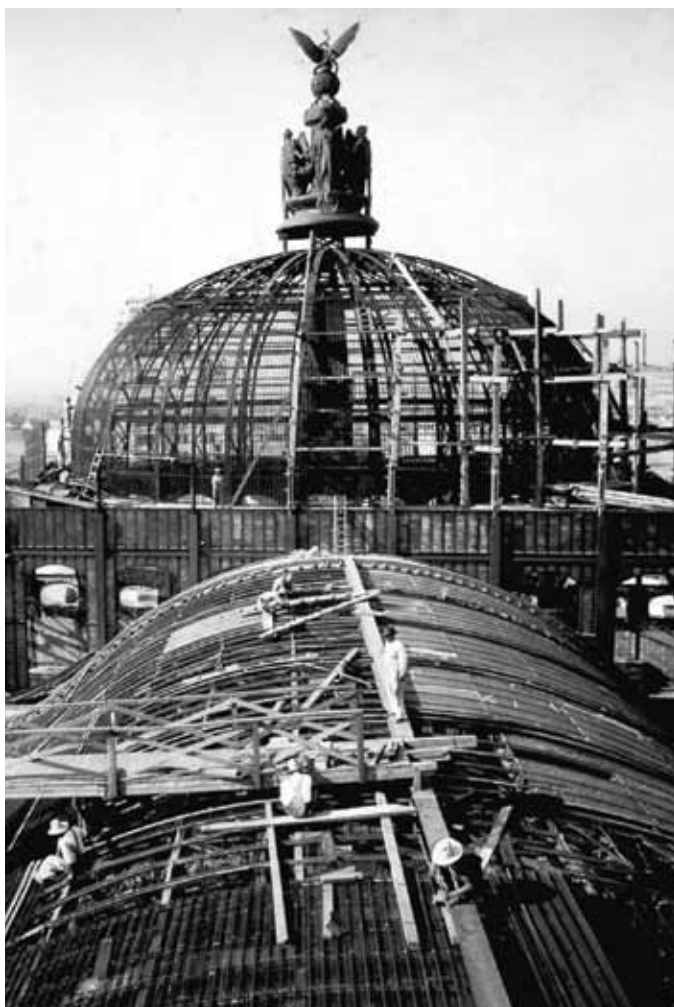
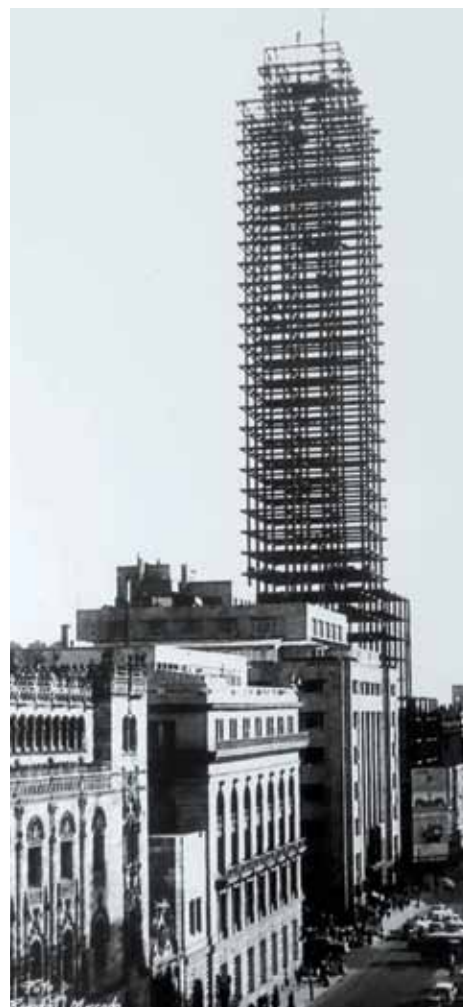




FOTOGRAFÍA: CORTESÍA MUSEO MURAL DIEGO RIVERA



FOTOGRAFÍA: CORTESÍA FOTOTECA DE LA DIRECCIÓN DE ARQUITECTURA DEL INBA



FOTOGRAFÍA: CORTESÍA MUSEO DE LA TORRE LATINOAMERICANA

MANIOBRAS DE TRASLADO DEL MURAL DE DIEGO RIVERA *SUEÑO DE UNA TARDE DOMINICAL...* EL PALACIO DE BELLAS ARTES Y LA TORRE LATINOAMERICANA, EN CONSTRUCCIÓN.

PROEZAS DE INGENIERÍA

POR PATRICIA RUVALCABA

Porque rompieron moldes estéticos, porque son un destello de genialidad o de pericia, porque requirieron un despliegue faraónico de recursos técnicos, materiales y humanos, porque

se adelantaron a su tiempo con soluciones que aún hoy sorprenden, porque son un desafío a las condiciones adversas.

La historia de la ingeniería y la arquitectura registran varios hitos

en el Centro Histórico. El primero, sin duda, es el sistema prehispánico de chinampas sobre el cual se erigió Tenochtitlan, al que seguirían otros. En esta investigación, efectuada bajo la asesoría del arquitecto y restaura-

dor de inmuebles históricos Vicente Flores Arias, nos entregamos al asombro y de paso, reconocemos a los autores de varias proezas amasadas con sangre, sudor, lágrimas e inteligencia.

PASA A LA PÁGINA 4



P. 3

El BM renueva instalación eléctrica



P. 12

No te pierdas...



¡Alebrijes!

P. 14



Ciudad de **vanguardia**

EDITORIAL

QUITARSE EL SOMBRERO

Hacía tiempo que en **Km. cero** acariciábamos la idea de hacer una investigación sobre ciertos momentos de la arquitectura y la ingeniería que habíamos documentado sin querer y que nos habían fascinado particularmente. Decidimos reservarlos para formar con ellos un número especial, y es éste.

Se trata de soluciones y detalles que no se aprecian a simple vista —como una ornamentación—, sino que laten escondidos en algún sitio del edificio, monumento u obra artística. Cualquiera que sea su función —estética, estructural, de operación— muestran la personalidad del arquitecto, ingeniero o artista.

Los casos que elegimos revelan pues rasgos de ingenio, audacia, visión, sensibilidad y, desde luego, dominio técnico. Lo mismo una pequeña linternilla autodestruible que una portentosa cimentación hecha con bóvedas o con pilotes.

Aunque por siglos los oficios de arquitecto, ingeniero y artista estuvieron fundidos en uno solo, para luego separarse, en esta ocasión quisimos resaltar, por decirlo así, el aspecto ingenieril de los casos, por estar un tanto oculto en las obras y porque a menudo ahí reside su carácter de hazaña.

Para explicar mejor esta decisión, recordemos que en su condición de núcleo fundacional de la cultura occidental en el continente, era natural que la Ciudad de México —lo que hoy llamamos Centro Histórico— concentrara numerosas hazañas constructivas. Como había sido en tiempos prehispánicos, cuando en la capital del imperio mexica trabajaban los mejores arquitectos, ingenieros y artistas, quienes lograron levantar un centro urbano sagrado, militar y de negocios, funcional y seguro, sobre un lago. Una obra de la que quedan solo unos cuantos vestigios.

A partir de la Conquista, esa centralidad se acentuaría. A la fuerte sismicidad local, y con la progresiva desecación del lago, las condiciones del terreno se volvieron más difíciles. El suelo es inestable, las construcciones están constantemente deformándose, agrietándose, desplomándose, o requieren costosas reparaciones.

Esa situación, que perdura, ha sido para incontables artistas, constructores y científicos un reto que los estimuló a crear. Sólo el repertorio de soluciones instrumentadas para cimentar adecuadamente edificios en un terreno que por momentos pareciera viscoso, es para quitarse el sombrero. De ese repertorio presentamos en este número solo unos ejemplos. Ese eterno enfrentamiento al suelo de la Ciudad ha dado por resultado una escuela de ingeniería, la mexicana, reconocida internacionalmente como de un altísimo nivel. La investigación intentó pues documentar parte de los antecedentes de este legado.

También quisimos saber sobre las personas involucradas, sobre las pasiones puestas en juego en cada caso. La competencia, la tenacidad, la ambición, la generosidad o la humildad necesarias para crear un prodigio, se reflejan de algún modo en estas historias.

Una hazaña de ese tipo es el proceso de modernización que está teniendo lugar entre los grandes consumidores de energía eléctrica en el Centro.

En este número, además, festejamos junto con los alebrijes monumentales su sexto desfile por el Centro Histórico. Asimismo, charlamos con el artista senegalés Ery Camara, curador del Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, quien nos habló sobre cómo se puede reinventar un museo. ✨



DE LOS LECTORES

DE VIRGINIA CLASING:

Estimada Sandra Ortega, directora de Km. cero: En nombre de todos los que formamos parte del Palacio de la Escuela de Medicina, me permito manifestarle nuestro profundo agradecimiento por el espléndido artículo sobre el Palacio de la Escuela de Medicina publicado en la revista Kilómetro cero del mes de octubre. El texto escrito por Patricia Ruvalcaba refleja puntualmente el quehacer diario de este recinto universitario. Aprovechamos la oportunidad para felicitar a todo el equipo de Kilómetro cero, a su digno cargo, y para enviarle un cordial saludo.

Lic. Virginia Clasing, Coordinadora Ejecutiva.

ESTIMADA VIRGINIA:

Muchas gracias por su carta. La investigación sobre el Palacio de la Escuela de Medicina fue para este periódico una tarea gustosa y llena de sorpresas. Esperamos que los lectores acudan a ese singular recinto del Centro Histórico a disfrutar de su arquitectura, así como de sus actividades académicas y culturales. Saludos igualmente a todo el equipo, que colaboró entusiastamente con la reportera.

DE: VICKY DUQUE

El Centro Histórico ha sido mi pasión desde siempre y más cuando leí por vez primera su maravillosa publicación **Km. cero**, porque me descubren rincones, personajes, historias que sin ustedes seguirían en el anonimato. He tenido la oportunidad de enviar algunos números al extranjero que despiertan, o acrecientan, el interés por conocer la Ciudad de México. Felicito a todos los que lo hacen posible y en particular a Patricia Ruvalcaba y Sandra Ortega.

Les deseo muchos años más porque las historias en el Centro de nuestra ciudad no tienen fin y sólo ustedes han conseguido capturarlas.

Un abrazo.

ESTIMADA VICKY:

Muchas gracias por tu generosa carta. Nos llena de júbilo saber que logramos transmitirte nuestros hallazgos con la misma dosis de pasión que tú muestras por el Centro Histórico.

Saludos.

¿TE GUSTARÍA ANUNCIARTE EN
km.cero?
ESCRÍBENOS A
kmceroweb@gmail.com

KM.CERO SE REPARTE EN BICICLETA



WWW.CICLOSMENSAJEROS.COM • TELÉFONO: 5516 3984

No dejes de escribirnos a:
kmcerocorre@gmail.com

Km.cero PUBLICACIÓN MENSUAL EDITADA POR EL FIDEICOMISO CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO.

