REVISTA CONTRATIEMPO

AÑO XI - N° 3 / Primavera 2011

Arte, Pensamiento y Política

www.revistacontratiempo.com.ar

El mural de Siqueiros en Argentina
Arte y Política en América Latina (1933)

DANIEL SCHÁVELZON

El mural de Siqueiros en Argentina Arte y Política en América Latina (1933)

DANIEL SCHÁVELZON

La pintura considerada como la más significativa del Muralismo Mexicano es una obra de Siqueiros hecha con la colaboración de cuatro artistas locales en Buenos Aires. El mural cubrió piso, paredes y techo abovedado en 1933 y quedó olvidado. Es una obra de arte excepcional que permaneció fuera de la vista, desconocida su historia y su significado

Mucho se ha escrito y hablado sobre la relación entre vanguardias, arte y política en América Latina. Y el caso del Muralismo mexicano es quizás el más evidente, al ser fruto temprano de una gran revolución social, incluso previa a la Revolución Rusa de 1917. Por eso resulta por demás interesante encontrar grandes obras casi desconocidas de sus artistas más reputados, en este caso David Alfaro Siqueiros —José Alfaro, su verdadero nombre—, y poder ponerlas en el contexto social de su producción. En lugar, fecha y circunstancias en que se realizó. Y en este caso, resulta especial ya que por problemas que luego iremos viendo, pasó casi desapercibida al estar fuera de México y ser su única obra de contenido no político, a lo que se sumó más de medio siglo de abandono y fuera de la visión del público.

En 1928 un militante político mexicano, que además era artista en los ratos libres que le dejaba su trabajo para el joven Partido Comunista de su país, llegó a Montevideo, Uruguay. Bajo el nombre ficticio de Sr. Suárez se ocultaba Siqueiros, quien pocos meses antes había estado en Rusia invitado por el Partido a un gran evento internacional. La intención era formar cuadros que pudieran organizar uniones de sindicatos de izquierda y, en este caso, participar en un par de eventos que se estaban preparando en ambas orillas de Río de la Plata. Hasta ese momento había hecho una interesante labor en el arte, aunque era aun muy joven. Había trabajado como muralista en tres obras que quedaron inconclusas en la ciudad de México. Además, había hecho obra de caballete, grabados y dibujos. Pero si bien iba haciendo su recorrido inicial de reconocimiento en el arte, su trabajo y su pasión estaban en el movimiento obrero y la militancia política del más duro comunismo soviético. Ya era considerado por algunos críticos norteamericanos jóvenes como uno de los artistas de la nueva Revolución Mexicana, la vanguardia local, a cuya cabeza estaba Diego Rivera. Había pasado una temporada iniciática en Europa, en Francia y España, dedicado al arte y en compañía de Rivera y ambas esposas –Siqueiros estaba casado con Gabriela Amador quien trabajaba para la Embajada Soviética-, viviendo la vanguardia de esos años: Dadá, el Futurismo y el Cubismo[1]

[1] Bertram Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, Nueva York, Stein & Day publications, 1929.

Vista general del mural hacia la entrada (Foto J. L. Rodríguez).

Su arte estaba conscientemente politizado, como en todos los herederos de la Revolución –aunque cada uno lo tomó a su manera-, y le daba al muralismo el papel de trasmisor de ideología, de propaganda política, de expresión de un grupo de artistas esclarecidos hacia las masas, siempre pintura hacia al exterior o hecha en los espacios abiertos de los edificios públicos. Y salvo alguna experiencia poco clara, eran siempre paredes planas, muros para enfrentar y leer en lenguajes didácticos y populares (o populistas). Cuando Siqueiros se atrevió a pintar una superficie compleja, como fue una caja de escaleras, en 1926, no eran planos que se continuaban entre sí sino que los tomó como si fueran diferentes espacios pictóricos. Era una teoría que asumía, la del muralismo como trasmisor de mensajes políticos, culturales y sociales, impulsada por el ministro José Vasconcelos, quien sin embargo nunca aceptó el contenido político de izquierda que quiso darle un sector (Diego Rivera, Siqueiros, Xavier Guerrero y otros). Para él, era una manera de difundir el arte internacional a los grupos iletrados, fomentando sólo expresiones de la vanguardia de finales del siglo XIX europeo; lo otro, tuvo que soportar de mala gana hasta que lo suspendió en 1926. Por ello, sus pintores favoritos eran otros, aunque aceptaba a todos a regañadientes[2]. México estaba viviendo los primeros resultados de la Revolución en el arte, no sólo con la introducción de temas políticos si no en la nueva visión de la realidad, que surgía desde que en 1911 se impusieron las Escuelas al Aire Libre, dejando de lado al modelo estático y buscando referentes temáticos en la población pobre y marginal.

