años en terminar.

Una vez concluidos los tres edificios y pese a lo malo del terreno, Molina decide que construirá en ese lugar el barrio con el que sueña, y le solicita al urbanista Karl Brunner, recién llegado de Viena, que haga el plano regulador de lo que será su ciudad universitaria. En 1937, con los planos estipulados, el arquitecto Enrique San Martín será llamado a interpretarlos.

El proyecto urbanístico edifica en sitios baldíos, cercanos a la ciudad pero arquitectónicamente sin vinculación con ella. Esto dará la percepción de un barrio o ciudad autónoma que era lo que su Rector buscaba. Ejemplo de ello es que la atravesarán calles e incluso una avenida.

Pero el año 1941, Rodolfo Oyarzún proyecta dos obras urbanísticas en la ciudad que ponen en cuestión la estructura del plano regulador de Brunner; la primera es la creación de la diagonal Pedro Aguirre Cerda, calle que une, a través de un quiebre modernista, el plano damero colonial del centro de Concepción con la ciudad universitaria. El problema que evidencia es que el plano regulador de Brunner tenía el acceso principal de la universidad por la calle Janequeo, y la diagonal, que aspira a ser invitación y contacto entre la ciudad y la universidad, deja como entrada natural el edificio de Dental, que obliga a rodearlo si se quiere acceder al campus. La diagonal como lugar de interacción entre la ciudad y la universidad relega la entrada del arco de triunfo por Jane-

queo, que ordenaba el campus y guiaba al estudiante por una ancha avenida peatonal hasta el campanil, a una mera coyuntura simbólica.

La segunda es una plaza, llamada Perú, que intenta unir la nueva diagonal con las edificaciones de la universidad. Las críticas que despierta en su momento son que deja en evidencia la dificultad estética del edificio de Dental, de corte neoclásico, en relación con las edificaciones modernistas que a una baja altura rodeaban la plaza. Se presentaron diversos proyectos de heroseamiento de su fachada, que no llegaron a puerto; finalmente será un nuevo terremoto, el de 1960, el que obligará a los cambios.

## 2.2. BARRIO UNIVERSITARIO.

### DON DAVID STITCHKIN BRANOVER

El 21 de mayo de 1960, a las 6.10 a.m., se activó un enjambre de sismos con centro en Concepción que despertaron las alarmas; al día siguiente, domingo 22 de mayo, a las 3.10 p.m., se produjo lo que se ha llamado el "gran terremoto". Con epicentro en Valdivia y con 9,5 grados en la escala de Richter y XI-XII en la de Mercalli, afectará desde Concepción hasta Chiloé. Su destrucción vendrá acompañada de maremotos en las costas que dejarán desolado el sur de Chile.

En Concepción, la rudeza del movimiento dejó la mitad de la ciudad en el suelo. De los edificios construidos en la Universidad de Concepción, los más damnificados serán los realizados por Michaelson, coincidentemente los que en su momento suscitaron más críticas y dificultades en su construcción. La Escuela Dental sufrirá meses después los efectos de un incendio que dejará solo un 30% de su infraestructura utilizable. Previa discusión de si botar o reutilizar lo que quedaba del edificio, el nuevo Rector, David Stitchkin, ve en ese desastre una oportunidad.

Durante los años cuarenta y cincuenta, Stitchkin, además de haber sido un abogado brillante y un docente valorado en la Escuela de Leyes de la Universidad de Concepción, había participado activamente en la escena cultural penquista. Tuvo una actuación relevante en los primeros momentos de lo que más tarde se llamará Teatro Universitario de Concepción (TUC). El año 1943 fue su primer director, con la obra *La zapatilla prodigiosa*, y será un amigo entusiasta de la Sociedad de Arte<sup>1</sup>.

Este estrecho vínculo de David Stitchkin con el TUC, que en 1951 había sido anexado a las reparaciones de la universidad y que mantenía una pequeña escuela en el entonces Teatro Concepción<sup>2</sup>, se ve incrementado en su rectorado con a lo menos dos hechos fundamentales: el primero es su vínculo con el que fuera el primer Director del TUC una vez anexado a la universidad, el señor Jorge Elliot.

Docente de literatura inglesa en esa casa de estudios, Elliot invitó en 1954 a su amigo de la infancia Óscar "Tole" Peralta a trabajar a Concepción en la Escuela Libre de Bellas Artes que mantenía la Sociedad de Arte en el antiguo Instituto de Fisiología que les facilitara la Universidad de Concepción. Allí, Peralta se instala como director y profesor de pintura junto a Julio Escámez y entabla amistad con los compañeros de Elliot, entre ellos David Stitchkin, quien una vez asumida la rectoría encargará a Elliot y a Peralta proyectos de gran relevancia cultural para la ciudad y la universidad. Elliot, junto a Gonzalo Rojas, crearán y gestionarán las Escuelas de Verano, las Jornadas de Estudio en Iquique y los encuentros de escritores, tanto los nacionales como los internacionales, y Peralta será el que catapultará un proyecto siempre atesorado por Molina y Stitchkin de tener una pinacoteca de arte.

La historia de la pinacoteca se gesta el año 1957. El señor Julio Vázquez Cortés tenía alrededor

1. Sociedad sin fines de lucro, preocupada de fomentar la escena cultural generando las condiciones de infraestructura para que, por ejemplo, el TUC funcionara y las artes plásticas tuvieran un lugar de exhibición y enseñanza.

2. Emplazado en Orompello con Barros Arana, el Teatro Concepción fue un antiguo y lujoso edificio administrado por la Sociedad Anónima Teatro Concepción. Adquirido por la universidad el año 1929, se acepta dos años antes con el compromiso de que la UdeC asumiera la deuda que grababa la propiedad y realizara mejoras. Ya para el año 1934 el teatro estará refaccionado y en funcionamiento; sin embargo, el terremoto de 1939 le causa serios daños. Tras las dificultades económicas y constructivas para repararlo, es reinaugurado en 1946. Durante los siguientes años, el Teatro Concepción tuvo una función primordial en el desarrollo penquista de las artes presentando obras de gran importancia. Durante la década de los cincuenta su audiencia disminuye, por lo que el año 1953 se decide instalarle una sala de cine. Durante la rectoría de David Stitchkin comienza un nuevo auge en la cultura penquista, se herosea el edificio y se reinstala como centro de la escena cultural regional y nacional, con importantes espectáculos vivos y cine, contando con figuras de renombre. Durante esta etapa, el TUC se configura como una compañía de teatro importante, obteniendo premios como mejor compañía y mejor dirección en 1959. El interés de Stitchkin por realzar las artes se ve reflejado en la gran cantidad de dinero que se dispuso para los montajes, así como también los recursos disponibles para la construcción del Foro, espacio abierto a las artes, donde todos y todas pudiesen acceder a la cultura, lugar en el que hasta el día de hoy se desarrollan grandes eventos culturales.



Ejecución mural *Presencia de América Latina*. Casa del Arte Universidad de Concepción, 1965.

de ochenta años, había trabajado toda su vida de copista en el Ministerio de Relaciones Exteriores escribiendo las cartas de invitación o agradecimientos gubernamentales. Por ser cuñado de Ezequiel Plaza Garay había tenido contacto directo con los pintores llamados la Generación del 13 –que adquieren el nombre por haber expuesto juntos ese año en los salones del diario *El Mercurio*–, y ya sea por obsequios o compras, con el tiempo armó una colección de 542 obras. La colección era reconocida, se había expuesto con gran éxito en la sala de exhibiciones de la Universidad de Chile el año 1946 en torno a

la importancia de la figura de Fernando Álvarez de Sotomayor, y que por su calidad artística y los temas tratados relativos a la genialidad del artista, su marginalidad, pobreza e incomprensión, Pablo Neruda, en la inauguración de la muestra, los apodó “La Heroica Capitanía de Pintores”.

Vázquez era una persona de clase media que deseaba dejar la colección en manos de quienes la valoraran y mantuvieran unida. Iván Contreras, un estudiante de título que había hecho su tesis sobre las casi ochenta obras que Vázquez tenía de Ezequiel Plaza, y que el año 1957 vivía en Valdivia, fue el in-

termediario que hizo llegar la oferta de donación al señor Eduardo Morales Miranda, Rector de la naciente Universidad Austral de Valdivia. El coleccionista cedía las obras a cambio de un expendio para él y su mujer que les permitiera pasar sus últimos días sin lujos pero tranquilos. Este ofrecimiento, que ya había sido rechazado por la Universidad de Chile, fue también rehusado por la Universidad Austral.

Tole Peralta supo que Vázquez estaba buscando quien se quedara con su colección. Fue a verla y tras la aprobación de Stitchkin y estipulada la pensión, la Universidad de Concepción se hizo con la colección



Ejecución mural *Presencia de América Latina*. Casa del Arte Universidad de Concepción, 1965.

Vázquez Cortés sin tener un lugar para guardarla o exhibirla. Así, la colección se almacenará en bodegas de la antigua biblioteca, contigua al Teatro Concepción, y Tole Peralta se transformará en su primer Director y desde ese momento su misión será incrementarla. Se adquirirá la colección Morrel Gumucio, Bascuñán, la de Néstor Montecinos y Fernando Lobos Parga, entre otros.

El año 1961, Peralta la exhibirá en la Sala del Consejo Deliberante en Buenos Aires con importantes comentarios y críticas. La relevancia social que tiene la llegada del repertorio de obras chilenas a la región se

gráfica en que la Dirección de Extensión de la universidad organizará la exposición "Maestros de la Pintura en Concepción", con pinturas de series privadas e instituciones locales.

Por otro lado, en 1958<sup>3</sup>, la Orquesta Sinfónica, que también había sido creada por el deseo de aficionados el año 1952, se integra oficialmente a la universidad. Con esto, Stitchkin arma una escena cultural articulando el teatro con el TUC, la música con la Orquesta Sinfónica, las artes con la pinacoteca y la literatura con los encuentros de escritores nacionales, como no lo había habido hasta ese momento.

El segundo hecho fundamental es que Stitchkin propone en 1958 un nuevo plan regulador, esta vez a cargo del urbanista Emilio Duhart, discípulo de Brunner. La base conceptual de este nuevo proyecto se configura en la idea de barrio. Esto modifica por completo el esquema de funcionamiento del espacio universitario, pues a diferencia de la estructura como ciudad, que implicaba autonomía, volúmenes aislados y parques amplios con calles y avenidas que la atravesaban, el barrio se expresa por ser una unidad dentro de un sistema mayor y basa su identidad en relación a edificaciones, pero sobre todo en torno a una plaza: a un "foro abierto".

3. El mismo año que la universidad adquiere la colección Vázquez Cortés.

Este nuevo espacio simbólico aspira a convocar y reunir al estudiante en torno a las artes, el teatro y recitales. Para Stitchkin, el Foro daría las posibilidades que el Teatro Concepción, por su infraestructura y emplazamiento formal, no brindaba, a saber: un lugar de reunión abierto al estudiante y a la población penquista, espacio de convergencia que, al pie del campanil, articulara y armara un ambiente cultural y social universitario.

Pero este espacio tendrá la precariedad de los lugares abiertos, expuestos a las inclemencias del tiempo, amenazado por lluvias y vientos. Por lo que, cuando el terremoto de 1960 bota el gran Teatro Concepción, Stitchkin sabe que lo que se ha perdido es invaluable. No solo se evaporaba un escenario histórico para las artes escénicas y musicales, un edificio construido el año 1890 con los esfuerzos de la sociedad penquista, sino antes bien se perdía un espacio de estudio y sistematización de prácticas artísticas que levantadas desde la comunidad activaban vínculos académicos entre las artes escénicas, la música y la literatura con la ciudad, articulando un tipo de vida cultural moderna y con proyectos de calidad, valorados y premiados a nivel nacional.

La caída del edificio de la Escuela Dental será para Stitchkin, entonces, la posibilidad de crear ese espacio anhelado, que dará cabida a una colección que no tiene sala de exhibición, a una compañía teatral que no tiene escenario y a una orquesta sinfónica sin auditorio. La posibilidad de construir la Casa del Arte era un sueño que Molina, Stitchkin y la comunidad penquista supieron atesorar y que las condiciones de ebullición cultural levantaron como necesidad.

Producto del terremoto de 1960, Chile recibe ayuda de países y comunidades amigas. México, durante la Presidencia de Adolfo López Mateos, había firmado con el Presidente Jorge Alessandri Rodríguez el Plan Chileno-Mexicano de Cooperación Fraternal 1960-1964. Este plan, poco estudiado y nunca valorado del todo, fue un esfuerzo sistemático de aportes económicos mexicanos para la educación en

Chile postterremoto. Así como lo hiciera veinte años antes para el terremoto de Chillán, México volvía a extender la mano en proyectos de índole cultural.

Se levantaron cincuenta proyectos de infraestructura en diversas partes del país. Algunos de ellos fueron la Casa del Arte Diego Rivera en Puerto Montt; las Escuelas México en Talcahuano; en Quillota; en la comuna de Pedro Aguirre Cerda; Valdivia; Lota, donde el pintor chileno Julio Escámez pintó un mural; Valparaíso, entre otras, aportarán para la construcción de una taberna en la naciente Casa del Escritor, en Santiago. Este esfuerzo programático y contundente también llegó a Concepción.

En 1960 se llama a concurso para edificar lo que será la Casa del Arte de la Universidad de Concepción. Para este proyecto arquitectónico, Venezuela promete 90.000 escudos y México 150.000; por su parte, la UdeC se compromete con el resto. Entre los jurados estarán Stitchkin y Duhart, además de ingenieros de la universidad (en esa época no había Escuela de Arquitectura). Los arquitectos Osvaldo Cáceres, Alejandro Rodríguez y el boliviano Javier Gutiérrez trabajan juntos y presentan tres proyectos; finalmente se les encargará la obra a condición de que unan las ventajas de cada proyecto en uno solo. Este cuarto proyecto deberá contener: una Escuela de Arte y una Casa del Arte; en este último espacio: un teatro de cámara, un lugar para la pinacoteca y salas de exhibición.

### 2.3. CAMPUS UNIVERSITARIO. IGNACIO GONZÁLEZ GINOUVÉS

Sin embargo, dos años después hubo cambio de Rector y en marzo de 1962 asumió don Ignacio González Ginouvés. Médico de profesión y amante de la arquitectura, una de las primeras decisiones fue postergar la edificación de la Casa del Arte. Producto de la caída del Teatro Concepción, durante el rectorado de Stitchkin se había gestionado la compra del Teatro Central, no tan elegante y espacioso como el anterior pero bien ubicado; esta adquisición, a juicio de González, hacía innecesaria la construcción de un

teatro de cámara, por lo que sacó del proyecto ese requerimiento y solo dejó la escuela y la Casa del Arte, e hizo él mismo nuevos planos arquitectónicos. Estos hechos provocaron molestia en los arquitectos que contratados desde el año anterior apelaban a las cláusulas de los papeles firmados. Finalmente se les solicita que tomen en consideración las propuestas del nuevo Rector y formulen un quinto proyecto.

Estaban en esto cuando, a fines de 1963, el Embajador mexicano Gustavo Ortiz, junto con el Director del Organismo para la Promoción Internacional de la Cultura (OPIC), Miguel Álvarez Acosta, y el Cónsul mexicano en Concepción, Humberto Torres (quien, al igual que Stitchkin, era docente de la Escuela de Derecho en la UdeC), propusieron al Rector González un nuevo regalo: un mural para la Casa del Arte. El antecedente relevante a este hecho es que el pueblo mexicano ya había obsequiado un mural en Chillán para otro terremoto, el del año 1939. En esa ocasión, México donó, además de reservas de combustible, lo que se llamará "el albergue espiritual a la niñez chillaneja", una escuela (también llamada México) en la que David Alfaro Siqueiros pintó en la biblioteca *Muerte al invasor* y Xavier Guerrero *De México a Chile* en el hall de entrada y la escalera. Este nuevo presente tenía otro antecedente. La comitiva del Gobierno mexicano llegaba con dos pintores, Juan O'Gorman y Jorge González Camarena, quienes venían llegando de Valdivia, donde habían ofrecido a la Universidad Austral su apoyo y aportes junto a un mural que sería pintado por el mexicano Juan O'Gorman. El Rector Félix Juan Eduardo Martínez Bonati había rechazado el regalo y finalmente O'Gorman hizo un mosaico en piedra junto a María Martner en el balneario Tupahue, en el cerro San Cristóbal de Santiago.

A diferencia del recibimiento de la Universidad Austral, la Universidad de Concepción lo recibió gustosa. Esto implicó nuevas modificaciones al proyecto arquitectónico que por esa fecha ya no contaba con Gutiérrez, quien había emigrado de Chile para participar en la Revolución cubana<sup>4</sup>. Esta vez se conside-

4. Morirá el año 1972 participando en la guerrilla boliviana.

raron los ya descritos requerimientos de una escuela de arte y su pinacoteca, una naciente colección de reproducciones que ya contaba con más de quinientas obras, el mural mexicano y las condiciones urbanísticas que dejara la diagonal y la plaza Perú de Rodolfo Oyarzún. Estos últimos, el mural y los cambios urbanísticos de la ciudad, obligarán a tomar en consideración aspectos formales relevantes para el edificio final.

El nuevo proyecto arquitectónico tenía un talud que en honor a los mexicanos se hizo ancho y pesado, con una leve inclinación que lo convertía en una reminiscencia a la arquitectura de pirámides mayas como la de Uxmal. Era en ese talud, en el frontis de la Casa del Arte, donde el Embajador Ortiz proponía que estuviera el mural. Esta propuesta tuvo la negativa tajante del Rector y los arquitectos; la justificación que convenció a Ortiz fue la del clima: exponer el mural a las inclemencias del tiempo obligaba a cambiar la técnica de su ejecución, pues las lluvias y vientos de la zona eran tenaces. Asimismo, se propuso crear dentro del inmueble un patio interior con techo de vidrio para que entrara luz natural, un espejo de agua al pie de la escalera y las paredes vidriadas del edificio para que el mural se viera desde el exterior.