SANDRA ORTEGA RESPONSABLE DE LA PUBLICACIÓN / PATRICIA RUVALCABA Y SANDRA ORTEGA EDITORAS RESPONSABLES

JESÚS DE LEÓN TORRES, HÉCTOR FABRICIO FLORES Y PATRICIA RUVALCABA REPORTEROS / LILIANA CONTRERAS COORDINACIÓN DE FOTÓGRAFOS /

RIGOBERTO DE LA ROCHA DISEÑO ORIGINAL / IGLOO DISEÑO Y FORMACIÓN / EIKON FOTOGRAFÍA / PATRICIA RUVALCABA NO TE PIERDAS / PATRICIA RUVALCABA CORRECCIÓN DE ESTILO

OMAR AGUILAR Y HÉCTOR FABRICIO FLORES APOYO A LA EDICIÓN

IMPRESIÓN: COMISA, GRAL. VICTORIANO ZEPEDA 22, COL. OBSERVATORIO, C.P. 11840 WWW.CENTROHISTORICO.DF.GOB

REDACCIÓN: REPÚBLICA DE BRASIL 74, 2º PISO, PLAZA DE STA. CATARINA, COLONIA CENTRO. MÉXICO, D.F. TELÉFONO 5709-8005, 6974, 8115 o 9664. kmcerocorre@gmail.com

NÚMERO DE CERTIFICADO DE RESERVA OTORGADO POR EL INSTITUTO NACIONAL DE LOS DERECHOS DE AUTOR: 04-2008-063013110300-101

CERTIFICADO DE LICITUD DE CONTENIDO: No. 11716 CERTIFICADO DE LICITUD DE TÍTULO: No. 14143

SALTO TECNOLÓGICO

El Banco de México es la primera institución que migra del sistema de baja tensión al de media tensión. A este cambio de paradigma en materia de distribución de energía eléctrica en el Centro se han sumado otros grandes consumidores.

POR JESÚS DE LEÓN TORRES



FOTOGRAFÍAS: CORTESÍA BANCO DE MÉXICO

EL EDIFICIO GUARDIOLA Y LA OFICINA CENTRAL DEL BM. LA MIGRACIÓN AL SISTEMA DE MEDIA TENSIÓN LIBERA EL DE BAJA TENSIÓN PARA LOS PEQUEÑOS CONSUMIDORES.

El Banco de México (BM) se encuentra en un proceso que además de mejorar su funcionamiento, disminuye el riesgo de cortocircuitos en el Centro.

Desde marzo pasado y hasta fines del presente año la institución está cambiando las instalaciones eléctricas de los diez edificios que ocupa en el Perímetro A para sustituir sus conexiones al suministro de energía. El cambio significa migrar del sistema de baja tensión, al de media tensión.

Los equipos e instalaciones brindan mayor seguridad a los usuarios y a quienes se encargan de su mantenimiento. “Es una tecnología más segura, más compacta, más limpia y ordenada, y además permite monitorear el consumo y la calidad de la energía”, refiere Ignacio Estévez, director de Recursos Materiales del BM.

La migración de los grandes consumidores de energía hacia el sistema de media tensión hace que se distribuyan mejor las cargas en la red y se atenúe el riesgo de cortocircuitos. Por eso el Gobierno de la Ciudad y la Comisión Federal de Electricidad (CFE) promueven la renovación.

Existen cerca de 100 grandes consumidores en el Centro Histórico, y aunque la CFE ha emprendido la renovación de su red —instalaciones y cableado de calles y avenidas— en el Perímetro A, los grandes usuarios deberán adquirir su equipo y cambiar sus instalaciones y migrar. De ese

“ES UNA TECNOLOGÍA MÁS SEGURA, MÁS COMPACTA, MÁS LIMPIA Y ORDENADA, Y ADEMÁS PERMITE MONITOREAR EL CONSUMO Y LA CALIDAD DE ENERGÍA”.

IGNACIO ESTÉVEZ,
DIRECTOR DE RECURSOS
MATERIALES DEL BM.

modo, las conexiones de baja tensión serán liberadas para los pequeños consumidores. Por todo lo anterior, se calcula que la restructuración tardará algunos años.

Hasta principios de este año, las subestaciones de energía eléctrica del Banco de México eran propiedad y responsabilidad de la CFE; ahora pertenecen al primero.

Las nuevas instalaciones tienen transformadores de tipo seco, encapsulados en resinas epóxicas, un material que no es explosivo ni flamable, a diferencia de los anteriores, que utilizaban aceite para su enfriamiento.

AHORRO DIRECTO

El Banco de México está invirtiendo alrededor de 20 millones de pesos, los beneficios ya están a la vista. El suministro es más seguro para los inmue-

bles del Banco y representa además un ahorro a mediano plazo. Puesto que “la tarifa de media tensión es más barata que la de baja tensión, hemos ahorrado alrededor de 870 mil pesos” en el pago del suministro, informa Estévez.

Hasta ahora son siete predios los que tienen nuevas conexiones, entre ellos los edificios Principal y el Guardiola, ambos en 5 de Mayo y Eje Central. Los que faltan estarán listos antes de que concluya el año, una vez que la CFE instale la nueva red.

El Banco de México es la primera institución en el Centro Histórico que realiza este esfuerzo. Otras se encuentran en ese proceso, como el GDF, las secretarías de Hacienda y Educación Pública y el Nacional Monte de Piedad; y de la iniciativa privada, Sanborns, Liverpool, el Palacio de Hierro, Holiday Inn, McDonalds y algunos centros joyeros.

REDUCIR EL IMPACTO AMBIENTAL

Además la institución está realizando otras acciones para disminuir su impacto ambiental.

Desde hace tres años inició un programa entre cuyas medidas están la instalación de mingitorios libres de agua y llaves economizadoras —lo cual ha disminuido en más de 30 por ciento el consumo del líquido. En el tema de energía, se colocaron sensores de presencia y alumbrado más eficiente con menor demanda de energía —lo que ha reducido 12

por ciento el consumo eléctrico.

“Por nuestra parte sigue vigente el compromiso de ser un ente cooperativo y respetuoso con nuestro entorno. Es una relación de mutuo beneficio”, dice Estévez.

Al respecto, el Director General del Fideicomiso Centro Histórico de la Ciudad de México declaró: “El Banco de México es la institución pública vecindada en el Centro más comprometida con el mantenimiento de sus edificios y con el sostenimiento del espacio público y la infraestructura”.

DOS CLÁSICOS DEL SIGLO XX

De los once inmuebles que ocupa el BM en el Centro, siete están catalogados por el INAH y el INBA como edificios históricos o artísticos. De ellos, destacan la oficina central del BM y el Guardiola.

El primero —sede del Banco de México desde 1925—, fue construido en 1905. Su arquitectura está inspirada en el Renacimiento italiano. La adaptación de su interior es obra del arquitecto Carlos Obregón Santacilia. De su fachada resaltan los cinco arcos monumentales centrales y su puerta giratoria.

En 1934 fue construido como anexo, del otro lado de 5 de Mayo, el edificio Guardiola —diseño de Obregón Santacilia—, para albergar las bóvedas del BM. Liso y pesado, tiene toques art déco en sus lámparas exteriores.

ALARDE TÉCNICO

LAS TORRES DE CATEDRAL: CUADRANGULARES Y ELÍPTICAS

El prolongado proceso de construcción de la Catedral Metropolitana —se llevó 230 años, e intervinieron 16 arquitectos— tiene uno de sus momentos culminantes en la edificación de las torres.

El audaz artífice de estos cuerpos singulares es el arquitecto José Damián Ortiz de Castro (1750-1793).

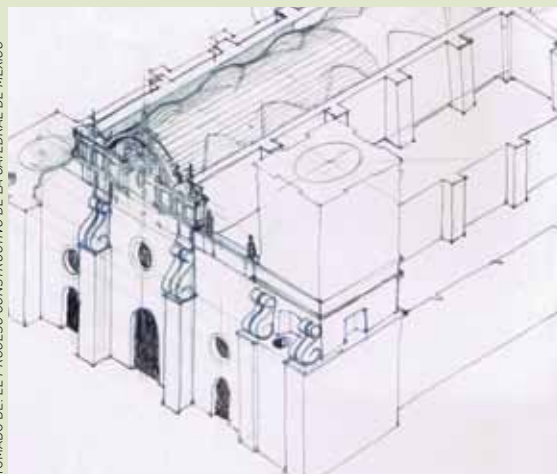
Para 1786, cuando se inició esa sección, la Catedral estaba muy avanzada, de hecho había una torre empezada.

El desafío era descomunal, explica Vicente Flores: se requería diseñar unas torres muy altas, sobre una estructura ya de por sí elevada, que logran resistir la sismicidad de la zona, y cuya operación quedara garantizada a pesar de los vientos. No solo eso. Las torres, un edificio en sí mismas, tenían que incorporarse estilísticamente a un inmueble que compendia la historia arquitectónica del continente. Además de las torres, el encargo incluía terminar la fachada y replantear la cúpula.

Ortiz de Castro no solo resolvió de manera magistral el tema estilístico, al rematar las torres con un elemento en forma de campana, sino que las dotó de una gran firmeza al darles una planta interna elíptica.

“Mientras que en su aspecto exterior son prismas cuadrangulares, en el interior tienen una calidad espacial distinta, son elípticas”, señala el experto. También las escaleras que suben al campanario son así.

Esa disposición, que implicó un trabajo incomparable de estereotomía —estudio de la manera en que debe descomponerse una forma a construir y la configuración de las piezas que



CROQUIS TORRES. SE APRECIAN LAS PLANTAS OVOIDES.

TOMADO DE: EL PROCESO CONSTRUCTIVO DE LA CATEDRAL DE MÉXICO

la componen—, permitió a las torres asentarse firmemente en el edificio y desafiar la altura: miden entre 64 y 67m.

La hazaña de Ortiz de Castro abarcó además el problema de la transportación de los pesados materiales a aquellas aéreas regiones. Era necesario además ir colocando las campanas conforme avanzaba la obra, para ir cerrando los vanos.

El artista inventó un conjunto de grúas, unas pequeñas para el arrastre de materiales, y otra —“un gran carro compuesto de tres bastidores y cuatro ruedas”— para las piedras de grandes dimensiones. En esta grúa fue transportada la campana mayor, llamada Santa María de Guadalupe, que pesa 13 toneladas. Un informe de entonces dice que el artefacto funcionaba “sin estrépito ni ruido” y con la fuerza de solo ocho hombres. Otro récord alcanzado durante la obra: no hubo un solo trabajador muerto.

Las torres se terminaron en 1791, aunque aún faltaba colocarles las esculturas que las decorarían, diseño de Tolsá.

Ortiz de Castro murió en 1793, circunstancia que obligó a Tolsá a terminar la fachada y la cúpula, lo que hizo magníficamente. Por esa razón y por el renombre del artista valenciano, injustamente el apellido Ortiz de Castro no siempre suena ligado a las torres de Catedral. Pero aquí, sí.



LAS TORRES, EN CONSTRUCCIÓN.

EL CABALLITO: “PEQUEÑO DEFECTO”

Siete años de trabajos y vicisitudes le llevó al arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá (1757-1825) el poder ver colocada en la Plaza Mayor de la Ciudad de México su obra cumbre en el ámbito de la escultura: la estatua ecuestre de Carlos IV.

Se la había encargado en 1795 el corrupto virrey Miguel de la Grúa Talamanca, Marqués de Branciforte, para congraciarse con el Rey —o hacerle la barba, como se diría hoy. En junio de 1796, cuando llegó a Nueva España la carta en que el monarca aceptaba el proyecto, Tolsá comenzó los trabajos. No estaba precisamente desocupado; dirigía la sección de Escultura en la Real Academia de San Carlos y tenía entre manos proyectos como el badalquino de la catedral de Puebla y el diseño del Hospicio Cabañas, para Guadalajara.