Durante la estadía en Montevideo, Siqueiros se enamoró de Blanca Luz Brum, muy joven y hermosa viuda con un hijo pequeño, quien también tenía afinidades con la izquierda política. En realidad, ella era más de una vanguardia modernista asociada a los grupos intelectuales latinoamericanos, los que estaba descubriendo. Su también muy joven y fallecido esposo había sido Juan Parra del Riego, poeta de origen peruano, por lo que ella se había ido a Lima a vivir con la familia de él, en donde conoció a quien fuera su segundo marido: César Miró Quesada. Junto con él militó en la revista *Amauta* de José Carlos Mariátegui, el luchador de los derechos sociales del Perú, hasta que fueron expulsados a Chile mientras Blanca Luz editaba la revista *Guerrilla*.

Volvía al Uruguay tras separarse de Miró en Chile cuando conoció a Siqueiros y lo identificó por quien era tras su disfraz militante. O, por lo menos, eso contó varias veces. Poco después de cumplida la misión, viajaron juntos a México en donde permanecerían un par de años, viviendo primero junto con Diego Rivera y su nueva esposa, Frida Kahlo, haciendo política y conociendo grupos intelectuales. Luego él estuvo cinco meses preso, perdieron un hijo y fueron deportados a la ciudad de Taxco para permanecer allí, alejados de la política. Pero una exposición que Siqueiros hizo en la ciudad de México, ilegalmente, le produjo que fuese expulsado del país. Juntos viajaron a Los Ángeles, en donde permanecerían durante el año 1932 y donde se casarían[3]; también allí pintó tres murales, pero ni su actitud contestataria ni los contenidos ideológicos fueron del agrado de sus contratistas y no se le renovó la visa. De esa manera tuvieron que emigrar nuevamente y la verdad es que muchas opciones no tenían y el sur del continente era una de ellas[4]. La relación entre ambos era trágica, un amor apasionado según todos los documentos, pero de enorme violencia, golpes y alcohol, lo que hizo que ella planificara una separación, lenta pero inexorable. Organizó regresar a Montevideo en donde a él lo esperarían para una supuesta monumental exposición que luego iría a Buenos Aires. Fue un plan urdido por ella, lentamente, con sus amigos, que exageraba la obra de su marido, rogaba para que le hicieran un recibimiento y a él le trasmitía que lo esperaban triunfante. Hasta que logró que escritores como Waldo Frank intercedieran con Victoria Ocampo, para que efectivamente se hiciera una exposición en *Los Amigos del Arte* durante 1933, en Buenos Aires. Esto permitió que él fuera allí mientras que ella se quedaría en Uruguay, en una separación casi definitiva. Durante la estadía en México, incluso desde antes, ella también escribía y publicaba poesía y prosa en buena medida parte de sus experiencias personales.

Por cierto, resultaban en el medio, en Montevideo y Buenos Aires, un par de per-

[2] David A. Siqueiros, *Memorias: Me llamaban el Coronelazo*, México: Grijalbo, 1974.

[3] Héctor Mendizábal y Daniel Schávelzon, *El mural de Siqueiros en la Argentina. Buenos Aires: El Ateneo,* 2003. Daniel Schávelzon, *El mural de Siqueiros en la Argentina: la historia de Ejercicio Plástico*. Buenos Aires: Fundación YPF, 2010. Hugo Achúgar, *Falsas memorias: Blanca Luz Brum*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2000.

[4] Shifra Goldman, "Siqueiros y tres de sus primeros murales en Los Ángeles". *Crónicas* nos. 8-9, pp.45-46, México, 1974. 2001-2002. Shifra Goldman, "Las criaturas de la América Tropical: Siqueiros y los murales chicanos en Los Angeles". *Revista de Bellas Artes* no. 95, pp. 38-46, México.