Pero en el deseo de Ortiz había un motivo más profundo, más político si se quiere. México quería no solo hacer un regalo —que, como ya hemos visto, era extremadamente generoso—, sino también dejar testimonio de su cultura, una valoración de los procesos políticos de la Revolución mexicana. Este movimiento, que había transformado los paradigmas históricos, sociales y educacionales mexicanos, veía en el muralismo su lugar simbólico de representación y, por lo mismo, de exhibición natural.

Para México, visibilizar su trabajo mural en espacios públicos y abiertos a la comunidad era parte sustantiva de su discurso político. La lógica de construir propuestas artísticas que rompieran y modificaran los modelos de producción cultural burguesa era, y es, parte sustantiva

del muralismo en tanto y en cuanto sus sistemas de socialización, y no solo sus temas, querían desarticular el modelo capitalista de propiedad privada.

En otras palabras, así como el tema propone lecturas políticas de convivencia y de identidad americana, su técnica y exhibición deben coincidir discursivamente para que participen de la revolución. No bastaban entonces los temas moralizantes de proselitismo político, antes bien la propuesta de estructuras culturales revolucionarias. Frente a este dilema, las autoridades universitarias que estaban abiertas a recibir un mural que de suyo venía a levantar aguas políticas, no lo estaban tanto a la hora de exhibirlo como el discurso de su puerta de entrada. Aun cuando los directivos de la universidad nunca solicitaron al artista un bosquejo o croquis del mural que les explicitara la temática de la pintura, no estaban dispuestos a que el mural estuviera definiendo al centro docente en el frontis de su casa cultural, por más artístico que ello fuera.

En este contexto se puede explicar el rechazo tan poco gentil que tuvo la Universidad Austral. Tener un mural en plena década de los sesenta, a unos pocos años de iniciada la Revolución cubana, en plena guerra fría, en una repartición educacional o institucional, no era en modo alguno tener una pintura que adorna y combina con sus pilares o escaleras. Era ante todo una declaración política que no iba con la línea editorial de la naciente universidad valdiviana y que, con apenas cinco años de funcionamiento, se levantaba en medio una sociedad conservadora y bastante religiosa. Al contrario, la universidad penquista se construía en una estructura laica que, liderada por masones, posibilitaba la apertura cultural para pensar discursos progresistas, a la que el mural es respuesta.

Por otra parte, este era un buen momento para solucionar los problemas urbanísticos del barrio universitario.

El primero era el cuestionamiento al acceso de la universidad que dejaron los cambios de

Oyarzún. El objetivo del equipo de arquitectos fue pensar un edificio que diera la bienvenida a aquellos que accedían desde el centro de la ciudad. Quería ser un puente, un nexo estructural entre el centro cívico y el académico, y al igual que la diagonal se posicionó como uno de los esquemas representativos del urbanismo modernista, el chaflán de los vértices de las calles harán lo suyo. Querrán romper la dureza del ángulo recto que impide visibilidad en las esquinas introduciendo un ensanche que articule al edificio con la plaza Perú que está al frente y la diagonal que conduce al centro de la ciudad. Así se pasa de un arco de triunfo con friso, que se quiere portal romano —por donde avanzarán los nuevos ilustrados<sup>5</sup>—, a un espacio inclusivo que a través de un emplazamiento de integración se piensa tiene como puerta de convergencia un mural en el que se escribe la importancia de los procesos que han constituido la identidad de Latinoamérica.

La segunda solución urbanística que se propuso fue cerrar la avenida Universidad que unía Roosevelt con Víctor Lamas no solo porque dejaba el arco de Medicina y el ex edificio de la Escuela Dental en una especie de isla o manzana separada del barrio, sino porque la construcción del teatro de cámara requería mayor espacio. Pero con el descarte de esa parte del proyecto la idea continuó teniendo lógica en el entendido de que el barrio universitario se veía dividido por esa calle de manera artificiosa. El nuevo plan regulador de 1964, esta vez liderado por González y el Departamento de Ingenieros UdeC, propone pensar ya no en una ciudad o en un barrio atravesado de calles interiores, sino la de un parque, un campus. Mantiene las edificaciones de baja altura y potencia la inclusión de parques, esculturas y frisos. Sin rejas ni cercos, los límites se arman con una sola calle que la recorre por su perímetro, potenciando las aceras y vías peatonales.

Pese al apuro mexicano y chileno por terminar el proyecto antes de que finalizaran ambos manda-

5. En la base del arco hay un escudo de la universidad hecho en mosaico. La tradición universitaria dice que aquel que lo pisa no egresa. Las marchas estudiantiles son convocadas en el Foro; la marcha se hace siempre saliendo por el arco de triunfo. Los estudiantes se cuidan de egresar.



Ejecución mural *Presencia de América Latina*. Casa del Arte Universidad de Concepción, 1965.

tos presidenciales, las reparaciones comienzan lentamente a finales de 1963. Jorge González Camarena conoce el edificio y se entera de las posibilidades logísticas del lugar en su visita junto a la delegación de ofrecimientos de mayo de 1963. En mayo de 1964, Albino Echeverría y Eugenio Brito, dos jóvenes pintores alumnos de la Escuela Libre de Bellas Artes, son elegidos por Tole Peralta para viajar a México por seis meses y aprender las técnicas del muralismo en acrílico. En ese viaje entregan a González Camarena los planos finales del edificio. Trabajarán de ayudantes del maestro en dos proyectos importantes, uno en el Museo Arqueológico, que en ese entonces está en plena construcción con todos los

muralistas de la época pintando, entre ellos Rufino Tamayo y Nicolás Moreno, y el otro en Cuernavaca.

La nueva Casa del Arte José Clemente Orozco, como finalmente se llamaría en reconocimiento a la cultura mexicana, recibió al pintor Jorge González Camarena en los inicios de su construcción. Llegó con tres ayudantes: Salvador Almaraz, Miguel Guillén y Javier Arévalo, que junto a los chilenos Echeverría y Brito trabajarían desde mediados de noviembre de 1964 hasta el 16 abril de 1965 en un muro de 35,2 metros de longitud y 6 metros de alto (211,2 metros cuadrados). La obra se llamaría *Presencia de América Latina*, también denominada *Integración de América Latina*.

Mucho se ha escrito de las significaciones de su gráfica. Creo necesario apuntar sobre ello algunos puntos que parecen relevantes.

Fue pintado en acrílico sobre estuco duro, que reemplazaba a las técnicas del fresco y la encáustica. Está dividido en tres paños, el central de 20 metros y dos laterales de 7,5 metros, cada uno formando sendos ángulos obtusos. Se le debió imprimir una mano gruesa de un material llamado Cemenlac y tres capas de acrílico blanco con un alto porcentaje de barniz sellador. El paño, de un espesor de 15 cm, estaba desprendido de la estructura central del edificio, entre ellos había una cámara de aire que durante el proceso pictórico estaba muy húmeda, esto llevó a pequeños



Ejecución mural. En la imagen Juan Manuel Guillén, pintor mexicano parte del equipo de Jorge González Camarena. Casa del Arte Universidad de Concepción, 1965.

problemas técnicos, pero constantes. Una vez sellado el muro se cuadrículó para dibujar en carboncillo y a escala lo que González Camarena tenía en bosquejo. Es interesante señalar aquí que lo que el pintor mantenía como guía era solo un esbozo y que el carácter del trabajo se realizó en el ejercicio, siempre en blanco y negro y con veladuras de color. Mención aparte es que pintara siempre con lentes oscuros de tono verde.

La inauguración fue el 10 de septiembre de 1965, los gestores gubernamentales del proyecto ya no estaban en el poder, por lo que la delegación del Gobierno

mexicano estuvo presidida por el nuevo Embajador en Chile, don Ismael Moreno. Pero anterior a esta apertura, la Primera Dama del Gobierno mexicano, que venía en representación de su país para el cambio de Gobierno, participó en una inauguración simbólica que permitió a sus gestores estar en la ceremonia que daba inicio al proceso. A través de una mancha roja, la señora Eva Sámano de López, que dos años antes había inaugurado la Escuela México de Lota, dio inicio al trabajo de los artistas, que mantuvieron la mancha en señal de reconocimiento a las gestiones gubernamentales.

Meses después, Pablo Neruda visitaría junto a Matilde Urrutia, el Rector González Ginouvés y el Secretario del PC, Luis Corvalán, a los pintores. La sorpresa de lo que se estaba creando en la pared le hizo al vate prometer unos versos<sup>6</sup> para que figuraran en la pared e hizo una presentación que fue finalmente incluida en el catálogo de la inauguración. Sus palabras querían ser un gesto de reconocimiento y agradecimiento al pueblo mexicano, con el que mantenía estrecho vínculo luego de su peregrinar de exiliado por ese país y haber publicado la primera edición del

6. Poema "América", del libro *Canción de gesta*. Imprenta Nacional de Cuba, 1960.

libro *Canto General* con ilustraciones de David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera<sup>7</sup>.

El mural tiene un universo de representaciones simbólicas que son relevantes de mencionar y abundante bibliografía al respecto. Quisiera detenerme en dos problemas que me parecen importantes y que aspiro a poder defender. El primero tiene un interés estético; el segundo, uno ideológico.

Si recorremos el mural con detención nos daremos cuenta de que es una propuesta simbólica que no quiere ser ambigua. A través de las posturas del realismo social propone pensar el tema de la identidad latinoamericana levantando signos evidentes pero sutiles de su historia mestiza, eso permite al espectador seguir la narración del tema, comprenderlo, degustarlo y sentirse parte de esa América de la que nos habla. Los ejemplos de banderas de los países latinoamericanos, el copihue enredado en el nopal, la mujer indígena con el conquistador español, el maíz, la industria, etc., todos iconos posibles de encontrar en un trabajo de corte social latinoamericanista. Pero no deja de ser interesante que haya utilizado en su propuesta plástica un eclecticismo estético tan agudo. En la década de los sesenta los discursos políticos no eran ambiguos, los ismos todavía dan sus últimas luchas, por lo que encontrar narrativas artísticas que grafiquen el simbolismo, el cubismo, el realismo y el surrealismo y en ciertas partes retazos de futurismo, rompe con los criterios que en la época levantaba, espacialmente, el realismo social. Presenta entonces un forcejeo entre lo monumental y lo real, entre la trampa al ojo y el simbolismo, y tensa, por añadidura, su discurso político.

La figura de la mujer a escala humana se contrapone a las caras enormes que conforman la escena central. Esto hace que sin utilización de la perspectiva estas dos escenas se refuerzan hasta crear la sensación de que es en la pequeña figura, la de la mujer, en donde se concentra y se extiende el punto de fuga.

Pero esta lectura estética de la mujer se cruza con su coyuntura histórica. La representación pictórica enredada en la ficción penquista arma su interés simbólico y, por qué no, también ideológico. Es sabido que la modelo que posó para el mural de González Camarena se llamaba Alicia Cuevas, una mujer de unos treinta y siete años que trabajaba en uno de los prostíbulos más antiguos de la ciudad, el de la Tía Olga.

Un sábado que González Camarena trabajaba solo en el mural fue visitado por Alicia, con quien tuvo una relación de trabajo y amistad por algunos meses; el artista le habría sacado una foto en la que se la ve con una túnica colgando (como aparece en el mural), luego le solicitaría que subiese a una banca y marcando su contorno delimitó el área de trabajo. Más tarde le pasó a Javier Arévalo la fotografía y le solicitó que la dibujara a escala natural, primero en un papel mantequilla y después en el mural, en la parte en donde hasta ese momento había pintado un moái. La mujer, que aparece desnuda, cargando una túnica y con las manos en movimiento futurista en señal de alto, recuerda los movimientos de *Desnudo bajando una escalera*, de Marcel Duchamp. En la imagen final aparece debajo de medio dintel griego y semitapada por el mapa de América Latina. Aun cuando le modificó las facciones por quien fuera la modelo que según el pintor inspiró a Teorihuacan<sup>8</sup>, Victoria Dorantes, lo relevante del tema es que González Camarena haya elegido a una prostituta para ser la modelo de la única parte del mural que se quiere realista, la única parte de la obra a escala humana. En los textos consultados, ella siempre aparece nombrada como América, y pese a que no deja de ser políticamente incorrecto pensar que González Camarena viera a nuestro continente como la prostituta del barrio, no se puede negar que así ha sido muchas veces tratada. Esto nos pone en la encrucijada ética de pensar en cómo nos relacionamos con esta Latinoamérica tantas veces manoseada en su idiosincrasia, en su identidad, en su

cultura, relegando sus propios deseos para cosificarse en los deseos de otro.

Esta metáfora como figura de fondo es el gesto político de un mural que cuando se lee americanista no llega a los ribetes revolucionarios de los trabajos de Siqueiros o Rivera, pero que entraña, cual caballo de Troya, una pena, una crítica y un dolor que como bomba de racimo atraviesa todo lo que somos.

El mural se inauguró en 1965; la Casa del Arte José Clemente Orozco comenzó a funcionar en 1967. Recibió el premio de mejor obra arquitectónica en su tipo y, pese a que los requerimientos del proyecto se cumplieron, la Escuela de Artes Plásticas no estuvo en las consideraciones de los nuevos administradores. Fue un compromiso olvidado y pospuesto que solo se redefinió tras la queja de los artistas de la zona el año '71.

Después del golpe militar de 1973, la Universidad de Concepción fue intervenida por los militares por diecisiete años. El arquitecto Osvaldo Cáceres fue detenido y recluido en el campo de concentración de Los Ángeles, el arquitecto Alejandro Rodríguez fue ejecutado por razones políticas el año 1976. Así como ellos, la Universidad y la ciudad de Concepción vivieron, como en todo el país, un periodo de represión civil y cultural que les ha sido difícil olvidar. Los veinte años de democracia han sabido hermohear la ciudad, pero no recuperar su espíritu. La memoria ha tenido dificultades de encontrar su función. Quizá la coyuntura de la reparación del mural de González Camarena sirva para poner en contexto quiénes hemos ido siendo.

## CONCLUSIONES: LA MALA EDUCACIÓN Y LAS DIFICULTADES DE CONSERVACIÓN DE NUESTRO PATRIMONIO

El año 2010, nuevamente el país vivía con horror verse a merced de la naturaleza. A la fuerza del terremoto del 27 de febrero le siguieron las olas de maremotos que arrasaron durante la madrugada las costas del país desde la Región del Maule a la del Bío-Bío. La falta de

7. La primera edición de *Canto General*, especial y limitada a 500 ejemplares, con guardas de Diego Rivera (ilustraciones de una América prehispánica) y David Alfaro Siqueiros (ilustraciones de un América contemporánea), se imprimió en los Talleres Gráficos de La Nación, México D.F., 1950.

8. María Teresa Favela Fierro, Jorge González Camarena. *Universo plástico*. Democracia Ediciones, 1995, p. 79.

electricidad, de agua potable, los cortes viales y de petróleo se sumaba a la descoordinación política que provocó caos y temor. Salió lo mejor y lo peor de nuestra sociedad. Hubo solidaridad y generosidad entre comunidades y vecinos, pero también la percepción de abandono institucional, que dio paso a saqueos en supermercados y otros establecimientos. El terremoto había dejado a toda la población muda, estupefacta, achicada, dolorosa y, quizás, esperanzada de una solución radical y rápida. La cual o no llegó o no llegó como se esperaba.

Al año siguiente, las movilizaciones sociales fueron las más radicales de los tiempos en democracia. Cuestionando el modelo económico y a la clase política en general, los secundarios y universitarios levantaban sus consignas en contra de nuestro sistema educacional. Las movilizaciones duraron todo el año y entre seis y siete meses estuvieron parados colegios, escuelas y universidades. El descontento se vio reflejado en un incremento de la violencia, con quema de buses y cortes de caminos. Los estudiantes habían logrado que la ciudadanía comprendiera sus demandas como propias y las apoyara llenando las calles. La baja en las encuestas de partidos políticos de izquierda y de derecha era inversamente proporcional a la de los nuevos jóvenes líderes. La solvencia económica no lograba imponerse a la crisis del sistema.

Así el estado de las cosas, la Región del Bío-Bío vivía la conmoción social desde una condición de fractura doble. Los centros de estudios más importantes de la región habían sido severamente castigados por el terremoto. Por dar solo algunos ejemplos, en la Universidad de Concepción la noche del sismo el edificio de la Facultad de Química sufrió un grave incendio; su estación de Biología Marina –ubicada en Dichato– y la de la Universidad Católica de la Santísima Concepción fueron arrasadas con el maremoto; los edificios de Ingeniería Mecánica y el Departamento de Comunicación Visual de Chillán, de la Universidad del Bío-Bío, tuvieron serios daños estructurales y debieron cerrarse. Asimismo, varios edificios, pese a estar estructuralmente en buen estado, debieron ser intervenidos, gestionándose el arriendo de nuevos emplazamientos que recibieran a los estudiantes mientras se hicieran las reparaciones. El

año 2011 comenzaba con la anomalía de convivir con réplicas telúricas, que en cualquier país del mundo serían llamadas terremotos, con la urgencia de volver a la normalidad en medio de una ciudad trizada y con la efervescencia de un país que resentía y se indignaba, al igual que en otras latitudes, por las desigualdades que levantaba el sistema.

Con la infraestructura de educación superior de la región en ese estado, las movilizaciones encontraron un espacio fértil de descontento. Los cuestionamientos al lucro en la educación chilena interpelaban a políticas de Estado que no daban cuenta de la crisis económica en que estaban sus establecimientos en general, las universidades en particular y, por lo mismo, los niveles de endeudamiento de su población.

Una de las universidades que más tiempo estuvo tomada por los estudiantes se preparaba a fines de ese año para conmemorar sus históricas Escuelas de Verano. En la ocasión, la Universidad de Concepción rendiría homenaje a Nicanor Parra, dedicándole el sentido y objetivo del acontecimiento. Casi como un vaticinio, la Escuela de Verano estructuraba sus actividades sobre la poesía del antipoeta, quien cuatro meses después recibiría el Premio Cervantes.

La Escuela de Verano 2012 se erigía entonces, desde la revolucionada escena penquista, con un año académico sumamente atípico, pero sobre todo con una universidad muy cohesionada. Los cuestionamientos y críticas levantados el año 2011 habían calado en una comunidad que escuchaba atenta el discurso de su Rector, quien abogaba por los desafíos no resueltos y criticaba el abandono sistemático de las instituciones educacionales del país. La importancia del momento había logrado la unión de criterios y objetivos, y la consigna “educación de calidad sin lucro” era afirmada como un deseo común.