A fin de recaudar los fondos necesarios para la escultura (18 mil 700 pesos), se organizaron corridas de toros, entre eso y donaciones, se juntó más de 50 mil pesos. Todo parecía viento en popa.

Sin embargo, durante el modelado de la escultura, la fragata que transportaba desde Cádiz 90 quintales (1 quintal: 46kg) de calamina —compuesto a base de zinc requerido



MANUEL TOLSÁ, POR RAFAEL JIMENO.

para la fundición— fue capturada por piratas ingleses.

Tampoco se logró reunir los 600 quintales de bronce indispensables. La ceremonia de develación estaba programada para el 9 de diciembre, el tiempo apremiaba y el llamado “Fidias valenciano” se vio obligado a tallar una pieza provisional. Aquella talla de madera se develó con una fastuosa fiesta, que duró tres días.

En tanto se extraía el metal en minas de Santa Clara, Zitácuaro y Matehuala, Tolsá prosiguió el modelado en barro de la estatua ecuestre. Para realizar el rostro del emperador se basó en pinturas y grabados; para la montura, en un corpulento “percherín andaluz, propiedad del Marqués del Jaral de Berrio” llamado Tambor, informa Enrique Salazar Híjar y Haro en una crónica sobre el proceso. Tolsá terminó incluso el molde, sin que el metal se hubiese reunido aún. El acopio se llevaría tres años más.

Por fin, el 2 de agosto de 1802, a las 5 de la tarde, se inició el proceso de vaciado, con el encendido de los hornos para calentar los crisoles; el día 4, a las 6 de la tarde, se efectuó el vaciado propiamente, que duró 15 minutos.

Cinco días tardó enfriarse el molde. El vaciado fue exitoso y al abrirse el molde apareció “la escultura más grande y de una sola pieza efectuada hasta ese momento en los dominios españoles de América”, dice Salazar. “Catorce meses necesitó Tolsá para cortar, limar, cincelar y pulir la escultura”.

La hazaña se desarrolló en el taller del artista, en la huerta del Colegio de San Gregorio —donde hoy



TRASLADO DEL CABALLITO, 1979.

FOTOGRAFÍA: CORTESÍA COLECCIÓN CARLOS VILLASANA/RAÚL TORRES

“NOS VEMOS DENTRO DE UN AÑO”



FOTOGRAFÍA: CORTESÍA MUSEO MURAL DIEGO RIVERA

FRAGMENTO DE SUEÑO DE UNA TARDE DOMINICAL EN LA ALAMEDA CENTRAL (1948).

Era diciembre de 1986. Los sismos del año anterior seguían causando polvaradas, ahora por trabajos de demolición y reconstrucción. Lo que quedaba en pie del Hotel del Prado—junto a la Alameda Central— estaba desahuciado, debía ser demolido. Pero antes, un sobreviviente ilustre tenía que ser evacuado: *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1948), un importante mural de Diego Rivera, que decorara el vestíbulo del hotel.

Se estudió la situación y se decidió colocarlo en un punto cercano donde, bien afirmado, se construiría a su alrededor un recinto. El arquitecto Juan Urquiaga fue el responsable del proyecto arquitectónico.

El mural no se podía dividir, había que desplazarlo íntegro. Eso representaba unos riesgos —la obra tenía algunas grietas— que ponían los pelos de punta. Dolores Olmedo, ex modelo, coleccionista y albacea de Rivera, “estaba muy preocupada”, temía que el mural sufriera más daños. Cuenta Urquiaga, en charla con **Km. cero**: “Ella decía ‘es uno de los mejores murales que hizo el maestro’. Yo le dije sí, de eso estamos conscientes”.

Olmedo estaba molesta porque no se había adquirido un seguro para la pieza. El arquitecto confiaba en que los cálculos de resistencia hechos durante meses por especialistas de la UNAM y del Sistema de Transporte

Colectivo Metro, garantizarían la integridad del mural.

El día del traslado, 14 de diciembre de 1986, Olmedo llegó a las cinco de la mañana, hora en que empezaron las maniobras. “Ahí le pusimos una silla para que estuviera sentada”, cuenta Urquiaga. Desde esa silla, Olmedo presenció el trayecto de la obra, que estaba prensada entre gruesas planchas de triplay, embalada y sellada. Aquel cartucho de 15.5m x 4.8m llevaba la historia de México plasmada en bellos colores.

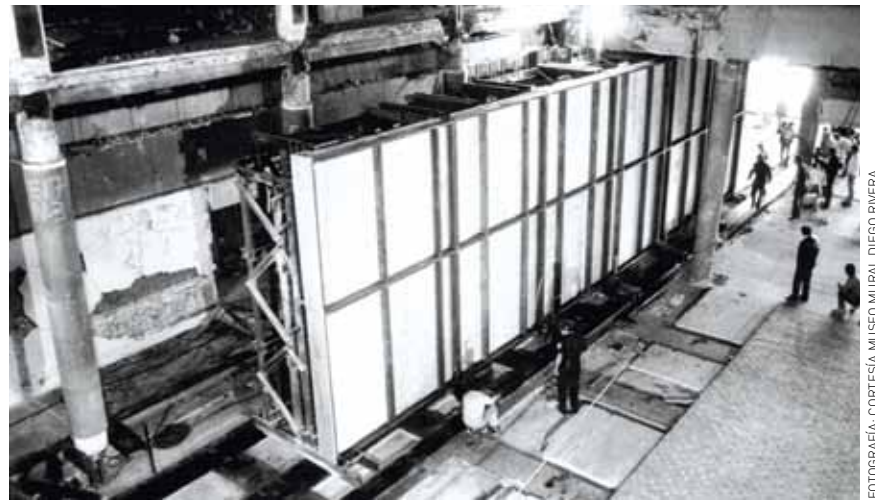
Olmedo debió sufrir horrores cuando una pluma hidráulica suspendió en el aire aquellas 36 toneladas, para posarlas en un camión.

Con su música, unos mariachis acompañaron cada movimiento. Cuando las maniobras terminaron, a las 17:58 horas, la coleccionista

pidió que se abriera el embalaje para constatar el estado de la pieza.

“No, eso sí no, porque está empaclado y le vamos a hacer un edificio encima. Dentro de un año nos vemos aquí y entonces abrimos la caja”, le respondió Urquiaga. Al año siguiente se encontraron en el nuevo recinto, el actual Museo Mural Diego Rivera. Olmedo seguía algo enfurruñada.

Con sumo cuidado se abrió el embalaje del mural y se le retiró una película protectora. “Teníamos las fotos. Se tomaron antes. Aquí está la foto y ahora comparen”, relata Urquiaga. “No pasó nada”, el *Sueño...* de Rivera no tenía ninguna grieta nueva. El suspiro de alivio fue profundo. Estallaron los aplausos, se sucedieron los abrazos, las lágrimas. Entrecortada, Olmedo sólo pudo articular: “¡Hicieron un buen trabajo!”.



FOTOGRAFÍA: CORTESÍA MUSEO MURAL DIEGO RIVERA

EL MURAL FUE EMBALADO EN LO QUE QUEDÓ DEL VESTÍBULO DEL HOTEL DEL PRADO.

está la Universidad Obrera de México, en San Ildefonso 72. De ahí salió la pieza, de casi 6 toneladas, 4.88m de altura, 1.78 de ancho y 5.40 de largo —ocho veces el tamaño natural— el 28 de noviembre de 1803, rumbo a la Plaza Mayor. El trayecto se llevó cuatro días.

Salazar la describe así: “Un gallardo caballo percherín, en el acto de andar pausadamente, siguiendo un gracioso paso llamado galanteo,

tiene la pata delantera izquierda levantada en contraposición al brazo del rey. La pata trasera derecha pisa, como alegoría de dominación, el águila y el carcaj, símbolos del antiguo Imperio Azteca”.

El 9 de diciembre se repitió la ceremonia de siete años antes. El entonces virrey, José de Iturrigaray, presidió los festejos, que nuevamente duraron tres días.

Tras la develación, Tolsá recibió

FUE LA ESCULTURA MÁS GRANDE Y DE UNA SOLA PIEZA EFECTUADA HASTA ESE MOMENTO. TOLSÁ NECESITÓ CATORCE MESES PARA CORTARLA, LIMARLA, CINCELARLA Y PULIRLA.

un aluvión de elogios, entre ellos el del barón Von Humboldt. Pero sus vicisitudes no habían terminado. Tomó la palabra la Güera Rodríguez, mujer famosa por su belleza, sus varios amantes y su astucia.

De acuerdo con el cronista Artemio de Valle-Arizpe, la multitud hizo un silencio para escuchar la joya idiomática que, con seguridad, les regalaría la Güera.

“Señor Tolsá, yo no seré una experta en este tipo de obras, me parece magnífica, esplendorosa; sin embargo, no me atrevo a decir que es perfecta. He notado un pequeño defecto: están a igual altura lo que los hombres, equinos y otros animales



FOTOGRAFÍA: ELOY VALTIERRA/EIKON.COM.MX

tienen a diferente nivel”. Es decir, los testículos.

Si ésa fue la última adversidad que pasó Tolsá por El Caballito, a éste aún le tocó estar dos años cubierto por un globo azul para evitar ser agredido por los independentistas (1821-23), ser embodegado en el claustro de la Universidad (1823-1852) y pasar de ahí a la gloria que marcaba el inicio del Paseo de Bucareli (1852-1979), para lo cual le fueron retirados el águila y el carcaj. Finalmente, recobraría la dignidad al ser colocado en la Plaza de Manuel Tolsá, en 1979.



FOTOGRAFÍA: ELOY VALTIERRA/EIKON.COM.MX

EL CARCAJ Y EL ÁGUILA FUERON REMOVIDOS EN 1852 PARA PROTEGER LA PIEZA.

