



La preservación de murales modernos en Brasil

JULIO EDUARDO CORRÊA DIAS DE MORAES
JULIO MORAES CONSERVAÇÃO E RESTAURO LTDA-
PONTIFÍCIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SÃO PAULO

Resumen

Página anterior: Detalle,
El Trabajo, Carlos Jacchieri.
Foto: Julio Moraes.

En su historia y orígenes diferenciados de los demás países de América Latina, Brasil ha desarrollado expresiones artísticas igualmente distintas en el periodo colonial, pero no ha dejado de cambiar influencias con Hispanoamérica, las que se han acentuado en el siglo XX, produciendo considerable cantidad de murales modernos. Esos presentan hoy problemas de conservación de todo tipo, los que recién vienen siendo enfrentados por una nueva generación de profesionales calificados y preocupados con el desarrollo de técnicas adecuadas a las condiciones y características típicas del país, y atendiendo a distintas necesidades de destinación y utilización.

1. Contextualización histórica: el mural en Brasil

Advierto inicialmente que las siguientes interpretaciones sobre la historia y situación de la restauración en Brasil son mi interpretación personal y, por lo tanto, susceptibles de fallas y posibles contestaciones.

Brasil no tiene una tradición muralística comparable a México y otros países latinoamericanos. Siempre hubo pinturas ejecutadas sobre paredes, pero nunca con el sentido político que se ha asumido en México. Sin embargo, se han producido obras de arte de notable calidad e indiscutible representatividad de nuestra cultura.

Las raíces históricas de esta diferencia se remontan a la colonización y la formación del país. De hecho, el proceso colonizador portugués en América tuvo un carácter muy distinto del proceso español, generando desde los primeros momentos, diferencias notables en la mentalidad y, por supuesto, en los productos culturales. Al oficializar el descubrimiento de la costa oriental de Sudamérica en 1500 y así comprometerse con su ocupación, Portugal no encontró poblaciones intensas organizadas en naciones, sino tribus dispersas y en un grado cultural mucho más primitivo que el de los pueblos mesoamericanos y andinos, lo que en cierto sentido lo liberó de hacer una conquista propiamente dicha o con el sentido y amplitud como lo que aconteció por ejemplo en México y en Perú. Además, Portugal tenía intereses más atractivos en India, Japón y China, donde había conquistado el comercio de las especias casi como monopolio, bien como las posesiones en África que le tocaba conservar.

Completando el panorama, Portugal contaba con una población muy pequeña, lo que limitaba drásticamente su capacidad de colonización con su propia gente. En Sudamérica las consecuencias más inmediatas fueron un notable retraso en el desarrollo de la ocupación, el aporte de pocos recursos y gente, y la miscigenación con los nativos como manera de dotar al rey de más súbditos. Mientras en Lima se

fundaría una Universidad ya en el año de 1551, la primera expedición colonizadora no había llegado a la costa brasileña sino en 1532, impulsada más que todo por la amenaza de los franceses y holandeses que atacaban a los pequeños y pocos establecimientos y traficaban la madera llamada "brasil". En suma, la colonización portuguesa se inició más por la amenaza de perder la posesión de aquellas tierras, que propiamente por el interés de la corona lusitana.

Semejante mezcla de desinterés del colonizador y primitivismo de los colonizados dispensó de confrontaciones militares importantes y del uso de la conversión religiosa como instrumento de dominación. Tal cuadro llevó a que se formara una administración con cierto carácter policial, la que entre otras prohibiciones limitó la educación a las "primeras letras" hasta comienzos del siglo XIX, con excepción de la formación religiosa, e inevitablemente condicionó a que el desarrollo de las artes siguiera caminos distintos que en la América Española. Con ese estado policíaco comienza a definirse una diferencia primordial entre los sistemas de poder en Brasil y los países hispanoamericanos: hasta hoy la represión sucede allá *a priori*, de forma preventiva, más que *a posteriori*, de manera punitiva. Obviamente eso no favorece la creación de manifestaciones de arte público como lo es la pintura mural por excelencia.

Sin embargo, descubrimientos recientes indican que ya en sus orígenes el arte brasileño ha generado murales en cantidad muy superior a lo que tradicionalmente se cree y registra en los libros. Las inmensas distancias, el aislamiento de los centros de población más importantes y el mismo carácter casi "clandestino" de tales pinturas, pueden explicar por qué quedaron desconocidas por siglos.