Quizás en base a esas consideraciones, seminarios, charlas y coloquios hablaban de Parra con vehemencia. Premio Nacional de Literatura de 1969, ya había recibido el año 1996 el grado de Doctor Honoris Causa en esa misma casa de estudios.

Pero Nicanor Parra no solo revolucionó las letras de nuestro país, sino que también es el hombre

político que el año 2010, a la edad de noventa y seis años, comenzara una huelga de hambre en apoyo a los comuneros mapuches que ayunaban desde hacía dos meses en el sur de Chile. Por lo que cuando en el Foro de la Universidad de Concepción se presentaba una de sus actividades relevantes, el concierto gratuito de Congreso Sinfónico, teniendo como espectadores a estudiantes, funcionarios y muy especialmente a la comunidad del barrio, no pudo ignorarse que desde lo alto del campanil del campus, la Dirección de Extensión colgó el famoso poema “El hombre que imagina”. Ese gesto institucional, que se sumaba a los dibujos del antipoeta expuestos en diversas paredes de la universidad con frases simples pero determinantes, como “Consumismo. Serpiente que se traga a sí misma por la cola”, exhibían de manera abierta sus esfuerzos políticos y el lugar que tomaba en la escena nacional. De esta manera, las celebraciones se llenaron de deseos insurrectos de pensar el Chile que queremos.

En este contexto, México ha vuelto cincuenta años después a desplegar su contundencia ideológica; viene a nuestra Casa del Arte a cuidar y reparar lo que el terremoto y nuestra desidia educacional y cultural han dejado caer al suelo. Los esfuerzos que tuviera José Vasconcelos en desarrollar un programa gubernamental de murales públicos en México sigue dando frutos en su población; los hijos de sus hijos mantienen y fomentan políticas públicas que dan las directrices de sus relaciones internacionales, a saber: cuidar lo que sus artistas han hecho en otras latitudes. Esto está arraigado en la conciencia colectiva de un pueblo que ha aprendido a valorar sus raíces y fomenta el respeto del patrimonio cultural mexicano dentro y fuera de su tierra. A Chile le falta convicción educacional para decir lo mismo. Y es que no ha sabido comprender el arte y la política, al artista y al pueblo como un campo discursivo que se debe caminar juntos. Así, en este tiempo de trabajo de conservación y restauración nos hemos visto expuestos ante una disyuntiva delicada pero punzante: nacida de una coyuntura geológica y determinada por políticas gubernamentales de otro país, nos obliga a reflexionar sobre nuestros procesos sociales y educacionales, nos insta a abrir la mirada para no perder la memoria.





# UN RESCATE PATRIMONIAL

GABRIELA GIL VERENZUELA

*... La cultura está empezando a dejar de comportarse como, principalmente, una memoria de archivo, para hacerlo, en cambio, como una memoria de procesamiento, de interconexión de datos y sujetos de conocimiento...*

JOSÉ LUIS BREA

En el Plan Nacional de Desarrollo que implementa la Presidencia de la República en México para el periodo 2007-2012 y en el Plan Nacional de Cultura para el mismo periodo, se contempla la protección, conservación y difusión del patrimonio cultural en toda su extensión, y constituye uno de los ocho ejes de la política cultural del Gobierno federal<sup>1</sup>.

Sin duda, la protección y conservación del patrimonio nacional ha sido materia relevante en la formulación de los planes de desarrollo cultural de los distintos gobiernos iberoamericanos en las últimas décadas, y dentro del ámbito de las políticas públicas se han establecido acuerdos, consensos, estrategias y en muchos casos se han realizado proyectos de cooperación multilaterales para propiciar la conservación y el desarrollo integral de los bienes patrimoniales en la región.

Es así como México, en las últimas décadas, se ha dado a la tarea de desarrollar una política de rescate y protección de su patrimonio dentro y fuera de

sus fronteras. A través de las instituciones especializadas y de los distintos profesionales que se ocupan de la preservación y difusión del patrimonio cultural, México ha puesto en marcha proyectos dirigidos a la gestión integral de su patrimonio artístico en distintos países, logrando así la atención del mismo gracias al apoyo sostenido y a la colaboración de estos países y de un interés común por preservar obras magníficas de la creación universal.

Entre los proyectos que podemos mencionar que reflejan esta colaboración bilateral y que hablan de un interés compartido en la protección de un patrimonio que excede fronteras, se encuentra *Ejercicio plástico*, realizado por el mexicano David Alfaro Siqueiros en colaboración con los argentinos Lino Spilimbergo, Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino, en la provincia de Buenos Aires en 1933.

*Ejercicio plástico* se ha convertido en un icono de la pintura mural para mexicanos y argentinos, sobre todo desde su rescate y puesta en valor en di-

ciembre de 2009, fecha en la que se abre al público después de una larga historia de rescate, litigios y esfuerzos de ambos países por devolver al mundo una obra de arte magnífica.

El caso que ahora nos ocupa es el proyecto de "Restauración de murales mexicanos en Chile", en la Escuela México, ubicada en la ciudad de Chillán, al sur de Chile.

México y Chile son dos naciones que han establecido vínculos históricos en materia de cooperación. Uno de estos vínculos se remonta a principios de la década de los años cuarenta del siglo XX, cuando arriba a la ciudad de Chillán un grupo de muralistas mexicanos para intervenir pictóricamente la recién levantada Escuela México, producto de una donación que hiciera México a Chile a raíz de un terremoto que arrasó la ciudad de Chillán en enero de 1939.

En ese entonces, de México llegó Xavier Guerrero para pintar el vestíbulo, así como pintores chi-

1. [www.conaculta.gob.mx](http://www.conaculta.gob.mx)





Conservación y Restauración de Chile, organismos comprometidos en la preservación y en la difusión del patrimonio cultural.

Para el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble del Instituto Nacional de Bellas Artes de México (Cencropam-INBA), familiarizado con el rescate y desprendimiento de murales en situaciones de riesgo y/o colapso, fue un *déjà vu*, pero con resultados distintos y, en uno de los casos, lamentables. Una parte de la obra *De México a Chile*, de Xavier Guerrero, localizada en el plafón del cubo de la escalera, presentaba un desprendimiento del 30%.

El dictamen preliminar realizado en ese entonces determinó:

En el caso del plafón/mural de Xavier Guerrero que se encuentra en el cubo de la escalera de la Escuela México, la situación es de deterioro grave debido al estado de debilidad estructural en que se encuentra y al colapso de aproximadamente una tercera parte del mismo. En este caso se contemplan distintas intervenciones posibles, de tipo profundo, al extremo que van desde la implementación de un proceso de reforzamiento estructural general del soporte y una anastilosis de la parte colapsada, cuyos fragmentos se encuentran debidamente resguardados<sup>2</sup>.

A partir de ese momento la prioridad, por su grado de complejidad y pérdida de superficie, fue el rescate del mural de Xavier Guerrero. Un proyecto único por la participación multidisciplinaria comprometida, por las características técnicas de cada uno de los componentes de la obra mural, por los intereses compartidos de los organismos bilaterales y, sobre todo, por el reto de implementar nuevos sistemas de anclaje y consolidación pictórica.

### REDESCUBRIR A UN ARTISTA: XAVIER GUERRERO

¿Quién es Xavier Guerrero? Artista mexicano, nacido en San Pedro de las Colonias, Coahuila,

en 1896. A decir de Guillermina Guadarrama, Guerrero ha sido, hasta ahora, un artista poco valorado a pesar de su importante colaboración en los inicios del movimiento mural del siglo XX. Pero no solamente fue muralista, también se distinguió por sus grabados, su obra de caballete y su incursión en el diseño.

Guerrero se inició en las lides artísticas de la mano de su padre, en el taller familiar aprendió técnicas de aplanado y texturizado de muros que posteriormente ellos colocaban en habitaciones, corredores y plafones de las casas.

Tuvo un breve paso por la Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara, en 1918 emigra a Ciudad de México, integrándose a partir de 1922 al equipo de Diego Rivera y en la intervención del Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, hoy antiguo Colegio de San Ildefonso y conocido como "el laboratorio del muralismo". En ese entonces se pusieron en práctica distintas técnicas, entre ellas el llamado fresco (Dávila Jiménez, 2010: 85).

Para Guerrero, esa técnica que Siqueiros y Rivera denominaban "al fresco" no era otra que la utilizada para pintar las casas y espacios domésticos:

... Puedo asegurarles que ese procedimiento que ustedes llaman al fresco es el que se usa para pintar todas esas cocinas color de almagre que existen de un extremo a otro de la República.

### LOS "FRESCOS" DE CHILLÁN

*De México a Chile* fue realizado por Xavier Guerrero entre 1941 y 1942. A decir de Leticia López Orozco, en los frescos de Chillán, las figuras volumétricas se caracterizan por tener más ritmo y una gama cromática más cálida. En una de las escenas principales, una madre indígena mexicana, vestida con un traje regional oaxaqueño, carga en sus brazos a un niño chillanejo herido, ambos están enmarcados por los colores

de las banderas de ambos países, representando así la solidaridad y el cariño del pueblo mexicano con el chileno.

Guerrero no solo introdujo cambios técnicos en los murales de Chillán, sino que incorporó al discurso a los hombres y mujeres del campo, geografía que resalta en esta región chilena en donde está emplazada la Escuela México.

En un artículo revelador sobre el artista coahuilense que escribió la pintora mexicana María Izquierdo en 1942, esta expresa su profundo orgullo y admiración por encontrarse frente a la mejor obra que en su opinión ha creado Xavier Guerrero. Para ella, Guerrero es el restaurador del arte de la pintura mural e iniciador del movimiento de donde salieron los gigantes de la pintura mural, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco

Guerrero fue uno de los artistas pioneros del movimiento muralista del siglo XX, cuyas aportaciones a las técnicas, las formas y los contenidos sociales, políticos y estéticos son innegables, así como su compromiso, militancia y lucha por contribuir al cambio de paradigmas, aunque en ocasiones fuera rígido, dogmático y obstinado.

Xavier Guerrero es sin duda un artista polifacético cuyo reconocimiento apenas comienza y cuyas aportaciones a la pintura mural del siglo XX son todavía analizadas. Prueba de ello es la exposición que actualmente se encuentra en el Museo Casa Estudio Diego Rivera, de Ciudad de México, y que aborda distintas facetas del artista. "Xavier Guerrero de piedra completa" (25 de noviembre de 2012 al 10 de febrero de 2013) expuso, en un universo de 99 piezas técnicas que van desde la pintura de caballete, dibujos y bocetos, ilustraciones, hasta algunas creaciones de diseño industrial, disciplina en la que incursionó de la mano de su esposa, Clara Porset.

Xavier Guerrero es un artista mexicano que, ochenta años después, merece seguir en la escena.

2. Dictamen realizado por el restaurador del Taller de Obra Mural del Cencropam, Renato Robert Paperetti, durante su visita de inspección realizada en mayo de 2010. Documento de trabajo.





# DE CHILE PARA MÉXICO: DESAPEGO DE AMÉRICA LATINA Y OTRAS RESISTENCIAS AL PATRIMONIO

JOSEPH GÓMEZ VILLAR

El presente ensayo explora desde un enfoque crítico los significados patrimoniales de tres murales emblemáticos realizados para la Universidad de Concepción y la Escuela México de Chillán. Estos son: *Presencia de América Latina* (1965), de Jorge González Camarena; *De México a Chile* (1942), de Xavier Guerrero, y *Muerte al invasor* (1942), de David Alfaro Siqueiros.

La Ilustración 1 podría servir como ejemplo para entender el camino que sigue este ensayo. Cuarenta y siete años después, en torno al mural creado por Jorge González Camarena están reunidas personas diversas: hay un grupo de niños y niñas guiados por profesores de enseñanza básica, también hay varios profesionales de la conservación y la restauración de bienes culturales –algunos mexicanos, otros chilenos–, y además ingenieros, artistas, curadores, diseñadores, investigadores, periodistas y altos funcionarios del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile. Cada quien llegó para aproximarse al mural de González Camarena desde su propia perspectiva; sin

embargo, más allá de las diferencias de enfoque, la mayoría de estas personas interactúa con los otros, utilizando valores y asociaciones basados en conceptos de patrimonio.

El patrimonio como interacción es la noción de patrimonio que utiliza este escrito: una noción relacional donde el patrimonio no es un objeto físico, sino un tipo específico de comunicación cargada de múltiples conceptos de patrimonio. Queda descartado el discurso esencialista de la Unesco, según el cual el patrimonio “es” un legado del pasado que vivimos hoy y que traspasamos a las generaciones futuras; y queda descartado por ser un discurso homogeneizador, fuertemente asociado a la materialidad del pasado, así como a su utilidad. También queda descartado el discurso constructivista según el cual el patrimonio “viene” definido a través de un conjunto de regulaciones y prácticas institucionales; y queda suprimido en este ensayo porque es un discurso oficialista que restringe el patrimonio a lo que las leyes,

normas y establecimientos creados especialmente para tal fin deciden que debe “ser”. El presente trabajo utiliza la noción más reciente propuesta por los académicos John Carman, de la Universidad de Birmingham, y Marie Louise Stig Sorensen, de la Universidad de Cambridge:

Argumentamos que el patrimonio se entiende mejor como una forma de interactuar con el mundo que utiliza valores y asociaciones basados en conceptos de patrimonio. Pero tal definición igual nos plantea interrogantes acerca de qué patrimonio estamos considerando y sobre quién formula las definiciones. En sí mismas, estas discusiones forman parte de los debates y las reivindicaciones sobre el patrimonio<sup>1</sup>.

La definición anterior no proviene de las agendas académicas tradicionales, sino del desarrollo de los Heritage Studies (o más recientemente, de los New Critical Heritage Studies), modalidades académicas relativamente recientes que se describen a sí mismas como:

1. Marie Louise Stig y John Carman. *Heritage Studies. Methods and Approaches*. Londres, Routledge, 2009, p. 12.



Vestíbulo de la Casa del Arte en la Universidad de Concepción, viernes 3 de agosto de 2012. (Foto del autor).

... un campo específico de prácticas que investiga el rol del pasado en el presente y los diversos tipos de acciones que se emprenden al respecto: desde las prácticas gubernamentales hasta los usos y respuestas surgidos del ocio individual... La Agenda de los Estudios Patrimoniales fue impulsada por el programa político del poscolonialismo, el cual reconoció nuevas voces y valoró los derechos alternativos sobre el pasado, incluyendo el control sobre los "derechos de entrada" y sobre las representaciones patrimoniales. Otro impulso a los Estudios Patrimoniales vino del postestructuralismo y la posmoderni-

dad crítica, pensamiento académico centrado en la agencia, el conocimiento y la autoridad... De este modo, los Estudios Patrimoniales cambiaron nuestra relación con el "patrimonio": de haber sido un campo de significados y prácticas que dábamos por sentado, se convirtió en un área necesitada de investigación y análisis. El objetivo de la indagación devino entonces en comprender cómo el patrimonio se constituye, qué es y qué hace, y cómo los diferentes grupos se comprometen con él<sup>2</sup>.

El encuadre elegido para este ensayo no solo alerta acerca de lo difícil que es comprender el fun-

cionamiento de los tejidos sociales del patrimonio, también previene contra el deseo de encontrar en la relación académica con el patrimonio algo más que otra alternativa entre las múltiples posibilidades de relacionarse con él.

En este caso, los murales de Siqueiros, Guerrero y González Camarena sirven como estímulo para convocar nuevas discusiones en torno al patrimonio. Como emplazamientos patrimoniales, estos murales son particularmente interesantes. A diferencia de otros objetos del patrimonio, estas obras provocan, gracias a su propia forma artística, mensajes políticos directos en torno al proceso de definición de

2. *Ibidem*, p. 17.

todo un continente. Mientras que otros objetos del patrimonio llegaron a serlo forzados por la *patrimonialización*, estos tres murales mexicanos nacieron con el propósito de desatar conceptos específicos de patrimonio. Y este hecho instala desde el comienzo del análisis la urgencia de mirar los murales como propuestas de patrimonio que luchan, resisten y cambian dinámicamente el imaginario colectivo.

Baste evocar el título de cada uno de ellos para evidenciar que, entre otros propósitos, el objetivo de convocar cierta forma de entender el patrimonio es constitutivo del proyecto artístico muralista. *Presencia de América Latina, De México a Chile y Muerte al invasor* son títulos que colaboran arduamente con un modo de definir una patria gigante; es decir, cierta forma particular de entender el sentido de pertenencia a una gran comunidad, a un extenso territorio y a un tiempo largo. En tal sentido, estas tres obras son artefactos culturales creados para dibujar psicossocialmente cómo pertenecemos y nos pertenece esa comunidad, ese territorio y ese tiempo imaginario denominado América Latina. Estos murales delimitan “nuestra” identidad continental al mismo tiempo que intentan especificar los mitos mediante los cuales debemos apropiarnos de este continente. Al igual que muchos otros artefactos del patrimonio, son dispositivos de propaganda para “hacer patria”<sup>3</sup>, y por lo tanto para crear corazones y mentes sesgados por una hipotética hermandad cultural en el territorio.

### NEGROS, ROJOS, AMARILLOS, PARDOS, MORENOS, CURICHES...

Llegados a este punto la pregunta que sobreviene es: ¿cuáles son los modos en que estos tres murales hablan acerca de cómo pertenecer y apropiarnos de América Latina?

Uno de estos modos es el racismo mestizo e indígena.

El racismo en los murales mexicanos es un tema poco abordado porque, entre otros factores, el ra-



Ejecución mural *Presencia de América Latina*. Casa del Arte Universidad de Concepción, 1965. Colección Archivo Fotográfico Universidad de Concepción.

cismo casi siempre ha sido pensado entre los intelectuales latinoamericanos como una estrategia política de los blancos<sup>4</sup>. En los pueblos “blancos” de Europa no hay indígenas. Ello supone que el indígena fue creado como un grupo subalterno de los colonizadores blancos, y no necesariamente como una categoría para identificar los habitantes más antiguos de un territorio. La invención del indígena fue un mito fecundo en América porque los propios “indígenas” lo reconvirtieron en arma de lucha política y cultural contra colonizadores e imperialistas; pero al mismo tiempo aprisionó a los “indígenas” dentro de una definición que los blancos difundieron para perpetuar la exclusión cultural en todas direcciones: de los “blancos” contra los “negros” (negros, rojos, amari-

llos, pardos, morenos, curiches...) y de los “negros” contra los “blancos”.