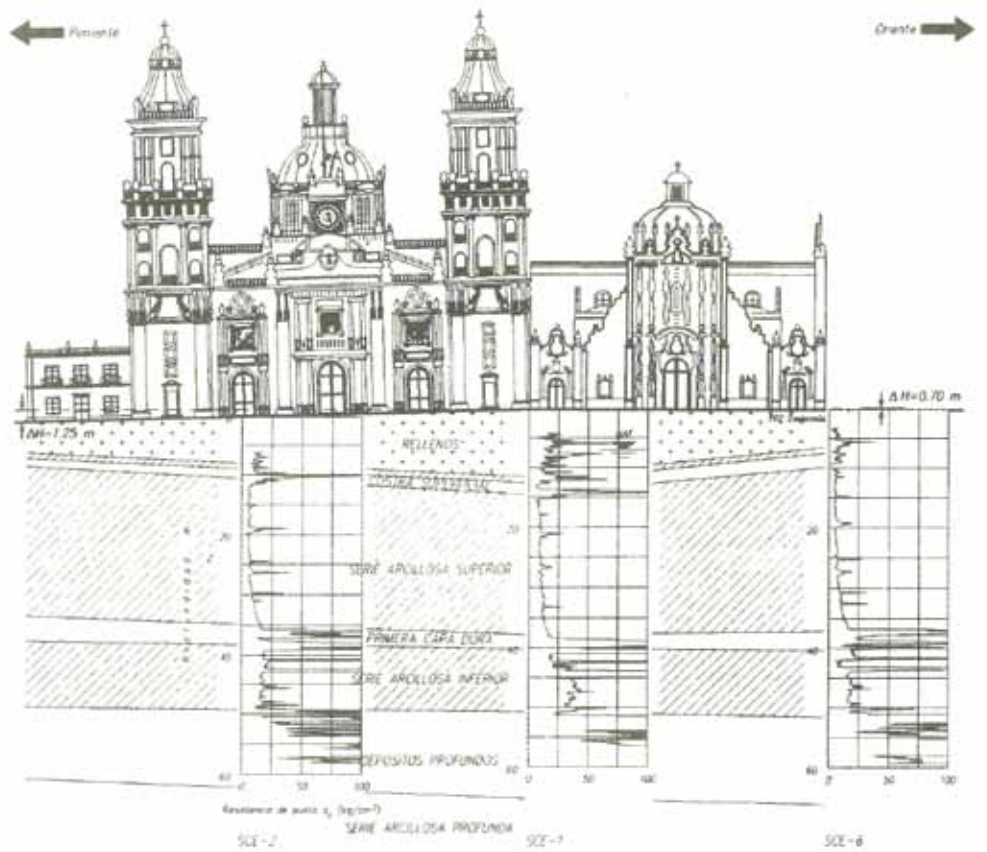
SUBSUELO: EL GRAN DESAFÍO

Lo que no mata, fortalece. El karma de generaciones de constructores de la Ciudad de México, desde la Conquista, ha sido levantar edificios bellos y eficientes sobre un terreno sísmico, con tendencia a inundarse y con un subsuelo movedizo que además se va hundiendo. La factura por haber desecado el lago de Texcoco incluye la constante deformación o pérdida de edificios e infraestructura.

El problema es particularmente agudo en el Centro Histórico. De acuerdo con el arquitecto Julio Valencia, experto del Conaculta, el subsuelo de la zona tiene una capacidad de carga promedio de 5 a 8 toneladas por metro cuadrado (T/m^2), pero los edificios virreinales exceden ese rango. La Catedral, por ejemplo, descarga de 15 a 20 T/m^2 .

Pero como la Catedral, hay ejemplos de inmuebles que han resistido todo, ya que porque fueron pensados con gran inteligencia y dominio de los materiales, ya porque se han hecho correcciones a su cimentación y/o a su subsuelo, lo que ha dado un respiro a las estructuras. Dependiendo del tipo de cimentación así como del tipo de corrección, los edificios tienden a hundirse o a emerger; esto es sólo un detalle que ilustra la complicada dinámica del suelo y las edificaciones en el Centro.

Algunas intervenciones, con todo y sus momentos controversiales, han marcado la historia de la ingeniería mexicana tanto como los monumentos que salvaron: también son epopeyas.



EN ESTE ALZADO SE APRECIA LA INCLINACIÓN DE LA CATEDRAL ANTES DE LA RECIMENTACIÓN, ASÍ COMO LA COMPLEJA COMPOSICIÓN DEL SUBSUELO.

CASUALIDAD, SUERTE O INSPIRACIÓN DIVINA

Justo en el cambio de siglo, en 1900, el gobierno de Porfirio Díaz le encargó al arquitecto Adamo Boari (1863-1928) y al ingeniero Gonzalo Garita (1867-1921) el proyecto de la

“Quinta Casa de Correos” —quinta, porque antes tuvo cuatro sedes. En el terreno elegido, con un área de 3 mil 684 m^2 , había estado en el siglo xvi la casa de Isabel Moctezuma Tecuichpo



INTERIOR DEL PALACIO POSTAL. EL EDIFICIO FUE INAUGURADO EN 1907.

LA ESTRUCTURA DEL PALACIO POSTAL TRABAJA SOBRE UN SUELO APISONADO DURANTE SIGLO Y MEDIO POR EL HOSPITAL DE TERCEROS, LO QUE PREVIÓ EL HUNDIMIENTO.

Ixcaxochitzin. En 1756 se edificó allí el Hospital de Terceros de la Orden Franciscana, que funcionó por más de un siglo, y luego tuvo usos diversos.

En julio de 1901 se inició la demolición del antiguo hospital, y en septiembre de 1902 se colocó la primera piedra del Palacio Postal. Para sortear los problemas de hundimiento del suelo, Boari y Garita decidieron construir una estructura ligera.

Se valieron para ese fin de técnicas y materiales de punta: una cimentación tipo Chicago (hay que recordar que esa ciudad está a las orillas del lago Michigan). Se trata de una losa de concreto corrida y una estructura de viguetas de acero. Se adoptó también “un sistema de esqueleto, el cual se forma por columnas y viguetas de acero, que unidos por amarres de hierro a los sillares de piedra de las fachadas dan (...) fortaleza y estabilidad” al conjunto, informa un documento del Servicio Postal Mexicano.

En la inauguración, el 17 de febrero de 1907, los asistentes fueron deslumbrados por el “magistral eclecticismo” del edificio —que reúne es-

tilos gótico isabelino, plateresco español, renacimiento italiano y “trazos ondulantes del art nouveau”— y sus incontables detalles decorativos, como el vitral emplomado de room2 y la escalera monumental.

Pero otra clave de su estabilidad —que se alteró hasta que en los años cincuenta cuando se le hicieron añadidos en las plantas superiores— fue descubierta por el ingeniero Enrique Santoyo al hacer un estudio de mecánica de suelos del Palacio Postal.

Al comparar a la planta —huella de las estructuras de los inmuebles en el suelo— del antiguo Hospital de Terceros y la del Palacio, Santoyo descubrió que “los dos edificios son similares y tuvieron dos patios de dimensiones parecidas, como puede observarse al sobreponer una planta sobre otra”, escribe el arquitecto Juan Urquiga sobre el tema.

Es decir, la cimentación de Boari calcó la antigua. La estructura del Palacio trabaja sobre un suelo apisonado durante siglo y medio por el hospital, lo que “contribuyó a eliminar el hundimiento al no someter a presiones nuevas zonas del terreno”.

Si Boari y Garita usaron ese recurso deliberadamente, o fue una especie de coincidencia, no queda claro. Como sea, haber planeado un complejo edificio del siglo xx sobre la planta de uno virreinal, es una buena razón para exclamar “¡Ohhhh!”.

TORRE LATINOAMERICANA: “QUERÍA TENER EL EDIFICIO MÁS ALTO”

En 1956, cuando la Torre Latinoamericana se incorporó a la silueta de la capital, lo hizo marcando un hito, como La Ciudadela siglo y medio antes: es un edificio que reta a su tiempo y supera las expectativas de sus constructores.

Con la ampliación, en 1946, de San Juan de Letrán (Eje Central), la esquina con Madero se volvió “la más importante de la ciudad”.

La compañía La Latinoamericana de Seguros de Vida, que tenía allí unas oficinas, decidió hacer una fuerte inversión en esa esquina.

“La Latinoamericana quería tener el edificio más alto” de la capital, recuerda, en una conferencia dictada en 1986, el ingeniero Adolfo Zeevaert Wiechers (1920-2003), quien dirigiera la obra.

Zeevaert conformó un equipo en el que incluyó a su hermano, el Dr. Leonardo Zeevaert (1914-2010), experto en cálculo, egresado del MIT y fundador de la cátedra de mecánica de suelos en la UNAM.

Los trabajos empezaron en 1948. El estudio de mecánica de suelos reveló que se podían levantar más que 26 pisos, como se deseaba al principio. La compañía decidió aumentar su apuesta y llegar a los 43 niveles, más azotea.

Leonardo Zeevaert, entonces de 34 años, hizo el estudio de mecánica de suelos, diseñó la cimentación y asesoró el cálculo de la estructura —el edificio en sí—, que estuvo a cargo del ingeniero Eduardo Espinoza.

Una construcción “tiene tres componentes: la estructura, lo que se ve sobre el nivel calle, la cimentación que soporta esa estructura y el subsuelo donde está apoyado. Los tres interactúan juntos.

“Si uno de esos tres falla, el edificio se cae”, explica Leonardo Zee-



PRIMER RASCACIELOS EN TERRENO DE ALTO RIESGO.

vaert hijo. Para este arquitecto, en el estudio de mecánica de suelos es donde “la Torre tiene un *plus*, porque ese estudio fue muy bien hecho”.

Pero en este emblemático edificio tuvieron lugar varios parteaguas. Por primera vez, indica Zeevaert hijo, “se hizo una excavación muy profunda” para los cimientos; asimismo, por primera vez, el estudio del suelo y luego, la ejecución de la obra, cuidaron de no dañar las estructuras colindantes, como la Casa de los Azulejos y el edificio Rule.

El entrevistado aprovecha para dar un manotazo a varios “mitos” sobre el funcionamiento de la Torre:

“Unos dicen que está sobre balines. Erróneo. Otros, que está sobre unos cilindros. Erróneo. Otros, que sobre unos gatos. Todo eso es erróneo”. La Torre tiene una cimentación de concreto, a 9m de profundidad, apoyada sobre 361 pilotes que llegan a los 33m de profundidad hincados en “una capa resistente” del subsuelo.

¿Es como una chinampa moderna? “Se puede decir que sí”.

¿Una gesta más? Zeevaert padre, quien se autodefinía como “ingeniero-científico”, era tan minucioso que antes de la obra calculó cuatro veces la estructura, en tiempos en que ese trabajo se hacía con regla de cálculo, es decir, “a mano”. Anticipó incluso los efectos futuros de la continua desecación del manto freático.

Más aún, usó en este edificio dos invenciones suyas: la “cabeza de pilote tipo LEZ” (siglas de su nombre), que garantiza que al hincar el pilote en el suelo, éste se vaya recto, y la “cimentación tipo LEZ”, que consiste en “un cajón”, configuración que le permite resistir los impactos sísmicos sin deformarse.

Para Zeevaert hijo, la supervisión de la obra, a cargo de su tío, fue otro gran acierto, pues siempre cuidó que se respetara el peso calculado para la estructura (115 kg/m²).

La ligereza de los materiales, la colocación de aditamentos, muros y detallado separados de la estructura, han contribuido a la estabilidad de este edificio levantado en un área de mil 100m².

La Torre, cuyo diseño arquitectónico es de Augusto H. Álvarez, fue efectivamente el rascacielos más alto de Latinoamérica hasta 1972 (mide 182m, si se incluye la antena, de 44m).

Durante la construcción de la Torre, Leonardo Zeevaert padre estaba desarrollando un sistema de cálculo estructural al que llamó “sismogeodinámico”. En lugar de partir del peso que tendrá el edificio para calcular los cimientos, parte de las fuerzas sísmicas para calcular el peso y, en consecuencia, la cimentación.

En una carrera de más de 60 años calculó alrededor de 800 estructuras y escribió varios libros. “La Ciudad de México era el laboratorio perfecto para él”, dice su hijo. La Torre fue uno de sus conejillos de Indias.

Hacia el final de su vida, a los 93 años, con los datos obtenidos tras el sismo de 1985, volvió a calcular la Torre.

El primer rascacielos construido en terreno de alto riesgo, fue diseñado para resistir un sismo de 8 grados Richter —y para vibrar, en lugar de oscilar—, soportó ese temblor, de 8.1 grados.