Los jesuitas, quienes se oponían a la acción esclavizadora de los indígenas por parte de los colonos portugueses y tenían su propio proyecto de cristianización, han determinado las primeras producciones artísticas, en la red de misiones que han establecido en amplias áreas de Sudamérica. En la capilla jesuita de San Miguel Arcángel construida en 1560 en una antigua aldea indígena al sureste de Sao Paulo, hemos encontrado un pequeño mural, por detrás de un retablo añadido en el siglo XVIII, sin duda una de las pinturas más antiguas del país, todavía pendiente de más estudios.

Parece natural que bajo modestas condiciones materiales el soporte más disponible fueran paredes, y en este caso se tuvo la gran revelación de que el interior de la capilla estaba completamente recubierto de pinturas murales.

Asimismo, los primeros estudios comparativos de estas pinturas con las de elementos de madera, muestran claramente que se integraban a una concepción general y completa del espacio interno, ya que los misioneros jesuitas, personas de gran instrucción, así lo habían ideado. Esto se comprobó al estudiar las varias capas superpuestas de la parte inferior:



Reconstrucción virtual de lo que puede ser el fragmento sobreviviente, hoy visible solamente en parte del mural de la capilla de San Miguel Arcángel. Presenta una composición que se puede decir culta, dentro de su obvia rusticidad ejecutiva, dictaminada por las condiciones locales. Hallazgos semejantes hicieron colegas del estado de Alagoas, en el noreste, al ubicar una pintura posiblemente del siglo XVII, también escondida por detrás de un retablo. Otra más se descubrió recientemente en el estado de Espírito Santo, en la región este, y se considera fechada en el siglo XVI. Foto: Víctor Hugo Mori.

Tras dos siglos de incursiones tierra adentro —en el sur poco poblado y de cultivo de caña de azúcar en el litoral del noreste—, un momento de gran renovación e impulso ocurrió en el siglo XVII, con el descubrimiento de grandes yacimientos de oro en la céntrica región de Minas Gerais y la consecuente construcción de ciudades ricas y alejadas del litoral. La internalización e intensificación de la ocupación del territorio ha catalizado la definición de la identidad nacional brasileña y creado una expresión artística propia y muy fértil, cuyas figuras máximas fueron el escultor y arquitecto Antonio Francisco Lisboa, apodado “O Aleijadinho”, y el pintor Manuel da Costa Ataíde.

A pesar de la sofisticación cualitativa de la producción artística en Minas Gerais, no se produjo allí un expresivo desarrollo de la pintura mural, posiblemente debido a la abundancia de madera y quizás a la prisa con que se ha construido todo, además de la notable maestría de los artistas portugueses y brasileños de entonces en la talla de madera. Según se ha comprobado, por lo menos desde el siglo XVII hubo adaptaciones destinadas a reemplazar la pintura mural propiamente dicha, como fue el revestimiento de paredes con madera para en seguida pintarlas con la técnica que se dominaba.

Otro impulso mayor ocurrió en 1808, a raíz de la transferencia de la familia real portuguesa a Río de Janeiro tras la invasión napoleónica. La llegada de la reina y su corte impuso la necesidad de adornar a la antigua colonia, repentinamente transformada en reino unido, para lo que se importaron artistas europeos, con especial referencia a la Misión Artística Francesa llegada en 1816, ya en el periodo posnapoleónico en Portugal,

En este ejemplo de una iglesia en la ciudad de Itu, ubicada en el estado de Sao Paulo, hemos descubierto que la pintura del techo se extendía hasta el piso, en una especie de pintura mural sobre madera que recubría totalmente las paredes laterales. Actualmente, se halla escondida por sobrepintura blanca, pero se prepara un proyecto de rescate. Foto: Julio Moraes.



durante el cual, sin embargo, Brasil ha permanecido largos años como el único caso en la historia moderna del colonialismo, que pasó de ser sede del imperio a regir una metrópoli europea. Así, se consolidó una francofilia que duró más de cien años, incluyendo desde luego el aprecio por las decoraciones ambientales a la moda parisina, el extenso sistema monárquico venido con la independencia en 1822 y la república proclamada en 1889. Se ha preservado la tradición predominante portuguesa de pintar siempre *a secco*, con temple y aceite, prácticamente desconociéndose el fresco.