Ambos sujetos viven en la misma isla definiendo su posición constantemente en relación con el otro, en medio de las continuidades coloniales de la era poscolonial, como el racismo, la explotación, la miseria, las desigualdades instaladas por la educación, etc. Esa es la naturaleza del drama: su continuidad indefinida, su constante conflicto y redefinición<sup>5</sup>.

*Presencia de América Latina, De México a Chile y Muerte al invasor* replican visualmente el mito patrimonial del indígena y reproducen el mito patrimonial del mestizo. Siendo perversos ambos mitos étnicos, el del mestizo es aún más avieso. La tensión entre indígenas

3. A pesar de que el paradigma nacionalista es muy fluctuante en la actualidad, para muchas personas resuena todavía el origen etimológico de la palabra francesa *patrimoine*, término que originalmente vinculaba estrechamente el patrimonio con los sentimientos patrióticos.

4. El término “blanco” no es usado en este artículo como sinónimo de una raza biológica existente, sino como apelativo de un constructo cultural racista inventado para correlacionar cierta apariencia física con una supuesta superioridad económica, intelectual y moral. Asimismo, es un término que encierra una doble significación intercultural, pues por un lado puede ser usado como sinónimo de prestigio; pero por otro puede ser utilizado de modo despectivo y denigrante: ambivalencia que es evidente por ejemplo con el término *wasp* (With Anglo-Saxon Protestant) en Estados Unidos.

5. Carlos A. Jáuregui. *Canibalismo. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008, p. 490.

y mestizos es el otro instrumento racista con el cual, no precisamente los colonizadores blancos sino los propios pueblos americanos, intentaron solucionar el problema de la exclusión por motivos raciales. Pero el mestizaje es otra gran falacia patrimonial, porque iguala, pero iguala hacia el blanco. El mestizaje connota eugenesia racial hacia el blanco e implica algo aún más dramático: el mestizaje, con sus connotaciones animales (*mongrelization*<sup>6</sup>), deja abierta la puerta a la imaginación popular americana, dotándola de una combinatoria de atributos físicos y rendimientos intelectuales alcanzables a través de la mezcla genética animal. Los artistas del muralismo replican el laboratorio racista, donde el libre ejercicio de la imaginación artística crea la mujer o el hombre que representa lo mejor de todas las razas combinadas. Algo de ingeniería genética moderna fascistoide hay detrás de este juego. El patrimonio que proponen los murales, como definición de sentido de pertenencia a una comunidad, determina también los atributos físicos de los miembros de la misma, y con dicha propuesta genera o reproduce patrones de prejuicio a niveles sutiles y no tan sutiles.

En estado de Tlaxcala, la Secretaría de Educación Pública de la República Mexicana, el Gobierno del municipio de Tlaxco, así como la Conaliteg (Comisión Nacional de Libros de Textos Gratuitos de México) y los tlaxcaltecos se dieron cuenta de que una joven de origen tlaxcalteca, Victoria Dorantes, fue la modelo que representó, en los textos gratuitos para el nivel de primaria de ese país, a la Patria Mexicana... El símbolo nacionalista surge del sueño de un gran poeta mexicano, Jaime Torres Bodet, quien en febrero de 1959 comparte su idea de elaborar un libro de texto gratuito con un pintor llamado Jorge González Camarena, que plasmará visualmente este propósito institucional<sup>7</sup>.

Dado que al parecer la estrategia política y cultural de la *mongrelization* es contagiosa, gatilló

el delirio racial e hizo aparecer también un cuerpo penquista para el rostro tlaxcalteca de Victoria Dorantes. "La chilena con el rostro de Dorantes", un reportaje de la Universidad de Concepción, proclama:

El cuerpo de la mujer desnuda, que simboliza a América Latina, con el rostro inconfundible de la musa de González Camarena, es el de una penquista. Su nombre es Alicia Cuevas... Quienes la conocieron no dudan en señalar que era una mujer de belleza imponente<sup>8</sup>.

Por su parte, y admirado de la fusión artístico-racial entre el río Bravo y la Patagonia:

... en una carta que el Gobernador del estado de Tlaxcala, Alfonso Sánchez, le hizo llegar al Rector Lavanchy, le extiende el beneplácito que le proporciona al Estado mexicano el tener una imagen en común, la que hace patente la hermandad como países latinoamericanos<sup>9</sup>.

No solo el racismo campea en los murales. La violencia sexista es otro de los modos en que los tres murales definen el patrimonio latinoamericano.

De forma explícita, los murales nos ofrecen la violencia como propuesta de sentido de pertenencia a la comunidad, al territorio y al tiempo latinoamericano. Cada obra muestra violencias diferentes; sin embargo, tanto Siqueiros como Guerrero y González Camarena proyectan sobre el espacio público chileno la corriente patrimonial de la violencia del continente. Los tres murales insisten en que en Latinoamérica los acontecimientos ocurren bajo el signo de la violencia social y natural. La violencia telúrica en Guerrero y Camarena y la violencia histórica en Siqueiros, intentan definir el modo en que se combate el patrimonio en América Latina, e intentan decidir para quién es ese patrimonio y qué rostro debe llevar la emancipación americana. El mural de Siqueiros, militarizado y plagado de "grandes hombres", masculiniza la comunidad americana y rechaza la redención sin la mutilación y la

Ejecución mural *Presencia de América Latina*. En la imagen, Jorge González Camarena. Casa del Arte Universidad de Concepción, 1965. Colección Archivo Fotográfico Universidad de Concepción.

muerte masculina. Camarena y Guerrero higienizan la violencia, Guerrero buscándole un sustrato tectónico y Camarena un paisaje híbrido. En Guerrero y Camarena la violencia es también sexista, pero a diferencia de la masculinización de Siqueiros, el rol de la mujer es fundamental. En estos dos muralistas el patrimonio latinoamericano está feminizado mediante las estereotipadas metáforas tierra-mujer-madre transferidas desde la etnografía "blanca". Al mismo tiempo, están feminizados los Estados nacionales latinoamericanos, así como la redención de sus pueblos: en Guerrero, la redención del niño-pueblo a través de la mujer-madre-maestra; en Camarena, mediante la mujer creadora, a través de la cual ha de renacer y reencarnarse permanentemente la estirpe. La guardiana de la liberación americana en Guerrero es la india ilustrada; en Camarena, la mestiza erotizada y *genetizada*, como si se tratase de un bello animal de crianza. Obviamente que esta épica *feminizante* impone a la mujer real un rol construido desde el macho. Niega a la mujer otras existencias y otras épicas y baja la barrera para que no pase a la herencia cultural la mujer Otra, la "mujer traidora", malitzin, malinche... (Luz Arce, la Flaca Alejandra... en el Chile reciente), esa mujer Otra que quizás abunde en tantas mujeres que las obsesiones masculinas de expiación y pureza postergaron de las grandes narrativas, mujeres "infiel" que facilitaron el camino a la colonización y la neocolonización:

¿Hasta qué punto nos hacemos cómplices de la violencia al no escuchar los gritos de *El infierno* y proponer a Arce como la nueva traidora (la traidora conosureña), reciclando así la vieja figura de la mujer traidora que comienza con la Conquista?<sup>10</sup>.

6. Del inglés *mongrel*: perro callejero, animal cruzado.

7. Willebaldo Herrera. "En busca de 'La Patria'". Tlaxco Síntesis, 16 de junio de 2003. Citado por la Dirección de Relaciones Institucionales de la Universidad de Concepción: "Presencia de América Latina. Las dos musas de Jorge González Camarena". *Panorama*, 4 de septiembre de 2003.

8. Dirección de Relaciones Institucionales de la Universidad de Concepción: "Presencia de América Latina. La chilena con rostro de Dorantes". *Panorama*, 4 de septiembre de 2003.

9. "Las dos musas de...", op. cit.

10. Ana Forcinito. *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2004, p. 187.





Parte del equipo realizador mural *Presencia de América Latina*: Salvador Almaraz, Jorge González Camarena y Juan Manuel Guillén. Casa del Arte Universidad de Concepción, 1965.

## BLANQUEANDO LA HISTORIA DISONANTE

Cuando Siqueiros y Guerrero pintaron sus murales para darle forma a la comunidad, al territorio y al tiempo imaginarios de América Latina, las ideas artísticas y políticas que reflejaban sus murales estaban todavía vigentes históricamente y formaban parte de la "verdad" que movilizaba sus mentes y sus corazones. Esos murales no fueron hechos para agradar, sino para expresar sin tapujos los prejuicios

ideológicos y culturales de una generación que se veía a sí misma redefiniendo América. En la obra de Camarena, aunque lo programático se entrelaza con lo decorativo, indicando cierta distancia con el muralismo precedente, la obra configura también la memoria artística del muralismo mexicano y de la identidad latinoamericana cocinada en aquellos hornos, siendo su obra parte todavía del mito encarnado y no de una performance política.

Otra cosa muy distinta es la *monumentalización* de los murales por parte del Estado chileno: las declaraciones de los murales como Monumentos Históricos de la Nación —la de los de la Escuela México en 2004 y la del mural de la Universidad de Concepción en 2009— expresan una prototípica performance oficial del patrimonio y constituyen otra dimensión de lo patrimonial, dimensión que se suma a lo anteriormente expuesto pero desde motivaciones y propósitos distintos.

Tal como suele ocurrir con este tipo de performance oficial, el despliegue de medios sirve para ayudar a apagar el fuego del mensaje patrimonial inicial y para desvanecer los humos de sus respectivas memorias. Este tipo de performance patrimonial forma parte de la resistencia política actual al patrimonio, una resistencia que opera a través del mecanismo de articulación-desarticulación cultural<sup>11</sup>.

Las performances oficiales del patrimonio interactúan buscando blanquear los mensajes de la memoria disonantes y, en esta difícil manipulación psicosocial, colocan en el discurso público ambigüedades, contradicciones, eufemismos, generalizaciones y otros síntomas de oscurecimiento de los contextos de formación de los patrimonios "conflictivos".

En el caso de *Presencia de América Latina*, un mural centrado en convocar el clásico paradigma político de la integración latinoamericana, los textos del Estado ofrecen un discurso ambivalente. Por un lado, el Estado avala y valoriza el mestizaje pérfido que anteriormente hemos analizado:

La lectura del mural se inicia en el sector derecho, donde se encuentra representado el pasado, el mundo prehispánico de América Latina con el ocaso de las culturas originarias. En la parte central se ubica la "pareja original", un español y una mujer que representa todas las razas americanas, y la "fusión de razas", representada por tres rostros ensamblados en la parte superior. En la parte izquierda aparece una breve alusión a la lucha de la Conquista<sup>12</sup>.

E inmediatamente después respalda la idea desarticuladora:

El mural propone una lectura abierta de nuestra historia en que los espectadores pueden libremente interpretar cada relato sin verdades absolutas<sup>13</sup>.

Los textos del Estado aparecen protegiendo una propiedad colectiva de gran valor, pero eludiendo problematizar por qué vale lo que vale. Por ejemplo, en el caso de Camarena los textos del Estado evitan explicar los mensajes patrimoniales de carácter programático y político. La obra es tratada como un objeto sin sujeto. Asimismo y por extensión, estos textos tratan a la comunidad como un sujeto homogéneo y sin subjetividades divergentes, o si se prefiere, como un sujeto cuya subjetividad es unánime y tan básica y natural como un "instinto". Los textos parecen redefinir la relación de "esa" comunidad como una relación gratuita, costumbrista, que valora el mural "porque sí", no porque representa una ideología artística y política concreta; y menos aún porque evoca una forma muy particular de ver, entender y pertenecer a América Latina:

... el teatro del Liceo Enrique Molina y el mural *Presencia de América Latina* son reconocidos por la comunidad de Concepción como un registro material de su pasado y por sus valores arquitectónicos y artísticos<sup>14</sup> (Declaratoria, p. 1).

11. Articulación-desarticulación: concepto central de los Estudios Culturales y que consiste en el modo en que, con fines políticos, cierto agente del poder logra asociar significados culturales ajenos entre sí, o disociar contenidos culturales afines.

12. Mónica Jiménez de la Jara. "Declárese Monumento Nacional en Categoría de Monumento Histórico... el mural *Presencia de América Latina*, ubicado en la Comuna de Concepción, Provincia de Concepción, VIII Región del Bio-Bio". Decreto con Toma de Razón N° 0147. Santiago de Chile, Ministerio de Educación, 30 de abril de 2009, p. 3.

13. *Ibidem*, p. 4.

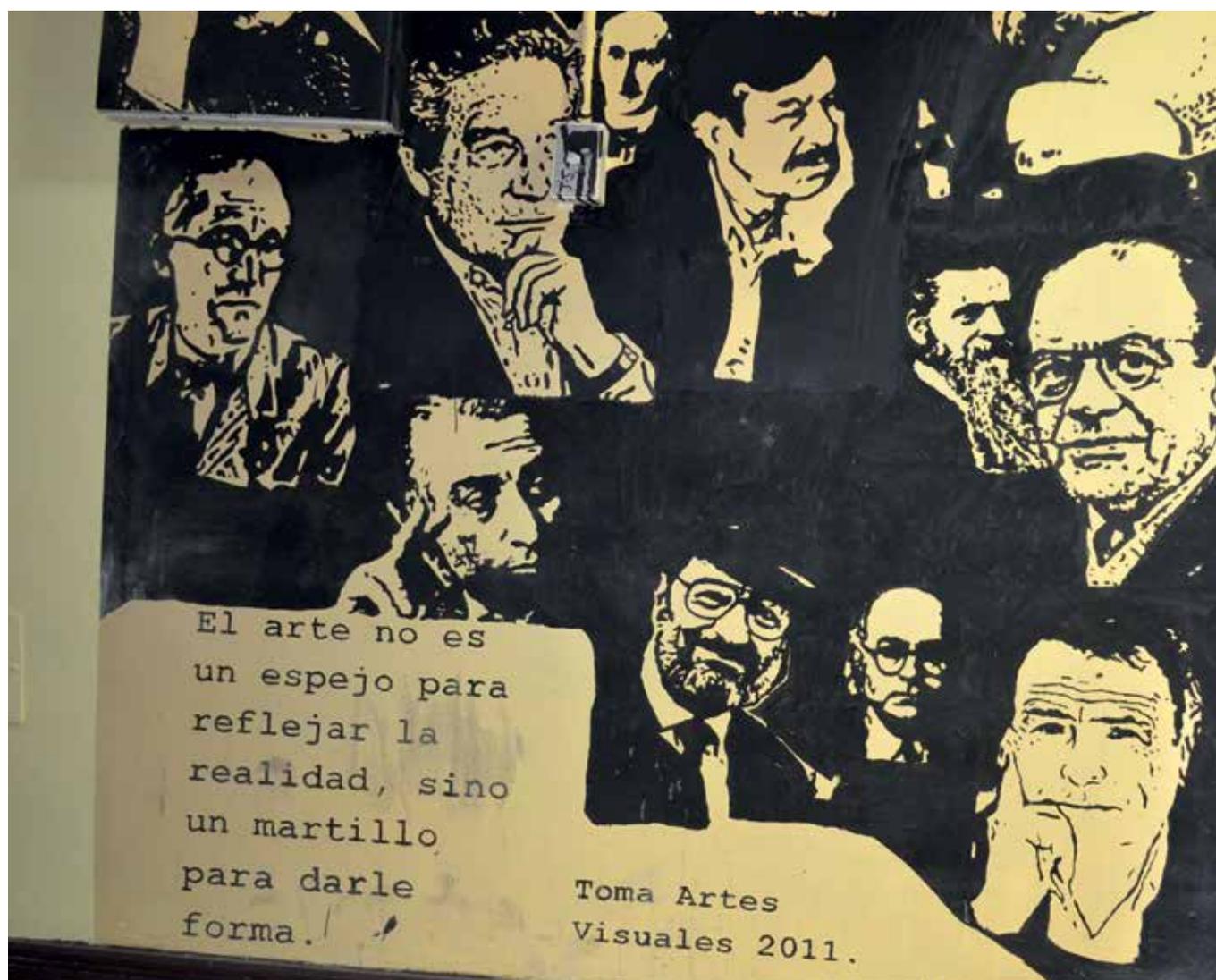
14. *Ibidem*, p. 1.

El Decreto de Declaratoria refiere elusivamente la iniciativa de propuesta de declaratoria presentada por la señora Verónica Serrano, Directora Nacional de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, como parte del Programa de Puesta en Valor del Patrimonio ejecutado en virtud de un crédito del Banco Interamericano de Desarrollo para la Subsecretaría de Desarrollo Regional y la Dirección Nacional de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. Por lo tanto, nada específico aclara acerca de los valores patrimoniales construidos en torno a los murales gracias a la participación de las comunidades. Ello hace sospechar en la presencia de la típica construcción elitista de patrimonio concebida para la comunidad pero sin la comunidad, una construcción que en realidad no es comunitaria, sino ventrílocua de una comunidad abstracta, inventada en el papel: una construcción comunitaria desde las alcaldías.

En el caso de los murales de la Escuela México, el vínculo con el poder local es más evidente:

El señor Aldo Bemucci, Alcalde de la Ilustre Municipalidad de Chillán, expresa su pleno respaldo y el de la Corporación Municipal a la declaración de Monumento Histórico de la obra pictórica plasmada en los muros del hall de acceso y la biblioteca de la Escuela México de Chillán, por los artistas mexicanos David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero. Remite carta del 24 de marzo de 2004. El Consejo agradece en alto grado esta carta, ya que es uno de los antecedentes más importantes dentro del proceso para la declaración de MH a los murales de la Escuela México<sup>15</sup>.