La escala Richter “crece en forma potencial o semilogarítmica, de manera que cada punto de aumento puede significar un aumento diez o más veces mayor de la magnitud de las ondas (vibración de la tierra), pero la energía liberada aumenta 32 veces. Una magnitud 4 no es el doble de 2, sino que 100 veces mayor”, según el sitio especializado www.angel-fire.com/nt/terremotos/.

Así, los cálculos de juventud de Leonardo Zeevaert habían sido correctos.

“LLEGUÉ A TENER PESADILLAS”

Aunque suene increíble, hay quienes esperan la ocurrencia de un sismo con ansia, y si es uno “grande”, mejor. Los ingenieros que calculan edificios a prueba de sismos, son de esas personas, pues quieren comprobar sus cálculos.

El Dr. Leonardo Zeevaert “tuvo la fortuna” de que su edificio más conocido —aunque no su favorito— pasara dos temblores grandes sin sufrir daños. El 19 de septiembre de 1985, y los siguientes, fueron días de arduo trabajo para él. Los pasó inspeccionando edificios caídos para rastrear las causas de los colapsos. Fue una especie de autopsia en gran escala.

Ese mismo interés se refleja en este relato de su hermano

Adolfo, quien dirigió la construcción de “La Latino”:

“Durante los ocho años de construcción de la Torre, prácticamente no salí de vacaciones y mi obsesión era estar presente en la Torre Latinoamericana cuando se presentara un sismo de gran magnitud. Pero en 1957, el 28 de julio, unos amigos me convencieron que no podía temblar en un fin de semana y los acompañé a Acapulco, donde pasé el sismo. (...) Yo seguía con la idea en mi mente de que pasaría un temblor mayor en la Torre y llegué a tener pesadillas.

(...) Durante el temblor del 19 de septiembre de 1985 a las 7:19 hrs., tuve la “suerte”, de estar en mi despacho, en el piso 25 de la Torre Latinoamericana, con mi hijo Adolfo. El movimiento empezó lentamente,

aumentando en cada momento su intensidad. Al sentir el primer movimiento me paré de mi sillón y me dirigí a la ventana sur, donde observé el movimiento de los edificios y el colapso total de la cafetería Super-Leche, de la sucursal bancaria y de los 6 pisos superiores del edificio Atlas. Como el movimiento aumentaba y no parecía que fuera a terminar, me fui al centro del despacho, por la ventana hacia el poniente observé el colapso del cine Alameda, del Hotel Regis y el movimiento de todos los edificios de esa zona; el que más me impresionó fue el edificio en construcción del Banco de México, sus losas se hacían como lonas al aire. Empezó a disminuir el movimiento y el temblor había pasado.

En mi despacho, no se presentó ningún daño (...) A las 11:00 a.m. el edificio estaba funcionando normalmente, pero debido a la tragedia en



EL INGENIERO ADOLFO ZEEVAERT.

el resto de la ciudad, se clausuró hasta el sábado 21 de septiembre, que se dejó entrar a los inquilinos a revisar sus despachos”.

LA CIUDADELA, SOBRE UNA URDIMBRE DE BÓVEDAS



FOTOGRAFÍA: CORTESÍA DE CONACULTA

EL SISTEMA DE BÓVEDAS MIDE ENTRE 90CM Y 180CM DE ALTO.

El conocimiento y exploración de un virtuoso sistema de bóvedas de cimentación bajo La Ciudadela es una de las notas más apasionantes del proceso de restauración que se desarrolla en ese edificio.

A fines del siglo XVIII el tabaco era tan redituable que la corona española decidió hacerse con el monopolio de la fabricación y venta de ese producto en las colonias.

Para establecer la Real Fábrica de Tabaco se dispuso la construcción de un inmueble de grandes dimensiones en terrenos de la parcialidad de San Juan Moyotlán.

El proyecto importaba tanto a la corona, que los planos fueron sancionados no solo por la Academia de San Carlos sino también por la Academia de San Fernando, en España.

El diseño es del arquitecto madrileño Antonio González Velásquez (1723-1793). La obra fue levantada entre 1793 y 1807 bajo la dirección de arquitecto Miguel Constanzó (1741-?) y terminada por Ignacio Castera (1750-1811).

El programa constructivo del edificio responde rigurosamente al proceso productivo que ahí se iba a llevar a cabo. Es decir, cada espacio estaba destinado a una actividad específica, encadenada a la siguiente, a la manera de una banda de producción programada para 7 mil trabajadores.

El rico sistema de cimentación, levantado sobre una estacada de madera, va de los 90 a los 180cm de altura —en algunos casos hay sobrepuestas hasta tres bóvedas, algunas producto de ajustes posteriores— y podría considerarse como un edificio en sí mismo. De acuerdo con la historiadora Sonia Lombardo, el sistema pudo ser idea de Constanzó, que también era ingeniero militar; las cimentaciones con bóvedas eran más o menos comunes en instalaciones de ese tipo.

Las bóvedas tienen la función de crear un espacio hueco y liviano capaz de soportar una edificación vasta. En la Real Fábrica, además, mediante respiraderos permitía circular el aire para evitar que las humedades subieran y, en algunas secciones, canalizaba agua pluvial y desechos líquidos de la fábrica. La función para la que fue creado el inmueble, por cierto, solo duró ocho años.

El arquitecto Julio Valencia Navarro, director de Obras del Conaculta, encabeza el proyecto de restauración que actualmente se lleva a cabo en La Ciudadela y que concluirá en diciembre. Para Valencia, la hazaña alcanzada aquí “es, primero, técnica”: haber logrado un edificio de grandes dimensiones (de 170m x 170m y cerca de 28 mil m² construidos, casi tres hectáreas; es el segundo más grande después de Palacio Nacional), y dotarlo de un sistema constructivo eficiente”.

UN MONUMENTO SUFRIDO

Si hay un monumento que ha padecido los efectos de los hundimientos diferenciales, ése es la Catedral Metropolitana. Este enorme edificio de 7 mil 140 m² de superficie, una superestructura de 75 mil 160 toneladas y una cimentación de 366 mil 130 toneladas, ha tenido una vida muy sufrida, con constantes desplomes, hundimientos, agrietamientos y deformaciones.

Tras un incendio en 1967, la preocupación de las autoridades por el estado del monumento se disparó. Un estudio técnico de 1972 encendió las luces rojas: a la Catedral el quedaban 60 años antes de desplomarse, si no se corregían sus problemas de asentamiento.

El monumento estaba retorcido, como un cuerpo contorsionado, con los ligamentos en tensión y grietas abriéndose paso silenciosamente por todas partes.

En 1973, por citar uno de los problemas más acusados, se halló un desnivel de -220cm entre el punto más alto (pilastra izquierda del Altar de los Reyes) y el más bajo (torre surponiente). Fotos de la época muestran arcos puntiagudos, crispados, que originalmente eran suaves, casi lisos, de media circunferencia perfecta.

Un vasto programa ejecutado entre 1974 y 1985 incluyó la consolidación —limpieza y relleno de grietas y fisuras— de la superestructura (del suelo para arriba), recimentación, cambio de instalaciones y restaura-



FOTOGRAFÍA: ELOY VALTERRA/EIKON.COM.MX

LAS DOS GRANDES INTERVENCIONES MODERNAS PARA CONSOLIDAR Y RECIMENTAR LA CATEDRAL FUERON ENTRE 1974-1985 Y 1994-2000.

ción de las obras de arte —desde las pinturas y el mobiliario hasta los órganos monumentales.

La recimentación consistió en crear una plataforma con traveses de concreto por debajo de los cimientos originales, para sostener todo el edificio. Esa maniobra se combinó con otra: hincar 383 “pilotes de control” —una tecnología desarrollada por el mexicano Manuel González

EN 1973 HABÍA UN DESNIVEL DE -220CM ENTRE EL PUNTO MÁS ALTO, LA PILASTRA IZQUIERDA DEL ALTAR DE LOS REYES, Y EL MÁS BAJO, LA TORRE SURPONIENTE.

Flores—, a una profundidad de 30m promedio. Se intentaba que los pilotes recibieran las descargas más grandes susceptibles de posarse, a su vez, en las zonas más duras del subsuelo.

Como aclara en un artículo al respecto el arquitecto Agustín Salgado, quien estuvo al frente del proyecto, “nunca se pretendió eliminar los hundimientos”, sino emparejarlos, podría decirse.

La cimentación, “avanzada para la época”, habla del conocimiento acumulado en casi tres siglos acerca del comportamiento del subsuelo de la zona.

La castrense simetría de la planta, en juego con la cimentación, han permitido a la estructura sortear sismos y hundimientos durante más de dos siglos, a pesar de las modificaciones que se le hicieron para convertirla en fortaleza militar —de ahí viene el nombre de Ciudadela; allí estuvo encarcelado Morelos y, durante la revolución, allí se atrincheraron los traidores a Madero—, y más tarde en la Biblioteca México.

Además, “al contrario de otros grandes conjuntos, como Palacio Nacional, que se construyeron en fases”, éste se irguió en un solo impulso, un impulso que duró catorce años, apunta Valencia.

En resumen, dice, la estructura “se ha portado bastante bien”.

Igualmente, Valencia resalta el proceso constructivo como tal: otra parte de la hazaña fue “el acopio” de ingentes cantidades de material —piedra, cal que venía de lugares lejanos y debía pasar aduanas, etc.—, el trabajo en condiciones muy adversas, con un manto freático a flor de tierra —a metro o metro y medio de profundidad— o, como apunta Lombardo, la intervención de grandes cuadrillas de zoquiteros (del náhuatl *zōquitl*, lodo) que acarreaban tierra.

Valencia pondera: “Ahorita, hacer un edificio de ese tamaño, con los recursos técnicos actuales, nos llevaría al menos dos años”.



EL EDIFICIO OCUPA CASI TRES HECTÁREAS.

LECCIONES SOBRE SUELOS MAL PORTADOS



EL PALACIO DE BELLAS ARTES EN CONSTRUCCIÓN (1910).

La composición arcillosa, incluso fangosa, y muy cambiante del subsuelo del Centro Histórico hizo estragos en el Teatro Nacional —después Palacio de Bellas Artes— desde que éste era menos que un embrión, es decir, desde 1904, cuando estaba en obra la cimentación. Aquello fue una especie de emergencia, pues el Teatro era parte de los inmuebles con que Porfirio Díaz quería celebrar el Centenario de la Independencia.

Obra de la pareja Boari-Garita —quienes tuvieron desacuerdos sobre la solución—, se decidió intervenir el subsuelo debajo de la cimentación, moldearlo, compactar las zonas blandas para crear una plataforma uniforme. Esto tenía su chiste, porque los grados de “blandura” eran variables.

Las inyecciones se iniciaron en 1910. Primero, con lechadas de cemento y luego, mortero de cal y arena, para “detener los hundimientos o al menos uniformizarlos”, informa en un artículo el experto en mecánica de suelos Enrique Santoyo. También, en algún momento, se colocó un tablestacado (estructura de contención).

La revolución y la inestabilidad política que le siguió, provocaron que no se estudiara a profundidad el efecto de las primeras inyecciones y que la construcción se suspendiera 14 años, pero con guerra civil y todo continuaron pruebas de laboratorio para calar el comportamiento molecular de las arenas al mezclarlas con diversos materiales.