Desde el punto de vista de la cultura, otro gran choque ha sido el inicio de la inmigración organizada al estado de Sao Paulo, a partir de 1867. Las múltiples nacionalidades que han llegado desde entonces han agregado estilos ecléticos de ornamentación de casas, iglesias y edificios oficiales. De hecho, además de traer una influencia que excedió los límites de la Corte y posterior Capital Federal, y que abrió los caminos al arte moderno, las familias inmigrantes produjeron algunos de los artistas más expresivos del arte moderno brasileño, desde de comienzos del siglo xx:



El más antiguo ejemplo de pintura de este tipo realizado en la ciudad de Sao Paulo ha sido ubicado en la casa de la ex amante del primer emperador, quien a pesar de verse expulsada de la corte hacia un pueblo casi miserable, llevó consigo un gusto afrancesado.
Foto: Julio Moraes.

Candido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Paulo Rossi Ozir, Fulvio Pennacchi, Aldo Bonadei, Francisco Rebolo Gonzales, Galileo Emendabili, Yoshia Takaoka, Manabu Mabe, entre muchos otros nombres.

En 1922, Sao Paulo organizó uno de los más notables eventos de la historia del arte brasileño, cuyos reflejos habrían de trascender en mucho el ambiente artístico: la Semana de Arte Moderno, que ha representado el posicionamiento de una nueva y prolífica generación de pintores, escritores, dramaturgos y músicos, oponiéndose frontalmente al arte conservador hasta entonces "autorizado" por la clase dominante. Sin embargo, los creadores de 1922 no eran de otra clase, sino burgueses, y no les faltó el patrocinio de una cierta aristocracia "moderna". Se alejaron, por ejemplo, de los movimientos anarquistas obreros de la ya entonces industrializada ciudad de Sao Paulo, indiscutiblemente legítimos y auténticos. De todos modos, hubo una ruptura y se abrió espacio para nuevas manifestaciones artísticas.

En tal momento, las grandes capitales como Sao Paulo, Río de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre y otras, comenzaron a ganar murales y mosaicos de dimensiones considerables en espacios públicos y privados, siempre a la par y conectados a la arquitectura moderna, con excepción de algunos rarísimos especímenes de los periodos anteriores, fue esa la primera generación que empleó la técnica del fresco propiamente dicho de una manera más amplia.

Muchos de los artistas brasileños de mediados del siglo XX, influenciados por el movimiento comunista internacional, adquieren posiciones políticas que los llevaron a interesarse, a establecer contacto y dejarse

Este poco conocido mural sobre el tema *El Trabajo* de Carlos Jacchieri, quizá sea el primero en Brasil ejecutado con la técnica de acrílico, entre los años 1950 y 1960. El propio artista nos declaró que Siqueiros lo estimuló a probar aquel material, y la composición, poco común en la pintura brasileña del periodo, denota estudios de pintura mural e influencias del muralismo mexicano. Foto: Julio Moraes.



influnciar por los grandes muralistas mexicanos. Tal es el caso de Carlos Jacchieri, quien fue alumno de David Alfaro Siqueiros en México, y de Pietro Nérici entre otros, pero hay que reconocer que estos murales no han sido mayoría, y sintomáticamente no son muy conocidos.

Indudablemente conocido es el gran pintor Candido Portinari, el mayor nombre de la pintura moderna brasileña; sus cuatro frescos del interior del monumento rodoviario ubicado junto a la carretera Río de Janeiro-Sao Paulo, presentan a los trabajadores que construyen el progreso, tal como hacían los muralistas mexicanos del periodo, pero la composición es toda suya, muy personal; además, de ser el más conocido pintor moderno brasileño, Portinari fue el artista que más se ocupó de realizar murales, empleando muchas veces la poco usual técnica del fresco.¹ Sin embargo, el mayor productor de murales al fresco fue el italo-brasileño Fulvio Pennacchi, quien aprendió la técnica en su tierra natal. Sus bellos temas bucólicos y religiosos no reflejan preocupación política explícita ni tampoco influencia de los muralistas mexicanos, aunque sean sus contemporáneos.

A partir de los años de 1950 Sao Paulo con sus Bienales se ha convertido en un centro difusor del arte y tendencias plásticas, con influencias insospechadas hasta en países lejanos, y aunque por su misma formación y tradición histórica, Brasil nunca haya tenido un movimiento muralista tal como se entiende el muralismo en México, el mural fue incluido en el repertorio de técnicas y formas de expresión de muchos artistas.

Pero este desarrollo artístico sufrió un súbito corte luego del golpe militar que impuso en el país un sistema dictatorial entre 1964 y 1985, con graves consecuencias sobre la producción de murales. Esto se debió no

¹Para mejor conocimiento de la producción mural de Portinari indicamos el sitio www.portinari.org.br (en portugués e inglés).



Igualmente este mural del italiano radicado en Brasil Pietro Nérici sobre la historia de la ciencia, presenta una composición basada en sólidos conocimientos de pintura de grandes dimensiones, aunque no tenemos noticia de que haya tenido contacto directo con muralistas de otros países. Este artista nació en la misma ciudad que Fulvio Pennacchi, quien ha producido muchos frescos, pero empleó la pintura al óleo, la técnica más tradicional en murales brasileños. Foto: Julio Moraes.

únicamente a que la mayoría de los artistas dedicados a la pintura mural tuvieran posiciones políticas netamente izquierdistas, sino que cualquier expresión de amplio alcance y carácter público como el mural, no fuera bienvenida por el gobierno dictatorial. Con el regreso de la democracia surgieron nuevas manifestaciones, pero hasta la fecha no se ha retomado una producción muralística comparable a la que se reprimió en los años 1960, quizás debido simplemente a que la generación que los desarrolló se murió, sin tiempo de formar herederos o discípulos.

A principios del siglo XXI, la producción mural que se contempla es más semejante a un muralismo significativo, es el crecimiento de la espontánea y, sin dudas, legítima producción de los *grafitteros*, artistas de diferentes orígenes sociales que se apropian de muros, puentes y viaductos de las grandes ciudades, para ahí ejercer su arte, que presenta un rápido y sorprendente desarrollo cualitativo, ya sea desde el punto de vista técnico o formal. En consecuencia de esa calidad creciente de los *grafitteros*, el mismo carácter deliberadamente efímero de ese tipo de pintura, se inclina a cambiar, con la inclusión de producciones de tales artistas en museos, galerías y edificios, convirtiéndose en nuevos desafíos para los conservadores y restauradores.

2. Breve panorama de la conservación-restauración en Brasil

Las primeras referencias documentales a intervenciones de conservación en Brasil se remontan al siglo XVIII, y una de las primeras restauraciones conocidas de murales posiblemente sea la de las pinturas de unos salones del Palacio Imperial de São Cristóvão en Río de Janeiro, en el siglo XIX. En el plano popular siempre se ha confundido a la restauración con renovación, sobre todo al tratarse de restauración de pinturas decorativas de iglesias, lo que

Graffiti en una calle de Sao Paulo. Foto: Toni Dorta.



se observa más que todo en los templos ecléticos fechados en el periodo de fines del siglo XIX, hasta la mitad del siglo XX. Por su propia naturaleza frecuentemente "pública", los murales son más expuestos a todo tipo de intervenciones no especializadas, que ocasionan descaracterizaciones y no raros efectos destructivos a corto y largo plazo.

La semilla del cambio de tal mentalidad y procedimientos fue sembrada en 1937 con la fundación del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN), un notable éxito de la generación modernista en pleno régimen dictatorial de inspiración fascista. La primera generación, con mucha justicia apodada "generación heroica" ha identificado y protegido las principales ciudades históricas y monumentos, realizado las primeras restauraciones. Sin embargo, el desarrollo de la preservación de bienes muebles y elementos artísticos agregados a edificaciones, no se ha independizado suficientemente del de la arquitectura, y la adopción de nuevas técnicas y la modernización de las intervenciones de conservación y restauración han tardado bastante en iniciarse. En mi opinión personal, la mayor laguna en la estructura de preservación del patrimonio cultural es precisamente la ausencia de un órgano central que coordine las intervenciones de conservación y preservación ajenas a la arquitectura, algo equivalente por ejemplo a la Coordinación Nacional de Restauración del INAH que hay en México. Los criterios y la técnica de intervención en bienes muebles o agregados a la arquitectura quedan a cargo de arquitectos, que generalmente tienen una visión inapropiada o incompleta de lo que deberían ser las intervenciones especializadas en tales bienes.

Un grave problema persistente hasta nuestros días es el predominio de arquitectos en casi todos los cargos directivos y técnicos del IPHAN, que, además, sirve de modelo para los órganos de los gobiernos estatales

y municipales. Uno de los motivos más importantes es el no reconocimiento oficial de la profesión de conservador-restaurador; que por una parte, no nos da espacio en los órganos oficiales de preservación y, por el otro, permite legalmente que cualquier persona intervenga en bienes culturales.

Sin embargo, en los años 1960-1970 una generación de nuevos profesionales salieron a buscar nuevos caminos, normalmente asistiendo a cursos en el exterior; sobre todo en Italia, Estados Unidos, Bélgica, México y Francia. Se organizó el primer centro brasileño destinado al estudio e investigación científica de la preservación del patrimonio cultural, el Centro de Estudios de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles de la Universidad Federal de Minas Gerais (CECOR-UFMG), que por más de veinte años ha impartido cursos de posgrado, paradójicamente sin que hubiera un solo curso curricular en todo el país.

Pero tal como suele suceder en todos los campos, de alguna manera la sociedad brasileña encuentra caminos para compensar las omisiones del poder público. Varios cursos no oficiales se han organizado y han logrado mejorar la capacitación de los profesionales. El reconocimiento y reglamentación de la profesión por fin se avecina, con un proyecto de ley recién aprobado en primera instancia por el Congreso Nacional, y dos cursos curriculares recién fundados, uno en el mismo CECOR-UFMG y otro en la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo (PUC-SP). Muy sintomático es el hecho de que los alumnos del primer grupo de la PUC-SP sean todos veteranos, muchos profesionales tratando de perfeccionarse, y no hay ningún joven recién egresado de la secundaria. Me parece por eso que ambos cursos atienden a una reclamación de la sociedad, sin duda impuesta por el crecimiento de la conciencia patrimonialista en el país, desde los años 1980.

3. La conservación-restauración de murales en Brasil hoy

Un intento de corresponder a las nuevas expectativas de la sociedad fue la creación de la Ley Federal de Incentivo a la Cultura (más conocida como *Ley Rouanet*, en referencia a su creador), promulgada en 1991 y que promueve un sistema de patrocinios privados posteriormente recompensados en gran parte por el gobierno vía descuentos en impuestos. Una crítica obvia que se puede hacer a la *Ley Rouanet* es que haya quitado a los órganos gubernamentales la selección de los bienes culturales a ser beneficiados y la asignación del dinero público, entregándoselo a los directores del *marketing* de las grandes empresas patrocinadoras. Desde entonces, transcurre un periodo sin precedentes en el número de intervenciones en el patrimonio cultural brasileño, sobre todo en cuanto a restauración arquitectónica se refiere y agregados como los murales (debido a la visibilidad publicitaria que les da a los patrocinadores), pero

hay que subrayar que una vez más la falta de profesionales capacitados es evidente.

Aunque presente resultados muy variables en lo que a la calidad se refiere, tal intensificación de la restauración arquitectónica bajo iniciativa privada trae la primera de cuatro vertientes de la restauración de murales hoy en día en Brasil: la que completa las intervenciones arquitectónicas hechas con tal carácter. Para eso se han formado rápidamente —no siendo raro que más propiamente se hayan improvisado—, equipos que trabajan durante las obras de restauración de edificaciones, generalmente pequeñas firmas al servicio de grandes empresas constructoras, y ni siempre asistidas por un restaurador con adecuada formación. Es un tipo de intervención que capitaliza la fascinación del público hacia las decoraciones de teatros fastuosos, iglesias o casas antiguas, con un espíritu de nostalgia o “romántico”, que sin embargo, ya encuentra serios oponentes en diferentes sectores sociales.

La segunda línea de restauración proviene de iniciativas comunitarias, más frecuentes en pueblos y ciudades de nivel medio. Volcándose sobre todo hacia las iglesias, alcaldías, estaciones de ferrocarriles y otros edificios emblemáticos, en una clara manifestación de rescate de sus identidades locales ante el fenómeno de la globalización. Sorprendentemente tales iniciativas rápidamente vienen abandonando a los viejos procedimientos del repinte sumario, intentando reemplazar a los restauradores improvisados por profesionales adecuadamente preparados.

La tercera tendencia resulta de iniciativas de gobiernos de los estados o de las administraciones municipales. La capacitación de los técnicos encargados presenta enorme variación, y se observan desde desastres hasta restauraciones de primera calidad, tocando a los mismos monumentos del tipo anterior y casas históricas adquiridas por los municipios. En los estados más desarrollados en el campo del patrimonio cultural se vienen haciendo intervenciones de alta calidad, como las que se ven en Minas Gerais, Pernambuco, Bahía y Río de Janeiro.

Por fin, la cuarta vertiente es la que más recientemente ha surgido y que, sin embargo, más rápidamente crece. Se conecta al mercado inmobiliario que se envuelve en la recuperación de edificios modernos en el marco de la revaloración de centros urbanos, y al mercado del arte que se pronuncia por promover muy a menudo la remoción o movilización de los murales, en especial los murales modernos que encuentran gran valor de venta.

4. Los murales modernos

Los siguientes ejemplos pueden ilustrar el tratamiento que se les viene dando a esos murales y más que todo una actitud que refleja una clara toma de conciencia.

Ejemplo 1: Murales del Museo Casa de Portinari, de Cândido Portinari y otros artistas; restaurados por nuestro equipo en distintas ocasiones. Es un conjunto de 21 murales al fresco y al temple, ubicados en tres casas originalmente pertenecientes a la familia de Portinari en Brodowski, estado de Sao Paulo. Su problema principal es el mismo carácter íntimo de las pinturas, las que el artista nunca destinó para que se preservaran, sino que eran más bien pequeñas muestras de cariño obsequiadas a su familia, o ejercicios o experimentaciones que realizaba cuando iba a su pueblo natal en plan de vacaciones. Después de su prematura muerte se decidió volver a la casa un museo y preservar las pinturas, pero la construcción sencilla en mampostería de ladrillos y barro presenta constante inestabilidad, además de la toma de medidas como el cierre al tráfico de vehículos en las cercanías. Dos intervenciones, en 1989 y 1993, lograron consolidar los soportes y revertir intervenciones inadecuadas en los murales de las residencias y luego en los de la capilla familiar. Pero, en 2004, un problema estructural obligó a un sólido refuerzo en una de las paredes de la capilla, lo que se hizo conjuntamente con restauradores e ingenieros. En la actualidad, se han tomado providencias para otras reparaciones estructurales en la casa. Es interesante en este caso, observar la representativa trayectoria de las intervenciones, que reflejan bien la evolución de la salvaguarda del patrimonio en el país: primera intervención financiada por la municipalidad, tras una larga lucha de años por parte del Museo; la segunda, financiada por el Estado, ya con mayores facilidades, y la tercera con patrocinio empresarial privado “espontáneo”, sin mediar ningún programa de estímulos fiscales. Es uno de los pocos casos en que se practica la conservación preventiva: el equipo del Museo inspecciona diariamente todas las instalaciones y murales, y nos convoca en caso de cualquier alteración.

Ejemplo 2: Mosaico de Tomie Ohtake en el edificio del Instituto de Estudios Brasileños de la Universidad de Sao Paulo. Se removió el mosaico de su sitio original y se transportó al zaguán de la misma institución, previéndose su traslado al nuevo edificio en construcción. Representa claramente una nueva actitud, en la que los propietarios de murales se niegan a abandonarlos y buscan a equipos especializados capaces de efectuar la remoción en caso necesario.

Ejemplo 3: Mural al óleo *Juventude no kibbutz*, de Yohanan Simon, restaurado y transferido por nuestro equipo. Fue pintado por el importante artista israelí en el año de 1954, en una escuela judía de Sao Paulo; ante la inminente venta y reforma del edificio en 2005, con la prevista destrucción del mural, los propietarios lo donaron al *kibbutz* Gan-Shmuel, en Israel, donde vivió el artista, bajo el compromiso de rescate. Se hizo una remoción de carácter urgente debido a la amenaza de destrucción, en seguida se restauró y montó en Israel. Llama la atención el hecho de que haya ocurrido una movilización hacia la sobrevivencia del mural, prefiriéndose verlo en otro país que destruido en Sao Paulo.