Actuando como ventrílocua de la comunidad (comunidad que por lo general es definida desde fuera de la comunidad), la sociedad política y el Estado neutralizan las obras. Crean otra forma de patrimonio: un patrimonio alternativo a los murales y que rotulan como de "interés histórico nacional", sin decir obviamente qué tipo de rol cumple esta obra en la construcción de la vida nacional. Con este giro "magistral" hacia la desarticulación, el ob-



Mural realizado por alumnos en las dependencias de la Casa del Arte en la Universidad de Concepción, cerca de la obra de González Camarena. (Foto del autor).

jeto del patrimonio se vuelve anodino y decorativo, pasa a formar parte solamente de las atracciones museográficas de la nación latinoamericana y elude formar parte de las luchas sociales dentro de la nación y dentro del contexto programático de los latinoamericanismos y antinorteamericanismos militantes. Obviamente que la estrategia de desarticulación de los murales por parte de la sociedad política no funciona completamente. Al menos no logra sustraer a este tipo de arte su trabajo en la definición del arte mismo y en la enunciación de otros imaginarios vinculados a la presión de la cultura sobre la sociedad política. Los alumnos de

Arte de la Universidad de Concepción lo recalcan a través de un mural claro y preciso, realizado en el contexto de las movilizaciones estudiantiles en contra de las políticas educativas y culturales del neoliberalismo chileno, opción socioeconómica que destruyó, entre otras cosas, la calidad y la equidad de la educación y que la mayoría de los partidos políticos chilenos han aceptado e impulsado sin ninguna reticencia, aprobando incluso la violencia de Estado contra aquellos que se oponen al modelo:

A eso de las 21 horas, aproximadamente, mientras todavía se desarrollaban enfrentamientos entre estudiantes y carabineros, las Fuerzas

15. Ángel Cabeza Monteira. "Acta del Consejo de Monumentos Nacionales, Sesión Ordinaria 03/2004". Santiago de Chile, Ministerio de Educación, 7 de abril de 2004, p. 13.

Especiales hicieron ingreso a la Facultad de Artes de la Universidad de Concepción, la cual se encuentra desde hace más de cuatro meses en toma. Según una serie de testigos, el ingreso lo desarrollaron de forma violenta por la puerta de emergencia –parte de atrás de la facultad–, derribándola de forma abrupta. Ya en el interior, las FF.EE. se abrieron paso violentamente, rompiendo puertas, ventanas y otros bienes e inmuebles del establecimiento, con el claro objetivo de detener a quien se encontrara en su camino<sup>16</sup>.

No es la primera vez que el mural de González Camarena es telón de fondo de la represión y la violencia. Para muchos penquistas, este mural forma ya parte del paisaje patrimonial de las luchas sociales estudiantiles, aunque cabe la pregunta de cuántos penquistas se preguntan lo contradictorio que resulta que un Estado y una sociedad política que aborrece los mensajes ideológicos de este mural mexicano, lo hayan reconocido como Monumento Nacional y, al mismo tiempo, lo “coherente” que resulta que no hayan aportado ningún recurso económico para la restauración, cargando a los mexicanos la totalidad de los costos de la operación.

Corresponde hacer la distinción en torno a que en el caso de los murales de Siqueiros y Guerrero, la performance patrimonial del Estado es diferente a la que se despliega en el caso de González Camarena. En Siqueiros y Guerrero, los textos del Estado explicitan un poco más (aunque tímidamente si se compara con la descarnada y autoritaria subjetividad patrimonial de Siqueiros) el trasfondo revolucionario y militante del muralismo mexicano:

Mural sur (Chile): en él se observa a Galvarino con los brazos cortados, como la figura principal; emerge de la boca de un cañón lanzando un grito de rebelión y libertad que se expande por toda América, simbolizado por la enorme

laringe del plafón. A su lado está la cabeza alta del escritor e ideólogo chileno Francisco Bilbao. La dualidad de estos personajes representa la lucha con la fuerza física y la lucha con las ideas. A la izquierda, Caupolicán con un ojo sin luz dirige sus lanzas contra los conquistadores. Lautaro, en el ángulo superior izquierdo, sobre bloques de carbón, con su clarín guerrero llama al combate, y como símbolo dual está la cabeza de Luis Emilio Recabarren, el primer obrero que alcanza el Parlamento, líder y organizador de la clase obrera chilena<sup>17</sup>.

Sin embargo, al igual que en el caso de Camarena, el texto oblitera la relación patrimonial más relevante; a saber, la conexión entre pasado y presente: ¿qué proyectan las utopías redentoras de los muralistas sobre el tiempo presente de Chile? Y más específicamente, ¿cómo encaja en el Chile de la Concertación el patrimonio de las revoluciones latinoamericanas? El Estado, al asumir la declaración del patrimonio como un hecho atemporal, expansible a todo lo largo del pasado y el futuro de la nación, al silenciar el carácter gubernamental y político de la decisión *monumentalizadora*, trabaja a favor de la mitigación de los conflictos patrimoniales. Una parte del trabajo de *patrimonialización*, al menos para la sociedad política chilena posdictatorial, ha sido engrosar la lista de Monumentos Nacionales hasta conseguir un multitudinario teatro del pasado que amortigua las nuevas disidencias y divergencias de las ciudadanías al momento de imaginar el valor del Estado y el sentido de pertenencia a la nación.

Otro punto en común de la performance patrimonial del Estado, tanto frente al mural de Camarena como a los de Siqueiros y Guerrero, consiste en subrayar el hecho de que la unidad entre México y Chile se articula a través de las catástrofes naturales. *Muerte al invasor* y *De México a Chile* son donaciones mexicanas por el terremoto de Chillán de 1939,

y *Presencia de América Latina*, por el terremoto de 1960. Pero para mayor peligro de articulación, el Estado no aclara frente a la opinión pública que el interés por la conservación de los murales no se circunscribe únicamente a la solidaridad de México con Chile a raíz del terremoto del 27 de febrero de 2010. El proceso data de mucho antes<sup>18</sup>. Y los desacuerdos en torno a él también.

Se informa que, a raíz de las noticias de prensa sobre posibles desacuerdos entre los equipos de restauradores de los murales declarados MH *Muerte al invasor*, de David Alfaro Siqueiros, y *De México a Chile*, de Xavier Guerrero, ubicados en la Escuela México de Chillán, el CMN ha tomado las siguientes medidas: Reunión en terreno con las autoridades municipales, los restauradores y representante Fondo de Cooperación Chile-México (26/3/09). Solicitud de informe técnico sobre restauración a Lilia Maturana, del CNCR (Dibam), y de la restauradora jefe mexicana, señora Teresa Hernández<sup>19</sup>.

El dramático telón de fondo de los tres terremotos podría prestarse para que, a través de los murales, la política cultural de centro-izquierda chilena articule una relación entre naturaleza, nación y política partidista que desarticula la relación entre muralismo y políticas populares. Como el mural de Camarena es una iteración de la primera donación de 1940, ello funciona como un argumento histórico de continuidad que refuerza la idea de que el nexo mexicano y chileno ha sobrevivido en torno a una solidaridad de “cascos azules”, pasando a un segundo plano la fraternidad entre sectores políticos mexicanos y chilenos de izquierda.

Del mismo modo y tal como lo hemos enfatizado antes en este texto, los terremotos, catástrofes y daños irreversibles a los bienes de interés cultural de magnitudes noticiosas importantes, pueden servir para desarticular la relación patri-

16. Metiendo Ruido. Colectivo de contrainformación y agitación del Bio-Bío. “Jueves 6 de octubre: la cruda represión del Gobierno al movimiento estudiantil. Fuerzas Especiales de Carabineros allanan la Facultad de Artes de la Universidad de Concepción”. 7 de octubre de 2011. <http://metiendoruido.com> (último acceso: 12 de enero de 2013).

17. Sergio Bitar Chacra. “Declara Monumento Histórico los murales de la Escuela México, ubicada en la comuna de Chillán, provincia de Ñuble, VIII Región del Bio-Bío”. Decreto Exento N° 00331, Santiago de Chile, Ministerio de Educación, 20 de mayo de 2004, p. 2.

18. La intención de conservar y restaurar los murales es anterior al terremoto de 2010. Ver Acta del Consejo de Monumentos Nacionales, Sesión Ordinaria 03/2004, miércoles 7 de abril de 2004 y miércoles 5 de mayo de 2004.

19. Acuña Poblete, Oscar: “Acta de Sesión Ordinaria del Consejo de Monumentos Nacionales”. Santiago de Chile, Ministerio de Educación, 8 de abril de 2009, p. 64.

monial más relevante: el peso del pasado en el presente, el modo en que el "monumento" (etimológicamente: objeto que recuerda el pasado) es activado según los dramas de la memoria del tiempo presente. El énfasis en la amistad gratuita y fortuita entre México y Chile pareciera redundar en una piedra más para el muro de la cultura del impasse de la memoria de las catástrofes políticas nacionales recientes, así como para la esquizofrenia moral que alimenta dicho impasse y para la conveniente y reduccionista dicotomía "remem-branza versus olvido":

El problema resultó ser mucho más sutil [que el olvido], y de cierta manera más aterrador. Por una parte, el olvidar mismo incluyó un componente consciente: la decisión política y cultural de cerrar la caja de la memoria, ya sea para salvar el pellejo político de los implicados en la memoria "sucias", ya sea por la frustración que causó una política de la memoria que resultó demasiado inmanejable y debilitadora<sup>20</sup>.

¿Cómo realzar el mundo político, ideológico y patrimonial que representan los murales mexicanos en un Chile donde el legado de Pinochet forma parte todavía del tiempo histórico vigente? ¿Cómo hacer convivir en el Chile del presente las mejores metáforas artísticas del patrimonio de los derrotados por una dictadura aislacionista y pronorteamericana a la que muchos critican públicamente, pero recrean gustosos sus decisiones y prácticas cotidianas?

Frente a la propuesta patrimonial de los murales, los devastadores terremotos sirven como pretexto para higienizar aquello que simbólicamente conecta los murales con una de las mayores catástrofes históricas latinoamericanas del tiempo reciente: la represión y la violencia política de

Estado, perpetrada en el Cono Sur en los setenta y ochenta con el objetivo de pavimentar el liberalismo ultraconservador que "disfrutamos" hoy. Después del trauma histórico, recuperar el mito neocolonialista y estatista acerca de un Chile "veterano de una tradición parlamentaria concordante con Europa Occidental" y donde los "líderes y polemistas [provenientes de las clases trabajadoras] sabían cómo comportarse en el mundo conservador de los políticos caballerosos"<sup>21</sup> implica seguir apañando el elitismo neocolonialista y nacionalista de la sociedad política chilena. El ensueño de un Chile "excepcionalmente democrático" dentro de América Latina impide comprender la formación de patrimonios transnacionales dentro de los propios puntos ciegos del nacionalismo, así como la construcción de patrimonios subalternos dentro de los puntos muertos de la hegemonía:

Como testimonio de la profunda amistad y solidaridad que México expresó ante las consecuencias que se vivieron tras el terremoto en Chile el 27 de febrero de 2010, se propuso que los recursos financieros de la programación 2009 y 2010 (cuatro millones de dólares) del Fondo Conjunto fuesen dirigidos a proyectos de cooperación en apoyo a la reconstrucción posterremoto, en los ámbitos que ambos gobiernos estimasen convenientes. La solidaridad y generosidad demostrada una vez más por el hermano país México (terremoto de 1939) fue altamente agradecida por las autoridades chilenas...<sup>22</sup>.

Sin embargo, el punto de vista patrimonial de los muralistas también contribuye en parte a desinfectar el arte muralista de lo político, destacando a cambio la relación esteticista entre rebeldía y naturaleza americana. El lenguaje telúrico y los terremotos reales que acompañan la biografía

de estos murales (1939, 1960, 2010) se abren en metáforas posibles acerca de los terremotos sociales y las revoluciones, pero relegándolos a una estética exótica de fieras y furias. La metáfora del ancestro "caníbal"<sup>23</sup> "genéticamente" rebelde y "esencialmente" subversivo frente al orden patrimonial moderno y civilizado, cala bien en el sentido común de Chile, donde los hechos que son seleccionados para ingresar a la historia pública responden a presupuestos blancos y elitistas. En este contexto, la agitación social que resuena en los murales es efecto del mal poder de las elites del pasado (o de indeseables influencias extranjeras pretéritas), pero rara vez es efecto de la agencia y las políticas propias de las ciudadanías:

... la cuestión se explica en términos de historia natural. Incluso cuando esta historiografía se ve obligada a presentar una explicación en términos más humanos, lo hace asumiendo una identidad de naturaleza y cultura que presumiblemente es signo característico de un estado de civilización muy bajo<sup>24</sup>.

No tiene por qué sorprender la simultaneidad o aparente acronía de los republicanismos racistas y clasistas en el Cono Sur, ni de los afanes fluctuantes de la izquierda parlamentaria chilena por separarse de las izquierdas calibánicas y telúricas como las que despiertan los tres murales. Baste recordar a finales de los noventa ciertos gestos de tachadura selectiva de los vínculos de la izquierda con la izquierda en los debates parlamentarios por el monumento a Salvador Allende destinado a la plaza de la Constitución. Observar a la sociedad política y a la sociedad civil tironeadas por las paradojas de la historia permitirá verter alguna luz acerca de cómo influyen las circunstancias y coyunturas en las políticas de resignificación del patrimonio y la memoria<sup>25</sup>.

20. Steve J. Stern. *Recordando el Chile de Pinochet en vísperas de Londres 1998*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2009, p. 32.

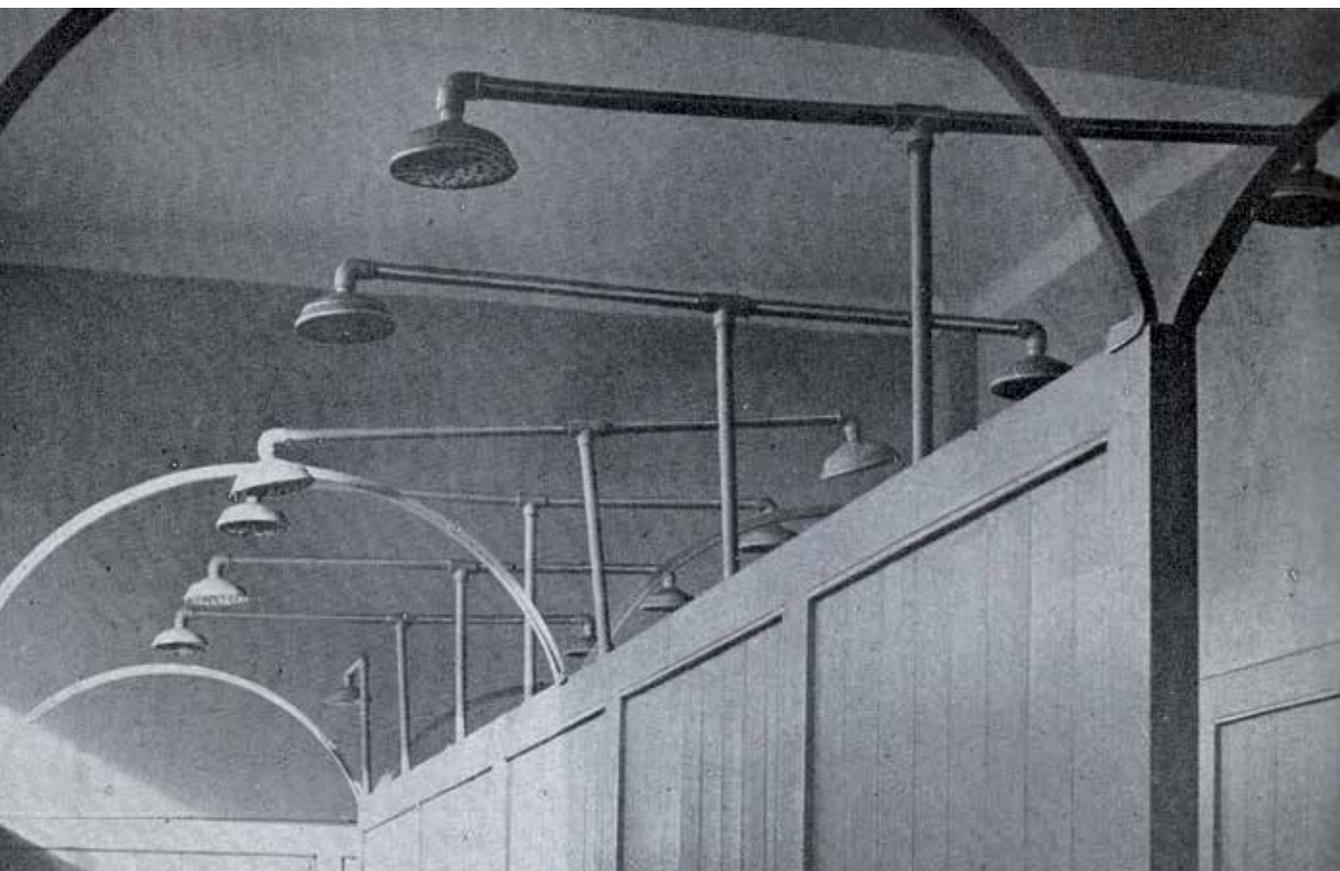
21. *Ibidem*, p. 28.

22. Fondo de Cooperación Chile-México Amexcid-AGCI. "Proyectos. Programa Especial de Apoyo a la Reconstrucción". Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile-Secretaría de Relaciones Exteriores de México, s/f.

23. Para comprender la asimilación del "canibal" americano como metáfora del rebelde revolucionario, véase Roberto Fernández Retamar. "Calibán". *Casa de las Américas*, N° 68, septiembre-octubre 1971, pp. 124-151, y para la modificación de las hipótesis culturales de Calibán, véase: "Adiós a Calibán", del mismo autor.

24. Ranahit Guha. *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona, Crítica, 2002, p. 45.

25. Katherine Hite. "El monumento a Salvador Allende en el debate político chileno". En *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, de Elizabeth Jelin y Victorial Langland. Madrid, Siglo XXI Editores, 2003.



Duchas de la Escuela México de Chillán. *México a Chile 1939-1942*. Impreso, N° 538, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1942, 60 pp. Acervo INBA - Sala de Arte Público Siqueiros. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

## SIETE TRABAJOS DEL PATRIMONIO

Para concluir parece viable intentar esbozar el trabajo patrimonial específico de los murales mexicanos en Chile, trabajo que ayuda a comprender cómo funciona a su vez el patrimonio en sentido más global, así como el rol que en ello juegan los monumentos y los acontecimientos.