El procedimiento era “tan adelantado que se carecía de una base técnica para explicarlo”, escribe Santoyo. Se desarrolló con un cierto monto de intuición.

Nuevas campañas de inyección se ejecutaron en 1921, y luego entre 1924 y 1925. Para cuando se reanudó la construcción del inmueble en 1932 —ya como Palacio de Bellas Artes—, y se habían reacomodado las cosas de la política, el subsuelo del lugar estaba preparado, se había “inducido un comportamiento uniforme” que le permitió al recinto —y le sigue permitiendo— hundirse, pero parejito, sin deformaciones ni torceduras. Cualquier parecido con otras realidades es mera coincidencia.



EL ARQUITECTO ADAMO BOARI Y EL INGENIERO GONZALO GARITA.



FOTOGRAFÍA: ELOY VALTIERRA/EIKON.COM.MX

INTERIOR DE UNA DE LAS TORRES. DETALLE DE LA ESCALERA QUE VA AL CAMPANARIO.

Sin embargo, este gigantesco trabajo de ingeniería no dio resultado y el edificio siguió presentando el mismo patrón de hundimiento. El sismo de 1985 confirmó el problema.

Entre 1994 y 2000, se volvió a intervenir, bajo la dirección del arquitecto Sergio Zaldívar. Esta vez, explica nuestro asesor, se trabajó por debajo de la primera intervención. Por un lado, “se quitó soporte al piso de las partes más altas de Catedral para que bajaran”, y por otro, “se inyectaron materiales que consolidaran las arcillas que soportan el monumento”,

para que un subsuelo más compacto recibiera las cargas.

Ese segundo trabajo dio mejores resultados, pero ambos son ejemplos de escuela —como el caso de Bellas Artes—, para estudiar el comportamiento de estructuras asentadas en suelos sumamente inestables. Algunos hallazgos se han aplicado luego en Europa. Registros fotográficos de “después” muestran una Catedral más relajada, nivelada y horizontal. La diferencia de nivel entre el Altar de los Reyes y la torre surponiente se redujo a sólo 100cm.

TOMADO DE: WWW.CORREOSDEMEXICO.GOB.MX

SUTILEZA APARENTE

“UN ATREVIMIENTO, UN ALARDE”

FOTOGRAFÍA: MICHEL ZABÉ/ CORTESÍA MUSEO DE LA MEDICINA MEXICANA



UNO DE LOS CUATRO ARCOS EN PINJANTE DEL PALACIO DE MEDICINA.

Un ejemplo de “sutileza aparente” se halla, paradójicamente, en un inmueble construido para el suplicio, el castigo y la supresión de toda voz disidente: el Tribunal del Santo Oficio, hoy Palacio de la Escuela de

Medicina, en Brasil y Venezuela. Fue diseñado por el arquitecto Pedro de Arrieta (?-1738), autor también del templo de La Profesa, la Basílica de Guadalupe y el convento de Corpus Christi.

El artista logró darle al edificio del Tribunal un insólito protagonismo al ochavar —achatar— la esquina para desarrollar allí una laboriosa fachada que escala mediante columnas y pilastras —columnas aparentes—, y en cuyo punto más alto, una pareja de angelitos sostiene el emblema de la Inquisición.

Pero el detalle más paradójico de este enorme y severo edificio está en el patio principal: una arquería “cabalga” libremente por el perímetro, un cuadrado perfecto. Sin embargo, en las cuatro esquinas, el cruce de los arcos se corta, como la respiración en un sobresalto. Los arcos se disuelven uno en otro formando un pequeño nudo suspendido, sin columna, frágil. El motivo se llama arco “en pinjante” —florón colgante en la intersección

de varios elementos arquitectónicos— y tiene una tensión parecida a la de una gota de agua en el temblor previo a la caída.

En realidad, cada cruce de arcos funciona como un solo arco, pero su operación está oculta. El motivo “debe su firmeza y seguridad a una acertada estereotomía o corte de la piedra, donde la transmisión de las cargas” se orienta hacia unas pilastras adosadas a los muros, explica en un artículo Manuel González Galván.

Y añade “no deja de ser un alarde y un atrevimiento hacerlo en una ciudad donde el subsuelo (...) está siempre amenazando la delicada estabilidad de este tipo de soluciones”. Por si fuera poco, estas cuatro gotas se miran entre sí, dándole al patio una pincelada de sigilo.

LA CÚPULA MAYOR DEL VIRREINATO

El silencio que se impone cuando uno entra a cualquier iglesia, en la de Nuestra Señora de Loreto se profundiza conforme uno avanza hacia el altar. El silencio es inducido por la gran nave con bóveda de cañón, lunetos —concauidades con forma de medio gajo— y una sucesión de pilastras jónicas en pares.

La limpieza de línea neoclásica conseguida por los autores, los arquitectos Ignacio Castera (1750-1811) y Agustín Paz (1787-1829), guarda una sorpresa enorme en el crucero: “Una cúpula centralizada de planta polilobulada que se apoya sobre exedras que forman un claro sorprendentemente más amplio. Esta atrevida combinación de bóvedas, reinterpretación de las construcciones clásicas del mundo romano logró la cúpula más amplia de las construidas durante el periodo virreinal” en el continente, señala Vicente Flores. La edificación, ejemplo del sendero neoclásico que la arquitectura mexicana había tomado ya, fue ejecutada de 1809 a 1816; se ubica en la plaza de Loreto, una de las más bonitas del Centro.

Aún hoy asombra la amplitud de la cúpula de Loreto, de 30m de diámetro, pues deja ver un dominio absoluto del manejo de cargas.

Las fuerzas se distribuyen con elegancia —como un cuerpo de agua repartido en los chorros descendentes de una fuente—, sobre los elementos que soportan la cúpula: un tambor circular con ventanas separadas por columnas —cuyos vitrales le dan una calidad de encaje al tambor—, seis semipechinas y un sistema de “secciones de cúpulas” de las capillas. Verlo para creerlo. Y guardar silencio.



LA ENORME CÚPULA ESTÁ DECORADA CON VITRALES DE LA CASA ALEMANA ZETTLER.

FOTOGRAFÍA: EIKON.COM.MX

ESTA LINTERNILLA SE AUTODESTRUIRÁ EN...



FOTOGRAFÍA: EIKON.COM.MX

LA CÚPULA DE SANTA TERESA LA ANTIGUA FUE RESTAURADA RECIENTEMENTE.

Si usted creía que la tecnología de los vidrios que se astillan ante un impacto es del siglo xx, el arquitecto Lorenzo de la Hidalga (1810-1872) nos dejará boquiabiertos. El templo de Santa Teresa La Antigua —hoy Museo Ex Teresa Arte Actual, en Primo Verdad 8— fue parte del convento de San José, de las carmelitas descalzas.

El conjunto fue construido gradualmente durante el siglo xvii, y en 1684 ya tenía la fisonomía barroca que hoy conserva el exterior, obra del arquitecto Cristóbal de Medina y Vargas (1635-?). Una hermosa capilla anexa fue construida y decorada por Antonio Velázquez, Manuel Tolsá y Rafael Jimeno —arquitecto, escultor y pintor, respectivamente—, entre 1798 y 1813.

En 1845, un temblor desplomó la construcción. La cúpula fue destruida en parte por su propia linternilla —ese chipotito encima de las cúpulas cuya función es permitir la entrada de luz y aire—, que prácticamente la pinchó.

La reconstrucción del templo y la capilla, obra de De la Hidalga, duró 13 años, terminó en 1858.

Para poner a salvo la nueva cúpula —“la más gallarda y bella de la capital”, según un autor— De la Hidalga diseñó la linternilla de tal manera que, ante un sismo de importancia, “se separe y explote hacia afuera, antes de dañar la cúpula”, señala Vicente Flores Arias.

No deje de conocer esta magnífica obra. La cúpula, recién restaurada, por cierto, conserva un ejemplar del trabajo de Jimeno; el resto de la pintura, correspondiente a la reconstrucción, es de Juan Cordero.

CÓMO CRECER SIN CRECER

La cubierta del patio central de la Academia de San Carlos es uno de los domos transparentes más grandes de México, afirma el doctor Ricardo Prado, quien recién dirigió su restauración.

Según Prado, la cubierta fue diseñada en 1910 por el director de la institución, el arquitecto Antonio Rivas Mercado. La estructura de acero fue realizada por la firma francesa Peyrère de París. “Debido a la Revolución, permaneció desarmada en Veracruz, hasta que llegó a la capital donde fue armada en la Academia en 1912 por los arquitectos Manuel y Carlos Ituarte”.

El patio mide 18.15m por 15.80m.

De acuerdo con Vicente Flores, este agregado permitió “a un edificio reducido” dotar al patio, “el



EL DOMO VIERTE UNA LUZ ESPECIAL.

centro de sus actividades”, de “un carácter cerrado pero al mismo tiempo amplio, con una extraordinaria iluminación y una proporción admirable”.

PALACIO DE ITURBIDE: SUTILEZA SIMULADA



ESBELTAS COLUMNAS CON ALTAS BASAS.

Cuando se ingresa al patio principal del Palacio de Iturbide —“obra maestra de la arquitectura doméstica mexicana de la época virreinal”, según Diego Angulo—, la esbeltez de las columnas, y la exuberante decoración de las estructuras que soportan, recuerdan el nerviosismo en los tobillos de las yeguas finas.

Diseñado igualmente por el arquitecto Guerrero y Torres —aunque terminado por Agustín Durán—, el edificio fue levantado entre 1779 y 1785. Fue el regalo de bodas de los marqueses Jaral de Berrio a su hija y a su yerno, el príncipe Pedro Moncada. También alojó a Agustín

de Iturbide y, más tarde fue hotel. Actualmente es museo, parte del patrimonio de Banamex, que lo restauró a fines de los años sesenta.

Entre los elementos más celebrados del inmueble están su fachada de tezontle y chiluca; asimismo, el patio principal, con arcos de medio punto apoyados en “esbeltas columnas de orden dórico y fuste liso, cuyas altas basas —casi pedestales— se hallan decoradas con molduras que forman figuras geométricas. (...) Sobre los arcos se desenvuelve una rica decoración foliada...”, describe la historiadora Martha Fernández.

Entre arco y arco, hay un medallón orlado, con un personaje de perfil en el centro, coronado de laureles.

Según Vicente Flores, la configuración de las columnas y el motivo de los medallones fueron tomados del Palazzo Aitamicristo, en la ciudad de Palermo, casa familiar del príncipe, quien así lo exigió.

El genio de Guerrero y Torres reaparece aquí cuando al maniobrar con el inestable subsuelo de la Ciudad, y para controlar el nerviosismo de sus columnas, “conduce los esfuerzos hasta los muros, detrasito; así logra dar esa apariencia de sutileza”, resalta nuestro asesor.

Para él, este patio, único en la arquitectura de la Ciudad, “es un gesto de dominio de los materiales de construcción, y un alarde de ingenio”.

DE GENIO A GENIO: UNA ESCALERA DE DOBLE HÉLICE

Entre sus numerosas genialidades, Leonardo da Vinci (1452-1519) trazó de modo experimental un bello artefacto arquitectónico conocido como escalera de doble hélice —o escalera helicoidal doble, o de caracol doble, o “de Leonardo”— para el interior de una fortaleza militar. El diseño, realizado hacia 1487-1489, es de alto grado de dificultad y ha sido ejecutado, por ejemplo, en El Vaticano y en el Castillo de Chambord (Francia).