Ejemplo 4: Murales de Alfredo Volpi y Yolanda Mohalyi en la capilla Cristo Operario, en Sao Paulo. Los murales fueron pintados en 1952, cuando un antiguo almacén se convirtió en la capilla de una fábrica de muebles autogestionada según una propuesta socializante. Estuvo semiabandonada por muchos años luego del cierre de la fábrica, dañándose gravemente los murales a consecuencia de filtraciones de humedad. Al iniciarse la restauración en 2006, se planteó como principal reto la expectativa de la comunidad local y los usuarios de la capilla para recuperar integralmente las imágenes. Eso se hizo posible gracias a una amplia documentación fotográfica, empleándose lenguaje pictórico evidente, luego de una amplia discusión con los grupos involucrados en la restauración, incluidos los órganos oficiales encargados del patrimonio cultural, que debieron aceptar la voluntad popular explícitamente expresada, aunque trajeran un equipo de restauración distinto a la tradición mínimamente intervencionista, que determinó que se consolidara, pero sin reintegrar.

Ejemplo 5: Pocos días antes del inicio del Primer Encuentro de Pintura Mural: Conservación e Investigación en la ciudad de Guanajuato, un grave incendio consumió el tradicional Teatro de Cultura Artística de Sao Paulo. De inmediato, estalló una viva discusión sobre cual era el tratamiento más adecuado para intervenir el gran mosaico de Emiliano Di Cavalcanti que decora su fachada (48 metros de largo por 8 metros de alto). Y según, ha averiguado la prensa, una de las opiniones más frecuentes de la población y de las autoridades, es que se efectúe una completa reconstrucción del Teatro, con el objetivo de preservar el mosaico. Al mismo tiempo, una importante ONG ocupada del rescate del centro de la ciudad, ha iniciado una campaña para “descubrir” al autor y obtener fondos para la restauración de un mural ubicado en la entrada de un gran edificio.

5. Conclusiones

De alguna manera, los murales modernos brasileños reciben en este momento una atención que les hacía mucha falta, ya sea por sus propias calidades artísticas, o por su importancia histórica o su valor comercial. Precisamente, por que son tan poco conocidos por el gran público y, sin embargo, reciben cada vez más, mayor atención, ya que quizá reflejen mejor que cualquier otro tipo de productos artísticos el momento que vive hoy toda la actividad de preservación del patrimonio cultural en el país. Son muy sintomáticos los hechos de que cada vez más se rechacen intentos de intervenciones de mala calidad o por mero interés político, que se redescubran obras olvidadas, que se asome la iniciativa privada independiente al incentivo del poder público, que las comunidades se cooperen para financiar rescates, que las intervenciones sean más y más basadas en apoyo científico, y que se busquen y se creen instituciones de enseñanza especializada.



Comparación de uno de los murales de Alfredo Volpi en la capilla Cristo Operario, antes y después de la intervención, con la completa reconstitución, según la voluntad de la comunidad cercana, de la parte inferior que fue destruida por filtraciones ascendentes. La evidencia de las partes reintegradas con *rigattino* ha ofrecido una buena oportunidad para explicar y discutir los criterios y principios de la restauración con los miembros de dicha *comunidad*. Asimismo, han aceptado de buena voluntad que se les encargue la observación y primeros cuidados para una futura conservación de los murales. Foto: Julio Moraes.

Por otra parte, hay un gran número de intervenciones que no atienden a necesidades de preservación del mismo mural, sino a intereses financieros o caprichos individuales. La ausencia del poder público en la determinación de los destinos de los murales, al igual que de muchos otros bienes culturales, es la gran y más dañina señal que se percibe.

No hay que engañarse, muchos errores y omisiones aún van a suceder; obras que se van a perder; pero lo más importante, es la nueva actitud de los brasileños hacia su patrimonio y los consecuentes cambios en las perspectivas generales que son ya innegables para un observador atento, como yo, desde hace más de treinta años.