La costumbre y la teoría del patrimonio tienden a concebir que los objetos fijos garantizan la transmisión del patrimonio. Ello se debe quizás a una mirada tautológica centrada en el supuesto de que dentro del ámbito del patrimonio, lo que se transmite es el objeto en sí mismo. Este ensayo intenta rebatir en parte esa idea de patrimonio. Los murales de Siqueiros, Guerrero y González Camarena permiten esbozar la tesis de que si bien los elementos fijos juegan un rol importante en la transmisión de patrimonio, son las interacciones de las personas y los grupos en torno a acontecimientos —como por ejemplo la restauración actual de los murales— las que van dando nuevas formas al patrimonio.

A pesar de que estas interacciones ocurren en el tiempo, no es el objetivo hacer aquí una cronología de los cambios de significación patrimonial de los murales. En definitiva, los significados colectivos se superponen, renacen o desaparecen con un dinamismo difícil de modelar. Lo que interesa más es comprender que los murales no son un solo tipo de patrimonio, sino que movilizan varios patrimonios superpuestos.

En principio podría decirse que los murales son patrimonio de la comunidad de los artistas, de los expertos en arte y de los estudiantes del arte, en la medida en que evocan el saber hacer de una escuela artística relevante, así como los efectos específicos de esa escuela sobre los problemas del arte y su contexto. En la línea del conocimiento experto, también los murales son patrimonio de la comunidad de los restauradores y conservadores en la medida en que estos murales nutren nuevos conocimientos y desafíos para la especialidad.

En segundo lugar, los tres murales son patrimonio de la comunidad de los políticos continen-

talistas porque definen una forma de concebir el proyecto político latinoamericanista, en franca contraposición (o en tensión sutil, según sea el caso) con el proyecto panamericanista, iberoamericanista e indigenista.

Por otra parte, son patrimonio de la comunidad de los políticos gerencialistas chilenos, en la medida que sirven para borrar selectivamente los contenidos ideológicos y resaltar un discurso de salón diplomático del tipo "solidaridad entre los pueblos" y "respaldo en las catástrofes naturales".

Asimismo, son patrimonio de la nostalgia de la comunidad de los intelectuales de izquierda, nostalgia por una cultura franca de izquierda capaz de vocear los problemas históricos y sociales sin miedo y a través del talento artístico eminente.

También es patrimonio de las agrupaciones ciudadanas locales, para quienes ocuparse de la conservación y restauración de los murales facilita ingresar momentáneamente al imaginario colectivo nacional e internacional sin tener que apelar a razones políticas "divisoras".

En definitiva, es patrimonio de los nativos municipales en el sentido de que los murales alimentan el tradicional orgullo regional por los logros de la Patria Chica, atizando un chovinismo turístico que nivela la amada localidad con las "grandes" metrópolis del mundo.

Finalmente, los murales también son patrimonio de la comunidad de los profesores de historia y geografía, para quienes estas gigantescas imágenes artísticas son pizarrones donde sus alumnos pueden venir a vivir la ingenua alegría de reconocer las naciones y los personajes históricos aislados, desvinculándolos de la controversial e "inconveniente" unidad histórica latinoamericana.

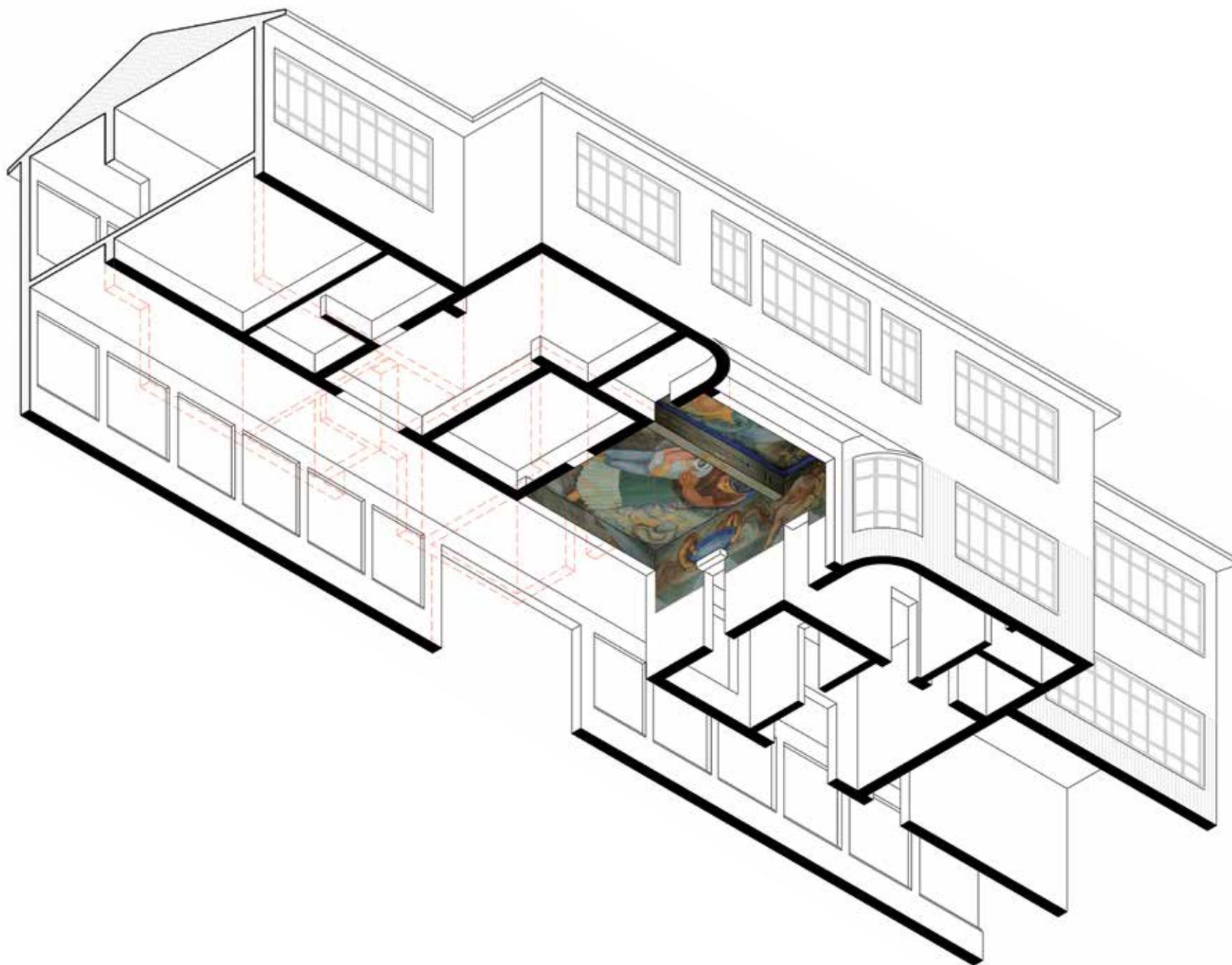
Durante una visita a la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, una profesora preguntó a los niños y niñas dónde estaba la bandera chilena, y todos gritaron, levantando su pequeños dedos hacia la parte superior derecha del mural de González Camarena:

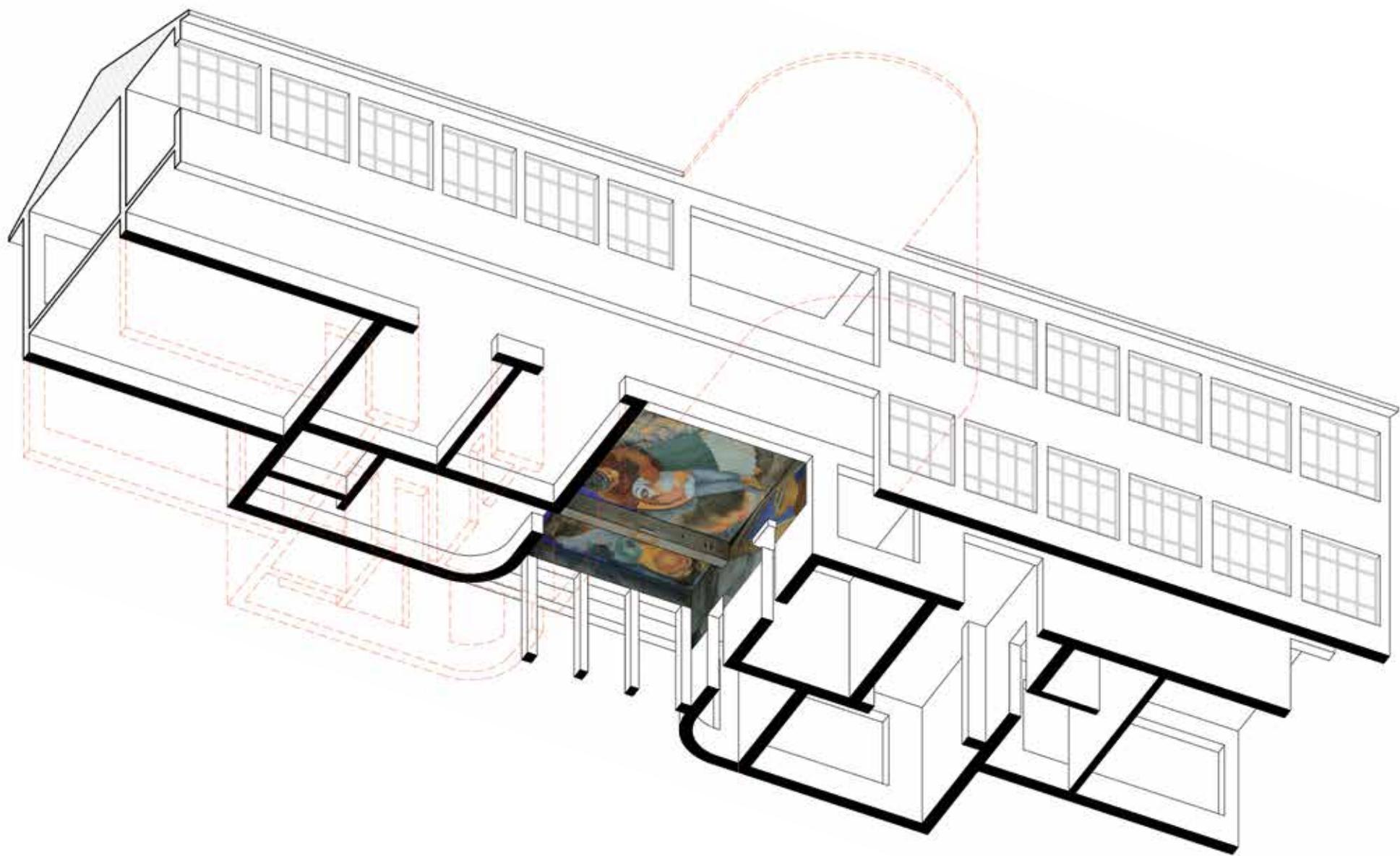
—¡Ahí está!

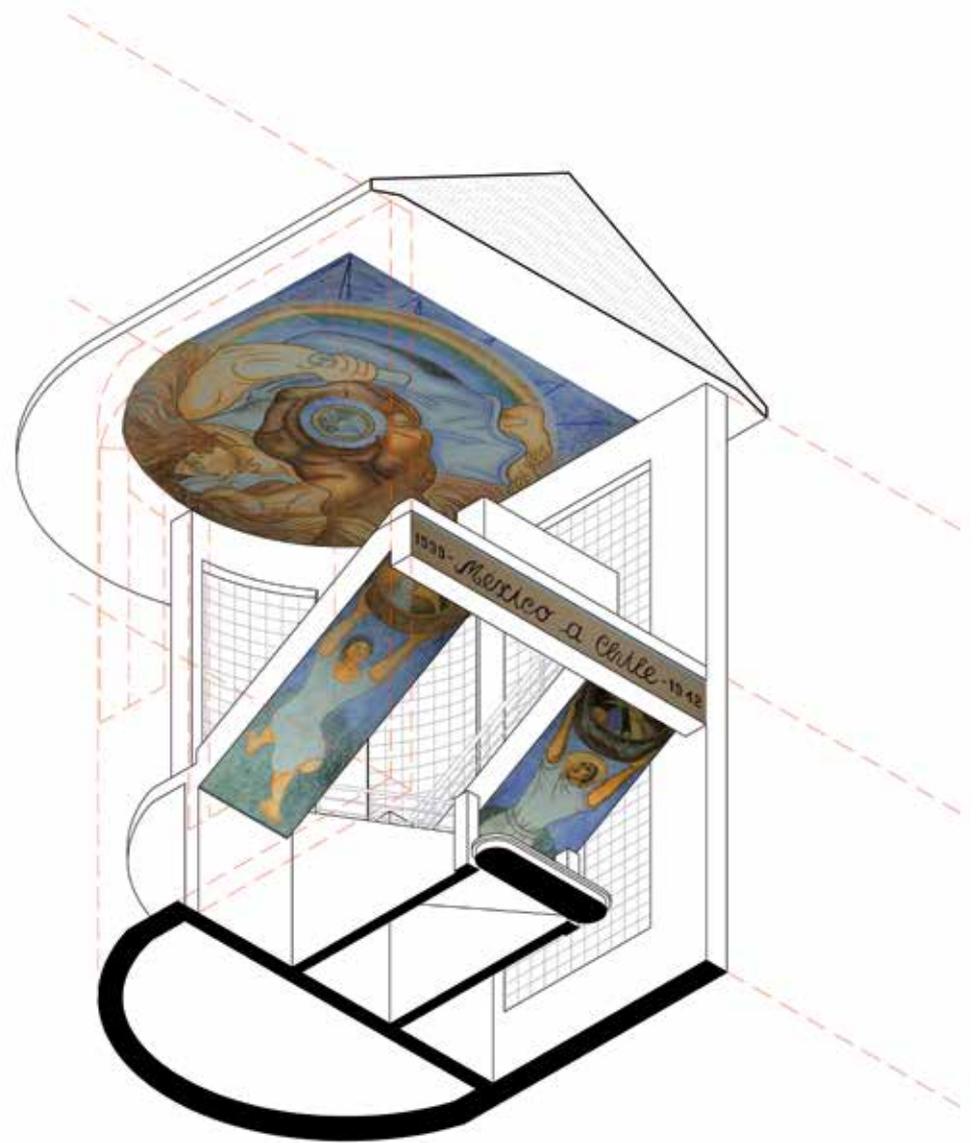
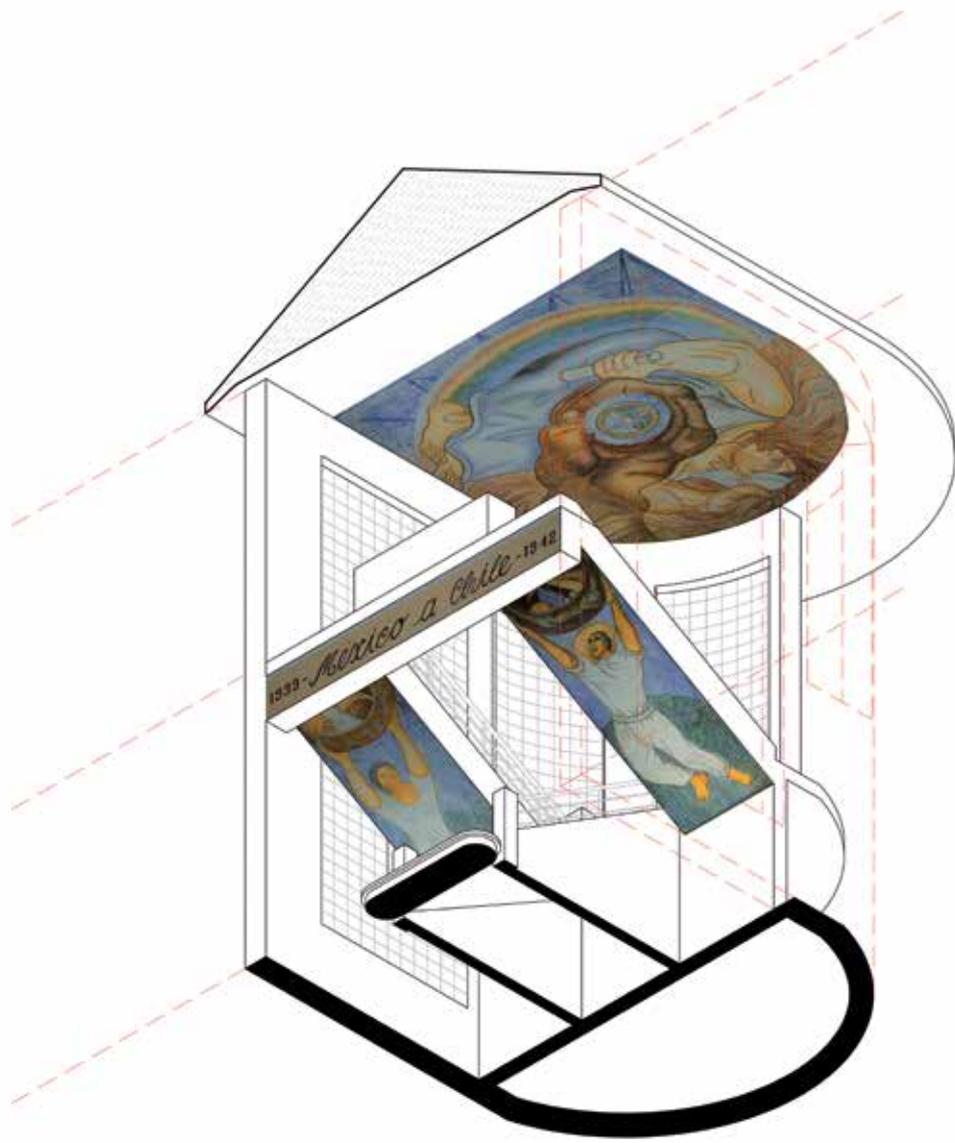