[5] Patricia Frazzi, "La restauración del mural de Salvadora", en: *El mural de Siqueiros en la Argentina: la historia de Ejercicio Plástico* (Daniel Schávelzon, editor). Buenos Aires, Fundación YPF, pp. 147-154.

[6] Helvio Botana, *Memorias: tras los dientes del perro*. buenos Aires: Peña Lillo Editor, 1977.

sonalidades que llamaba la atención, por su vestimenta –ella usaba ropa y peinados mexicanos y hasta se teñía el pelo de oscuro-, sus arrebatos vanguardistas y liberales y sus declaraciones, en una sociedad pacata, reprimida y, en ambas ciudades, militarizada. En Buenos Aires, Siqueiros escribió una larga serie de artículos sobre arte y revolución internacional para el diario *Crítica,* donde su propietario Natalio Botana buscaba causar impacto y que se generara polémicas en su nuevo tipo de prensa popular. Desde su llegada, se puso en contacto con sectores de la izquierda porteña, política e intelectual, y dio conferencias que terminaron en sonados escándalos. En torno a él se producían disturbios en los que aprovechaba para marcar su línea política estalinista; era un movilizador nato.

A mitad de ese año, Botana, como mecenas, le encargó que le pintara un mural en su casa. Pensemos que era el dueño del diario de más venta en el país y que, más allá de sus posibilidades económicas y su afán de mostrar una imagen contestataria, era un hombre insolente con las instituciones que le daba valor a todo lo que fuera contra el sistema democrático imperante. Tras sus veleidades de dejar hablar a la izquierda de todo tipo y a los grupos modernistas, con amplio espacio en su diario, en lo personal era miembro de la Democracia Cristiana y financió el golpe de estado dado por los militares bajo la dirección del general Uriburu en 1930, y luego encumbró al general Justo en el poder. El trabajar para una persona como él, si bien resolvía sus dificultades económicas —que no eran menores— y de difusión masiva de ideas, le creaba un conflicto ideológico insalvable: era trabajar para la oligarquía local, para quien sólo le interesaba la izquierda para vender periódicos. Y además, había que hacerlo en su residencia, en un interior no accesible y en un tema que, si bien no le debe haber sido impuesto, no tenía nada que ver con su trabajo anterior ni posterior. Pero Siqueiros aceptó, porque a su vez implicaba un desafío; no era simple pintar el bar que Botana tenía en el sótano de su gran casa, una cava bajo tierra donde se reunía en privado con amigos y políticos. Y no era casualidad que justo encima de ese sitio, la esposa de Botana, Salvadora Medina Onrrubia —escritora de teatro y anarquista juvenil—, había hecho colocar un mural de casi diez metros de largo comprado en España en 1928[5]. En él figuraban, supuestamente, ya que era más un delirio producido por su hábito con las drogas intensificado por el suicidio de su hijo mayor, sus ancestros hasta llegar a la Edad Media española. Eso la hacía sentirse superior a él, a quien le remarcaba sus rasgos que ella interpretaba como negroides y latinoamericanos[6], conflictos que los llevaba a vivir separados, además de mutuas infidelidades públicas.

Para realizar el mural, Siqueiros contrató cuatro jóvenes aristas, los que ya se destacaban por su obra, pero que básicamente eran también militantes políticos: los argentinos Lino Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni y el uruguayo Enrique Lázaro. Entre todos formaban un muy buen equipo ya que Lázaro era escenógrafo y Castagnino, arquitecto. El sótano no era una obra simple puesto que el edificio había sido construido por el arquitecto de origen húngaro, Jorge Kalnay, en estilo Neocolonial con toques modernistas, y era un buen constructor. Pero los propietarios lo decoraron con una profusión obsesiva de azulejos españoles en todos los ambientes, mármoles, baños estilo árabe de gran lujo, enormes arañas y pisos de mármol de dos colores. Cada centímetro de pared externa o interna estaba recubierto por escenas históricas españolas, salvo los pocos lugares en que Kalnay había dejado sus decoraciones abstractas que nada tenían que ver con el resto. Todo esto se hallaba en una enorme quinta suburbana en Don Torcuato, llamada *Los Granados*, de catorce hectáreas con caballerizas, casas para amigos, para la servidumbre y los allegados, sus dos Rolls-Royce, colecciones de faisanes y aves raras, una cabaña de troncos, una biblioteca única, un lago artificial y una monumental pileta de natación con una torre que luego se haría famosa gracias a las memorias de Pablo Neruda[7]. Era un muestrario de nuevo rico y mal gusto que, obviamente, no pasó a la historia de la arquitectura. El sótano, que estaba a medio nivel bajo el suelo, había sido pensado para guardar vinos y alimentos, era rectangular con techo abovedado y una entrada de luz desde el exterior por dos ventanas.