Se trata de dos escaleras que discurren juntas en forma de tornillo y comunican a aposentos distintos; los usuarios de una y otra rampa nunca llegan a encontrarse, explica nuestro asesor.

En el Centro Histórico, el genio del arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres (1727-1792), tomó el riesgo de hacer una “escalera de Leonardo” en la casa de los condes de Valparaíso, edificada entre 1769 y 1772. Se ubica en la actual esquina de Isabel La Católica y Venustiano Carranza y pertenece a la firma Banamex.

De acuerdo con una descripción de Manuel Toussaint, una de las rampas es “de honor” y la otra, “de servicio”. Ambas están “perfectamente diferenciadas, (pero) han tenido cabida en una sola estructura arquitectónica, resolviendo el problema de modo admirable. Una bella cúpula corona esta monumental escalera, única, que yo sepa, en México”.

La escalera fue realizada, apunta Vicente Flores, “en un espacio muy reducido, lo que añade dificultad”. Exactitud es la palabra clave en esta pieza. Cada elemento se labró sobre la base de un patrón diseñado en papel o cartón. Esta escalera, concluye, “es un portento de la estereotomía, de la geometría descriptiva, la ingeniería y la construcción”.



ESTA ESCALERA “DE LEONARDO” ES LA ÚNICA EN EL CENTRO.

Fuentes: Regina Hernández Franyuti, *Ignacio Castera: arquitecto y urbanista de la Ciudad de México 1777-1811*, Instituto Mora, México, 1997, 194p.; Rafael Cal y Mayor Leach, *Iglesias del Centro Histórico de la Ciudad de México*, Fundación del Centro Histórico-Fundación Carlos Slim, México, 2011, 164p.; Lauro E. Rosell, *Iglesias y conventos coloniales de México: Historia de cada uno de los que existen en la Ciudad de México*, 3a. ed., Ed. Patria, México, 1979, 351p.; Juan Urquiaga, “La restauración del Palacio de Correos”, revista *México en el Tiempo*, núm. 39, nov-dic 2000, pp. 18-25; *Casas señoriales del Banco Nacional de México*, Banamex, México, 1999, 255p.; Juan Carlos Guzmán y Luis Miguel Zúñiga, *Palacio de Bellas Artes. Campañas de inyección del subsuelo*, TGC Geotecnia, México, 1998, 253p.; *La Catedral de México. Problemática, restauración y conservación en el futuro*, UNAM-IIE, México, 1997, 189p.; Martha Fernández et. al., *El Palacio de la Escuela de Medicina*, UNAM-Nacional Financiera, México, 1994, 172 p; Sonia Lombardo de Ruiz, *La Ciudadela. Ideología y estilo en la arquitectura del siglo XVIII*, UNAM, México, 1980, 94p.; “100 años del Palacio Postal”, en www.correosdemexico.gob.mx/OIC/GacetaInformativa/Documents/Palacio_Postal_Impresa_ByN.pdf, consultado 18/10/2012; www.arquidiocesismexico.org.mx/Hist%20Fabrica%20Material%20Fachada%20principal%20y%20torres.html

CANTINAS

La más antigua de México

Después de que cerró El Nivel en 2008, el honor de ser la cantina más antigua de México le corresponde a El Gallo de Oro.

En funciones desde 1874, esta cantina conserva de los años setenta del siglo pasado la decoración y el mobiliario tipo *pub* inglés, con grandes espejos, manteles y taburetes en tonos amarillos. Como en toda cantina tradicional, además de comer y beber se juega dominó y cubilete.

La carta ofrece especialidades como el cabrito al horno (170 pesos) y el salmón a la vinagreta (120), pollo a la parrilla (80), cortes argentinos (85-180) y pla-

tillos que varían de lunes a viernes, como albóndigas en chipotle, chambarete en salsa verde, entomatado, mole de olla y pata de res (70 cada uno). Los sábados y domingos el buffet (99 p/p) torna más bien familiar el ambiente.

En la larga barra de madera —donde, se dice, podía verse al famoso asesino serial Goyo Cárdenas, quien pedía *vodka tonics* y contaba anécdotas de su vida en prisión— se sirve toda clase de bebidas. La de la casa es el *menyul* (60), hecho con hierbabuena, azúcar, hielo *frappé*, ron, jerez, ginebra y un poco de vodka.



FOTOGRAFÍA: CORTESÍA EL GALLO DE ORO

El Gallo de Oro

Venustiano Carranza 35, esquina Bolívar. M San Juan de Letrán y Zócalo.
Lun-Dom 13:30-0hrs.
Tarjetas???
Tel. 5521 1569 y 5512 1145.



FOTOGRAFÍA: CORTESÍA DEL CENTRO CULTURAL ESPAÑA

Centro Cultural de España en México

Guatemala 18. M Zócalo y Allende.
Entrada libre a todos los espectáculos.
Tels. 5521 1925 al 28.

MÚSICA

Diez años del España

La fiesta está garantizada durante todo el mes de noviembre pues el Centro Cultural de España en México celebra su décimo aniversario consolidado como uno de los lugares favoritos de melómanos en el Centro Histórico.

Sólo para abrir boca, diremos que la pachanga se inicia con la presentación del músico español Hyperpotamus (día 7, 22hrs.), a quien le basta un micrófono y un pedal de efecto de repetición para crear canciones experimentales con bases rítmicas de *hip-hop*.

También en La Terraza habrá rockabilly, con Nicotyna (día 22, 20hrs.), uno de los grupos con mayor trayectoria en

el género en nuestro país, el cual presentará su más reciente producción discográfica, *Greatest Hits*. Entre otros artistas programados están Mambo Jambo, Dj BLiv, Los Explosivos y Aztek 732.

Los niños también podrán disfrutar del festejo con música y cine mudo (día 18, 12hrs.). La agrupación mexicana Polka Madre musicalizará *Speedy* (Estados Unidos, 1928), de Ted Wilde —la última película silente que protagonizó el icono de la comedia Harold Lloyd—, con una mezcla de ritmos latinos, balcánicos y gitanos, además de un toque circense.

La programación completa se puede consultar en www.ccemx.org.

ARTES PLÁSTICAS

Goya reloaded

Las atrocidades y la crueldad propias de la guerra fueron plasmadas hace más de dos siglos por Francisco de Goya en su serie de grabados *Los desastres de la guerra* (1810-1815).

Ahora, el artista oaxaqueño Demián Flores demuestra la vigencia del discurso de Goya en una paráfrasis de aquella serie: *Los desastres colaterales*, integrada por 83 grabados que recrean las piezas del artista español.

Para realizar esta colección de estampas, Flores fotocopió de varios libros los originales de Goya; pegó recortes de imágenes de códices prehispánicos, pirámides, piezas arqueológicas, manuales militares y de primeros auxilios y fotografías de prensa para dar a las piezas

un significado nacional y contemporáneo. Posteriormente trasladó el resultado mediante procesos fotomecánicos a placas de cobre de las mismas medidas que utilizó Goya, para finalmente imprimirlas con la técnica del aguafuerte.

La proeza de Flores lo es por partida doble. Es de carácter técnico y es de carácter creativo, por la forma en que incluye los elementos contemporáneos y prehispánicos ofreciendo piezas brutales como *Será lo mismo*—cerros de cadáveres anónimos que recuerdan irremediablemente a las *narcofosas*— o *No hay quien los socorra*—un ser desamparado que llora a sus muertos—; pero también por la forma en que ironiza y juega con símbolos y metáforas.



IMAGEN: CORTESÍA MUSEO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Los desastres colaterales

Museo de la Ciudad de México.
Pino Suárez 30.
M Pino Suárez y Zócalo.
Hasta diciembre.
Mar-Dom 10-18hrs.
Admisión: 24 pesos; estudiantes y maestros, 12 pesos; miembros de Inapam, entrada libre; Dom, entrada libre para niños de hasta 10 años; Mié, entrada libre.
Tel. 5522 9936.



IMAGEN: CORTESÍA ORQUESTA SINFÓNICA INFANTIL Y JUVENIL DE MÉXICO

Biblioteca de México José Vasconcelos

Plaza de la Ciudadela
4. M Balderas.
OSIM Dom 18, 18hrs.
OSJCCH Programa 1: Sáb 17, 20hrs.
Programa 2: Sáb 24, 13:30hrs.
Entrada libre.
Tel. 4155 0830.

CONCIERTOS

Música académica en La Ciudadela

En el marco de los festejos por el centenario del nacimiento de José Pablo Moncayo (1912-1958), uno de los pilares del nacionalismo mexicano, la Orquesta Sinfónica Infantil y Juvenil de México (OSIM) ofrecerá un concierto que incluirá, entre otras, *Huapango*, la obra señera del compositor tapatío.

La función tendrá lugar en el patio de los escritores de la Biblioteca de México José Vasconcelos y contempla, además, piezas como la *Marcha eslava*, de Tchaikovsky. No se pierda esta actuación de la OSIM, cuyos 160 talentosos ejecutantes tienen entre 8 y 17 años y

proviene de varias entidades del país.

En el mismo espacio, la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez (OSJCCH), agrupación con 22 años de contribuir a la formación y profesionalización de jóvenes instrumentistas, ofrecerá dos programas. El primero estará conformado por obras como *Fanfarria para un hombre común*, de Aaron Copland y el *Allegro* de la *Pequeña serenata nocturna* de Mozart. El segundo programa incluirá la obertura *El cazador furtivo*, de Carl Maria von Weber, el *Concierto para trompeta*, de Henri Tomasi, y la *Sinfonía No. 1, Clásica*, de Eduardo Mata.

LIBRERÍA-CAFÉ

Para leer en inglés

En la calle de Bolívar, un patio discreto y apacible de columnas robustas es la nueva sede de la librería GlobalBook, que se especializa en libros técnicos y científicos en inglés, en materias tan diversas como física, estadística, matemáticas, ingeniería, geología, química, botánica o robótica.

GlobalBook tiene 15 años de existencia. Su primer local estuvo en el Pasaje Iturbide. En 2000 se cambió a la calle de Gante, donde permaneció hasta inicios de septiembre pasado, cuando se trasladó a Bolívar.

Con alrededor de 5 mil títulos, la oferta también abarca autores de ficción

en su idioma original, como Oscar Wilde, Emily Brontë, H. G. Wells, Charles Dickens, Arthur Miller y Mark Twain.

Además, pueden solicitarse títulos que no se encuentren disponibles físicamente, a través de un servicio de pedidos especiales.

GlobalBook cuenta con un agradable espacio para leer mientras se toma una taza de café americano (20-28 pesos), express (10 y 16) o capuchino (30-40), con una chapata o baguette (32-38) o un postre (36).

Por cambio de sede, los libros tienen de 10 a 15 por ciento de descuento, todo noviembre.



FOTOGRAFÍA: CLAUDIA BUTTÉRREZ/EIKON.COM.MX

GlobalBook

Bolívar 31, casi esquina con 16 de Septiembre. M Allende, Bellas Artes y San Juan de Letrán.
Lun-Sáb 8-20:30hrs.
Tel. 5510 9362.
www.globalbook.com.mx



Nuevo sitio electrónico del Museo Nacional de Arte

www.munal.gob.mx

EN LA RED

Todo el acervo del Munal, en el mouse

Recorrer de manera virtual las exposiciones del Museo Nacional de Arte (Munal) y el magnífico edificio que lo alberga, conocer cualquiera de las 3 mil 769 obras que integran su acervo de cuatro siglos de arte nacional o consultar información sobre las exposiciones temporales que se han presentado en los 30 años de existencia del recinto, es posible en el nuevo sitio electrónico del Munal.

Con seis criterios de búsqueda (autor, título, técnica, tipo de objeto, disciplina y periodo) los visitantes podrán conocer a detalle las casi cuatro mil obras catalogadas del Museo, lo que constituye una vasta fuente de información para los in-

teresados en el arte mexicano.

Otra novedad es el portal de maestros, que brinda recursos (guías, artículos y videos) para facilitar a los docentes el trabajo en el contexto del Munal. Las guías están organizadas por artista, por tema y por exposición, mientras que los artículos y videos versan sobre temas como el aprendizaje y el arte, la educación artística o la experiencia en el recinto.

Con un diseño dinámico y una navegación más amigable, el nuevo sitio fortalece el vínculo con los usuarios a través de las redes sociales (Facebook y Twitter) y de una atención personalizada en línea.

EL MONUMENTAL ALEBRIJE DEL DESFILE

POR PATRICIA RUVALCABA

Los alebrijes monumentales —esos bichos enormes de papel maché, con su profusión infinita de garras, pelos, escamas, colmillos y colas, todo en amenazante colorido— venían siendo los protagonistas del desfile de alebrijes monumentales. Pero, ¿hasta cuándo?

Si uno, antropólogo de banqueta en sus ratos libres, compara el sexto desfile de Alebrijes Monumentales, celebrado el 20 de octubre pasado, con las primeras ediciones, bueno, el cambio es *alebrijosísimo*. Antes (ese adverbio es preciso, dado lo rápido que corre el tiempo últimamente), los asistentes se limitaban a observar al animalero, abrir la boca, gritar “¡mira ése!”, tomarse la foto junto a algunos ejemplares, comer algún tentempié e irse a casa.

El 20 de octubre fue muy diferente: el “desfile” es en sí un alebrije. Por lo menos uno en formación. Un alebrije entre carnaval y algo más no muy claro aún. Explíquese si no la presencia, junto a muchos de los alebrijes, de bandas musicales y cuerpos de baile (“comparsas”, se llaman a sí mismos) uniformados con alegres colores, pintadas las caras con un motivo alusivo a la bestia a la que escoltaban ruidosamente con porras, canciones o simple jolgorio.

Algunos de esos grupos, alebrijes de carne y hueso, eran un curioso in-



FOTOGRAFÍA: ELIZABETH VELÁZQUEZ/EIKON

jerto de luchador de lucha libre con pantera intergaláctica, por citar un ejemplo de los descifrables.

Otro componente que *alebrijó* el desfile es el de pretemporada de Día de Muertos-Halloween: abundaron los asistentes maquillados de calaverita o catrina, máscaras de papel maché con referencias prehispáni-

cas y al menos una grecolatina, una chica con una imponente máscara-Medusa. Luego estaba el capítulo brujas, vampiros y demás personajes propios de la celebración gringa. Las campanitas, las princesas, las quinceañeras, las mariposas, alguna chica en bikini (eso sí ya muy brasileiro) formaban otro aparte.

Había saltimbaquis, payasos y arlequines, antifaces hirvientes de lentejuela y gorros de tres picos sobre muchas testas.

Para los que no iban *producidos*, la verbena incluyó —además de las consabidas frituras, dulcería tradicional, sombrillas y matracas— “¡pelucas de a 80 y de a 100, bigotes, barbas, pestañas, antifaceeeeees!” y todo lo necesario para improvisarse una personalidad *ad hoc*. Los vendedores de esos productos circulaban entre el gentío ofreciendo pelucas sintéticas en las que no faltaba ningún color del lado más chillante del espectro lumínico, del verde limón al rosa algodón de azúcar. Y algunas, con mechas de todos ellos, cómo no.

Así las cosas, los alebrijes monumentales pasaron a un plano menos protagónico. Las fotos eran no solo con ellos, sino con los miembros de la comparsa más extravagante, con la chica Medusa, con la abuelita convertida en bailarina de cabaret por arte y magia de una atrevida peluca azul destroza pupilas.

Si en las primeras ediciones uno, antropólogo de banqueta, quedaba boquiabierto por el monumental esfuerzo invertido en la confección de los monumentales alebrijes, ahora se suma el monumental esfuerzo invertido en *ser* alebrijes. ¿Por qué? “¿Y por qué no?”, podría ser la razonable respuesta. Como si el lema fuera “seremos *kitch*, o no seremos” o “hasta el *kitch* infinito y más allá”. Las redes sociales deben haber estado abarrotadas ese día.

En esta, la tradición más recientemente adquirida del centro Histórico, los alebrijes monumentales comparten escenario con sus colegas de carne y hueso. ¿Les comerán el mandado? Ya veremos. Continuará. ✨



FOTOGRAFÍA: ELIZABETH VELÁZQUEZ/EIKON



FOTOGRAFÍA: ARTURO FUENTES



FOTOGRAFÍA: ELIZABETH VELÁZQUEZ/EIKON



FOTOGRAFÍA: ELIZABETH VELÁZQUEZ/EIKON



FOTOGRAFÍA: ARTURO FUENTES



FOTOGRAFÍA: ARTURO FUENTES



FOTOGRAFÍA: ARTURO FUENTES



FOTOGRAFÍA: ELIZABETH VELÁZQUEZ/EIKON



FOTOGRAFÍA: ELIZABETH VELÁZQUEZ/EIKON

“EL MUSEO TODAVÍA ESTÁ POR HACERSE”

POR SANDRA ORTEGA

Se le ve venir desde muy lejos. Su estatura, el color de su piel, las ropas que viste y las joyas que lo adornan hacen pensar en África.

Ery Camara nació en Senegal en 1953, pero vive en México —siempre muy cercano al Centro Histórico— desde hace 37 años.

Hijo de una familia de herreros y joyeros de Dakar, Camara llegó a México en 1975 para estudiar la licenciatura en Restauración de bienes culturales; después hizo una maestría en Museología. Fue el inicio de una trayectoria vasta cuyo eje de traslación es el arte y pasa por la academia, la restauración, la curaduría y la gestión museística.

Sus ropas, batones largos con pantalones holgados de colores vibrantes y con diseños geométricos, son de un algodón que brilla como seda, gracias a una técnica tradicional de aporreo que aún se usa en Senegal. Los anillos y brazaletes que adornan sus manos inmensas son obra, la mayoría, de artesanos africanos.

Vestir así “es una decisión más que nada. Para el africano, la máscara es de arriba hasta el pie; la ropa es un instrumento de conversión al igual que la máscara”.

Cuando llegó a México no encontraba ropa de su talla y no quería comprar en Estados Unidos. “No, yo no soy americano ni quiero que me confundan con americano”. Empezó a traerla de Senegal. “Ahí me di cuenta de que nadie me confundía con americano, ni con haitiano, ni con jamaikino. Ya, por fin saben que soy africano”.

CONSTATAR EL MILAGRO

La escultura monumental *Firmament II*, del inglés Antony Gormley, que está en el Patio de Pasantes, dota de un elemento contemporáneo al Antiguo Colegio de San Ildefonso. Es el presente —metálico y complejo— en medio del esplendor barroco: una buena metáfora de lo que Ery ha hecho en San Ildefonso.

En 2004, cuando asumió la curaduría del recinto, recibió este encargo: “Introducir arte contemporáneo y generar un acercamiento con el público distinto al que sucede en los otros museos”.



VESTIR ASÍ “ES UNA DECISIÓN MÁS QUE NADA. PARA EL AFRICANO, LA MÁSCARA ES DE ARRIBA HASTA EL PIE.

FOTOGRAFÍA: OMAR FRANCO/IKON.COM.MX

“EL ZÓCALO ES UN MONUMENTO HORIZONTAL. SOBRE ESA PLANCHA TODO LO QUE OCURRE ES HUMANO”.

Y entonces reluce la vocación didáctica y explica: “La gente te dice: el arte contemporáneo son *mafufadas*, son extravagancias, no se entiende nada. Y yo digo: La música instrumental no se entiende absolutamente nada, porque no tiene ninguna palabra. Sin embargo, nos gusta, son armonías. Hay armonías cromáticas, armonías gráficas, armonías volumétricas, las hay en todas partes. Donde no las detecten, no lo consideren arte, están en su derecho, pero no digan que son extravagancias si no entrenan su sensibilidad”.

En cuanto a la relación con el público, *Ron Mueck* (octubre 2011-febrero 2012) ha sido la muestra de arte contemporáneo más visitada del país, con 416 mil asistentes. ¿La clave? Redes sociales y teléfonos con cámara.

Ery convenció al galerista de que se permitiera tomar fotos a la obra. Miles de imágenes circularon por la red. “El público venía a constatar el

milagro. ¿Será o no será? ¿Cómo le hizo? Había un poder de observación que nunca habían ejercido ante el arte contemporáneo”.

Desde entonces, los galeristas que exponen en San Ildefonso han permitido cámaras en las muestras.

EL MUSEO ESTÁ POR HACERSE

Ery ha pasado muchas horas de su vida en salas de museos. Por ejemplo, entre 1984 y 1989 renovó el del Virreinato “para que la gente dejara de perdersen a la entrada”.

“El museo es una herencia muy de arriba. Llámese templo, llámese palacio, llámese principado, el museo fue siempre del vencedor. Nos dicta y tiene ese paternalismo de que lo que digo, es, y no tienes oportunidad de refutarlo. Hay que romper esa parte para mostrar que el museo todavía está por hacerse, y esto es la negociación de las expectativas. ¿Qué es lo que el público espera de un museo? Es divertirse aprendiendo. ¿Y qué es lo que la institución espera de sus exposiciones? Es transmitir conocimiento, experiencias”.

El éxito de la exposición *La Lengua de Ernesto*, de Ernesto Neto (abril a septiembre de 2012), radicó en que miles de personas jugaron y disfrutaron con las esculturas textiles, rom-

piendo la principal barrera del museo: no tocar.

EL VALLE DE VELASCO

Cámara parece ir de asombro en asombro, arquea las cejas, gesticula. Danzan sus manos, o vuelan, como pájaros de alas puntiguadas.

El Centro lo recibió al llegar a México, un 15 de septiembre, a un hotel en la calle de Humboldt. Luego, como estudiante, examinó los edificios, la iconografía, las fachadas. Como artista, recorrió las calles de madrugada, explorando los rincones.

El Zócalo, dice, “Me parece como un teatro vivo que muestra las contradicciones del poder. Es un monumento horizontal. No es de esos erigidos, efigies en donde tienes una columna o tienes un héroe (...) es nada más una plancha y sobre esa plancha todo lo que ocurre es humano, son nuestras contradicciones”.

“El Centro tiene esa respiración, tiene esas posibilidades siempre sorprendidas. Estamos en otoño y parece primavera. La región más transparente se reivindica y a veces desde aquí, nos subimos a la azotea en días despejados para ver los dos volcanes. Y por momentos todavía es el Valle de Velasco. El Centro tiene su propia rebelión”. ✨