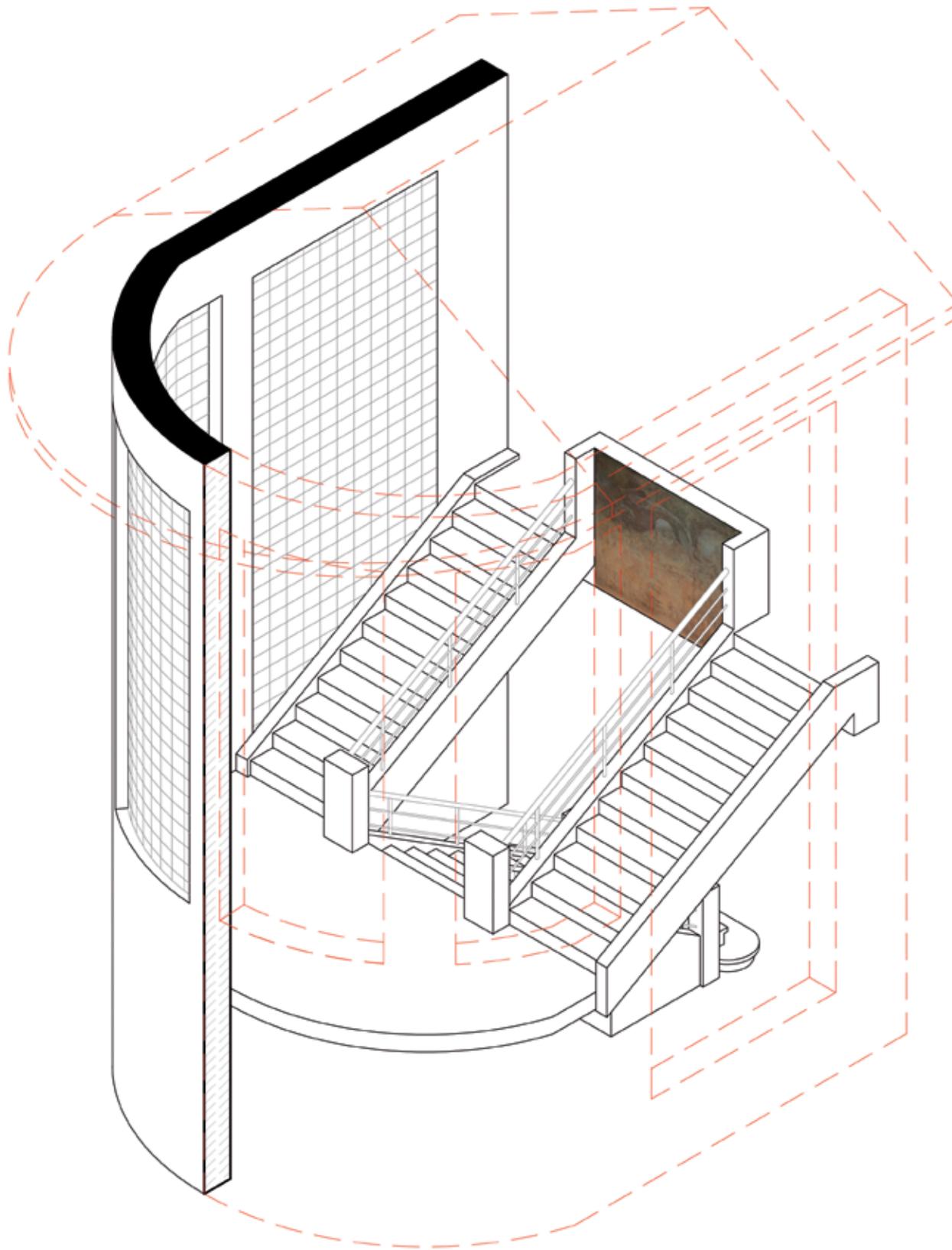


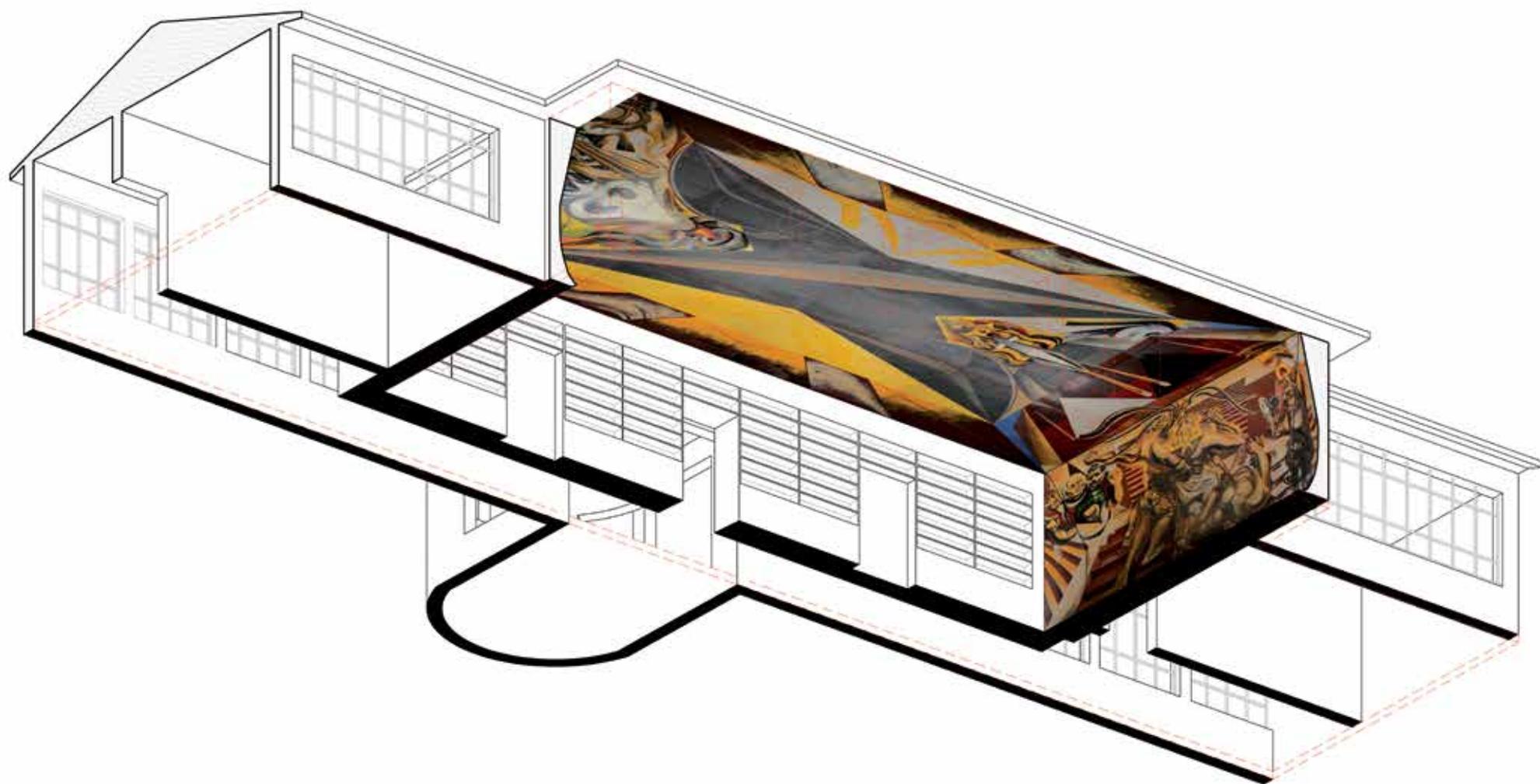
MURALES

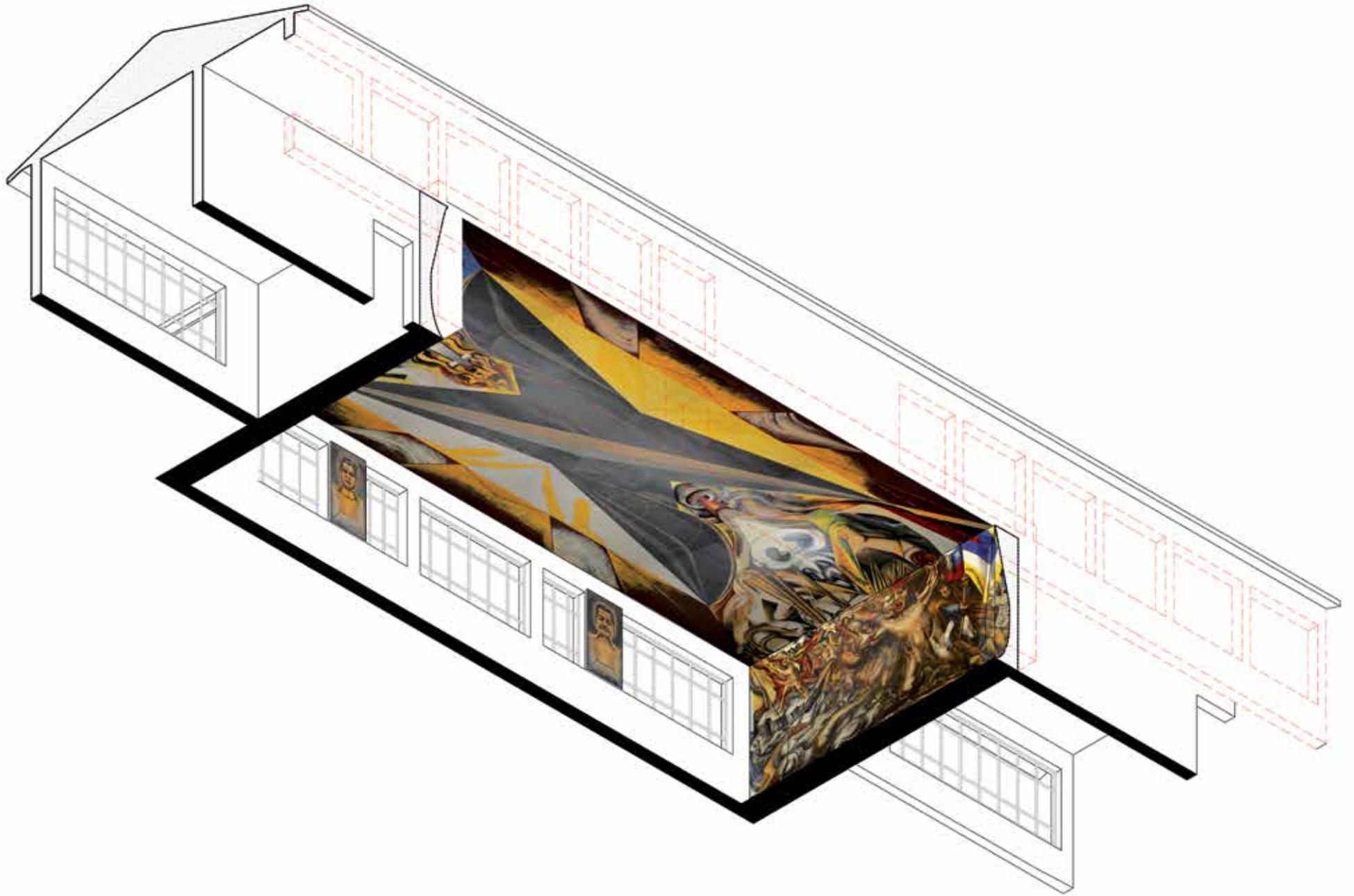


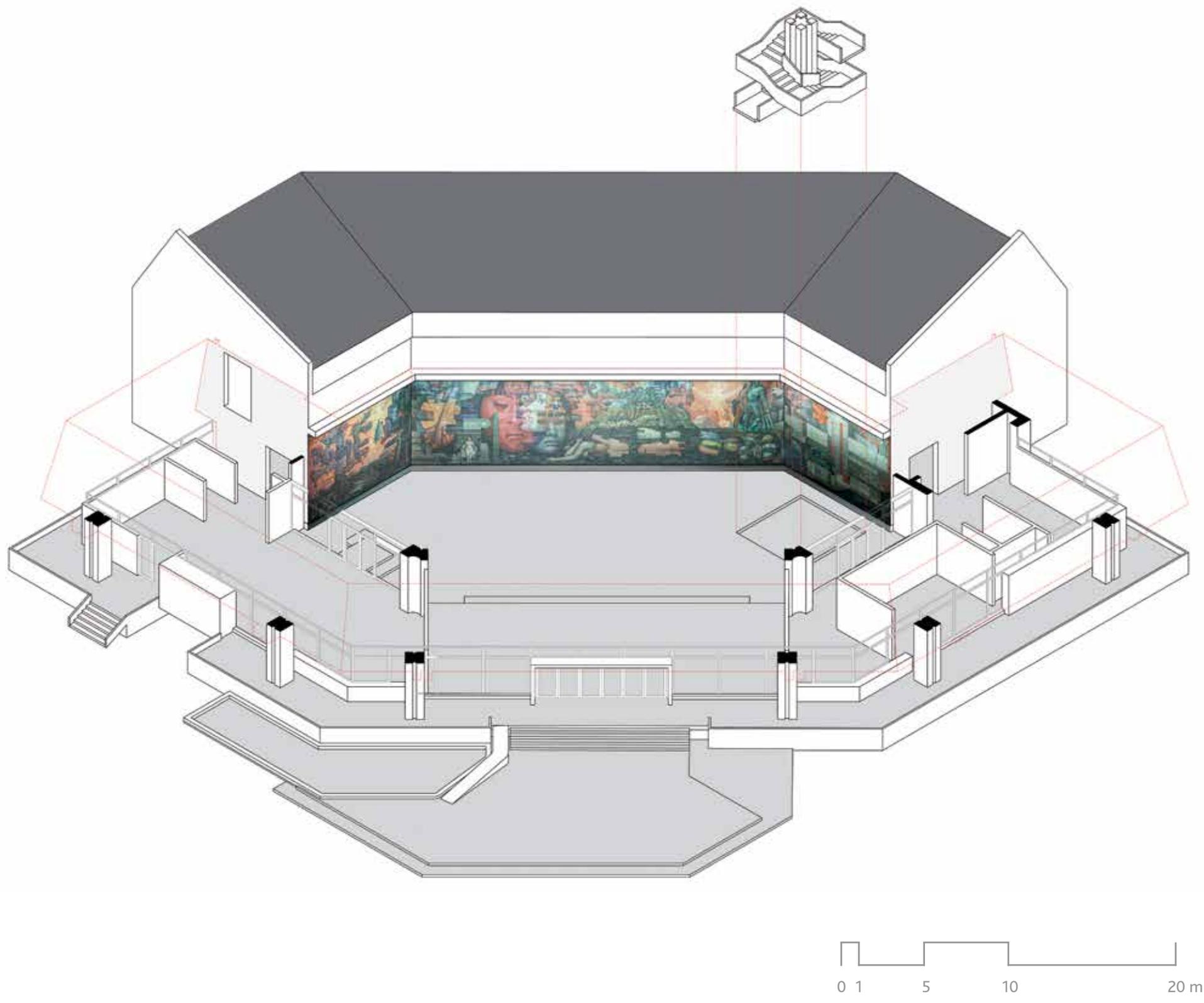


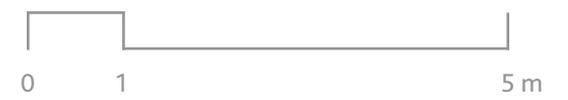
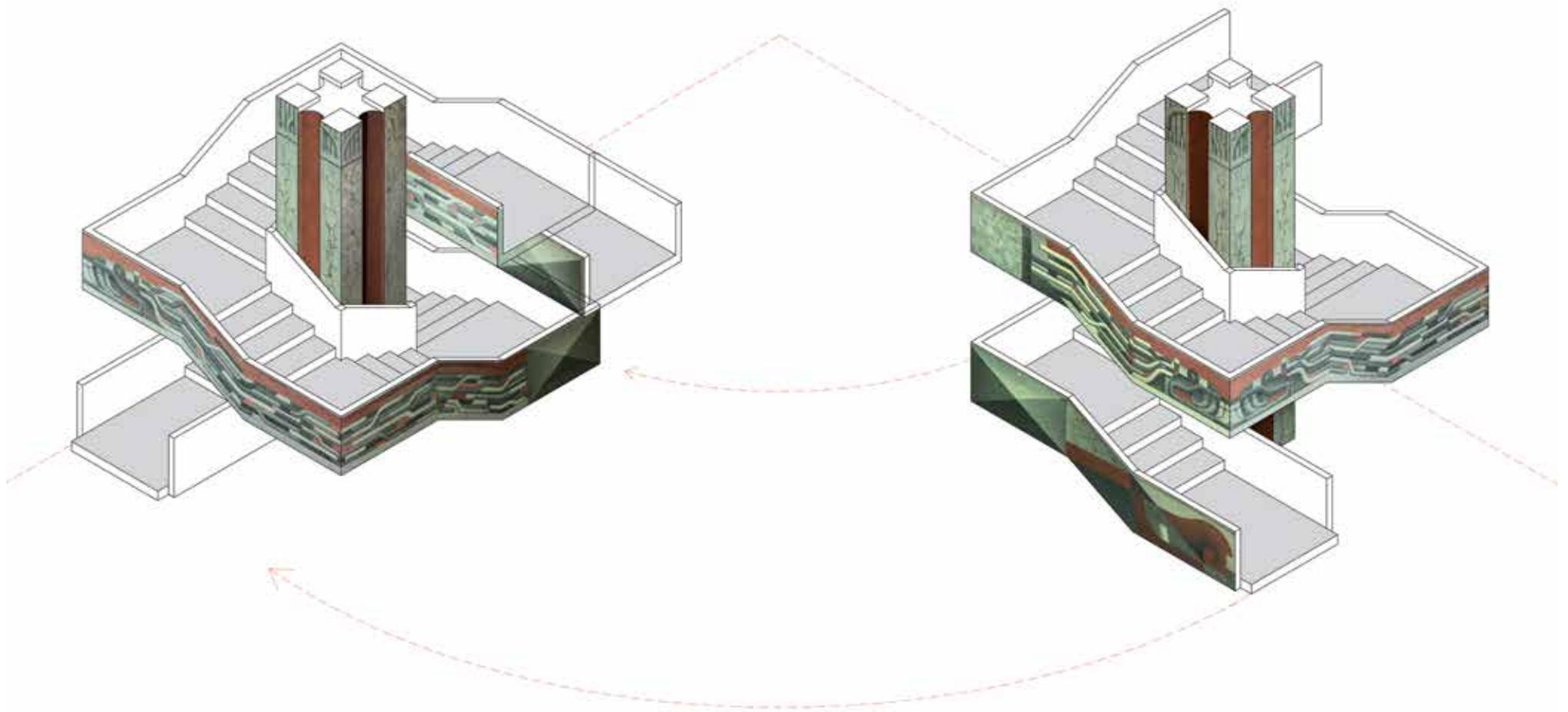