En ese espacio, Siqueiros realizaría la obra cumbre del muralismo en América, básicamente por poder desvincularse del contenido político e ideológico de su obra precedente y generar una pintura donde puso lo mejor de sí mismo, de su arte y su capacidad creativa. Y lo mismo sucedió con sus compañeros de trabajo con quienes formó, evidentemente, un verdadero grupo de trabajo. Este último tema no es menor porque Siqueiros venía pregonando desde su estadía en Estados Unidos trabajar en grupos socializados. Pero en las dos experiencias que tuvo en Los Ángeles no pasó de ser un maestro con sus discípulos, y la realidad fue que ninguno de ellos finalmente se dedicó al muralismo ni tuvo influencia de él de manera concreta. Se alega que Jackson Pollock aprendió a realizar sus *drippings* famosos allí, pero jamás nadie lo ha probado. Es más, básicamente, eran en su mayor parte los que luego formarían la Escuela de Acuarelistas de California.

Si el tema elegido y la decisión de no politizarlo fueron voluntad propia o exigencias del comitente, son cuestiones ya imposibles de desentrañar por la falta de un contrato; lo mismo el monto del pago, dato que no ha sido encontrado. Sus cuatro compañeros, elegidos por su compromiso político en primer lugar, no eran artistas menores, pese a ser más jóvenes. Sin embargo, parecería que el papel de cada uno fue en cierta medida secundario puesto que, aunque ahora es posible identificarlos, cada uno con características propias desarrolladas con los años, la temática sólo era parte de la propia vida de Siqueiros. Para todos ellos, técnicamente esta obra fue realmente importante y a veces hasta definitiva en su obra ulterior porque les abrió varias posibilidades antes desconocidas.

Hoy, una larga polémica intenta entender este momento tan complejo en la vida de Siqueiros . La obra, al quedar libre de ataduras formales del Realismo Socialista, se transformó en un canto lírico a su mujer que se separaba de él, en una construcción casi teatral, en una secuencia semi-onírica de una belleza enorme, posiblemente porque desató la capacidad creativa de todo el grupo de artistas. No usar técnicas del fresco tradicional y experimentar con un soplete mecánico y pintura automotriz, cosas que ya venía haciendo Siqueiros desde un par de años antes, fueron también parte de la nueva experiencia.

El tema que pintarían los cinco allí dentro es, en esencia, la historia pasional de él y su mujer: un burbuja bajo el mar ¿su aislación?, dentro de la cual y en el centro se produce una escena trágica en su vida, que fue cuando él le pegó en público a Blanca Luz con tanta violencia que la hizo caer sobre la mesa en un restoran. Su personalidad no dejó de aflorar pese a que la pintura intentaría narrar esa situación desgraciada que los llevó a la separación final; pese a eso, él se pintó vestido, con panta-

[7] Pablo Neruda, *Confieso que he vivido, memorias*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1976.

[8] Antonio Berni, "Siqueiros y el arte de masas", *Nueva Presencia* (enero), Buenos Aires, s/p. 1935.

[9] David A. Siqueiros, *Como se pinta un mural*, México: Ediciones Mexicanas, 1948.

[10] Pablo Neruda, *Confieso que he vivido: memorias*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1976.

Fotos pág. anterior: Arriba: Proceso de restauración de una de las mitades de la bóveda del techo. Abajo: El mural en proceso de restauración (Archivo del proyecto).

lones cortos, pero a ella desnuda y con cuernos en la cabeza. Obviamente no era posible pintar en el centro del volumen, por lo que se optó por el muro al que se enfrenta quien entra al sótano, allí comienza la narración. Ese suceso, que en origen se denominó *La Tempestad*, desata que un grupo de mujeres y hombres, que están fuera de la burbuja, miren con diferentes actitudes de asombro lo que sucede. Muchas de esas imágenes eran, a su vez, la propia Blanca Luz en fotografías –ella se negó a viajar para posar en el mural—; incluso, hay una imagen que la muestra como una niña y que ahora sabemos que es ella fotografiada en el barco desde Montevideo. La representación termina con Blanca Luz que, enroscándose sobre ella misma en el agua, saliendo de la burbuja y perdiéndose, se desdibuja mar adentro. El piso también fue pintado: la primera imagen es ella misma, invitando al que entra a mirar la historia; el resto, son figuras de ella que pueden entrar a la burbuja a ver parcialmente la situación. Como no posó para la obra si no que llegó cuando la estaban finalizando, se usaron fotos de diferentes épocas y posturas, que fueron adaptadas a la obra[8].

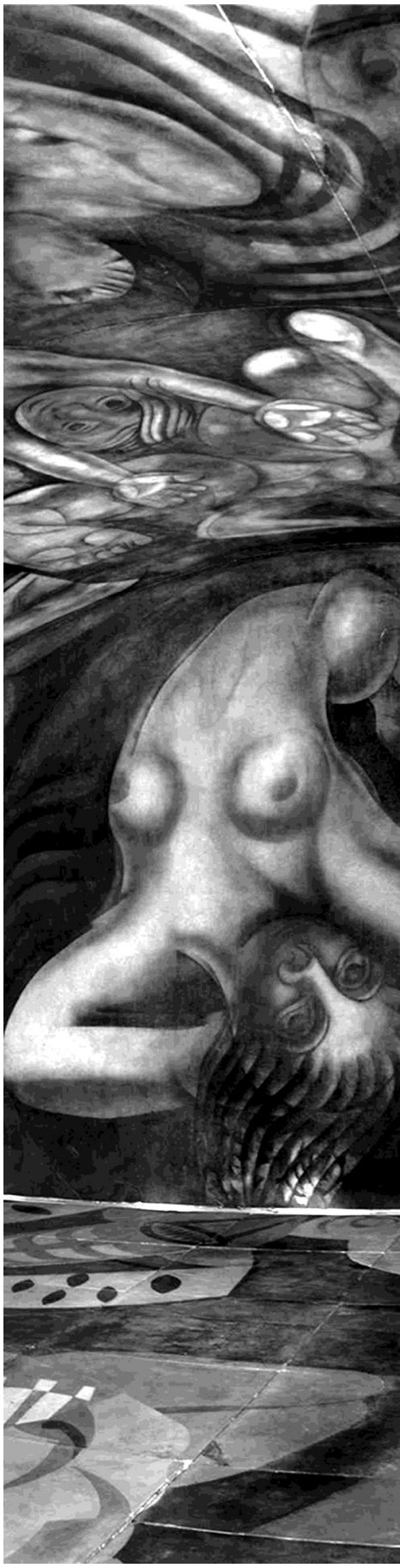
Resulta interesante el comparar el boceto existente del mural, aunque Siqueiros dijera expresamente en su folleto de 1933 que hizo todo de manera espontánea y sin ensayos previos porque era caer en el arte burgués, con una foto existente del primer diseño en los muros y el resultado final. Su simple observación muestra cómo los hechos que eran fácilmente identificables con la vida de él, fueron desdibujándose para perder realismo, y cómo usó fotografías y otros dibujos previos para cada personaje. Dada la necesidad de proyectar sobre el muro, requirieron de imágenes preexistentes, y gracias a ello podemos hoy reconstruir la escena.

Una serie de críticos relativamente recientes inventaron la historia que ella posó metida dentro de una caja de vidrio, a la que le proyectaban haces de luces. Más allá del absurdo, ya que la dimensión del sitio lo hacía imposible, el estudio de las fotos y las imágenes y el libro posterior de Siqueiros sobre cómo pintar un mural, más la descripción que él mismo dejó, indican que usaban un proyector de negativos de vidrio —los únicos que había en ese tiempo—, pero que iban deformando las figuras moviendo el aparato, incluso proyectando sobre dos planos diferentes[9]. Las cartas de ella son claras al respecto, permaneció en Montevideo casi hasta la finalización del mural.

Esta narración pictórica, es decir, lo que sucede en el mural, lo que está representado, pensándolo como una secuencia de eventos en el tiempo, que representan una historia real, permaneció oculta, por lo que nunca había sido posible interpretar el trabajo y su significado. Ahora, juntando todos los elementos de la historia de la pareja, después que se logró obtener los diarios de ella que habían permanecido olvidados en la isla de Robinson Crusoe en medio del Pacífico, de analizar sus correspondencias, ha sido posible comprender un poco mejor esta historia inédita en la obra de un luchador político como fue Siqueiros. Los pocos libros que recordaron este mural dijeron todo tipo de cosas, hasta que era pornográfico; sólo la historia, la limpieza y la restauración lograron permitirnos verlo y entender sus dimensiones histórica y estética. Blanca Luz fue enviada al ostracismo, en esa isla casi desierta, por su trabajo político posterior en Chile, en varias campañas presidenciales, donde permaneció hasta la muerte.

El mural quedó pintado para el inicio del mes de diciembre de 1933, se inauguró en una fastuosa fiesta en la que Pablo Neruda narró que tuvo una aventura sexual con Blanca Luz en la torre de la pileta, en la que también participó Federico García Lorca[10], aunque es posible que todo haya sido más más un giro poético que una realidad.

Siqueiros tuvo que irse del país a los pocos días por participar en una



manifestación política; o al menos, eso es lo que él difundió, y ella se quedó a vivir con Botana. Eso duró poco porque luego se fue a Chile, junto a un poeta reconocido, y seguiría sus aventuras y militancia política para no volver a cruzar sus caminos nunca más. Botana moriría en un accidente de auto en Jujuy un tiempo después y todo quedaría, para la década de 1950, abandonado. Los terrenos comenzaron a fraccionarse y la casa y su mural pasaron al olvido. Con la carga que tenía ese mural fue evidente que ni la familia quería acordarse de esa historia compleja, ni Siqueiros quería recordar su único mural no politizado, en especial después de haber ido a la Guerra Civil Española y de haber intentado asesinar a Trotsky en México. Para Salvadora Medina, la viuda de Botana, ver la imagen de la amante de su marido no debió ser agradable, por cierto.

Siqueiros, pese a sus publicaciones tratando de desdibujar la realidad y politizando la obra, lo entendía como un retroceso en su militancia, como una debilidad a la cual era mejor olvidar y que fuese olvidada. Era la expresión de cuando por única vez pintó algo que no trasmitía un mensaje ideológico, lo que para sus colegas del Partido y militancia era un error tremendo; pensemos en la tradición stalinista que mantenían y eso era imperdonable. En cambio, para el arte fue un laboratorio experimental de técnicas nuevas, fue el proyectar al mundo a cuatro artistas de primera línea, y descubrir a un Siqueiros de quien sin esto no conoceríamos sus capacidades plásticas en estos límites. Por otra parte, al hacer un mural envolvente de piso a techo, una verdadera burbuja en la que se penetra, produjo una obra única del muralismo nunca repetida ni por él ni por otros. Y para el arte local todo fue nuevo, de una absoluta novedad, que generó no sólo el movimiento muralista argentino si no que ayudó a la modernización del arte en general.

Antes de irse de Buenos Aires a fines de 1933 publicó, como dijimos, y en nombre de todo el grupo, un folleto en el que trataba de darle al mural un sentido diferente, de justificarse ante el mundo. La base de eso estaba en el trabajo socializado y en que siguiendo las ideas del cineasta Sergei Eisenstein, lo había hecho para ser filmado y luego proyectarlo a las masas, lo que justificaba su carácter cerrado. Que en realidad, no era un mural pintado a satisfacción de un comitente privado si no un ejercicio para el cine revolucionario[11], cosa que tiene asidero aunque por cierto nunca se lo filmó. No hay duda que, como conjunto de frases altisonantes, puede sonar bien, pero proyectarle al pueblo para impulsar una Revolución Social, el cuerpo desnudo de su mujer, no parece la decisión más acertada. Suena a una simple justificación antes de volver a su trabajo político en México, para presentar a quienes no podían ver el mural pero sí juzgarlo, para mostrar ante quienes desde años atrás lo habían expulsado del Partido en gran medida por la "burguesa uruguaya" con la que vivía. Era su justificación y su redención.

Es cierto que había implementado novedades interesantes para el arte: siguiendo la tradición iniciada en Estados Unidos, pintó con soplete mecánico, usó pinturas industriales y proyectó las figuras mediante transparencias sobre los muros para lograr deformaciones intencionales, imposibles de conseguir con modelos vivos, penetró en la búsqueda del movimiento y las vibraciones en el agua. Todo eso sí era de vanguardia en Argentina, y las imágenes de mujeres desnudas en el aire o en el agua, implicaban una libertad quizás osada para ese momento. Pero de una verdadera obra de vanguardia a transformarlo en un hito de la lucha política latinoamericana, hay mucha diferencia, eso no había manera de disimularlo. Pese a todo, sigue siendo habitual en la bibliografía ver que se repite la aseveración publicada por Siqueiros, dándole un cariz cinematográfico en la tradición de Eisenstein.

Así la casa y el mural quedaron olvidados, cambiaron de dueños que no lo entendieron hasta que llegó la hora de la demolición por un juicio por la quiebra de su propietario final. El Estado Nacional nunca se preocupó por el tema ni otro organismo de algún nivel oficial, esa era la realidad. En 1989 era inminente su destrucción por decisión judicial para pagar a los acreedores; ahí fue cuando un restaurador de autos antiguos, Héctor Mendizábal, vio su importancia y su valor económico e inició un trabajo de equipo para rescatarlo: contrató una empresa de ingeniería[12], a un conocido restaurador mexicano –Manuel Serrano—,

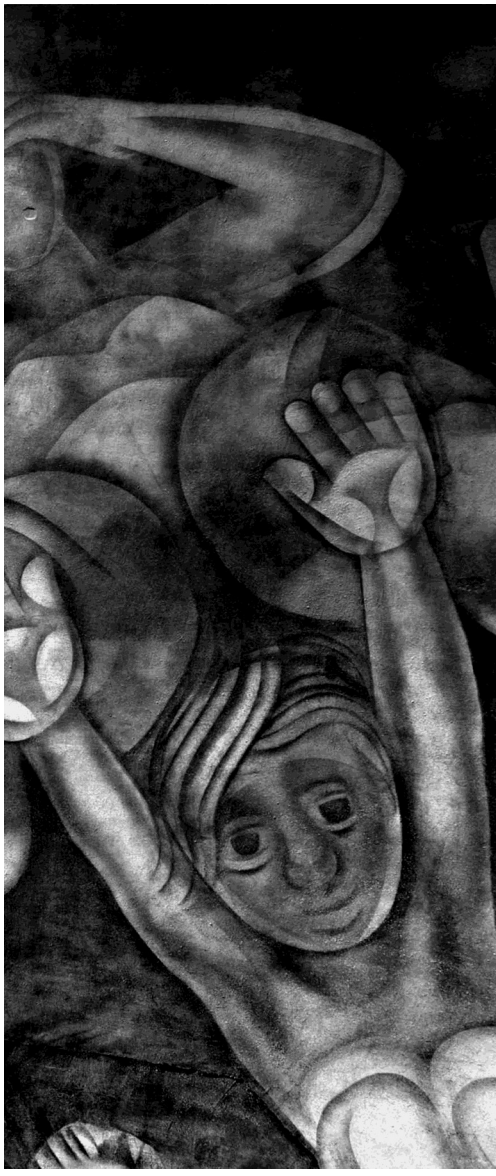
[11] Olivier Debroise, Arte Acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta, Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros 1930-1940. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996. Olivier Debroise, "La pantalla vertical", *Heterotopías: medio siglo sin -lugar 1918-1968,* Centro Cultural Reina Sofía, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 227- 234, Madrid, 2000. Inga Karetnikova, *Mexico according to Eisenstein.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991.

[12] La empresa de los ingenieros Jorge Fontán Balestra y Tomás Del Carril.

[13] Universidad Tecnológica Nacional (UTN), *Implantación definitiva del mural.* Buenos Aires: Dirección General de Construcciones, Universidad Tecnológica Nacional, 2007. UTN, 2007-08 *Lineamientos preliminares para el proyecto de restauración del mural Ejercicio Plástico*, Buenos Aires: Universidad Tecnológica Nacional, Dirección General de Construcciones, 2007-08.

a un grupo de inversionistas, con quienes se decidió la operación para extraerlo y retirarlo. Y para hacerlo. no había otra solución que cortarlo en cinco partes, previa separación de los pocos milímetros de la pintura de sus muros portantes y hacerle una estructura externa de soporte, luego guardarlo en contenedores especialmente preparados y estudiar las posibilidades de exhibición. Paralelamente, se hizo una carta de compromiso en 1991, con el Estado nacional, para que el mural no saliera del país. Por desgracia, una vez que el mural estuvo fuera del sótano de la casa, los intereses de terceros y la consecuente quiebra de la empresa por la inflación de la economía nacional, hicieron que se iniciaran más de veinte años de juicios y conflictos legales que aun no se resuelven. Durante ese tiempo, el mural estuvo inmovilizado en un depósito fiscal, cerrado e invisible. Parte de los grupos de interesados lanzó una ofensiva a través de los medios de comunicación, llegando incluso a la televisión y el cine, con la cual se acusaba a la otra parte de abandono y destrucción. Además, no dejaron de figurar políticos de turno para estar en los medios de comunicación, aunque nada dijeran, y hasta intentos de apropiación ilegal. Esto generó una constante presencia en los medios y la consecuente confusión en el público, a quien se le decía que el mural se iba del país o que se estaba destruyendo, aunque aun está en perfecto estado, pero era difícil de demostrar. El Estado –en cualquiera de sus instancias—, no había hecho nunca nada concreto y cuando quiso hacerlo, después del rescate, fue peor, por la falta de experiencia en la gestión de este tipo de situaciones, y la burocracia habitual. Esto llevó a que la Presidencia vetara un proyecto de ley declarando Patrimonio Nacional en tiempo de Duhalde. Más tarde, en 2009, el Estado por sugerencias del Gobierno de México y pese a que ya había decidido mantenerse a un lado mientras durara la pugna entre privados, logró que una Ley del Congreso lo declarara Patrimonio Nacional e iniciara los trámites para adquirirlo. Este fue un paso sustancial para que el mural pudiera ser apreciado por toda la comunidad. Y para ello, mostrando por primera vez interés real en el tema, con un compromiso que iba más allá de veleidades de turno, y que el Gobierno de México ofrecía hacerse cargo de la restauración sin otra intención que preservarlo, ya en 2007 se formó una Comisión Nacional para pedirlo prestado a la Justicia, restaurarlo y exhibirlo. Esto se logró con la buena voluntad de todas las partes, se obtuvieron los fondos para estas operaciones a través de la Presidencia de la Nación, el mural fue sacado del depósito y trasladado a una construcción para restaurarlo en su interior bajo la dirección del Taller Tarea de la Universidad de San Martín[13]. Allí se hizo el trabajo durante 2009, a la vez que comenzaban las obras del edificio que lo iba a albergar: el Museo de Casa de Gobierno en la zona del antiguo Patio de Maniobras de la Aduana de Taylor.

Hoy, que se espera con bastante atraso que se complete la obra de arquitectura para que el mural comience a ser llevado a su lugar definitivo, una nueva ola de juicios, denuncias legales y conflictos, que alcanzan a plantear que la ley que lo declaró Patrimonio Nacional es inconstitucional por los errores que conlleva en su redacción, hacen que la posibilidad de verlo armado sea nuevamente lejana. Mientras tanto, continúan los estudios académicos y podemos apreciarlo en las fotografías tomadas durante los últimos 22 años durante su encierro legal, ahora y antes, por medio siglo de desidia y abandono. Absurdamente, mientras Argentina no logra salir de este laberinto, en Estados Unidos ya una institución, el Museo Getty de Santa Mónica, ha adquirido dos murales de los tres que hiciera Siqueiros en Los Ángeles, y los está restaurando pese a que estaban casi absolutamente borrados; el tercero fue comprado por otro museo.



Daniel Schávelzon *es Investigador Principal del Conicet, del Centro de Arqueología Urbana y profesor de la Universidad de Buenos Aires.*
Ha publicado numerosos libros sobre arqueología urbana y temas de Arte y Patrimonio en América Latina.