## MAPA DE GESTIÓN

## ANTECEDENTES PREVIOS

### Terremoto

#### Instituciones

#### Visitas a terreno Informes de daños y diagnósticos

#### Estudios preliminares Propuestas de restauración pictórica y de obras civiles

#### México: Gestión del Estado

##### SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES

AGENCIA MEXICANA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO

DIRECCIÓN GENERAL DE COOPERACIÓN EDUCATIVA Y CULTURAL  
Cecilia Jaber, Luz Elena Baños, Rosario León, Daniela Fernández

DIRECCIÓN GENERAL DE COOPERACIÓN TÉCNICA Y CIENTÍFICA  
José Octavio Tripp, Roberto Mohar, Daniel González

##### CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
Teresa Vicencio Álvarez, María Cristina García Cepeda, Haydée Zavala

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y REGISTRO DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO MUEBLE  
Gabriela Gil, Ernesto Miranda

##### UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO DE INGENIERÍA  
Adalberto Noyola Robles, Roberto Sánchez Ramírez,  
Efraín Ovando Shelley

#### Chile: Gestión del Estado

##### MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

AGENCIA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL  
Enrique O'Farrill, Consuelo Montalva, Lorena Neilson, Sofía Rodríguez

DIRECCIÓN DE ASUNTOS CONSULARES  
Germán Guerrero, Martín Donoso

##### MINISTERIO DE EDUCACIÓN DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES  
Emilio De la Cerda, María Soledad Silva, Mauricio Sánchez,  
María Fernanda Rojas, Roberto Manríquez, María Teresa Torres

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN  
Mónica Bahamondez, Carolina Ossa

#### Primera visita terreno posterremoto Informe de daños

##### UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO DE INGENIERÍA  
Roberto Sánchez Ramírez, Efraín Ovando Shelley

#### Segunda visita Registro de daños y medidas de resguardo

EMBAJADA DE MÉXICO EN CHILE  
Juan Manuel Santín

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE MÉXICO  
Carolina Ossa

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES DE CHILE  
María Soledad Silva, María Fernanda Rojas

MUNICIPALIDAD DE CHILLÁN  
Sergio Zarzar, Paola Becker, Nicolás Sandoval

REGISTRO DOCUMENTAL  
Al Rojo Productora, Pedro Valenzuela

#### Tercera visita

#### Diagnóstico de daños Informe de daños Escuela México de Chillán y Pinacoteca de la Universidad de Concepción

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
INSTITUTO DE INGENIERÍA  
Roberto Sánchez Ramírez, Efraín Ovando Shelley

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE MÉXICO

CENTRO DE CONSERVACIÓN Y REGISTRO DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO  
MUEBLE DE MÉXICO  
Renato Robert, David Oviedo

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS DE CHILE

CONSEJO NACIONAL DE MONUMENTOS NACIONALES DE CHILE  
María Fernanda Rojas, Mauricio Sánchez, María Soledad Silva

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE CHILE  
Carolina Ossa

MUNICIPALIDAD DE CHILLÁN  
Sergio Zarzar, Paola Becker

ESCUELA MÉXICO DE CHILLÁN  
Lisandro Pontoni

UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN  
María Nieves Alonso, Sandra Santander

#### Estudio y propuesta geotecnia

##### UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO DE INGENIERÍA  
Efraín Ovando Shelley

#### Estudio de materiales del mural *De México a Chile*, de Xavier Guerrero

##### UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
LABORATORIO DE DIAGNÓSTICO DE OBRAS DE ARTE  
Sandra Zetina Ocaña

INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGACIONES NUCLEARES  
Manuel Eduardo Espinoza

#### Estudios de suelo de la Escuela México de Chillán

INGENIERÍA Y ASESORÍAS LIEM LTDA.  
Raúl Marín, Roberto Ponce

#### Estudios de suelo y modelo estructural de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción

INGENIERÍA Y ASESORÍAS LIEM LTDA.  
Raúl Marín, Roberto Ponce

#### Revisión de informes

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES DE CHILE  
María Fernanda Rojas, Mauricio Sánchez

#### Diseño de propuesta restauración pictórica

CENTRO DE CONSERVACIÓN Y REGISTRO DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO MUEBLE DE MÉXICO  
TALLER DE PINTURA MURAL  
Renato Robert

#### Asesoría

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE CHILE  
LABORATORIO DE PINTURA  
Carolina Ossa

#### Diseño del Proyecto de Obras Civiles de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción y de la Escuela México de Chillán

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
INSTITUTO DE INGENIERÍA  
Roberto Sánchez Ramírez

Preparación de Proyecto de Arquitectura para la Pinacoteca  
de la Universidad de Concepción y la Escuela México de Chillán  
Bruno Tortello

PROYECTO DE REHABILITACIÓN

Ejecución de obras de restauración

Publicaciones

Formulación y redacción de convenio

EMBAJADA DE MÉXICO EN CHILE  
Juan Manuel Santín  
AGENCIA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL DE CHILE  
Consuelo Montalva, Lorena Neilson, Sofía Rodríguez  
CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES DE CHILE  
María Soledad Silva

Formulación y redacción de convenio

EMBAJADA DE MÉXICO EN CHILE  
Juan Manuel Santín  
AGENCIA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL DE CHILE  
Lorena Neilson, Sofía Rodríguez  
CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES DE CHILE  
María Soledad Silva

Coordinación

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES DE CHILE  
María Soledad Silva

Restauración pictórica del mural  
*Presencia de América Latina* de la Pinacoteca  
de la Universidad de Concepción

Restauradores

MÉXICO  
CENTRO DE CONSERVACIÓN Y REGISTRO  
DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO MUEBLE  
Renato Robert, Alberto Trigueros

CHILE  
María José Escudero, Mario Carvajal, Andrea Casanueva

Asesoría

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE CHILE  
Carolina Ossa

Gestión territorial

UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN  
María Nieves Alonso, Sandra Santander,  
Rodrigo Piracés, María Eugenia Bachmann,  
Rosario Arias, María Pavés, Andrea Pérez,  
José Ortiz, Benigno López,  
Juan Carlos Valenzuela, Luis Sanhueza, Víctor Osorio

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES DE CHILE  
Mauricio Sánchez, John Bravo, María Teresa Torres,  
Roberto Manríquez

Ejecución de obras civiles

ESTUDIO CERO ARQUITECTURA Y PATRIMONIO  
Carlos Inostroza, Juan Inostroza, Claudio Sepúlveda

Reparación sistema de evacuación de aguas lluvias

UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN  
UNIDAD DE MANTENCIÓN  
Álvaro Torres

Análisis pictórico

UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE CIENCIAS  
LABORATORIO DE ESPECTROSCOPIA VIBRACIONAL  
Tomás Aguayo

Inspección técnica de obras

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES DE CHILE  
Mauricio Sánchez, Felipe Ortiz

Ortofotografía

GETARQ ARQUITECTURA LTDA.  
Diego Ramírez

Registro y producción gráfica

Sarah Montti

Registro audiovisual y documental

Alejandro Kirk, Cristián Inostroza

Restauración pictórica de los murales *Muerte al invasor*,  
de David Alfaro Siqueiros, y *De México a Chile*, de Xavier Guerrero,  
de la Escuela México de Chillán

Restauradores

MÉXICO  
CENTRO DE CONSERVACIÓN Y REGISTRO  
DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO MUEBLE  
Renato Robert, Alfredo González,  
Alberto Trigueros

CHILE  
Talía Angulo, Mario Carvajal,  
Andrea Casanueva,  
María José Escudero,  
Ernesto Meza, Patricio Peña

Asesoría

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN  
Y RESTAURACIÓN DE CHILE  
Carolina Ossa

Gestión territorial

MUNICIPALIDAD DE CHILLÁN  
Sergio Zarzar, Paola Becker,  
Erwin Brewis, Pamela Conejeros

ESCUELA MÉXICO DE CHILLÁN  
Lisandro Pontoni, Sara Vielma,  
Rosa Elena Villablanca,  
Fernando Ortiz, Ivonne Ojeda,  
Johanna Carrasco,  
María Vega, Alonso Echeverría

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES  
DE CHILE

Mauricio Sánchez,  
John Bravo, Roberto Manríquez,  
María Teresa Torres

Obras provisionarias

ALMICA S.A.  
Patricio Abarcia, Claudio Tudela

Obras civiles

CONSTRUCTORA SANTA PATRICIA  
Patricio Abarcia, Daniel Jamett

Diseño de bastidor

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO  
INSTITUTO DE INGENIERÍA  
Roberto Sánchez Ramírez

Ejecución de bastidor

ANCLAMAMETAL  
Luis Jiménez, Lorenzo González

Aislación térmica, cambio  
revestimientos de cubierta,  
obras de terminación  
CONSTRUCTORA MALHIPALWE  
Felipe Ortiz

Control de murciélagos

SINPLAGAS  
Patricio Astaburuaga

Reposición de la puerta biblioteca

MUNICIPALIDAD DE CHILLÁN  
Edgardo Venegas

Trabajos de carpintería

Sergio Eduardo Espinoza Guíñez

Inspección técnica de obras

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES  
DE CHILE  
Mauricio Sánchez, Felipe Ortiz

Ortofotografía

GETARQ ARQUITECTURA LTDA.  
Diego Ramírez

Registro y producción gráfica

Sarah Montti

Registro audiovisual y documental

Alejandro Kirk, Cristián Inostroza

Publicaciones

"Rehabilitación Murales"

Coordinación editorial  
EMBAJADA DE MÉXICO EN CHILE  
Juan Manuel Santín, Bruno Salas

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES  
DE CHILE

Emilio De la Cerda,  
María Soledad Silva,  
Mauricio Sánchez, Erika Luque

Editor

Justo Pastor Mellado

Autores de textos  
Emilio De la Cerda  
Roberto Sánchez  
Renato Robert  
Justo Pastor Mellado  
Esther Acevedo  
Pilar García  
Bárbara Lama  
Gabriela Gil  
Joseph Gómez

Concepción visual y diseño gráfico  
VICENTE VARGAS ESTUDIO

Asistente de diseño

Sarah Montti

Dibujos de isométricas

Pedro Correa  
Tomás Cortínez

Corrección de textos

Antonio Leiva

Impresión

QUAD/GRAPHICS CHILE S.A.

Distribución

MÉXICO  
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES  
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
CENTRO DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO  
ARTÍSTICO MUEBLE

CHILE

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES  
CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES

"Un relato en común"

Coordinación Editorial  
EMBAJADA DE MÉXICO EN CHILE  
Juan Manuel Santín

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES  
DE CHILE

Emilio De la Cerda,  
María Soledad Silva,  
Mauricio Sánchez, Erika Luque

Autor

Bruno Salas

Concepción visual y diseño gráfico  
VICENTE VARGAS ESTUDIO

Dibujos de isométricas

Pedro Correa  
Tomás Cortínez

Corrección de textos

Antonio Leiva

Impresión

QUAD/GRAPHICS CHILE S.A.

Distribución

MÉXICO  
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES  
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
CENTRO DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO  
ARTÍSTICO MUEBLE

CHILE

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES  
CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES



## RESEÑA DE AUTORES

#### EMILIO DE LA CERDA

Arquitecto y Magíster de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2005). Docente de la Escuela de Arquitectura de la PUC (2007-2013). Socio de la oficina OWAR Arquitectos (2005-2011). Secretario Ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile (2011-2014).

#### ROBERTO SÁNCHEZ

Ingeniero Civil, egresado de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en la que también realizó estudios de Maestría en Ingeniería. En 1983 ingresó al Instituto de Ingeniería de la UNAM y actualmente es responsable del Laboratorio de Estructuras y Materiales. Desde hace más de dos décadas ha tenido una intensa actividad vinculada con seguridad estructural de los edificios históricos, tanto en México como en el extranjero. También ha colaborado en la rehabilitación de varios murales creados por destacados artistas mexicanos, y ha intervenido en importantes centros arqueológicos, como los de Chichenitzá, Palenque, Teotihuacán y Cholula.

#### RENATO ROBERT PAPERETTI

Conservador especialista del Taller de Pintura Mural del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Coordinó la restauración de las obras murales de David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero que se ubican en la Escuela México de Chillán, y de Jorge González Camarena en la Casa del Arte de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, en el periodo 2011-2013.

#### JUSTO PASTOR MELLADO

Crítico de arte y curador independiente. Licenciado en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Diploma de Estudios Avanzados en Filosofía de la Universidad de Provenza (Francia). Ha realizado un trabajo de investigación independiente sobre problemas de transferencia y filiación en el arte chileno y latinoamericano contemporáneo. Actualmente dirige el Parque Cultural de Valparaíso.

### ESTHER ACEVEDO

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Investigadora de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Editora y coordinadora de la serie *Hacia otra Historia del Arte en México 1760 -2000*, en cuatro volúmenes publicados por Conaculta.

### PILAR GARCÍA

Estudió la Licenciatura en Historia del Arte y la Maestría Estudios de Arte en la Universidad Iberoamericana. Directora de Curare, Espacio Crítico para las Artes. Coordinadora en el Proyecto de investigación Documents of 20th-Century Latin and Latino Art, organizado por el ICAA del Museum of Fine Arts de Houston. Actualmente funge como Curadora de acervos documentales del Museo Universitario de Arte Contemporáneo en Ciudad de México (MUAC).

### BÁRBARA LAMA

Licenciada en Arte (Escuela de Arte) y Licenciada en Estética (Instituto de Estética) en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Diploma de Estudios Avanzados en Historia, Teoría y Crítica de las Artes en la Universidad de Barcelona. Magíster (c) en Filosofía en la Universidad de Concepción. Docente de Historia y Teoría del Arte en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción.

### GABRIELA GIL

Licenciada en Artes por la Universidad Central de Venezuela. Egresada del Posgrado en Gestión y Políticas Culturales de la Universidad de Barcelona, España (1994). Maestría en Estudios de Arte de la Universidad Iberoamericana, México D.F., en 2002. Del 2001 al 2007 fue Coordinadora de exposiciones del Museo del Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México. Del 2007 al 2010 coordinó el Posgrado en Museología en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia, (INAH). En la actualidad dirige el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico del Instituto Nacional de Bellas Artes de México.

### JOSEPH GÓMEZ

Historiador del Arte y Museólogo. Ph.D. de la Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de La Habana. Profesor del Instituto de Historia y de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Miembro del Centro del Patrimonio Cultural e Investigador asociado del Centro Interdisciplinario de Estudios Interculturales e Indígenas de dicha universidad. Centra su interés investigativo en los Estudios Patrimoniales Latinoamericanos. Asimismo, ejerce la docencia universitaria en Teoría e Historia del Arte, Museología, Museografía y Estudios del Patrimonio Cultural.



# ÍNDICE

PRESENTACIONES INSTITUCIONALES	3
PRESENTACIÓN DEL EDITOR JUSTO PASTOR MELLADO	13
MURALES QUE TRANSFORMAN EDIFICIOS EMILIO DE LA CERDA ERRÁZURIZ	19
ASPECTOS DE INGENIERÍA ESTRUCTURAL RELATIVOS AL PROYECTO DE REHABILITACIÓN DE TRES MURALES MEXICANOS REALIZADOS EN CHILE ABRAHAM ROBERTO SÁNCHEZ RAMÍREZ	33
¿ALBAÑILES O RESTAURADORES? RENATO ROBERT PAPERETTI	57
UNA OPERACIÓN DE RESTAURACIÓN COMPLEJA JUSTO PASTOR MELLADO	67
UN MODELO PARA EDUCAR ESTHER ACEVEDO Y PILAR GARCÍA	79
EL MURAL DE JORGE GONZÁLEZ CAMARENA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO PENQUISTA BÁRBARA ELENA LAMA ANDRADE	89
UN RESCATE PATRIMONIAL GABRIELA GIL VERENZUELA	103
DE CHILE PARA MÉXICO: DESAPEGO DE AMÉRICA LATINA Y OTRAS RESISTENCIAS AL PATRIMONIO JOSEPH GÓMEZ VILLAR	109
MURALES	121
MAPA DE GESTIÓN	131
RESEÑA DE AUTORES	135

## REHABILITACIÓN MURALES

Jorge Daccarett  
Director Ejecutivo  
**Agencia de Cooperación Internacional**

Emilio De la Cerda  
Secretario Ejecutivo  
**Consejo de Monumentos Nacionales**

### **Coordinación editorial**

Emilio De la Cerda  
Justo Pastor Mellado  
María Soledad Silva  
Mauricio Sánchez  
Bruno Salas  
Erika Luque

### **Editor**

Justo Pastor Mellado

### **Autores**

Emilio De la Cerda, Roberto Sánchez, Renato Robert, Justo Pastor Mellado, Esther Acevedo, Pilar García, Bárbara Lama, Gabriela Gil, Joseph Gómez.

### **Concepción visual y diseño gráfico**

Vicente Vargas Estudio

### **Corrección de textos**

Antonio Leiva

### **Dibujos de isométricas**

Pedro Correa

© Consejo de Monumentos Nacionales

Inscripción: 238322

ISBN: 978-956-7953-57-8

Ninguna sección de este libro puede ser reproducida sin permiso escrito del Consejo de Monumentos Nacionales.

Prohibida su venta.

Impresión: Quad/Graphics Chile S.A.

1ª edición: marzo 2014, Santiago, Chile

Consejo de Monumentos Nacionales

Vicuña Mackenna 84, Providencia. Santiago de Chile

Teléfono: (56-2) 2726 1400

info@monumentos.cl

www.monumentos.cl





SRE  
SECRETARÍA DE  
RELACIONES EXTERIORES



FONDO DE COOPERACIÓN  
**CHILE**  
**MÉXICO**



AMEXCID  
AGENCIA MEXICANA DE COOPERACIÓN  
INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO