



EL MURAL DE SIQUEIROS EN ARGENTINA

LA HISTORIA DE *EJERCICIO PLASTICO*

Daniel Schávelzon

Fundación
YPF



Foto: Patricia Frazzi

Daniel Schávelzon, autor principal del libro, es un conocido arqueólogo que ha iniciado en el país los estudios del patrimonio existente bajo la ciudad de Buenos Aires primero y luego de otras, incluso en el exterior. Investigador principal del Conicet, profesor titular de la Universidad de Buenos Aires, ha incorporado los temas del patrimonio y la arqueología a la agenda del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Es ciudadano ilustre de varias ciudades del continente. Ha recibido varios premios internacionales, incluida la Beca Guggenheim, por sus aportes al patrimonio de América Latina.

Su interés por el mural de Siqueiros comenzó en su juventud, en México, cuando empezó a comprobar la insólita falta de datos sobre esta obra en la Argentina. Desde entonces recolectó papeles, fotos y documentos, y consultó docenas de archivos. Parte de ese material integra este libro, ilustrado con fotos de diversos autores que destacan la calidad de esa obra de arte maravillosa que es el mural.

EL MURAL DE SIQUEIROS EN ARGENTINA
LA HISTORIA DE EJERCICIO PLASTICO

FUNDACION
WILLIAMS





EL MURAL DE SIQUEIROS EN ARGENTINA

LA HISTORIA DE *EJERCICIO PLASTICO*

Daniel Schávelzon

Triste cosa es no tener amigos... pero
más triste es aun el carecer de enemigos,
porque quien enemigos no posea es señal
que está privado de talento, que haga
sombra de coraje que teman, de honra
que envidien o de bienes que codicien.

Baltasar Gracián (1640)

Prólogo	9	IV. La historia tardía de la casa y del mural. 1951-1988	273
<i>por Magdalena Faillace</i>		En un Buenos Aires violento, un monumento olvidado	273
Presentación	23	V. El rescate del mural. 1989-1991	287
TESTAMENTO	25	La única opción: se saca o se destruye	287
<i>por Héctor A. Mendizábal</i>		Los fotógrafos del mural	293
I. La historia desde México a Montevideo y Buenos Aires. 1928-1933	39	LAS FOTOGRAFÍAS DEL MURAL CUANDO AÚN NADIE LO RECONOCÍA	300
José Alfaro (David Alfaro Siqueiros)	39	<i>por Pedro Roth</i>	
Blanca Luz Brum	68	LAS FOTOGRAFÍAS DEL MURAL DE SIQUEIROS	302
VIVIENDO CON BLANCA LUZ	103	<i>por Aldo Sessa</i>	
<i>por Rafael Collao</i>		El proyecto, los trabajos y las complejidades	306
Natalio Botana	108	HÉCTOR MENDIZÁBAL, DE RESTAURADOR DE AUTOMÓVILES A MURALES	320
Salvadora Medina Onrubia de Botana	116	<i>por Fernando Huarte</i>	
La quinta Los Granados en Don Torcuato	122	La recuperación del archivo de Blanca Luz	327
El mural de Salvadora: mil azulejos para mil historias	142	VIAJE A LA ISLA DE ROBINSON CRUSOE	328
LA RESTAURACIÓN DEL MURAL DE SALVADORA	147	<i>por Josefina Mendizábal</i>	
<i>por Patricia Frazzi</i>		VI. Juicios, medios de comunicación y trámites: un infierno legal. 1991-2008	331
La realidad del arte en Buenos Aires: tradición y modernidad	155	Medios de comunicación, juegos políticos, peripecias legales y manejo de la información	331
La pintura mural en México: surgimiento, cambios y difusión	167	LA VISIÓN MEXICANA DE EJERCICIO PLÁSTICO	343
Las mujeres y los intelectuales extranjeros en la pintura de la Revolución Mexicana	172	<i>por Alfonso Nieto</i>	
Los amigos y colegas de Los Ángeles	184	VII. El nuevo rescate y la restauración. 2008-2009	349
II. Siqueiros y Blanca Luz en el Río de la Plata. 1928 y 1933	191	La Comisión para la Recuperación del Mural	349
Las polémicas en Amigos del Arte y Signo, entre otras	199	La restauración, sus dificultades y sus logros	355
La polémica Siqueiros-Vasconcelos	207	La incorporación del piso	352
La no-polémica con Alfonso Reyes	210	LOS TRABAJOS TÉCNICOS PARA RECUPERAR EL MURAL	362
El ex libris de Botana	211	<i>por José María Caula</i>	
III. El mural. 1933	215	EXTRAYENDO Y RESTAURANDO EL MURAL DE SIQUEIROS	371
El encargo de la obra y el Grupo Poligráfico		<i>por Eduardo Guitima</i>	
El mural de Don Torcuato	216	VIII. Conclusiones	381
El grupo poligráfico ejecutor	222	Apéndice documental	387
EL MURALISMO EN LA ARGENTINA: EXPERIENCIA Y LEGADO	234	Memorias de Blanca Luz Brum	387
<i>por Elisa Radovanovic</i>		Bibliografía	411
El argumento y los bocetos de <i>Ejercicio Plástico</i>	237	Agradecimientos	425
Una técnica revolucionaria para la pintura mural	253	Proveniencia de las ilustraciones	426
El cinetismo en el mural: el legado de Sergei Eisenstein	258		
El folleto de la discordia	266		

COMISIÓN DE RECUPERACIÓN DEL MURAL
EJERCICIO PLÁSTICO DE DAVID A. SIQUEIROS

Decreto 1.382/07, Presidencia de la Nación

Presidenta: Embajadora Lic. Magdalena Faillace

Miembros: Néstor Barrio, José E. Burucúa, José M. Caula, Ramón Gutiérrez, Rosa M. Ravera, Juan M. Repetto y Daniel Schávelzon.

Invitados: Antonio Nieto, agregado cultural y de prensa de la Embajada de México en Argentina, y restaurador Eduardo Guitima.

PRELOGO

Magdalena Faillace

EL BICENTENARIO Y LA ARGENTINA QUE VIENE

La celebración del Bicentenario de la Revolución que en mayo de 1810 marcó el inicio de un largo proceso de luchas cívico-militares por nuestra independencia es una excelente oportunidad para revisar nuestra historia, con sus marchas y contramarchas, desde el prisma de la necesidad de un proyecto para la Argentina que viene. Son muchos los temas que debieran ocuparnos: el papel de la Argentina en el concierto de Latinoamérica para proyectarnos hoy en las redes políticas, en las rutas económicas y comunicacionales que separan las distintas etapas de nuestra historia del presente globalizado. Esto desde el punto de vista político y macroeconómico, en el seno de ese orden global que, pese a su condición dinámica, no ha logrado terminar con fundamentalismos explotados por intereses todavía imperiales y de vocación hegemónica, en un planeta donde las mayorías todavía sufren guerras que violan todas las convenciones o sucumben a la indignancia extrema y falta de justicia.

Hacia adentro, la Argentina debiera aprovechar este 2010 para poner en blanco sobre negro los conflictos del pasado reciente y pensarlos como una reiteración emergente de los que marcan nuestros orígenes o la gesta por la independencia. Todo lo que se ha tapado aflora en los presentes sucesivos.

Se trata de saldar las deudas pendientes de una historia de desencuentros, de enfrentamientos que sólo condujeron al fracaso. De rescatar que tuvimos, como todo el resto de Latinoamérica, culturas aborígenes a las que se sometió y violentó al separarlas de su tierra, su lengua y sus creencias, a las que nuevos dueños de la tierra dieron la espalda, en aquella Argentina de los constituyentes, donde “no había negros ni indios”, la Argentina del Centenario donde, bajo el lema de civilización o barbarie, “se pagaba en inglés y se hablaba en francés”. En fin, fue al costo de hacer desaparecer los claroscuros de nuestra historia y nuestros mestizajes, como llegamos a ser la séptima economía del mundo y “el país europeo de América Latina”.

Nos marcó desde el comienzo una mirada eurocéntrica, que acentuó los conflictos entre la Buenos Aires unitaria, centralista, y las provincias del mal llamado “interior” con sus asimetrías y su federalismo ineludible. Un pueblo dividido siempre por antinomias, partido en dos por la última y más feroz de las dictaduras militares, ésa a la que le hizo falta, para irse, el saldo de treinta mil desaparecidos y una guerra absurda, Malvinas, que dejó bien en claro cuál era el “otro cultural y político” de los argentinos. ¡Sí, hizo falta la sangre de una generación en flor, diezmada para terminar con el sueño del país europeo que tan caro pagamos!

Jean-Paul Sartre escribió alguna vez que sólo se crece cuando se puede mirar de frente el rostro verdadero de los padres. Ese rostro contiene siempre virtudes y defectos y éste es el desafío del Bicentenario. No podríamos reconstruirnos y proyectarnos como nación moderna, con futuro, sólo a partir de las antinomias y el sacrificio de tanta sangre derramada. Es hora de pararnos sobre el haber, fundar identidad en nuestro patrimonio.



Figura 1. Magdalena Faillace en el sitio de la restauración del mural, celebrando la llegada del primer contenedor.



Figura 2. Sector del techo del mural durante la restauración.



En un mundo cada vez más atravesado por las xenofobias, ostentamos todavía la sana tradición de haber sido y ser un país abierto a la inmigración, la de los países limítrofes hoy; ayer, los anarquistas y los exiliados de muchas guerras distantes y cercanas; una nación también reconocida como amigable refugio de editores, artistas e intelectuales perseguidos en sus tierras. Esta tradición nos alimenta con sus frutos y ha proyectado sus obras en la rica diversidad de nuestra cultura.

NUESTRO PATRIMONIO, PORTADOR DE IDENTIDAD

El presente nos convoca hoy a celebrar, en el Bicentenario compartido en este caso con México, el rescate de una obra excepcional, una prenda de unidad del patrimonio latinoamericano como es el mural *Ejercicio Plástico*, pintado por el artista mexicano David Alfaro Siqueiros con tres de nuestros máximos maestros del arte del siglo XX –Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y Juan Carlos Castagnino–, junto con el escenógrafo uruguayo Enrique Lázaro.

Antes de reseñar la aventura del rescate de *Ejercicio Plástico* permítaseme una reflexión acerca de la vinculación de la Argentina con su patrimonio histórico-cultural, así como recordar que la etimología de la palabra “patrimonio” remite a los bienes más representativos de un pueblo, a la herencia de los padres.

La negación que se ha hecho de nuestras culturas originarias –quechuas, wichis, tobas, guaraníes o mapuches, entre otras– desde las clases dirigentes que escribieron la historia oficial tiene su correlato en el abandono de los monumentos prehispánicos, que se tradujo, por ejemplo, en la destrucción progresiva de los pucarás que jalaban la extensión del Camino del Inca a lo largo de siete provincias argentinas. El desprecio por nuestro patrimonio colonial, que ha sobrevivido más en los monumentos religiosos que en la arquitectura doméstica, habla de la ruptura inmediata con la tradición española y la opción por construir lo nuevo, lo moderno, siguiendo el modelo francés, en las casonas de las elites y en los palacios públicos. La red de teatros de españoles e italianos que se conservó en las provincias habla de la movilidad social de la inmigración de principios del siglo XX, en tanto que el modelo inglés domina el patrimonio industrial, particularmente en nuestros ferrocarriles. El patriциado del Centenario prefirió construir lo nuevo sin conservar la herencia de sus ancestros, salvo algunos reductos en Córdoba y Salta. ¿Se le podía pedir al *gringo* que conservara lo que nunca le había pertenecido ni estaba en su imaginario?

El común denominador fue el abandono, el desprecio por lo heredado y la fiebre de la opulencia y la modernidad. Se explica así tanto patrimonio desaparecido, abandonado a su suerte o destruido por la voracidad inmobiliaria. Como contrapartida, pudimos contar con la riqueza del *art nouveau* y el *art déco* y luego la arquitectura racionalista, con magníficos exponentes en nuestras grandes ciudades para admiración de otros países latinoamericanos.

Así como en la confrontación de ideas la tendencia dominante fue suprimir al otro, al que concebía la realidad según otros valores, las burguesías ascendentes –la nueva oligarquía–, encontraron más fácil destruir el patrimonio monumental o abandonarlo al deterioro y construir lo nuevo en una suerte de constante refundación.

El cimbronazo de la crisis de 1930 motorizó en este país generoso las conductas más dispares: desde la desesperación activa de los intelectuales que buscan en la definición de nuestra identidad una salida, hasta el pragmatismo de otros espíritus que cierran

el pasado con sus conflictos irresueltos y amasan fortunas nuevas con una filosofía que reduce el patrimonio a los bienes transables. Esta filosofía de nuevos ricos que construyó bienes sobre los cimientos de lo heredado –fuera antiguo o reciente– nos privó de la lectura de un pasado profuso en identidades. Así llegamos a través del siglo al neoliberalismo de la década de 1990 que llevó la fiebre privatizadora a sus extremos.

APELAR A LA MEMORIA

Esta aparente digresión acerca de la conducta de los argentinos respecto de nuestro patrimonio pretende encontrar similitudes entre todo lo que ya ha desaparecido y esa tendencia de raigambre autoritaria en nuestra historia de no resolver los conflictos sino taparlos, suprimir a lo otro o a los otros, a los que piensan diferente. Son apenas facetas de una misma actitud; así como se perdieron o destruyeron bienes culturales de distintas épocas, se hizo desaparecer personas y se quemaron o prohibieron libros. En la Argentina de la salida democrática, algunos sectores han seguido sosteniendo la falsa idea de que “no se puede vivir mirando al pasado”.

Afortunadamente, en la última década han empezado a imponerse las políticas de la memoria. La reconstrucción de Europa a mediados del siglo XX, devastada por dos guerras mundiales y por el exterminio de pueblos enteros, no se puede adjudicar solamente al Plan Marshall sino a la fuerte identidad cultural de los pueblos que hicieron un culto de la recuperación de su patrimonio, como depositario de valores e identidad. El Bicentenario nos encuentra a los argentinos con una conciencia clara de que no puede construirse una Argentina moderna, una Argentina con futuro y proyecto, a partir del olvido.

Si algunos historiadores consideran que el siglo XXI comienza con la caída del Muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría, los argentinos debiéramos hacer de nuestro Bicentenario un hito, un espacio y un tiempo propicios para blanquear a los desaparecidos de nuestra historia, asumir que esa historia la hemos construido entre todos, que no podemos seguir jugando un eterno River-Boca y que entre todos debemos resolver y superar las antinomias que nos impiden crecer. Apelar a la memoria nos abre la posibilidad de integrarnos en función de valores comunes.

OPERACIÓN RESCATE

En mayo de 2003, al asumir la Subsecretaría de Cultura, traía conmigo algunas obsesiones que habían quedado como asignaturas pendientes de mi gestión anterior. Una, que no había podido siquiera abordar al frente de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, era el rescate y conservación de un bien cautivo de un litigio interminable entre un grupo que originariamente se habían asociado para comprar la quinta Los Granados y con ella el mural pintado en su sótano por Siqueiros. Sabíamos que la especulación en torno al mural, depositado en cuatro contenedores, en un playón en San Justo, continuaba. Que a comienzos de 2002 una ley que lo declaraba Monumento Histórico Nacional había sido inexplicablemente vetada por el Poder Ejecutivo y que una exportación temporaria para su exhibición en el Museo de Bellas Artes de Houston, Texas, afortunadamente no se había concretado.

A mediados de 2003 estaba claro que la primera y urgente medida para recuperarlo era su declaratoria como bien del patrimonio histórico-cultural de la Nación. El





Figura 3. Los dos paneles menores mientras son restaurados mostrando toda su calidad y brillo recuperado.

Figura 4. Una de las figuras cuyas manos se apoyan sobre el espacio en el que se desarrolla la trama del mural.

decreto 1.045/03, al poner la obra bajo el amparo de la ley 12.665, fue el paso inicial en el proceso de rescate. El mural declarado así quedaba bajo la salvaguarda indelegable que el Estado argentino debe ejercer sobre los bienes públicos o privados declarados, por sus valores históricos o artísticos, y que son patrimonio cultural de la Nación. Mientras se inició desde la Secretaría de Cultura la gestión paralela ante el juez que llevaba la causa para que permitiera al Estado cumplir con las responsabilidades de preservar y restaurar el bien, sin interferir en el litigio por la propiedad del mismo. La indicación judicial fue clara: el Estado podía recibir en custodia el bien para su restauración, siempre y sólo que se obtuviera el acuerdo de las partes en litigio. Luego de varios meses de gestiones con la firma Dencanor, que había comprado el mural a Fine Arts, entonces sociedad en quiebra, se firmó un convenio en febrero de 2004 en virtud del cual la empresa prestaba su acuerdo para que el Estado se hiciera cargo de la conservación, los seguros y la restauración por un plazo de dos años. La gestión con las otras partes no pudo siquiera concretarse por el cambio de las autoridades de Cultura.

En abril de 2007, la entonces senadora Cristina Fernández de Kirchner viajó a México en una misión preparatoria del viaje que haría con el presidente Néstor Kirchner en julio. Aproveché la oportunidad para acercarle todos los antecedentes de lo actuado en 2003-2004 y le envié el libro de Daniel Schávelzon sobre el mural, con fotos de Aldo Sessa. El mismo día de su regreso, Cristina Fernández de Kirchner se comunicó y me manifestó su entusiasmo y su decisión de abocarse a la recuperación de la obra. Sugerí que la mejor manera de demostrar voluntad auténtica de rescatarla de un posible proceso de deterioro era conducir las gestiones ante el Poder Judicial desde el nivel más alto del Estado. Acordamos constituir una comisión para el rescate y la restauración con personas de reconocida autoridad, especialistas totalmente desvinculados de todo interés pecuniario y político, que trabajarían en forma honoraria. Esta comisión empezó a trabajar a partir de junio y quedó formalmente constituida por decreto 1.382/07 en la Secretaría General de Presidencia.

Entretanto, los anuncios que Cristina Fernández de Kirchner había hecho en México se continuaron de inmediato en el diálogo permanente establecido con la Embajada de ese país, en la persona de la embajadora Cristina de la Garza Sandoval y de su consejero cultural Alfonso Nieto, a quien invitábamos a las reuniones de nuestra comisión. Simultáneamente, se retomaron las gestiones a nivel judicial; en las audiencias con el nuevo titular del juzgado responsable de la causa se dejó bien en claro que el Estado nacional no era parte del litigio pero que se solicitaba el retiro de las partes del mural de los contenedores para ejercer la responsabilidad del Estado de conservar el bien y proceder a su restauración para su exhibición a la sociedad en la Aduana Taylor, monumento fundacional asentado sobre el antiguo Fuerte de Buenos Aires. También se transmitió al juez la voluntad explícita y escrita por el gobierno de México de colaborar técnica y financieramente con la restauración del mural.

En una helada mañana del 27 de julio de 2007, la comisión Siqueiros fue autorizada para acceder por primera vez a los contenedores en el depósito Grúas Don Bosco de La Matanza, acompañada por autoridades del juzgado federal y del provincial y por los apoderados de las partes en litigio. Esta inspección en el interior de los contenedores se apoyó en el informe realizado el 23 de enero de 2003, última fecha de apertura de los mismos, por las expertas restauradoras Marta Fernández y Cristina Lancelotti. Esa primera inspección ocular de los miembros de la comisión que ingresamos a los cuatro contenedores alentó nuestra esperanza de que si las partes no visibles presentaban el mismo estado que las que podíamos ver, en el mural no se vislumbraban deterioros irre-

versibles. El viaje del presidente Néstor Kirchner y de Cristina se concretó a los pocos días con la expectativa cierta de que el mural era recuperable y con un anteproyecto de ley de expropiación del mismo, que acababa de lograr la media sanción de la Cámara de Diputados, por unanimidad de los bloques.

Los anuncios realizados en el viaje a México encontraron la mejor recepción del presidente Felipe Calderón frente al compromiso de la Presidencia de llevar adelante la recuperación y restauración del mural; por un momento éste fue tapa de los diarios de la Argentina y de México y de medios de otros países.

A partir de ese momento se trabajó sin tregua en varios niveles. Mantuvimos reuniones en la Secretaría General de Presidencia y con las autoridades de las universidades nacionales de San Martín y Tecnológica Nacional, a quienes se propuso realizar sendos convenios, para contar con los recursos humanos y técnicos del Taller Tarea (Universidad Nacional de San Martín, UNSAM) en la restauración y de la Universidad Tecnológica Nacional (UTN) para los múltiples trabajos vinculados al futuro traslado y a las obras de infraestructura. Desde el principio se planteó que la restauración se haría en conjunto con un equipo de restauradores mexicanos y que se recurriría a Manuel Serrano, el maestro que había trabajado en la delicada tarea de ingeniería de la extracción del mural del sótano de la quinta Los Granados.

La comisión continuó reuniéndose periódicamente durante el resto de 2007 y 2008; muchas veces la noche nos encontró debatiendo en el octavo piso de la Cancillería sobre detalles técnicos de la restauración, el traslado y la futura extracción de los contenedores, que despertaba siempre una incógnita acerca del estado en que se encontrarían la totalidad de las partes. Simultáneamente se continuó la gestión a nivel judicial, siguiendo puntualmente las indicaciones que el juez nos iba haciendo respecto de la provisión de los seguros para la obra y la necesidad de tomar contacto con los apoderados de las partes en litigio, cuyo acuerdo se nos exigió para cada uno de los pasos que el Estado iba dando en relación con los problemas del traslado, la extracción, los seguros y las tareas en conjunto con el gobierno de México.

Como condición para que se autorizara el retiro de los contenedores del depósito de San Justo el Estado debió hacerse cargo de la deuda e intereses reclamados por Grúas Don Bosco, que pudo saldarse con el aporte generoso de la empresa Ledesma.

Entretanto, la directora general de Restauración del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México estuvo en Buenos Aires en una misión técnica exploratoria y se reunió con las autoridades y la comisión. Como contrapartida, junto con el rector de la UNSAM y otras autoridades de la universidad viajamos a México para acordar la modalidad y los términos de la restauración. Esta misión se completó con la visita al taller de Manuel Serrano, quien nos mostró documentación valiosa sobre el mural y a quien el gobierno mexicano se comprometió a contratar para que dirigiera al equipo de restauradores mexicanos y argentinos durante el proceso de consolidación y restauración.

Mientras se procedía a la construcción acelerada del tinglado, cuyo tamaño y condiciones de temperatura y humedad habían sido definidos por la comisión para su posterior diseño por la UTN, en octubre, previa la correspondiente autorización judicial, los contenedores fueron retirados y trasladados en las mejores condiciones técnicas y de seguridad hasta la plaza Colón. Semanas después, en un minucioso y delicado operativo, las partes fueron extraídas y desplegadas en el interior del tinglado para su diagnóstico definitivo.

Los expertos –Serrano a la cabeza– han explicado mejor de lo que yo sabría hacerlo las características de los materiales y la técnica revolucionaria para su tiempo que usara



Figura 5. El piso del mural, al ingreso, desarmado, con el rostro de Blanca Luz sonriente.

Figura 6. El rostro de Blanca Luz golpeada y triste, en el piso, antes del rearmado de éste.

Figura 7. Página siguiente. Placas del piso de mosaico tras su restauración y de haber sido alivianadas de su base de cemento.



Siqueiros, gracias a la cual esta portentosa obra de arte pudo conservarse hasta el presente, resistiendo casi milagrosamente la desidia de gobiernos y estructuras judiciales, la impiedad de quienes sacrificaron la belleza de la criatura en función de intereses económicos; en definitiva, las inclemencias de la naturaleza y la capacidad destructiva de los hombres. Siempre me pregunto: ¿habrán sido el talento creativo, el alma encendida de Siqueiros, los que protegieron la supervivencia del mural, testimonio de su historia apasionada con Blanca Luz Brum?

Por otra parte y conforme a su promesa, los apoderados de Fine Arts y Dencanor cumplieron con la entrega en préstamo del contenedor con los baldosones del piso pintado que no había entrado en el litigio. Este piso ha sido ya restaurado también. El retiro de las partes del mural de los contenedores, con una ingeniería rigurosamente planificada, significó para quienes veníamos trabajando en su rescate la emoción y el asombro de una auténtica epifanía: se nos revelaba un tesoro que la mayoría sólo conocía a través de fotos y relatos, y –según palabras de Manuel Serrano– no tenía otros deterioros que los que presentaba al momento de su extracción de la quinta.

El 25 de noviembre de 2008, tal como figuraba en el Acuerdo de Asociación Estratégica entre México y la Argentina, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner pudo acompañar al presidente Felipe Calderón y mostrarle las piezas del mural en el interior del tinglado. Los colores del mural, que apenas asomaban para la admiración de los presidentes de México y Argentina, lucen hoy con el esplendor de los orígenes gracias a la sabiduría con que el maestro Manuel Serrano condujo al equipo argentino y al de los profesionales de la restauración, hecha en tiempo menor al previsto.

Esta obra de rescate en la que se ha utilizado la tecnología más avanzada para los estudios de restauro, documentada y filmada en toda su extensión, no sólo nos ha devuelto el mural con la fuerza del soplo inicial que le infundió Siqueiros, sino que construye un avance de altísimo nivel didáctico para los especialistas. El deslumbramiento de los colores –¡difícil olvidar el azul-violeta de los ojos de Blanca Luz!– y el gigantismo de las imágenes desnudas hacen pensar en “las venas abiertas de América Latina”. Si alguien quisiera reprocharle al genio de Siqueiros por haberse separado en esta obra de su arte de denuncia social con esta metáfora onírica de las criaturas flotando en una burbuja en el fondo del mar, no podría menos que admirarse frente a esa fuerza violentamente latinoamericana con que las figuras parecen salirse de los muros.

EL MURAL, A LA LUZ DEL BICENTENARIO

Los fragmentos del mural reposan a la espera de la obra próxima a iniciarse, que permitirá su emplazamiento en la Aduana Taylor devuelto a su originaria integridad. En 2010, el año del Bicentenario de la Argentina y México, lucirá como prenda de unidad entre los dos países más distantes en el mapa de nuestra América mestiza, como emblema de una más estrecha y posible integración cultural, política y económica.

Esto no hubiera sido posible sin el concurso de muchas voluntades. La política del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner que decidió saldar esta deuda de nuestra cultura frente al mundo. La voluntad del gobierno mexicano que mostró una cualidad que lo caracteriza: su profunda valoración del patrimonio cultural y su histórica protección del mismo como eje de su soberanía. La voluntad del juez Fernando D’Alessandro que no dejó dormir este expediente ni un día. Hubo un equipo técnico binacional que



Figura 8. Galpón principal donde se hizo el trabajo de restauración, en el parque de la Casa de Gobierno.

realizó una tarea magnífica y apoyo financiero de empresas de ambos países que posibilitaron la concreción del emprendimiento.

¡Ojalá, cuando celebremos la inauguración de Ejercicio Plástico en su integridad ante la mirada de nuestra sociedad, la obra sea considerada un símbolo de que la cultura es poder!

El mural será entonces algo más que una obra de arte. Será el símbolo de que es posible decirle no a la muerte y al fracaso, triunfar sobre la corrupción y las peleas que sólo han generado estancamiento e inequidad en nuestro países. Será un símbolo de que sobre estos cimientos podremos mirar hacia adelante y proyectarnos desde esa identidad como una nación moderna e integrada al mundo.

PRESENTACION

Hoy, cuando celebramos que el mural de Siqueiros ha sido rescatado, restaurado y estudiado, estando listo para ser exhibido públicamente, es buena oportunidad para repensar lo que ha sucedido en su alrededor durante los últimos años. Por qué se llegó a la situación en que estaba, por qué estuvo diecisiete años encerrado tras cincuenta de abandono.

Todo comenzó cuando, en 1933, el hoy famoso artista mexicano David Alfaro Siqueiros pintó un fantástico mural –para muchos su obra cumbre– en las cercanías de Buenos Aires, en la localidad de Don Torcuato, dentro del sótano de la residencia de un magnate de la prensa, Natalio Botana, y su esposa. Su valor pasó a ser excepcional en el arte y quizá sea la obra de pintura mural más importante del continente, sin duda con un precio millonario difícilmente calculable. En 1989 un muy joven empresario y sus asociados contrataron a un equipo mexicano de restauradores y a un estudio de ingeniería local para rescatarlo, ya que la casa no tenía futuro por un conflicto casi insoluble. Tras esa operación única en la Argentina y hasta la fecha, comenzó una serie de litigios entre los socios de la empresa que llevaron a la quiebra de la sociedad y a la venta del mural a otra empresa, y así sucesivamente, mientras éste era retenido por la Justicia. Hasta ese momento el Estado nacional, el provincial y el municipal no habían hecho nada, el desinterés fue absoluto y el desprecio, imposible de asumir. Muchos, después, al darse cuenta del error, se rasgarían las vestiduras, pero lo concreto fue que a la hora de la ayuda nadie se interesó por darla.

Por supuesto una vez extraído en 1990 era un objeto codiciable: valía millones, era posible trasladarlo y la papelería no estaba clara. Entonces los buitres se desataron: comenzaron los juicios de ida y vuelta, todo estaba mal para la opinión de alguno, incluso hasta para quienes ni sabían de qué se trataba pero que también se sentían damnificados. Todo cayó encima de Héctor Mendizábal, que al iniciar esto no tenía treinta años, envolviéndolo en una telaraña judicial infernal hasta su temprana muerte, tiempos en que la lucha feroz le hizo perder todo lo que poseía y lo llevó, si es que eso existe, a fallecer de un cáncer cerebral en 2007. El Estado nacional de aquellos tiempos, para peor, se entrometió en el juicio con supuestos derechos que no tiene ni tenía, pero con poder político y fuerza bruta: fueron años de agresiones, amenazas, insultos, violentas discusiones de abogados/as, corrupción por doquier, letrados que trabajaban en secreto para diferentes lados de la contienda y generando situaciones imposibles de detener. El mural era propiedad privada y, a menos que el Estado lo adquiriese legalmente, no había forma de discutir ese hecho –no importa que a alguien le pueda parecer que *debiera* ser público–, y al menos en eso la Justicia siempre estuvo clara. No era del Estado ni éste quería que lo fuera; se trataba de un bien privado. Obviamente se puede y se debe, como ahora se ha hecho, llegar a acuerdos entre las partes para restaurarlo, preservarlo, exhibirlo; pero esa es otra actitud. Y si el Estado lo adquiere por intermedio del Congreso, mejor; pero eso implica respetar las reglas del juego constitucional.

En ese entonces, cuando las cosas no estaban claras, se acudió a una masiva maniobra de prensa con la que se logró distorsionar la situación, que se presentó como una

contienda entre los *buenos* (“que querían el mural para el pueblo argentino”, como si alguien pudiera creerles...) y los *malos* (“que se querían llevar el mural al exterior y lo dejaban destruir en contenedores abandonados”). Pese a lo burdo de la situación, todo fue tan bien orquestado que hasta los peritajes que se pedían, al ser publicados en los medios de comunicación, estaban tergiversados o al menos les faltaban oraciones completas que cambiaban el sentido de lo que se decía. Cualquier cosa valía para apropiarse del mural; se llegó incluso a que funcionarios del Estado lo ofrecieran en venta al exterior aprovechando la crisis de 1999, como si nadie fuese a darse cuenta. La corrupción creció y creció. Cayeron jueces y secretarios de Estado, funcionarios del más alto nivel, todo por este mural, pero parecía que la lección no se aprendía. Nadie averiguaba qué era lo que realmente pasaba; siempre es más sencillo repetir lo que otros dicen, darle un tono entre trágico y épico como si estuviéramos en un país en el que el Estado realmente se ha hecho cargo del patrimonio cultural. No entendían que era sólo un caso más de otros muchos, incluso peores, que sucedían en esos mismos años: ferrocarriles, petróleo, aviación, carreteras, puertos y sigue la lista. Lo más importante era que desde 1992 se había firmado un documento entre Héctor Mendizábal en nombre de la empresa propietaria y la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, para que el mural nunca saliera del país salvo para exhibiciones. Es decir que lo que se hablaba y aún se repite en largos documentos es una mentira que sólo favorecía a un grupo; mil veces se dijo que el mural había sido detenido en el puerto o en la aduana cuando trataban de sacarlo; absurdo, por decisión legal de 1991 jamás se movió de la localidad de San Justo. Incluso se llegó a que la Academia Nacional de Bellas Artes, sin conciencia de lo que hacía, apoyara a una de las partes, en un juicio que aun no había concluido, mostrando el nivel de presiones que lograban algunos interesados con su poder, relaciones y dinero.

Cuando falleció Mendizábal se hizo público su testamento, el 2 de julio de 2007, diciendo las cosas por su nombre:



Figura 9. Héctor Mendizábal frente a la estructura del mural durante su rescate en 1990.

TESTAMENTO

Héctor A. Mendizábal

1. Soy absolutamente consciente de que sufro una enfermedad de difícil cura cuyo diagnóstico es cáncer cerebral. A consecuencia de ella se me practicó una cirugía de resección en el lóbulo frontal izquierdo. 2. A finales de los años 80, emprendí la tarea de rescatar el mural titulado *Ejercicio Plástico* que fue pintado por el artista mexicano David Alfaro Siqueiros en 1933. El éxito que alcancé con este emprendimiento evitó el deterioro y la destrucción definitiva de la pieza, por lo que, hoy, gracias a esta tarea de rescate, la pieza será conservada en el futuro para su exhibición y admiración. Ninguna persona o institución, como tampoco el Estado argentino o el Estado mexicano, realizaron absolutamente nada para su recuperación, y si hubiera continuado ese desinterés y pasividad, la pérdida habría sido inexorable en corto plazo, pues a cada visita hallaba más y más destrozos en toda la propiedad que estaba abandonada, razón por la que propuse instalar una guardia a cargo de Seville SA hasta asegurar que el hecho tecnológico era practicable; ese fue de hecho el primer acto de preservación. 3. Al rescatarse la pintura mural se convirtió en un bien mueble que posibilita su itinerancia y exhibición en cualquier lugar del mundo, tal como fuera planeado desde un principio, de allí su compleja estructura. 4. El rescate fue llevado a cabo por medio de una sociedad anónima que yo presidía, denominada Seville SA y que, posteriormente, cambió su nombre –o razón social– por la de Fine Arts SA. Para solventar los costos y gastos, dicha sociedad vendió posteriormente la pieza y perdió la propiedad de la misma; aunque a pesar de esa venta, Fine Arts SA no consiguió evitar su quiebra. 5. Una vez rescatada, la obra fue objeto de múltiples intentos de apropiación ilegítima por parte de terceros especialmente cuando advirtieron que el hecho técnico fue exitoso; incongruentemente, jamás hicieron nada para su preservación. Se sucedieron así infinidad de juicios de diverso tipo, cuya dilación, complejidad y falta de racionalidad cobraron una magnitud inusitada y casi absurda. La explicación de este hecho sólo puede encontrarse en los intentos subalternos, que enmascarados bajo las formalidades legales buscan únicamente apropiarse de la pintura. En estos casos, no sólo es reprochable la conducta de los supuestos interesados sino también la de los funcionarios de distintos poderes del Estado, planteo que encadenó un conjunto de denuncias obrantes en el Consejo de la Magistratura. Estos intentos de apropiación se concretaron de diversos modos: a) a partir de la inmovilización de la pintura conseguida desde hace más de diez años, lo que impidió su mantenimiento y su exhibición hasta la fecha; b) a partir de una campaña de prensa concomitante, en la que jamás se examinó la situación real de su rescate ni se informó al público en términos ajustados a la realidad.

Sin embargo, tengo la esperanza de que alguna vez culminen los trámites legales y, finalmente, la obra pueda ser exhibida con la dignidad que el enorme esfuerzo justifica. 6. Esta multiplicidad de litigios referidos al mural me llevó al estado de quiebra, a la pérdida de mis bienes, al impedimento de la continuidad de mi labor [...], además de a un estado de salud precario. Por otra parte, hoy me encuentro sometido a un proceso penal con imputación de delitos que no cometí. Las angustias sufridas durante, desde y por los hechos posteriores al rescate no han sido ajenas a mi enfermedad. Los antecedentes de los expedientes administrativos y judiciales constituyen un testimonio irrefutable de lo que digo. Su análisis crítico, su estudio, es la vía más certera para la comprensión del proceso que describo. No hubo sector o región donde estas personas [...] no intenta-

ron hacerse del objeto so pretexto de su crédito. ¿No deberían estos querellantes hacer público su reiterado dicho “con el mural estamos satisfechos”, que tantas veces esgrimieron?, ¿qué consiguieron al fin con este incesante bombardeo de maniobras?, que la pieza pudiera perderse para siempre; e incluso hubo intentos de llevarla al exterior como un simple bien mueble sin declararla patrimonio histórico nacional, lo que hubiera significado que jamás volviera al país. 7. La importancia incuestionable de la obra que consideré necesario rescatar ha sido expresamente reconocida por el Estado argentino mediante el decreto del Poder Ejecutivo Nacional 1.045/03 que la declaró de interés histórico-artístico nacional. Sus considerandos hablan con elocuencia de la pieza y de su vinculación con México. Mi alegría, entonces, resulta enorme ante este acto político, que constituye un logro necesario e imprescindible, complementario al rescate mismo y por el que he trabajado arduamente en estos años. Su antecedente documental es el convenio suscripto con el Estado argentino, el día 18 de febrero de 1992, ignorado por largo tiempo. Pero quiero aclarar también que hoy, en este reconocimiento, que por supuesto no empaña mi satisfacción, fue omitido de forma absoluta el esfuerzo del rescate realizado y las consecuencias terribles que me generó. Estoy convencido de que sin mi labor inicial [...] *Ejercicio Plástico* hubiera desaparecido. 8. La declaración que surge del decreto PEN 1.045/03 exige que el Estado argentino sea un custodio del patrimonio nacional, por lo cual abrigo la esperanza de que la obra no será más objeto de intentos de apropiación ilegítima y de envíos al exterior, como suele ocurrir con numerosas obras de arte en nuestro país. Tal como sostuve en muchas oportunidades, la falta de dichas declaraciones facilita la venta en el extranjero por terceros inescrupulosos y mezquinos, incluyendo a funcionarios poco probos [...]. Este mural no fue ajeno a ese objetivo. 9. Por último, y no por eso menos importante, quiero dedicar un comentario respecto de la causa penal que se instruye en mi contra [...]. Esta causa no es más que otro de los aspectos de persecución sin cuartel que he sufrido y cuyo móvil sigue siendo la apropiación ilegítima de la pieza. No soy autor ni intelectual ni material de la venta del mural, no tengo vínculo alguno con la compradora y tampoco la obra fue jamás dada en garantía para algunos acreedores de mi quiebra como falsamente se alega. La vendedora de la pintura es la deudora directa de los créditos en juego, en muchos casos de naturaleza altamente dudable en cuanto a su transparencia y legitimidad; yo sólo me he constituido en fiador de la misma. El propósito subalterno de apropiación ilegítima que he comentado se muestra claramente en el hecho de que dichos acreedores –varios de ellos querellantes– rechazaron el pago de sus deudas pretendidas. Esta verdad puede leerse en los expedientes judiciales. En suma, el proceso criminal al que se me somete es uno de los varios precios absurdos que he tenido que pagar por el rescate de *Ejercicio Plástico*.

Quiera Dios que semejante disgusto culmine del modo que se planteó desde un principio hace ya diecisiete años a la fecha y, de más está decirlo, que me permita verlo con vida.

Esto llevó a tomar conciencia de que el tema era mucho más complejo de lo que se veía a primera vista, que tenía aristas que no se habían tenido en cuenta. De ahí y gracias a la fuerte presión de México como a la sensibilidad que mostró la en ese momento senadora Cristina Fernández de Kirchner, se formó una comisión¹ para lograr un encuentro pacífico entre las partes, poner al Estado en su verdadero lugar, aceptar que la Justicia fuese la que tomara las decisiones y lograr unir voluntades para que el mural fuera sacado de los contenedores, con el fin de que se lo restaurara en un sitio adecuado por profesionales expertos de ambos países y, aunque siguiera siendo privado, se lo exhibiese para el Bicentenario en un museo que resultó ser el de la misma Casa de Gobierno. Por primera vez, alejados los buitres y con infinita paciencia, se logró lo que la corrupción, la violencia y las apetencias desmedidas habían impedido tras casi veinte años. El Estado nacional jugó ahora un rol adecuado, consensuado por todas las partes y de gestión inteligente.

-- . --

Éste es un libro que trata sobre un mural; pero no sólo sobre él: es un libro que intenta, primero, explicar la génesis y el desarrollo de una de las obras más significativas del arte de América Latina y sin lugar a dudas de la Argentina. En segundo lugar, se trata de contar los enormes esfuerzos hechos para su rescate, restauración y preservación.

El mural y su historia se enlazan con el desarrollo del arte en la Argentina pero también de México, Uruguay, Chile y Estados Unidos; es la historia de un mural que fue el pivote en el cual giraron las vidas de al menos cuatro grandes personalidades americanas de su tiempo, incluyendo a su autor, David Alfaro Siqueiros, su mecenas Natalio Botana y sus respectivas compañeras con papeles fundamentales: Blanca Luz Brum y Salvadora Medina Onrubia, en un gigantesco cuadrángulo sin el cual ni siquiera hubiera sido pintado. Un solo ingrediente menos y el mural no existiría o al menos sería muy diferente. Además, entraron en este gigantesco carrusel otros cuatro grandes artistas, muy conocidos por la calidad de su obra: los plásticos argentinos Antonio Berni, Carlos Castagnino y Lino Enea Spilimbergo y el escenógrafo uruguayo Enrique Lázaro. Alrededor de Siqueiros se potenciaron, a favor o en contra, las vanguardias artísticas locales y fue centro de polémicas durísimas y elegías excepcionales; el mural fue el intento de sintetizar concepciones nuevas de unión entre la plástica con el cine y la fotografía, sobre la base de las ideas del ruso Sergei Eisenstein y que aquí, más modestamente, se intentaron aplicar aunque nunca se las llegó a concretar. Fue usado para polemizar ni más ni menos con Diego Rivera en México. Sin nombrar a su *partenaire*, Pablo Neruda tuvo un increíble asunto amoroso —una “aventura cósmica”—, en el cual el poeta Federico García Lorca hizo de *campana* mientras la modelo del mural —esposa de Siqueiros y amante de Botana— y el poeta chileno hacían el amor durante la fiesta de inauguración. Como se ve, este mural une personalidades increíbles en un momento muy especial de la historia, los difíciles inicios del siglo XX. Al menos en la década de 1930 todo el mundillo intelectual de Buenos Aires estuvo con el mural o en su contra, a favor de uno o de varios de los involucrados u opuesto a ellos, pocos quedaron al margen; incluso la política y hasta la policía entraron en esto hasta lograr que Siqueiros se fuera del país.

Por todo esto, intentaremos brindar una visión explicativa de por qué este mural en ese momento y en ese lugar, pues lo que no queremos es una descripción fría y neutra, aunque fuese científica a más no poder, de una obra monumental que sin su contexto resulta paradójica e inexplicable. No queremos repetir los errores de otros críticos que, por no conocer la historia tras el mural, no supieron qué decir o, simplemente, dijeron cualquier cosa que se ha seguido repitiendo hasta el cansancio. No queremos repetir el

1. Se trata de la Comisión de Recuperación del Mural Ejercicio Plástico de David A. Siqueiros, creada por decreto 1.382/07 de la Presidencia de la Nación.



Figura 10. El momento del retiro del primer contenedor, bajo la lluvia, tras diecisiete años: de derecha a izquierda, Fernando Huarte, heredero de Mendizábal; José María Caula, en representación del Estado nacional, los doctores Mirta Barruti y Luis Porcelli de Dencanor y Daniel Schávelzon.

odio a Blanca Luz que le profesaron las siguientes esposas de Siqueiros –cosa comprensible–, ni su historiadora oficial, Raquel Tibol, quien no entendió la fantasía, la imaginación y el desdibujo de la memoria de una anciana sola y en desesperante frustración por su vida.² Ni como Julio Scherer García quien, después de publicar las memorias de Siqueiros, censuradas por su mujer, tuvo que esperar la muerte de ambos para editarlas en su versión original.³ No podemos seguir ocultando al hombre, el artista genial, que supo crear desde su sufrimiento una obra de arte que es una narración de su mayor desventura en ese momento, una tremenda y desesperada situación de amor desgarrado que iba mucho más allá de la política o de las ideas que lo obsesionaban.

Muchos ya se han preguntado por qué Siqueiros pintó ese sótano en contra de todos sus principios artísticos e ideológicos, por qué abandonó por unos meses todas sus ideas, lo que venía predicando país por país y por las que luchaba día a día. Ni antes ni después hizo jamás eso: ni en Los Ángeles, donde le insistieron y le pagaron para que lo hiciera (o para que no hiciera lo que finalmente hizo), ni en Chillán (Chile), ni en La Habana, ni en México ni en ninguna parte. ¿Qué hizo que un hombre de la fuerza política, la militancia activa y el compromiso social tan fuertes, tan extremos, que lo llevaron varias veces a la cárcel, a pelear en dos guerras; que había optado por dejar de lado el arte por la lucha social, a no establecerse con su familia, a abandonar todo lo que pensaba y sentía, a contradecirse en público y en privado para pintar un sótano escondido con todo lo que él mismo renegó siempre? Y al que jamás regresó –ni al sótano ni al tema–; no sólo no volvió a ver nunca el mural, ni siquiera se interesó por él y cada vez que pudo soslayar su existencia lo hizo; cuando que se refirió a él en sus escritos –un par de veces– siempre lo hizo como antecedente de otros murales, como paso necesario para otras cosas, nunca por su valor intrínseco. Y no lo hizo sólo por dinero, eso está claro.

2. Raquel Tibol, “Desmemorias de Blanca Luz Brum”, *Proceso*, México, 15 de agosto de 1999.

3. Julio Scherer García, *Siqueiros: la piel y la entraña*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.



Figura II. El redescubrimiento del mural en 1988, iluminado con una linterna de mano tras cuarenta años de olvido.

Es adelantarnos: creemos que este mural no es más que, a su modo monumental y desmedido, la manera en que Siqueiros cantó el final de su amor obsesivo y desesperado a Blanca Luz, la gran pasión del final de su vida joven, su mujer imposible; es un alegato cruel y despiadado, una carta pintada en los muros, un canto sinfónico de escala universal, glorioso y con estruendo, lo único que nunca pudo controlar: su amor descomunal por una mujer que nunca se doblegó ante su personalidad violenta, alcohólica y machista, ante su militancia y sus prioridades; que sólo quiso rescatar de él lo mejor de él mismo: su arte y su compromiso con la lucha por la vida. La escena central se titula "La tempestad" y veremos que se inicia con un brutal golpe que él le propina a ella hasta hacerla caer al piso; y eso no debió de ser fácil de pintar, de sacar de adentro, y más con un equipo de artistas alrededor. Es cierto que de los bocetos al muro muchas cosas se desdibujaron un poco, pero no la escena y la narración. Pensemos que mientras él terminaba de pintar bajo tierra su mural ella ya mantenía relaciones con el dueño de la propiedad. Es el canto desgarrador de quien veía alejarse a la mujer con que había soñado y de quien se había separado para siempre. Vale la pena leer las memorias de Blanca Luz o las cartas que le enviara él a ella o a terceros, para entender a qué grado fue desgarradora la situación. Eran personalidades de una envergadura excepcional que supieron llorar a escala de las grandes obras del arte universal. Al menos esto es lo que trataremos de demostrar. Veremos que el mural no está constituido por figuras puestas sin orden, que es una narración con principio y fin, y que la mayor parte de las imágenes pueden ser identificadas o al menos sentar hipótesis sobre ellas.

En el segundo capítulo queremos contar, además de mostrar, una obra impresionante para este país y medio cultural, un trabajo de restauración y rescate de la obra bajo tierra, emprendimiento hecho en forma privada, como ya se dijo. Vamos a describir con detalles la historia de este proceso, desde que la idea germinó hasta que el mural fue

sacado y protegido. Pensamos que hacerlo es importante porque siquiera imaginar rescatar un sótano bajo tierra, en un país con tan poca experiencia en este tipo de grandes obras patrimoniales y sin ayuda ni del Estado ni de grandes empresas, es de por sí una aventura del pensamiento. Y organizar los grupos responsables de cada tarea, encontrar un director adecuado, financiar la tarea y concretarla, es algo digno de ser narrado.

Luego se describen las peripecias legales que vivió esta obra. Mucho se ha escrito, los medios de comunicación, los diarios y la televisión dijeron bueno y malo, pero en gran medida inventaron, fantasearon, basados en información fraudulenta o al menos parcial, que ciertas personas iban proporcionando para así sentirse protagonistas de una historia a la que llegaron tarde, o que creyeron que gracias a ciertos artilugios iban a lograr una decisión favorable en los juicios en los que estaban empeñados. Si hasta se llegó a publicar versiones recortadas de los peritajes para que aparentaran que el mural se destruía por abandono, sólo para favorecer a una parte de los contendientes.

Para completar, trataremos de mostrar la restauración, la magnífica obra hecha para lograr la conjunción de todos en aras de conservarlo hacia el futuro y poder mostrarlo al público en lo que fue un ejemplo de cómo se hacen las cosas, sin enfrentamientos, sin guerras personales, sólo consensuando, llegando a acuerdos formales respetados y dejando lugar a todos: a la iniciativa privada, al Estado, a los expertos, a la opinión pública y al conocimiento internacional.

Pero antes de entrar en el libro debemos, necesariamente, hacer algunas aclaraciones en relación con las fuentes de información disponibles. Y no es un arrebatado de prurito académico sino una aclaración necesaria, imprescindible para entender lo que hemos tratado de comprender nosotros mismos: la vida de varios personajes entrelazados y del mural que resultó de ello.

En primer lugar está Siqueiros: sobre él existe una bibliografía impresionante, monumental, incluso exagerada. Hay varios cientos de artículos, miles de notas de diarios y revistas y más de dos docenas de libros escritos por gente que lo quiso o que lo odió, que trató de endiosarlo o de destruirlo, que fueron sus amigos o quisieron mostrar que lo fueron. Es decir, textos de diverso carácter que en función de haber sido un personaje público olvidaron cosas y detallaron otras, estas últimas a veces no todo lo importante que realmente fueron. Después está el complejo universo académico; dentro de él se destaca la obra de Raquel Tibol y del accionar de su última esposa, Angélica Arenal, quienes escribieron o editaron miles de páginas sobre vida y obra de Siqueiros gracias a su relación personal; en ellas casi no hay cisuras entre el artista y su crítica: es lo que llamaremos la "historia oficial" de Siqueiros. Es la historia mítica del luchador inmortal por la libertad de América, que para la década de 1960 o 1970 era perfecta pues habían logrado hacer de él casi un Che Guevara. Hoy es de enorme dificultad enfrentar ese monolito y volverlo humano. Porque si fue grande es porque fue humano; si hubiera nacido de bronce no habría nada que celebrar.

Por último, están las cientos de páginas que el propio Siqueiros escribió —o dictó— sobre sí mismo, como *Me llamaban el Coronelazo*, obviamente retocadas por la mano de su esposa Angélica. En síntesis, en ellas casi siempre falta lo personal, lo humano; al igual que en los libros publicados sobre su vida que no citan a sus esposas, ni siquiera dan sus nombres; confunden fechas, saltean viajes importantes y acciones definitorias, insisten en la amistad con gente con la que se vio una vez, pero eran famosos y eso servía, y olvidan sus relaciones de todos los días.

Asimismo, por variadas razones, en esas numerosas páginas de o sobre Siqueiros casi no hay mención al viaje a Montevideo de 1928-1929, momento en el que conoció a

Blanca Luz. Ese viaje permaneció casi ignorado hasta que lo dimos a conocer en detalle en 2003; su olvidado casamiento, el hijo nacido y muerto en Taxco –a quien ni siquiera él mismo recuerda (o lo desdibujaron al arreglar sus memorias)– hubo que buscarlo en referencias de su madre olvidadas medio siglo; mucho fue silenciado: a lo mejor no era algo para destacar, es cierto que hay cosas que para la vida es mejor dejar fuera de la memoria porque duelen y mucho. O como escribió su primera crítica internacional de arte, Anna Brenner, al inaugurar su exposición en México de 1932, que ya “habían grandes vacíos cuidadosamente callados [...] tanto en su vida como en su obra, cuidadosamente envueltos en la oscuridad”,⁴ y recién comenzaba su carrera. Y después están los miles, sin exagerar, de textos de todo tipo escritos sobre Diego Rivera, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro, Xavier Guerrero y tantos otros partícipes del muralismo mexicano.

Siqueiros comenzó a partir de 1930 a autoerigirse en el custodio del “verdadero muralismo” en México ante el avance del arte folclorista y comercial de carácter indígena, en el hombre signado por el destino para darle a ese tipo de arte su contenido social revolucionario, negado o soslayado, según él, por su oponente Rivera o su admirado Orozco. Así empezó a escribir una y otra historia sobre sí mismo, acerca de los demás y de todo el arte mexicano, que texto tras texto fue tejiendo una red implacable que muchas veces ni sus críticos lograron sobrepasar. Una historia que tiene mucho de mítica, de construida, que lo ubicó como el “tercero de los tres grandes” y que sólo recientemente ha comenzado a resquebrajarse; no a quitarle méritos a su obra que es excepcional, pero sí a entender mejor lo que sucedió. Él mismo cambió muchas veces las fechas de sus cuadros para adaptarlas a las historias que se iban tejiendo en torno a su vida, y después del intento de asesinato de León Trotsky sus críticos lo apoyaron y hasta lo impulsaron a hacerlo por el aumento de valor de su obra en el exterior, más aún después de su estadía en la cárcel de 1960 a 1962. Valga un ejemplo: si el mural de Buenos Aires fue hecho sin bocetos en 1933 –como él mismo escribió–, un cuadro al óleo que muestra una de las paredes no podía ser anterior, debía ser posterior, y efectivamente fue fechado tardíamente de esa forma. Ahora tenemos el *desaparecido* boceto que Siqueiros regaló a un simple obrero en Buenos Aires, compañero de su amado (y despedido) Partido Comunista; esto nos permite suponer que el cuadro citado es anterior o al menos relativamente contemporáneo y simplemente está mal fechado; si lo hubiera reconocido, habría incurrido en una contradicción entre su discurso teórico y la historia que contó tantas veces. Si pintó de manera directa sobre el muro sin esquemas previos, tal como escribió, ¿por qué en la restauración surgieron las líneas de trazado y perspectiva?, y más aún, ¿por qué el revoque fue rehecho –no es el original– y en partes coincide con las curvas de las figuras? Las *tareas*, como se llama al trabajo del albañil de cada día, se hicieron siguiendo pautas prefijadas con todo cuidado y hasta los arreglos pueden verse.

Mucho se ha escrito acerca de la técnica de trabajo utilizada que le evitó hacer bocetos como en la pintura tradicional; él mismo lo escribió; por eso aquí publicamos el boceto del mural e información sobre otras obras que pudieran ser parte de esos estudios preliminares. No es afán de criticar ni de ser destructivos, es aportar al conocimiento de una obra excepcional y que se destaque aun más en el universo del arte.

Puede parecer absurdo insistir en este aspecto de un pintor tan famoso al iniciar un texto sobre una de sus obras más maravillosas; pero el libro más importante sobre su vida en esos años, editado por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México en 1996, dice: “Siqueiros se erigió, desde 1931, en su propio biógrafo: en sus declaraciones, manifiestos y pronunciamientos, escritos contra sus adversarios, construyó una historia-alegato, propia y colectiva, que ha sido reconocida como oficial, canónica, e impera

4. Anna Brenner, “La exposición de David Alfaro Siqueiros” (1932), en *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 23-28.





Figura 12. Panel lateral con las ventanas durante los trabajos de 2009.

desde mediados de los años 40, cuando el pintor, ya en plena madurez, se convirtió de manera definitiva en el Tercero de los Grandes”, pero para ello “reconstruyó hechos, alteró el orden de los eventos [...] empezó a refechar ciertas obras –en especial las del período 1930-1940–, con el fin de llenar los huecos, de probar lo improbable”.⁵ También logramos identificar obras confusas que ahora podemos saber que son retratos de su amante Blanca Luz embarazada del hijo que moriría a los pocos días y con su otro hijo, Eduardo, en brazos.

Esto es, precisamente, contra lo que nos vamos a chocar a cada paso; y si logramos desentrañar parte de esa historia, ya de por sí eso va a ser un avance. No le quita ni le da más valor a la obra –que le sobra por cierto–, sólo nos hace verla mejor y junto a ella la gente que la produjo.

Con Blanca Luz pasa algo similar aunque sutilmente diferente: ella misma fue tejiendo desde su juventud su propia imagen, a grado tal que sus memorias, de las que hay varias versiones escritas por su propia mano, fueron reescritas una y otra vez, a veces incluso por otros; la última vez fue por alguien que –por suerte– entendió que una cosa era ella y otra lo que quería que se supiera sobre su vida. Es una memoria hermosa en sus primeros años aunque construida –¿acaso no lo son todas las memorias?–, artificial, mezcla de verdad y exageración, olvidos y exabruptos que se contradicen en cada uno de sus textos. Por suerte hay algunos estudios serios sobre su vida y nos quedan sus múltiples escritos para entrever el personaje que se encuentra tras las bambalinas; pero esos cincuenta años de escribir sobre sí misma a veces confunden más que aclaran. Y si las memorias de Siqueiros fueron expurgadas de otras mujeres, en el caso de Blanca Luz la cosa es grave: ni siquiera su biógrafo pudo saber bien cuántos hijos tuvo y con quiénes. Cuando Hugo Achúgar publicó sus excelentes *Falsas memorias* sobre ella, negó en casi todo el libro que hubiera existido un hijo con Siqueiros aunque extrañamente lo aceptó en el final, como un agregado, como un dato tardío. Por suerte tenemos ahora las descripciones hechas por ella misma narrando eso con todo detalle, según se puede leer en el apéndice de este libro donde se transcriben sus notas autobiográficas. Si a alguien le cabe la frase de Gabriel García Márquez con la que él inició uno de sus últimos libros, es a ella: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”.⁶

Natalio Botana es otro ser complejo que vivió sólo la mitad de la edad que Siqueiros, pero que desde los veinticinco años fue un hombre público, aun más amado y odiado que el artista, ya que desde su imperio periodístico subía o bajaba a personas, políticos, presidentes, negocios y negociados... Y por ello su vida ha sido contada de muchas maneras, incluso por su propio hijo. Para algunos era un hombre complejo pero maravilloso, para otros un simple delincuente con poder; no es fácil ver detrás de esas pantallas oscurecidas por la diatriba política. Por suerte sobre él hay extensas biografías,⁷ películas y hasta obras de teatro, es decir, se ha tratado de comprenderlo desde la ciencia y desde la ficción.

Y por último Salvadora, esposa de Botana, hacia quien los odios son tan fuertes que sólo su secretaria pudo hacer una biografía aceptable por lo aséptica, forzada por el cariño y por tratar de entender lo que había en esa personalidad dictatorial que también sufrió no sólo el rigor de la sociedad de su tiempo sino el odio encarnizado de sus hijos. Si alguien ha sido vapuleada ha sido ella; si alguien entendió la contradicción de ser anarquista y millonaria, fue ella; luchó por cambiar un sistema y luego vivió con su marido mientras financiaba golpes de Estado por los militares, es lo que sucedió. No sabemos si con mucho o poco agrado, pero así vivió: entre el odio de su familia y la envidia de sus

5. Oliver Debroise, *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros, 1930-1940*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1996.

6. Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Sudamericana, Buenos Aires, 2000.

7. El libro fundamental es Álvaro Abós, *El Tábano: vida, pasión y muerte de Natalio Botana, el creador de Crítica*, Sudamericana, Buenos Aires, 2001.

amistades. Ha resultado interesante que algunos escritores conocidos que publicaron sobre ellos hayan tenido que ocultar los nombres verdaderos de sus personajes como si aún dieran miedo: el prestigiado Pedro Orgambide, en su novela *El escriba*, transformó a Blanca Luz en Lupe (nombre no elegido al azar; fue la segunda mujer de Rivera y conocida de Siqueiros) y a Botana en Taboada (tampoco casual; Taboada era el apellido del yerno de Botana), quienes sólo en las últimas páginas toman sus nombres reales para confusión del lector; encontrar esto es sólo una muestra más del mundo difuso tejido alrededor de ellos.⁸

Éstos son los personajes de la primera parte de esta historia: no ha sido nada fácil por cierto pasar a través de esta maraña de escritos para tratar de ver a los seres humanos y sus pasiones, y lograr entender qué ocurrió. Incluso reconstruir lo sucedido, esa tarea tan sencilla como pareciera ser la de narrar hechos, es compleja. Y si ponemos esto en un contexto de luchas de poder en la Argentina de la década de 1930, entre los movimientos nacionalistas y fascistas desatados y un movimiento sindical y socialista en franco crecimiento, tendremos un primer panorama de la época.

Pero esto no es todo: tanto el tema del mural como su ubicación generaron muchas leyendas: ¿por qué en un sótano?, ¿quiénes lo veían?, ¿para qué usaba el sótano Botana?; y ¿era pornográfico el mural, como tantos dijeron?, ¿era cierto que sólo había pintadas mujeres desnudas?, y si era así ¿por qué Siqueiros aceptó ese encargo?, ¿por qué un pintor con su compromiso político dejó todo de lado por única vez en su vida, para hacer esta obra que después quiso olvidar? Y, aunque pueda parecer anecdótico, ¿quién es la omnipresente mujer pintada, por más que haya posiblemente más de una?

Después de tanta pregunta viene lo aun más complicado: atravesar lo reciente, ver una obra monumental de rescate patrimonial que también ha vivido increíbles peripecias a lo largo de ya veinte años de injusticias, muchas de ellas peores que las de sus autores; hay centenares de escritos sobre lo que sucedió, y aún sucede, que han sido redactados por sus participantes, por terceros interesados, por la Justicia misma y por los medios de comunicación, y que han ido creando imágenes entre la opinión pública que distan mucho de la verdad. Atravesar eso tampoco ha sido fácil. Menos aún participar en el rescate y la restauración de esta magnífica obra para lograr el futuro promisorio que ahora se le abre.

La historia narrada en este libro es el resultado de muchas horas de búsqueda, de mucha gente trabajando, de lectura y discusión, en el país y en el exterior, incluso de viajes a bibliotecas, congresos y archivos, hasta aun llegar a la isla de Robinson Crusoe (antigua Juan Fernández) donde vivió hasta su muerte Blanca Luz, buscando los textos inéditos y las fotos que acá incluimos. Fue ir una y otra vez a México buscando información, molestar a tanta gente... Realmente parece increíble que haya sido necesario navegar tanto tiempo entre tantas palabras, para hacer la historia de un mural que vivió olvidado. Y la historia de la polémica, los juicios, los escándalos y las luchas por su posesión, que significó haber estado en medio de todos sin tener en realidad participación alguna en lo económico, durante veinte años, y ver cuánta gente sufrió y hasta llegó a odiar esa magnífica obra de arte.

--- . ---

Permítasenos aquí narrar una mínima historia que explica gran parte del contenido de este libro. Como veremos, quizá lo nuevo en este aporte es haber encontrado la narración, el guión, lo que el mural dice. La obra de arte no es sólo un conjunto de personajes disper-

8. Pedro Orgambide, *El escriba*, Norma, Buenos Aires, 1996, p. 199.

sos en una atmósfera especial sino una historia casi imposible de ver si no se entiende a sus personajes. Y eso era algo casi imposible para cualquiera y por eso no se lo vio. Hoy, por suerte, podemos comprenderlo. Pero ¿puede un artista contarnos una historia que sólo él sea capaz de comprender?, ¿puede un creativo genial narrar algo incomprensible para los demás pero que a su vez encierre una historia clara y transparente para él?

Valga un ejemplo cercano a los argentinos: en 1930 estaba en Buenos Aires el aviador, escritor y poeta Antoine de Saint-Exupéry, de quien todos, absolutamente todos, hemos leído su libro *El Principito*, escrito en 1934. Fue la delicia u obligación de los niños del mundo occidental leerlo durante generaciones y lo sigue siendo más allá del universo digital. Y, si recordamos, ese pequeño príncipe vivía en un mínimo planeta, un asteroide llamado B-612 en el que había sólo tres volcanes, uno apagado y dos activos. Y que él, en su peregrinar por los demás asteroides, encontró una rosa, una con cuatro espinas, con la que transcurre su historia. Hoy sabemos que el asteroide representa la hermosa ciudad de Antigua Guatemala y sus volcanes, y la rosa con espinas a la insólita Consuelo Suncín de Gómez Carrillo, para ese entonces ya viuda del millonario escritor guatemalteco y ex cónsul en París. Saint-Exupéry en 1931 había tenido en Guatemala un terrible accidente de aviación por el que, convaleciente, pasó largos meses junto con ella en ese inolvidable sitio.⁹

Ese tremendo amor que terminó en ruptura antes de cuatro años –como el de los Siqueiros– fue transformado por los milagros de la creación humana en la triste historia de un solitario príncipe en un reducido planeta, que cuando descubrió su bella rosa se dio también cuenta de que había que cuidarla, no sólo poseerla, y amarla aunque no fuese única. Es la historia que hemos encontrado que más se asemeja a la de Siqueiros con su mural y la narración pintada de su pelea y separación de Blanca Luz, donde al final se confunden todas sus ex mujeres en una misma figura, incluso los ojos de quien fuera la esposa de otro pero que le significó mucho dolor a él; todas en un solo cuerpo que se va desdibujando hacia el infinito. Creación, creación pura, de tan alto nivel que hoy nos cuesta comprenderlo, como le costó al Principito entender cómo debía cuidarse una rosa pese a tener espinas que lastiman. Y eso que, al comenzar el libro, él mismo nos dijo que tuviéramos cuidado en comprender el texto, porque un sombrero no es un sombrero, es una boa que se comió un elefante. Como metáfora era más que clara. Siqueiros, altamente politizado, jamás hubiera podido decir eso y no nos dejó la pista oculta, hubo que encontrarla; pero era mucho más clara: se llamaba Blanca Luz aunque fuera transparente por tanto tiempo.

--- . ---

Este libro, sin duda una ampliación del publicado en 2003 bajo el título *Ejercicio Plástico, el mural de Siqueiros en Buenos Aires*, que escribimos con Héctor Mendizábal, intenta completar la información sobre el mural, alguna de la cual ya se tenía en ese entonces pero era imposible publicar dada la situación judicial. Si a eso le sumamos lo obtenido con posterioridad y todo lo que se hizo por la obra incluyendo su salvataje y restauración, lo que no es poco por cierto, tenemos este libro. Asimismo, aún en ese entonces el mural estaba dentro de los contenedores que lo encerraron diecisiete años sin que nadie pudiera verlo y la idea de que pudiera ser restaurado y expuesto ni siquiera asomaba. Hoy son hechos concretos y finalizados. Y de alguna manera aquel libro llevó a la toma de estas decisiones.

Pero en ese entonces yo mismo me preguntaba qué tenía que ver con esa historia ya que ningún interés me ataba materialmente a la obra. Por supuesto me había pasado

9. Jorge Carrol, *La Antigua Guatemala es el Asteroide B-612 donde nació el Principito*, Palo de Hormigo, Guatemala, 2004; Consuelo de Saint-Exupéry, *Memorias de la rosa*, Ediciones Barcelona, Barcelona, 2000.

treinta años acumulando información sobre ella desde que me enterara de su existencia; estaba en ese entonces viviendo en México y no podía creer a quienes me lo decían, era imposible siquiera imaginar que mi propio país tuviera abandonada o desconocida una obra de esa naturaleza.

Pero, recordando, encontré el punto de inflexión, lo que me produjo sin darme cuenta una unión con el mural: viviendo en Quito pude conocer gracias a Oswaldo Guayasamín a una mujer excepcional heredera de esos años de 1920 a 1930, en los que todo el continente se vio convulsionado por la avasallante modernidad que el decenio siguiente destruiría. Se trataba de Olga Fisch,¹⁰ quien me enseñó entre otras cosas su amor por el arte popular y a coleccionarlo, cosa que aun sigo haciendo; era 1976. Ella y su visitante mexicano, Daniel Rubín de la Borbolla,¹¹ ante quien se me caía la mandíbula por quien era, estaba a cargo de un organismo de la OEA dedicado a la recuperación del arte popular; ellos se conocían desde hacía cincuenta años y era un placer escucharlos hablar. Fue en una cena en su casa en que se habló de los muralistas que habían conocido y frecuentado –nada más alejado para mí–, y de este mural perdido del que ni siquiera pude decir una palabra. Ellos me consultaban a mí, un niño aun de veinticinco años, acerca de qué pasaba con esa obra. Esa ocasión fue la primera vez que supe de la existencia del mural; debido a mi ignorancia sobre él, nada pude decir.

Un año más tarde Olga me dio una carta para conocer a Isabel Marín de Paalen en México, hermana de Lupe Marín (ya fallecida esposa de Diego Rivera) y viuda de Wolfgang Paalen, surrealista de nacionalidad austríaca, que habían sido anfitriones de André Breton en la exposición que hubo en México en 1938 y en la cual se conocieron. Buena parte de esos famosos cuadros Dadá y surrealistas aun colgaban de las paredes de su casa y sólo caminar y mirarlos entre cientos de objetos arqueológicos era un placer imposible de expresar; era estar en el medio de un tiempo maravilloso, detenido para su contemplación y a la espera de que los volviesen a reivindicar, a recordar. Y fue ella a quien consulté por primera vez, sobre ese extraño tema del mural argentino; tampoco tenía idea y fue ella a su vez quien me sugirió que hablara con quienes se habían dedicado a historiar a Siqueiros, lo que hice sin demasiada energía pero que me llevó a saber que sí existía, pero los datos eran muy, muy pocos. No parecía que el mural aun sobreviviese. De todas formas ahí fue cuando comencé a juntar papeles, fotos, datos... lo que hubiere, esperando volver a Buenos Aires para averiguar algo; y los papeles se fueron apilando y apilando.

Por cierto la espera fue larga, toda la dictadura militar, pero en 1990 comenzaron a verse en los diarios noticias de que el mural estaba siendo recuperado pese al juicio absurdo que lo sentenciaba a la demolición; ahí pude establecer un primer diálogo cuando en 1992 Mendizábal y su grupo firmaron, delante de mis ojos, con la Comisión Nacional de Museos y Monumentos, que el mural jamás saldría del país. Mucho después, otros dirían que se iba, que estaba en la aduana, que se lo llevaban a cualquier parte, que gobiernos extranjeros lo estaban comprando... absurdo todo, ya estaba escrito que no podía venderse al exterior por la magnanimidad de sus propietarios.

A partir de ese momento el tema me fascinó, me envolvió y se hizo parte de mí mismo. Es cierto que eso me generó muchas polémicas, malentendidos, hasta odios de quienes no pueden ser ellos mismos si no es contra otros. Pero así es la vida. Y aun seguimos atrás de ese mural que va a seguir existiendo mucho más que nosotros mismos y que todos los que ahora estamos. Por suerte.

10. Olga Anhalzer de Fisch (1901-1990) nació en Budapest en una familia relacionada con el arte, hizo ilustraciones en Europa y tras la persecución nazi se refugió en Quito, donde se dedicó a estudiar y recrear folclore y arte popular, en una galería-museo única en el país por muchísimo tiempo.

11. Daniel Rubín de la Borbolla (1907-1990) estudió con Alex Hrdlicka; fue un pionero de la antropología social dedicado a trabajar la cultura popular en América Latina. En México creó la Escuela Nacional de Antropología, dirigió el Museo Nacional de Antropología e inició el ordenamiento de sus colecciones, inaugurando la moderna museología en el continente; fundó el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, el Museo de Ciencias y Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México y más de veinte otros museos en su país, además del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares de la OEA en Ecuador. Trabajó por el mejoramiento de la calidad de vida de campesinos e indígenas y la profesionalización de la antropología. Véase Ana María Duque-Garzón, Alfonso Soto Soria y col., *Daniel F. Rubín de la Borbolla. Presencia, herencia*, CIDAP, Cuenca, 1991.



I. LA HISTORIA DESDE MEXICO A MONTEVIDEO Y BUENOS AIRES

1928-1933

JOSÉ ALFARO (DAVID ALFARO SIQUEIROS)

El niño nacido en Santa Rosalía de Camargo, un pueblo de Chihuahua, México, en 1898 y bautizado como José –Pepe fue su sobrenombre para los amigos toda la vida–, era hijo del matrimonio Alfaro. Ese será el apellido que él usará como segundo nombre –o simple inicial– el resto de la vida, adoptando para firmar el de su madre, Siqueiros. Esto, que parecen afirmaciones indiscutibles, no lo son ya que nunca se halló una partida de nacimiento; en la actualidad hay tres posturas: la que él mismo repitió una y otra vez, haber nacido en Chihuahua en el año indicado, aunque en algunos documentos aparece con un año menos. La otra postura se sostiene en un documento hecho por el padre en la ciudad de México, que lo da como nacido en esa ciudad. Por último existe un acta de nacimiento de Irapuato, ciudad de sus abuelos, aunque para ese momento Siqueiros ya tenía cinco años. Obvia decirse que los papeles tenían poco valor en ese entonces. Una historiadora pensó que era para esconder el apellido judío de su abuela.¹ Esta confusión y la de su nombre parecería que son cambios que se deben a la influencia de su primera mujer, Graciela (“Gachita”) Amador, quien le sugeriría cambiarse el nombre por el de David y quitarse la edad. Esta decisión, al margen de la influencia de su esposa –si esto es cierto siquiera–, tiene una explicación al conocer su vida: quien lea sus memorias observará que vivió en una familia con un padre físicamente ausente, que no tuvo ninguna presencia en el hogar. Al menos esa fue la sensación que el muralista tuvo respecto de su progenitor, y de ahí que eliminara el apellido paterno o lo usara sólo como un segundo nombre. La elección de David, clara alusión al personaje bíblico que luchara contra el gigante Goliat, no necesita mayores explicaciones.

Las personas más importantes de su infancia fueron su madre y su abuelo, un coronel del ejército de Benito Juárez. Conocido como “Siete Filos” por su violencia, educó a su nieto con los castigos propios de un golpeador consuetudinario y le transmitió una cultura machista signada por el uso de las armas y el maltrato hacia las mujeres. El alcohol, las mujeres fáciles –o difíciles– y dominadas, y las armas, quedarían indisolublemente unidos a su personalidad. Sus palabras son claras: “Mi abuela paterna nos educaba a nosotros con la palma de la mano mientras mi abuelo lo hacía con el puño cerrado y a punta de cabronazos”,² y lo dejaba castigado amarrado con las argollas para los caballos en el patio de la hacienda familiar.

Hombría y violencia estuvieron siempre juntas y en sus memorias eso queda claro: no hay página o relación con otra persona que no haya sido de machos y entre borracheras. El abuelo era llamado Papá Grande y el padre era el Papá Chico, con lo que no hace falta mucha psicología para comprender el orden de prioridades que tenían establecido en la familia. Había una Luz en la familia, su hermana, cuyos atributos de belleza eran ser “alta, de pelo negro, ojos claros”. En las memorias de Siqueiros esta descripción es quizá la más larga con relación al aspecto físico de una mujer, lo que ni siquiera hizo con sus esposas; creemos que, por lo que le sucederá en la vida, su hermana debió ser en buena medida su ideal de belleza y de mujer. Este modelo se advierte en la obligación que le impuso a su

Figura 13. David Alfaro Siqueiros en 1933, en Buenos Aires. La fotografía fue tomada por Blanca Luz, quien la conservó toda su vida.

1. Raquel Tibol, “Según Cipriano Alfaro, su padre: Siqueiros nació en la ciudad de México”, *Proceso*, México, 30 de mayo de 1994.

2. *Cabronazo*: en México, en una de sus acepciones, es un golpe brutal. David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, Grijalbo, México, 1974.

Figura 14. Foto del casamiento de los padres de Siqueiros; llama la atención el fondo morisco por su similitud al de la casa de Los Granados (figura 15) donde pintó el mural.



esposa Blanca Luz –reparemos en que este último era también el nombre de la hermana de Siqueiros– de teñirse el pelo de oscuro, dejárselo crecer y peinarlo con trenza.

Con la religión pasaba algo similar que con la violencia. En su infancia el padre los obligaba a leer en francés la historia de los santos –o eso le quedó en la memoria–, ir a misa a diario y pasar el domingo recorriendo iglesias y oyendo sermones. Según él, era “un místico español de la Edad Media”; el abuelo, en cambio, aunque sin ser tan diferente, era “enemigo de los curas, pero no de Dios y su corte celestial”. De sus hermanos es casi nada lo que recordará; su hermana Guadalupe murió a poco de nacer, Luz será descrita por “su fervor revolucionario” y moriría joven en su primer parto; Jesús será simplemente olvidado, aunque llegó a ser un conocido actor de teatro de vanguardia y lo acompañó numerosas veces cada vez que estaba en México, además de ayudarlo mucho. El joven José fue un buen deportista y llegó a representar a México en Estados Unidos jugando al béisbol para el equipo de los jesuitas. Interesado en la arquitectura, hizo la escuela preparatoria para ingresar a esa carrera, aunque rápidamente comprendió que el arte era lo que le interesaba.

Luego huyó de su casa y durante algún tiempo vivió en las calles o por donde el viento lo llevara, con sus amigos; esa educación callejera le dio una entereza y una fuerza que demostró siempre, resolviendo sus entuertos con los puños o desenfundado la pistola que lo acompañaba bajo el saco, incluso de adulto y ya reconocido como artista. En sus propios recuerdos de niño hay brusquedad, castigos, golpizas, muerte, en torno de él; el primer recuerdo que relata es una ocasión en la que su abuelo lo obligó a presenciar el asesinato del perro favorito de su niñez, contagiado de rabia, una enfermedad para él desconocida y, por lo tanto, una muerte que no podía entender. No hace falta explicar mucho por qué en su madurez soslayó su apellido paterno para firmar con el de su madre.

Había ingresado en 1911 a la Academia de San Carlos –luego Escuela Nacional de Bellas Artes–, donde se educó en un arte clasicista, afrancesado, con amplio dominio de las técnicas tradicionales y de la composición, a las que luego tanto aborrecería. Casi desde

su ingreso participó en forma activa en la extensa huelga de estudiantes que llevó al cambio del programa de estudios y a la creación de la primera Escuela de Pintura al Aire Libre, en Santa Anita, donde los ideales de la Revolución Mexicana campearían triunfales. Abandonó esta escuela en 1913.

Desde su ingreso a esa escuela artística su vida juvenil estaría de a ratos cruzada por la Revolución y sus estertores, incluso decidió integrar el ejército del general Manuel Diéguez, donde llegó a ser capitán, pero sin una clara postura política; incluso su actuación fue en el ejército carrancista, enfrentado a Pancho Villa; aun no había en él un compromiso que pudiera ser considerado de izquierda sino una lucha por ganar el poder institucional. Sus años de la academia nunca fueron olvidados, constantemente volvió a recordarlos, hilvanando su vida alrededor de esos personajes; con el tiempo algunos de ellos resultaron grandes artistas de México. Lo mismo sucedería con los compañeros del ejército: fueron los dos grandes hitos de su memoria.

Un hecho de su juventud merece recordarse porque el mural que estamos estudiando fue hecho en la Argentina: para aquel joven no era éste un país cualquiera, era el sitio al que quería viajar con sus amigos tras huir de su casa. Aunque pudiera parecer absurdo, en sus memorias cuenta que querían "ir a la Argentina a trabajar como tratantes de blancas [...] nos decíamos que la técnica del oficio de buenos amantes capaces de cobrar se practicaba fundamentalmente en la Argentina, ¡a la Argentina pues!". Por supuesto esto no pasó de ser un juego adolescente, pero huidos de sus casas llegaron hasta Veracruz para tomar un barco, pero no pudieron hacerlo porque lo abordaron como polizontes, sin contar con el dinero para pagar el pasaje, y por ello fueron obligados a bajar.

Luego vendrían los años salvajes del ejército, de muerte, violencia, sufrimiento, torturas desatadas a grados inauditos contra sus enemigos; nunca dudó en apretar el gatillo



Figura 16. Estado mayor del general Manuel Diéguez en 1916. Siqueiros ya posaba con el pecho saliente como haría toda su vida al ser retratado.

3. Seudónimo del artista mexicano Gerardo Murillo (1875-1964) (*atl*: agua en náhuatl), uno de los iniciadores del muralismo. Era mayor que Siqueiros, quien tuvo una etapa de admiración y trabajo conjunto, pero Atl se volvió fascista, aunque finalmente se retractó, por lo que Siqueiros le hizo un homenaje escrito; su obra en arte es monumental. David A. Siqueiros, "Atl, el precursor teórico y político", en *No hay más ruta que la nuestra, s/e*, México, 1947, pp. 22-23.

4. Julio Scherer García, *Siqueiros: la piel...*, p. 9 (fue a quien le dictó sus memorias).

5. Sus memorias, llamadas ampulosamente *Me llamaban el Coronelazo*, fueron expurgadas por su última esposa; pero como habían sido dictadas a Scherer García, cuando éste mucho después publicó un nuevo libro se pudo comprobar que las versiones de varios hechos son diferentes (véase la nota anterior).

6. Xavier Guerrero (1896-1974). Nació en Coahuila, fue un gran artista que de niño aprendió a mezclar colores y a hacer revoques para murales. Se instaló en Guadalajara en 1912 y conoció a los intelectuales agrupados en el Centro Bohemio. Ahí inició su obra mural con temas bíblicos o escenas campesinas y tuvo buena relación con Zuno. En 1919 fue a México, donde pintó en el convento del Carmen. Ayudó a Diego Rivera en los murales de la Escuela Preparatoria. Con Siqueiros fundó en 1924 la revista *El Machete*. Su obra es enorme en México y sin duda fue uno de los grandes productores del arte nacional, además de un militante y líder político.

7. José Guadalupe Zuno (1891-1980), político de Guadalajara, con formación artística. Practicó arte en la ciudad de México hasta la Revolución, cuando volvió a su tierra, y con Xavier Guerrero fundó el primer Centro Bohemio. Dedicado a la política llegó a gobernador, fundó la Universidad de Guadalajara y la Escuela Politécnica, apoyó a los artistas de su época, fue director de la Facultad de Bellas Artes y del Museo Regional. Es el autor de los primeros murales en la ciudad de Jalisco.

8. Amado de la Cueva (1891-1926). Nació en Guadalajara. Tras estudiar en Roma trabajó con Diego Rivera en los frescos de la secretaría de Educación Pública y colaboró con Siqueiros en los frescos del paraninfo de la Universidad de Guadalajara.

a sangre fría. Se destacó en su trabajo entre los oficiales de menor grado e hizo muchos amigos que llegarían a los cargos políticos más altos del país; pero lo que siempre le quedó grabado fueron la muerte, la violencia y la desesperación de masas enteras sufriendo, las más de las veces sin sentido alguno. Creemos que esto, la influencia de su hermana Luz como joven militante maderista, además de la primera huelga vivida en sus pocos años de academia bajo la dirección del muy politizado Dr. Atl,³ lo llevaron lentamente hacia un compromiso político fuerte, definitorio de su vida futura y de una personalidad dura, muy dura; descollante, avasalladora, omnipotente y a la vez genial. Pero que nadie se pusiera nunca delante de él; no dudaría en sacar la pistola, su verdadera acompañante –más que sus diversas esposas– y que le fuera regalada por el mismísimo Venustiano Carranza. Su biógrafo lo describe de esta manera:

Cree en él por encima de todas los seres de la tierra, o al menos así lo aparenta. ¿Habrá alguien quien recuerde un Siqueiros modesto, prudente, humilde, a un Siqueiros que no ocupe la primera fila, a un Siqueiros que no grite más alto que su vecino, a un Siqueiros que no avasalle?⁴

Respecto del arte, nunca dejó de dibujar y pintar pese a todas sus aventuras; aprendió desde niño imitando a pintores de techos y paredes –los llamados *pintores de pulquerías*–, y siempre mantuvo la posibilidad de hacer dibujos y venderlos a diarios y revistas para ganar unos centavos. Quedó impactado ante la primera exposición de José Clemente Orozco en 1917 y le fue a mostrar sus dibujos a Diego Rivera a los catorce años, aunque por cierto le llevó los de su primo y no los suyos.⁵ Sería en 1919 cuando logró dejar el ejército y, tras casarse con Graciela y relacionarse con los primeros militantes de izquierda, obtuvo un nombramiento diplomático. Lo enviaron junto con su esposa a París como agregado militar, con lo que en realidad pudo seguir con su truncada formación en el arte. Antes de viajar estableció buenas relaciones con tres personas con quienes su vida estaría unida de diversas formas: Xavier Guerrero,⁶ José G. Zuno⁷ y Amado de la Cueva.⁸



Lo primero que hizo en París fue ponerse en contacto con Diego Rivera, quien estaba allí desde hacía años y era la figura descollante entre los mexicanos en el exterior. A partir de eso iniciarían una relación simbiótica realmente extraña, de amor-odio, que duraría hasta la muerte de Rivera; por sus similitudes o sus diferencias quedarían unidos en su arte y en sus personalidades. Eran por cierto muy parecidos aunque Diego se llevaba las palmas de la victoria en su exuberancia, mitomanía y exageración; como bien dijo: "La vida es un relajo". Pero a la hora de las mujeres, la violencia y el alcohol eran tal para cual pese a la diferencia de edad.

Gracias a Rivera y su militancia en la vanguardia parisina conoció a Pablo Picasso y a Fernand Léger, entre muchos otros grandes artistas, y por textos y obras el futurismo y el dadaísmo, movimientos que fueron importantes para definir su arte. Recordemos que esos años eran de enorme convulsión política en Europa: la Primera Guerra Mundial había terminado un año antes dejando millones de muertos, los enormes levantamientos obreros siguiendo la Revolución de Octubre en Rusia, la expansión de las ideas sociales y el comunismo, aunque aún mezcladas con el anarquismo y el sindicalismo obrero. Era una Europa que bullía mientras que en el arte los cambios se buscaban en la bohemia cubista, el dadaísmo contestatario o el maquinismo industrial futurista.

Pero las influencias que Siqueiros traía de México, diferentes de las de Rivera –que había salido tantos años antes–, estaban muy marcadas por el Dr. Atl y la revolución que había vivido. Esos eran cambios de verdad, y lo que había descubierto en la escuela en Santa Anita pintando la realidad, indígenas, pobreza, niños hambrientos, marcaba un camino. Ese recorrido los fue llevando, a ambos, al redescubrimiento de la propia tierra, el nuevo nacionalismo, sus valores, sus colores, sus realidades; no era diferente de lo que le pasó a muchos artistas latinoamericanos en esos mismos años: veían sus propios países como exóticos, como alternativas al arte que seguía siendo tradicional y burgués pese a todos los cambios formales en Europa. Eran los mismos años en que los libros, en especial de los norteamericanos –de los que luego hablaremos–, también descubrían la "salvaje belleza" de México, la fuerza de su identidad y su revolución. Se comenzaba a valorar el exotismo mexicano ante la desvencijada modernidad europea, y esta apreciación tendría sustanciales consecuencias artísticas.

En París, Siqueiros y Rivera fueron lentamente definiendo su postura en el arte, despacio, de a golpes, asumiendo que "nuestras ideas de entonces apenas tocaban una imprecisa idea que podríamos clasificar de nacionalista-populista", como escribió en sus memorias el primero. Comenzaron a reinterpretar su tierra natal desde la lejanía, volvían a ver lo étnico, lo popular, los grandes movimientos de masas, las tradiciones, las danzas y la música, el pasado arqueológico; a redescubrirlo como lo exótico-nuestro, lo que está lejos pero dentro. El taller de Rivera era el sitio donde ahora se quería volver a esa *Visión del Anáhuac* que definía Alfonso Reyes, también desde París aunque desde la tradición porfirista. Había que volver a México porque ahí estaba el arte de verdad, ya no en Europa; redescubrían desde allá el aquí, en ese doble juego de espejos, imaginario, re-creativo. Tal como dijo Luis Cardoza y Aragón, si Rivera se hubiese quedado en Francia, "habría sido un buen pintor semejante a otros, en vez de transfigurarse, con su tierra y su pueblo, en uno de los creadores continentales".⁹ Creemos que la opinión se puede aplicar a ambos artistas. Entendían que la Revolución Mexicana era un evento social con pocos precedentes en la historia y que se había adelantado en muchos años a la Revolución Rusa, que los artistas debían estar comprometidos con su pueblo y con su país por sobre todo, pero que eso no implicaba renegar de lo mejor de la cultura europea e internacional. La admiración por la máquina que sentía Léger lo llevó hacia Filippo Marinetti y su arte cinético, y la admiración



Figura 18. Portada de la revista-manifiesto de Siqueiros publicada en Barcelona en 1921, su primer alegato artístico-político.

Página anterior:

Figura 17. Gerardo Murillo, más conocido como Dr. Atl, el artista que más influyó en la época temprana de Siqueiros, posando en su estudio.

9. Luis Cardoza y Aragón, "Diego Rivera", *Plural*, N° 119, México, 1981, pp. 41-50; la cita en p. 45.

por Paul Cézanne, el gran maestro de toda esa generación, hacia el constructivismo en el cuadro. Obviamente renegaría de esas influencias que terminaron en el fascismo italiano, pero en la realidad Marcel Duchamp, Marinetti y tantos otros siguieron presentes.

En 1921 viajó a Barcelona, donde creó su primera revista llamada *Vida Americana*, de tirada más que reducida, y en ella incluyó su "Llamamiento a los plásticos de América", en realidad una simple plataforma en que las nuevas ideas de ambos quedaron plasmadas por primera vez. Era todo un inicio, y si bien en el fondo era estridentista¹⁰ sin saberlo, textos posteriores irían ampliando sus posturas, paso a paso. En su manifiesto la sentencia básica era "¡Vivamos nuestra maravillosa época dinámica!"; el futurismo estaba imbuido por todas partes. Pero ante el tema de la historia de México, tan revalorizada por la Revolución, se entendía que la geografía y la etnicidad eran elementos de enorme valor, pero que el peso de la tradición prehispánica resultaba fundamental. Había que explorar nuevos caminos alejados de las posturas "arqueológicas e indianizantes" de la tradición académica previa, simbolista y romántica: "Desechamos las teorías basadas en la relatividad del Arte Nacional, ¡universalicémonos!, que nuestra natural fisonomía racial y local aparecerá en nuestra obra inevitablemente". El subtítulo de la revista era *Tres llamamientos de orientación actual a pintores y escultores de la nueva generación americana*, e intentaba, con gran influencia de Rivera, mostrar el exotismo que estaban descubriendo, que su tierra tenía aspectos maravillosos que permitirían un arte que no necesitaba del viejo continente para tener identidad propia. Insistía en la posibilidad de un arte público, heroico, monumental, humano y "ascendentemente superior". Era un alegato que sus críticos consideraron megalómano, mesiánico, de llamado al sacrificio personal y la lucha, la entrega total, de alguien que nunca titubea ni se da por vencido, lo que realmente no existía ni existe: "No hay otra ruta para el arte que la revolución"; era ya Siqueiros,¹¹ aunque quizá ni él mismo se daba cuenta.

Varias de estas ideas habían nacido a partir de un congreso de artistas militares –muy reducido por cierto– que se había hecho en Guadalajara de 1918¹² y en el que participó mientras estaba en el ejército. Allí fue donde al parecer entendió que el muralismo debía tener un papel muy especial en el futuro como transmisor de información a las masas analfabetas, como propaganda. Estaban allí Guerrero, Atl y posiblemente Zuno y Orozco, con quienes tanta relación tendría años más tarde.

El muralismo por cierto era algo que ya existía; el simple hecho de pintar en los muros, lo que con los años se iría a llamar Escuela Mexicana de Arte, aunque el mismo Siqueiros siempre aceptó que el hito inicial de lo revolucionario de esa pintura sería la exposición de José Clemente Orozco de dos años antes. En realidad en ninguno de los dos casos constituía el origen, ya que se pintaban murales desde siempre: el mundo prehispánico los hizo durante siglos y siglos, durante tiempos coloniales nada hubo más habitual que los conventos y las iglesias mexicanos con sus muros pintados, las haciendas del Porfiriato tenían temas simples y románticos pero ahí estaban, y la primera etapa de la Revolución, luego lo veremos en detalle, se caracterizó por las pinturas que encargaba José Vasconcelos a Roberto Montenegro y otros artistas. Es cierto, no eran de contenido ideológico y político, eran los temas del Ateneo de la Juventud, entre simbolistas parnasianos y románticos prerrafaelistas, en una mezcla que ya difícilmente se hubiera dado en ese entonces en Europa pero que aún eran habituales en México.

Para esa época Siqueiros –de veintidós años– estaba casado con Graciela Amador, hermana de uno de sus compañeros en el ejército y luego pintor conocido.¹³ Su mujer era estudiante de arte y activa escritora, además de militante política. Viajarían más

10. Luis M. Schneider, *El estridentismo, México: 1921-1927*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

11. Ida Rodríguez Prampolini, "Siqueiros y la Revolución", *Crónicas*, N° 8-9, México, 2001-2002, pp. 5-12.

12. Según los autores y contradictorias versiones del mismo Siqueiros, era el Centro Bohemio de Guadalajara impulsado por Atl, y que el artista incluso denominó como Congreso de Artistas Soldados dándole, en la ambigüedad del nombre, un carácter que realmente no tuvo.

13. Graciela Amador, "Mi vida con Siqueiros", *Hoy*, N° 576, 577 y 578, México, marzo de 1948.

tarde juntos a Moscú antes de que él iniciara, esta vez solo, su aventura en Sudamérica. Graciela escribió frecuentemente en *El Machete*, revista que fundarían con Guerrero y Rivera; fue amiga del militante cubano Julio Antonio Mella hasta su asesinato en México, trabajó con Siqueiros con los mineros del norte. Posiblemente, gran parte del compromiso político inicial del pintor se deba a ella.

Rivera se casó en París con Angeline Beloff, una rubia rusa emigrada, interesante falsificadora y restauradora de cuadros clásicos europeos, a la que abandonó poco más tarde en una de sus trágicas historias de bigamia y violencia marital; en eso también se parecían Siqueiros y Rivera. Cabe recordar que Rivera y Beloff tuvieron un hijo, Dieguito, que murió al poco tiempo, según ellos de frío ya que fue el invierno más crudo de Francia en mucho tiempo y no tenían dinero para calefacción. Cuando Rivera regresó a México, y luego Siqueiros y su mujer, Angeline se quedó esperando el dinero para su pasaje, que su marido jamás le envió.¹⁴ Cuando Siqueiros llegó encontró que Rivera estaba viviendo en México con la luego conocida Guadalupe (Lupe) Marín, sin siquiera haberle enviado una línea a Angeline, que seguía esperándolo en París. Siqueiros escribió, al ver que Rivera le pegaba bárbaramente a su Lupita, que ésta estaba “perfectamente aporreada de tanto amor”.¹⁵ Resulta interesante que la historia del arte ha visto siempre la estadía europea de Rivera y Siqueiros como si ambos hubieran estado solos, mientras que estaban casados y con sus esposas; incluso Rivera además salía con otra mujer rusa con la que en 1919 tuvo una hija a la que reconoció más tarde, aunque ella se

Figura 19. Portada de *El Machete*, revista fundada entre otros por Siqueiros y su esposa Graciela. El grabado es obra de él



14. Angeline Beloff, *Memorias*, Universidad Nacional Autónoma de México-SEP, 1996.

15. Julio Scherer García, *Siqueiros: la piel...*



Figura 20. Jean Charlot dibujando en los años de muralista en México. Foto de Tina Modotti.



Figura 21. Inauguración de los primeros murales en 1923. El primero parado a la izquierda es Siqueiros, a su lado está su primera mujer, Graciela.

quedó siempre en París. Luego hablaremos mucho de Angeline, porque si bien fue desdibujada de la memoria del arte, no lo fue de la memoria de Siqueiros y, posiblemente, también tenga su parte en el mural de Don Torcuato.

En 1922 se produciría un hecho externo que cambiaría la vida artística de Siqueiros y la de todos los mexicanos interesados en nuevos rumbos, o al menos tocados por la Revolución de alguna manera. Se trataba de la decisión tomada por José Vasconcelos, designado en ese momento secretario de Educación Pública, para llevar adelante el desarrollo de pintura mural en edificios públicos; es decir, entregar los muros para que fuesen pintados masivamente, lo que se discutía desde hace años. La obra de Vasconcelos ha sido estudiada y hay libros sobre su vida y obra, pero nunca hemos visto con claridad cómo surgió esta decisión: si fue su propia idea que enganchó exactamente con lo que estaba ya en el aire entre los artistas desde que lo propusiera el Dr. Atl, si seguía la vieja tradición mexicana de pintar paredes, o si alguien se la propuso y lo asumió. Realmente no sabemos cuál fue el motivo, lo cierto es que abrió las puertas para uno de los mayores movimientos artísticos en el siglo XX. Tanto Rivera como Siqueiros se atribuyeron la iniciativa de pintar con murales los edificios públicos, mérito que, como queda claro, no corresponde a ninguno de los dos.

En 1922 Vasconcelos llamó, en una decisión magistral, a todos los becarios que tenía en Europa para que regresaran a pintar en su país, entregándoles los muros de los edificios públicos sin tema predeterminado y manteniéndoles el sueldo. Si bien luego analizaremos este período tan peculiar, lo concreto es que Siqueiros regresó. Su vuelta no fue sencilla ya que primero volvió Rivera, que era realmente un becario; él en cambio era un encargado militar que había quedado cesante por un cambio de gobierno al que no había obedecido y por ende no tenía dinero para el pasaje. Así que se quedaron los tres en París, y fueron Siqueiros y Graciela quienes lograron regresar más tarde en un barco de tercera clase, dejando a la rusa sola. Al volver Siqueiros encontró que Diego ya había iniciado su trabajo en la Escuela Nacional Preparatoria con un enorme mural, igual que Jean Charlot y otros, con meses de anticipación a él. Obviamente aceptó el nuevo

encargo y tomó en sus manos pintar el cubo de la escalera, espacio de por sí muy complejo para pintar ya que no es una simple pared plana, y comenzó de inmediato.

La idea de Vasconcelos era simple: que las paredes de los edificios de su Secretaría fueran pintados por quienes quisieran, y pagaría por hacerlo. Tenía ya la visión de que ese era el camino para un arte público, más o menos popular –eso todavía no estaba claro–, y que la Revolución necesitaba explorar nuevas vertientes aunque llevara muchos años lograr el desarrollo de un verdadero arte nuevo, el *arte de la revolución*; lo que faltaba discutir es qué era lo que cada uno entendía por eso.¹⁶ La distinción entre arte para las masas y propaganda al servicio de un sistema no estaba clara; Siqueiros consideraba que a menudo las producciones artísticas eran sólo viñetas, ilustraciones que transmitían propaganda, instrucciones de cómo actuar, o que sólo resaltaban personajes importantes, en una lección de historia e ideología de un neto realismo socialista *avant la lettre*. Lo importante es que en los muros de la Escuela Preparatoria primero, y luego en la misma Secretaría de Educación Pública, se iniciaría un proceso imposible de parar. Esas paredes verían la transformación de pintores del primer nivel que empezaron sin saber claramente lo que querían o tenían que hacer; aún hoy es posible observar allí la manera como todos ellos –aún muy jóvenes, incluso Orozco y Rivera que eran los mayores– fueron cambiando, madurando, pasando de lo que eran simples técnicas tradicionales hechas en gran tamaño a una nueva visión del arte. Allí estaba Siqueiros junto con Roberto Montenegro, el Dr. Atl, Xavier Guerrero, Jean Charlot, Carlos Mérida, Ramón Alva de la Canal, Emilio García Cabrero, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Rivera y Orozco, entre otros que luego irían integrándose. Allí se fueron diferenciando lentamente temas y motivos, técnicas y herramientas: desde Rivera y sus ángeles y personajes con aureolas hasta los motivos fuertes de lo popular y lo étnico; allí fue adonde llegó Siqueiros haciendo también arte simbolista que también incluía un ángel. Pero en la misma composición y mostrando su evolución interna pintó su fuerte y comprometido *Entierro de un campesino asesinado*, quizá el primer paso en su búsqueda de un arte inspirado en la realidad social. Observar a todos ellos, sentados en sus tabloncillos, rodeados de alumnos, incluso con varios extranjeros y formados en otras realidades, debió ser una situación única.

Allí fue donde se vio la diferencia entre quienes se animaron al uso de los espacios cóncavos y de quienes sólo optaron por los planos, quienes rompieron la perspectiva, quienes simplificaron el lenguaje para facilitar la lectura por el pueblo. Era un enorme taller donde día a día se discutía y experimentaba, el laboratorio del muralismo mexicano, en una oportunidad irreplicable en el continente.

Siqueiros comenzó a trabajar con un espacio complejo elegido por él mismo pero alejado de donde estaban los artistas de más edad, la caja de la escalera donde su obra comenzó a cristalizar. Es interesante ver cómo su pintura fue cambiando desde el primer nivel al segundo, no sólo por los temas sino por su búsqueda de una técnica más acorde a la velocidad necesaria en trabajos de esta naturaleza, pasando del temple al fresco, aplicando la pintura de maneras cada vez más alejadas de las tradicionales. Sus temas del inicio llegan a definirse como populares y logran mayor fuerza expresiva.

Por supuesto no debía ser fácil la relación entre todos estos artistas, sin duda gente de altísimo nivel en el medio, pero la displicencia de Rivera hacia los demás y la actitud prepotente de Siqueiros generaban muchos conflictos. De Charlot criticaba su “aire de seminarista” y ser “un catolicón”, lo que era cierto, pero por otra parte inauguró el primer mural en el lugar; a Alva de la Canal le planteaba su “actitud de gachupín¹⁷ derrotado”, a Guerrero, sin duda el más consecuente políticamente, que era “un misterioso azteca transformado en tarahumara”.¹⁸

16. Conaculta, *Los pinceles de la historia: la arqueología de un régimen*, Museo Nacional de Arte, México, 2003.

17. Antiguo término usado en México para llamar a los españoles en la guerra de la independencia; por analogía se aplica a todo religioso católico, tradicionalista o hispanizante.

18. Julio Scherer García, *Siqueiros: la piel...*, p. 99.

En forma paralela a la pintura en la Escuela Preparatoria la militancia política de varios de los artistas se fue haciendo cada vez más fuerte y comprometida; en especial las de Rivera, Guerrero y Siqueiros. Así fue como se llegó a la fundación del periódico *El Machete*, una revista de gráfica y noticias populares, altamente politizada, que servía para repartir en la calle y pegar en los muros al poder desplegarla en cuatro partes, y cuyas palabras liminares eran de Graciela Amador. Dos años después se transformaría en el órgano gráfico del Partido Comunista Mexicano. Esta pequeña revista tendría un lugar destacado: Siqueiros sería cada vez más, en sus propias palabras, un “izquierdista vibrante... que hacía manifiestos infantilmente provocativos”, Rivera en cambio se manejaba con gran distancia, padeciendo lo que su amigo describe como “folclorismo, esto es, un nacionalismo superficial”, expresado en la exaltación al campesino en una forma que Siqueiros consideraba vacía y sin contenido ideológico. Cada día más, Siqueiros se iba transformando en un ideólogo tratando de unir arte y revolución social, y opinando sobre el valor de lo que hacían los demás.

Pero el principio del fin estaba cerca: el Partido Comunista, joven aún, propuso que *El Machete* fuera el periódico oficial y que sus directivos pasaran a integrar el Comité Central. Esto fue lo que, lentamente, “trajo naturalmente su transformación y desaparición”, aunque hizo que Siqueiros definiera su militancia política para gran parte de su vida: el 16 de septiembre de 1924 ingresó, junto con Rivera, al partido; los dos serían expulsados años más tarde –Rivera en 1929 y Siqueiros en 1930–; el primero sería un decidido trotskista hasta 1939, cuando inició otras actividades políticas que terminarían alejándolo de sus simpatías por el fundador de la IV Internacional. En el caso de Siqueiros, fue estalinista hasta el final, nunca se desvinculó realmente del Partido Comunista, e incluso hay quienes sostienen que la expulsión fue una tapadera para proteger su trabajo político. Tengamos en cuenta que al inicio el partido era muy reducido, sólo doscientos miembros mantenidos rígidamente dentro de una disciplina casi grotesca.¹⁹ No debe resultar ajeno a esta parte de su historia que su esposa Gachita fuera por mucho tiempo la institutriz de los hijos del embajador de la Unión Soviética en México.²⁰ En 1923 se había fundado el Sindicato de Obreros, Técnicos y Pintores y Escultores del cual Siqueiros fue nombrado secretario general, a semejanza del organismo central en Moscú.

Para Rivera y Siqueiros fue el inicio de una intensa actividad partidaria, pero también de conflictos y disensiones; allí sus caminos se bifurcaron al ir uno hacia la política, incluso soslayando el arte, mientras el otro priorizaba la actividad pictórica y para eso llegaba a acuerdos con los gobierno de turno, aceptando encargos de obras murales. Ambos se insultaron mutuamente cada vez que coincidieron en público pero no dejaron de estar juntos cuanto pudieron, incluso de vivir y viajar durante largas temporadas. Creemos, y quizá no es aventurado decirlo, que el uno sin el otro eran impensables: eran sus mutuos espejos, eran *el otro contra el cual crecer* para construir cada uno la propia identidad. Y sus personalidades chocaban frente a la rígida y estricta disciplina que imponía el partido, que se arrogaba el derecho a definir la vida privada de sus miembros. Los frecuentes cambios de pareja de ambos enojaban a sus camaradas, que veían cómo escondían a sus mujeres para evitar que el partido se enterara de una conducta vista con malos ojos entre los comunistas.

Pero todo cambió abruptamente cuando en 1923 el golpe de Estado que llevó al poder a Victoriano Huerta cortó el proyecto de Vasconcelos y obligó a los pintores a dejar sus obras sin terminar, tal el caso de Siqueiros. Éste incluso dejó la ciudad y se trasladó a Guadalajara donde un gobernador progresista le facilitó sitios para pintar. Justamente quien lo llamó fue su amigo de años José Guadalupe Zuno, al igual que a otros viejos allegados como Amado de la Cueva, y hacia allí se dirigieron con Graciela.

19. Arnoldo Martínez Verdugo (ed.), *Historia del comunismo en México*, Grijalbo, México, 1985, p. 74.

20. Graciela Amador, “Mi vida...”.

Pero su trabajo de artista era cada vez menor y su militancia política, mayor: desarrollaba un fuerte activismo político entre los mineros, vivía en una situación de miseria continua, a menudo escondido, y cuando De la Cueva murió en 1926, dejó el arte por un largo tiempo.

Poco más tarde, tanto Diego Rivera como Roberto Montenegro serían autorizados a continuar sus pinturas murales. Pero Siqueiros no estaba interesado porque lo consideraba una traición y por eso sus obras de entonces jamás se terminaron. Fue designado secretario de la Federación Obrera de Jalisco y fundador de su similar latinoamericana, miembro de la Liga Campesina y de multiplicidad de organismos de lucha obrera y rural.

En el final de 1927 Siqueiros, Rivera y sus esposas fueron enviados a la Unión Soviética a participar del IV Congreso de la Internacional Sindical Roja que se hizo en marzo de 1928. Fue un viaje crucial en su vida, por primera vez formó parte del aparato sindical revolucionario internacional llamado a participar de un congreso mundial; posiblemente Siqueiros veía que su trabajo y esfuerzo eran reconocidos. Ir a la Unión Soviética, su sueño, significaba conocer la realidad por la que luchaban. Entonces era el final de la época grandiosa de la Rusia revolucionaria, cuando el espíritu de Lenin estaba aun vivo pero lentamente iba siendo borrado, pese a eso algunos de los artistas e intelectuales constructivistas eran aún la vanguardia del arte –que iniciaba su decadencia ante las exigencias estatales de desarrollar un arte dedicado exclusivamente al mundo del trabajo, que daría en llamarse *realismo socialista*– y veían la sociedad que se movilizaba entera, firme, en el décimo aniversario de la Revolución de Octubre que Rivera pintara impresionado. El impacto en ellos debió ser monumental y no creemos que pudieran visualizar lo que venía por delante. Por supuesto Graciela y Siqueiros se encontraron con Rivera en Moscú y regresaron juntos viajando durante largos meses, pese a sus peleas diarias.

Siqueiros era un joven aguerrido, fuertemente comprometido con el trabajo político entre obreros analfabetos, que se dedicaría muchos años a militar como dirigente de actividades políticas. A partir de eso comenzarían las estadías en prisión, donde violencia, fuerza de voluntad y prestigio entre la clase obrera serían su fórmula para no autodestruirse. Pero su compromiso partidario fue más fuerte que él, e incluso tras su expulsión del partido siguió manteniendo lazos con sus correligionarios, hasta incluso participar activamente en el intento de asesinato de León Trotsky en 1940, según algunos historiadores a pedido personal de Stalin. No hace falta recordar que quienes le habían dado asilo a Trotsky en su casa eran, ¡oh casualidades!, Diego Rivera y su mujer Frida Kahlo.

En 1929 y sin aún tener idea de que pronto iniciaría otro viaje, participó de una primera exposición colectiva de grabadores organizada por Fernando Leal en el Pasaje de las Américas en la ciudad de México. Pero poco después el partido le pidió que hiciera un nuevo viaje, esta vez solo y con nombre y documentos falsos, a Uruguay, donde se iba a realizar el Congreso Sindical Latinoamericano a la vez que, en la cercana Buenos Aires, se celebraría el Congreso Continental de Partidos Comunistas. Era una doble oportunidad y obviamente no podía decir que no.

El pintor viajó de incógnito bajo el ridículo sobrenombre de señor Suárez; y del 18 al 26 de mayo participó primero en Montevideo del congreso constituyente que organizó la Confederación Sindical; luego del 1 al 12 de junio integró en Buenos Aires el Congreso Continental de Partidos Comunistas, pero sobre este periplo jamás contó nada y la documentación existente es más que parca, ni siquiera han quedado registrados sus discursos. Una anécdota que ilustra el carácter clandestino de este viaje la aporta Blanca Luz, quien en alguna oportunidad contó que cuando lo identificó en

una fiesta como el ya famoso muralista mexicano, él negó serlo y se hizo pasar por su hermano. Ella interpretó la negativa como un gesto de modestia, pero en realidad se trataba de la necesidad de mantener el anonimato.

Fue en Montevideo donde conoció a quien fuera su amor impactante, la citada Blanca Luz; pero él mismo no dedicaría una página de sus memorias a ese viaje con el que se confunden sus biógrafos. Toda la información que tenemos respecto de su nueva pareja es a través de ella o de terceros y veremos que fue fundamental en su vida personal; sin ese primer viaje hacia Sudamérica el posterior mural de Don Torcuato simplemente jamás hubiera llegado a existir. Quizá hubiera habido otros, pero seguramente no éste. Lo concreto es que conoció a Blanca Luz y el impacto fue mutuo: él la invitó a irse a México juntos olvidándose de inmediato de su mujer; ella viajaría olvidando a su marido. Siqueiros seguiría casado un tiempo más mientras Blanca Luz permanecía escondida gracias a su amigo, el poeta Ángel Falco, diplomático de Uruguay en México que la alojó en la Embajada. La situación civil de ella era más sencilla puesto que ya estaba distanciada de su segundo marido, el peruano César Miró Quesada. Con el tiempo Blanca Luz le reprochó a Siqueiros que recién le confesara que estaba casado cuando se embarcaron. Partieron con el hijo del primer matrimonio de ella, Eduardo. La pareja seguiría unida hasta 1933; durante ese lapso sólo se distanciarían a causa de varios arrestos impuestos a Siqueiros. Tras su definitiva separación, él se marcharía solo de Buenos Aires con rumbo a México, donde permanecería un breve tiempo hasta partir hacia Nueva York con un grupo de colegas.

En sus primeros tiempos como pareja en México, después de algunos escándalos que luego conoceremos, vivieron en la casa que Diego Rivera tenía en la calle Reforma. Rivera estaba separándose de Guadalupe Marín para unirse con Frida Kahlo. Abandonó esa propiedad para mudarse a la Casa Azul en Coyoacán, perteneciente a la familia de su

Figura 22. Siqueiros y sus compañeros de prisión en 1930.



nueva mujer. Un dato de interés es que, con el tiempo, las dos primeras esposas de Rivera –Angeline Beloff y Guadalupe Marín– y la primera de Siqueiros –Graciela Amador– terminarían viviendo juntas como amigas y visitando a Frida. Para Diego estas situaciones resultaban divertidas. En cambio, para Siqueiros cada separación constituía una tragedia.

Al regreso de su viaje por América del Sur Siqueiros desarrollaría cuatro años de intenso trabajo político como dirigente del Partido Comunista. Durante ese lapso soslayó el arte en forma casi completa. Actuaba en sindicatos y otras agrupaciones impulsando huelgas y enfrentamientos con las patronales a lo largo y lo ancho del país. El partido lo presionaba constantemente para que abandonara a Blanca Luz, a quien consideraba una burguesa. Por no ceder a estas presiones Siqueiros fue criticado por su falta de disciplina partidaria, así como por haber abandonado a Graciela, una de las principales militantes comunistas.

Pero la situación política en México iba cambiando a medida que se acercaba la década de 1930 y terminaba la etapa de la lucha armada: lo que antes era considerado parte de la Revolución ahora era tomado por el gobierno como algo netamente subversivo; y una de las decisiones cruciales fue romper las relaciones diplomáticas con la Unión Soviética. El comunismo comenzó a ser perseguido y desarticulado. En ese brusco proceso Siqueiros fue capturado y acusado de ser cómplice en el intento de asesinato del presidente, por lo que estuvo preso diez días. Luego de ser liberado ante la obvia falta de pruebas, fue nuevamente detenido en la manifestación del día del trabajador y en esa oportunidad sí le endilgaron todo tipo de acusaciones, verdaderas o no, por lo que pasó cinco meses y cinco días en prisión. De esos tiempos tenemos las cartas que Blanca Luz le enviaba en forma constante, a las que luego ella, de memoria y con toques de fantasía, les dio un matiz novelado y publicó en 1931 como libro, *Penitenciaría-Niño Perdido*.²¹

Hay partes del texto que vale la pena citar ya que muestran lo que debieron significar para ellos esos meses, en que además estaban en la pobreza total. La única opción que tenían era que él pintara o grabara cuando podía y ella lo vendiera, no sabemos bien cómo o a quién. Varias veces ella le llevó materiales de dibujo y le pidió que hiciera un esfuerzo en ese sentido ya que estaba muy deprimido, por obvias razones: “Urge que pintes algo para vender. Hoy te mando nuevos pinceles y colores”.

Al día siguiente de su captura ella intentó verlo pero no la dejaron y así continuó casi en forma diaria sus visitas y notas: “He vuelto en la tarde y sólo me han dejado pasarte esa frazada y esa comida, que sobró en la noche de ayer, de ese ayer, de ese primero de mayo en que tú ya no volviste [...] Tú dices que no debo pedir nada, que no debemos humillarnos ante nuestros enemigos, pero yo te digo que la felicidad de haberte visto sano, sin heridas, hablándome y tocándote, es tan grande que bien vale el asco y la humillación de suplicarle a un jefe de policía envalentonado y socarrón”. Aquí nuevamente hay un dato interesante y del que jamás supimos nada más que esta referencia: “Dices estar contento por dos cosas: primero porque te han puesto en la misma celda donde me tuvieron a mí y al niño detenidos en calidad de rehenes, hace tres meses, y porque lo primero que viste fue un retrato tuyo dibujado por mí en la pared”. Al cumplirse el primer mes surgieron las diferencias: “Me dices que me quieres más que nunca, y que me lo demostrarás cuando salgas. Perdóname que de pronto lo dude, cuando pienso en tu alma arremolinada y nerviosa, y más que nada en la presión constante de tu partido”. El 8 de junio le escribía: “Esta noche, muy sola, extraño tanto tu cabeza adorada, tu calor de hombre fuerte. Tus conversaciones tan vivas, que eres un recuerdo quemante para mi soledad llena de lágrimas” y poco más tarde “mi sencilla razón y mi sencillo cariño me dicen que siga junto a ti con todo el amor de mis fuerzas y de mi inteligencia, como un centinela feroz, porque me necesitas y porque todo lo que rodea al hombre es espantoso en crueldad y en egoísmos solitarios”.

21. Blanca Luz Brum, *Penitenciaría-Niño Perdido*, Minerale de Taxco, México, 1931; en 1933 se reeditó como *Un documento humano*, Impresora Uruguaya, Montevideo.

Pero las diferencias salían a la luz, en especial cuando ante la desesperación Blanca Luz permitió que su hijo Eduardo comenzara a frecuentar el convento cercano: “Hoy he mandado al bebé al convento de al lado de nuestra casa, pues él parece estar atraído por todo el misterio de la Iglesia. Lo atraen las imágenes, las cruces, la figura de Cristo, los angelitos que decoran los techos primitivos con sus alas rosadas y celestes [...] Y yo misma lo acompañé”. Por supuesto esto y tantas otras cosas creaban rencores: “Hoy me ha partido el alma tu protesta dolorosa, y lo que es más tremendo, me ha traído la seguridad de nuestro amor irreconciliable. No puedo más. No puedo ofrecer más de lo que he dado. Claro que puedo seguir dando. Mi vida no ha sido otra cosa”. Hay alguna mínima referencia a un nuevo hijo como cuando le dice: “La espera de un hijo inmovilizará la arena de todo mal”, pero nada más en concreto que la sutileza del título del libro. Por fin, un día antes de la libertad, le dice:

Vas a salir mañana. Antes, quiero que sepas cuál es la verdadera situación que se abre entre los dos. Tú no tienes nada que agradecerme, todo lo que he pasado por tu encarcelamiento me ha hecho mucho más bien a mí que el que yo pude hacerte. He aprendido a vivir de veras, lo que hasta entonces sólo había sido una complicada experiencia literaria.

Gracias a fuertes presiones sobre las autoridades fue liberado, pero con la obligación de permanecer confinado en la ciudad de Taxco y el compromiso de no generar conflictos políticos ni viajar a la ciudad de México, especialmente. Los quince meses que pasó en aquella ciudad fueron definitorios para él como artista y allí produjo casi cien obras de arte: estaba con su mujer Blanca Luz y Eduardito (llamado siempre Bebé entre ellos), allí nació un hijo de ambos que murió a los pocos días y fue enterrado sin que el

Figura 23. Taxco en 1930. Al centro, la gran iglesia de Santa Prisca.





Figura 24. Sergei Eisenstein en la entrada de la casa de Moisés Sáenz en Taxco.

Figura 25. Cartel de la conferencia de cierre de la exposición en el casino Español en 1932.

Figura 26. Anna Brenner en Chichén Itzá en 1929.

padre pudiera estar, en una historia controvertida y confusa; allí conoció y tuvo el apoyo del arquitecto y diseñador de platería William Spratling quien estaba restaurando las primeras casonas coloniales para el nuevo turismo internacional e iniciando la industria de la plata, y a Anna Brenner, su primera crítica de prestigio mundial. Allí, frecuentando la casa de Moisés Sáenz, ambos conocerían a mucha gente que compraría los cuadros de él y que con los años los ayudarían e incluso contactarían a la señora Chouinard, quien lo invitaría a hacer un viaje a Los Ángeles para dar un curso de muralismo antes de viajar a Buenos Aires.

Taxco se había convertido en un sitio de peregrinación de turistas de Estados Unidos que buscaban el mundo exótico y tropical que mostraba Hollywood. Moisés Sáenz, que de alguna manera los apadrinó en esa estadía, era mayor que el matrimonio Siqueiros; había estudiado en Francia y Estados Unidos hasta lograr su doctorado en Columbia; su interés fundamental fue la educación secundaria y el tema indígena, además de ser escritor, poeta, diplomático y periodista. Su tesis doctoral incluía ya un proyecto de adaptación para las escuelas secundarias a la realidad nacional. Realizó trabajos sobre indigenismo y a su iniciativa se debe la creación de las escuelas rurales y las misiones culturales; fue director del Instituto Indigenista Interamericano y apoyó la alfabetización del indio utilizando su propio idioma. No era un lugar cualquiera al que tenían acceso, se trataba del sucesor de José Vasconcelos y de un típico político de la época posrevolucionaria, con tremendos poderes y dinero para gastar, claramente imbuido en los ideales del nacionalismo y la reivindicación indigenista. Por la casa de verano de Sáenz pasaban diariamente todos los invitados extranjeros que llegaban a México, y más aún a Taxco, que ya era la nueva meca de la cultura camino a las arenas doradas de Acapulco. Por esa casa pasarían en esos días y allí contactarían a Siqueiros gente como Katherine Ann Porter, Leopoldo Stockowski, Malcom Cowley, Hart Crane, Eugene Jolas y Éli Faure, entre tantos otros de quienes hablaremos en detalle más adelante.



Figura 27. Zincografía hecha por Siqueiros durante el período de la cárcel y Taxco en 1930.

Figura 28. Mujeres campesinas en la cárcel, pintadas por Siqueiros en 1930.

Allí es donde Siqueiros tendría relación por primera vez con los críticos y marchands de arte de Estados Unidos y su enorme poder y disponibilidad de dinero, capacidad de publicar libros y organizar exhibiciones, con los que mantendría con el tiempo un complejo y ambivalente vínculo. Pero no fue una estadía sencilla, pues la casa de Sáenz era hermosa pero vivir en un aislado y antiguo convento abandonado fue otra cosa, aunque estaban acompañados por artistas como Rufino Tamayo, María Izquierdo, Guillermo Jiménez, Jean Charlot y su mujer, la hermana de ella y su compañero español. En ese sitio era imposible permanecer mucho tiempo y menos mantener una vida privada: “Vivíamos pobres, pero pensando en el arte” y durmiendo en el piso de la iglesia. Él “era un idealista lleno de grande amor a su pueblo. Recuerdo que andaba con overoles de mezclilla y zapatos, casi siempre sin calcetines”. Recordemos lo que había escrito en su manifiesto de 1923:

Nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas, tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública [...] Proclamamos que, siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento y un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.

En esos dos años hizo pinturas, xilografías, dibujos de todos los tamaños y grabados en madera, lo que lo fue llevando a organizar una primera exposición de su obra. Aunque hasta la fecha siempre se había considerado a sí mismo como un artista, jamás había tenido una exhibición propia: ésta sería en el casino Español de la ciudad de México con setenta óleos y obras diversas, con un catálogo impreso y apoyado por personalidades que irían destacándose con los años como William Spratling, Hart Crane,

Francisco Miguel, Anna Brenner, Sergei Eisenstein, y visitantes como Salvador Novo, Roberto Montenegro y Carlos Pellicer, entre muchos otros. Pero él tenía claramente prohibido volver a la ciudad de México...

La conferencia inaugural la dictó Anna Brenner, quien sería la primera en decir públicamente que en México había, desde ese momento, "tres grandes". Recordemos que era la estrella de turno, la joven autora del libro que había causado sensación en Estados Unidos, *Idols behind altars*, editado en 1929, libro que movilizó a muchos viajeros hacia México incluido al propio Sergei Eisenstein. Era sin duda la que más había contribuido a construir la nueva imagen del México revolucionario, exótico, arqueológico, y del arte muralista. Era joven, pero no era cualquiera la que hablaba; y por cierto no se guardó de hacer sus críticas. Con esa exposición Siqueiros consideraba que había alcanzado a Orozco y Rivera pese a su diferencia de edad, que, por fin y tras largos trabajos, estaba entre los grandes. Incluso en el salón del evento Siqueiros hizo tapar el cuadro de Alfonso XIII, el rey de España, y le puso encima el de su amigo Miguel, también español pero republicano, lo que hizo comenzar la exhibición con escándalo para muchos.

La prohibición de viajar a la ciudad de México estaba vigente y realmente él no le hizo caso; antes había realizado otros viajes menores, pero éste y su difusión eran ya una afrenta al gobierno. Para colmo, enfervorizado por el éxito de su exposición, dictó una conferencia en la clausura, lo que fue aprovechado por las autoridades para iniciar el proceso que culminaría con su expulsión del país, puesto que había vuelto a involucrarse en actividades políticas. Blanca Luz escribió en el catálogo de la exposición:

Siqueiros no es un pintor revolucionario. Siqueiros es un pintor y un revolucionario. Entendamos bien, sin la palabra compuesta. La dos cosas claras y ardientemente definidas, aunque él no lo quiera.

Recordemos que Siqueiros había sido expulsado en 1930 del Partido Comunista por motivos confusos. Entre ellos, se contaba el de su apoyo incondicional a César Augusto Sandino, también expulsado del Partido Comunista de su país, Nicaragua. Siqueiros y Blanca Luz, quisieron conocerlo y para eso viajaron a Mérida, pero no llegaron a establecer más contactos pues, aparentemente, el partido habría impedido el viaje de Sandino a México. Para ellos implicaba conocer al gran luchador contra la invasión de Estados Unidos a su país. Blanca Luz también se carteó con Farabundo Martí, con quien –para ella– se cerraba el círculo de los grandes luchadores de América Latina: Mariátegui-Sandino-Martí-Siqueiros.

Diego Rivera en cambio, si bien también expulsado un año antes, ya era director de la Academia de Bellas Artes e iniciaba las pinturas del Palacio de Gobierno. La expulsión en el caso de Siqueiros luego fue interpretada por algunos como un truco para evitar su persecución, para otros fue parte de las purgas estalinistas que inició el enviado del Comintern, Vittorio Vidali (alias Eneas Sormenti), alguna vez compañero de Tina Modotti, quien tomó hermosas fotos de Blanca Luz. Vidali no aceptaba el más mínimo disenso y, además, consideraba inaceptable lo que sucedía con los artistas y sus mujeres; según otros autores la expulsión fue una decisión promovida por Gachita Amador como venganza por el abandono. En última instancia, los motivos de la expulsión no son importantes; lo cierto es que se concretó, si bien más tarde fue reincorporado. Igualmente, dentro o fuera del partido, fue un fanático estalinista hasta su muerte.

Siqueiros seguía siendo un militante convencido y en la exposición de 1932 hizo lo que sería habitual en él en el futuro e idéntico a lo que le sucedió en Buenos Aires: apro-

vechaba una reunión artística para transformarla en un evento político que terminaba habitualmente con su expulsión del país. Es cierto que resulta difícil juzgar a un personaje como él solamente desde un universo estético; Siqueiros hubiera preferido que se lo analizara desde una simple y llana perspectiva política. Uno se pregunta ahora cómo no iba a estar peleado con José Clemente Orozco, enfrentados desde los tiempos de las pinturas en la Preparatoria aunque colaboraron juntos en *El Machete*, quien le dijo en público: “Lo que tengo que decir lo digo pintando”.²² De todas formas en la relación de la pareja está presente el tema de la expulsión de Siqueiros del Partido Comunista. Esto fue, según creemos, un gran dolor para él aunque, si es verdad lo que Blanca Luz dice –que fue por culpa de ella–, todo debió ser peor aun. Rivera, es cierto, volvía loco al partido con sus cambios, acuerdos con el gobierno, pinturas en Estados Unidos y su comportamiento con las mujeres, en un ámbito que se hizo más fascista respecto de las relaciones amorosas que la Iglesia misma. Blanca Luz escribirá:

El partido no veía con buenos ojos lo que llamaban *una aventura con una burguesita extranjera* [...]. Diego trataba de darme valor, pero siempre agregaba riendo: “En buenas te has metido... *una burguesa con un comunista...*, entre medio de una mujer de armas tomar [Graciela Amador] y el Partido Comunista mexicano. *Pobrecita...*”. Todo era para mí doloroso. Impactante. Demasiado fuerte.

Regresemos a ese año en Taxco. La estrecha relación entre Eisenstein y Siqueiros debe seguir siendo explorada ya que hay cuadros de la película *¡Que viva México!* (1930-1932) que son directas reproducciones de las obras del artista. Veremos cómo para concretar estas ideas de darle movimiento a la obra de arte no le alcanzaría con los postulados tempranos del futurismo italiano sino que Siqueiros necesitaría acudir al cine y la fotografía proyectada en movimiento, siguiendo las concepciones iniciales del cineasta. La estadía en esa montañosa ciudad fue la etapa definitoria para sus ideas. En aquella conferencia de cierre a su primera exposición, sentó algunos principios importantes para el muralismo como complemento de la arquitectura para que ya no fuera sólo un mero ornamento de muros y lograr que el conjunto conformara una estructura indisolublemente unida, no como un cuadro grande adherido a la pared. Esto, más lo que le dejara Eisenstein como legado en cuanto a una visión cinética del arte, es decir el movimiento constante del observador frente a la obra, más tarde lo veremos concretarse en su mural de Don Torcuato.

Siguiendo su estadía en Taxco, es muy llamativo que Siqueiros jamás exteriorizó nada ni sobre el hijo de Blanca Luz, Eduardito, que los acompañó a ambos desde 1929 en sus aventuras y peripecias, ni de su propio hijo muerto, el que tuvo con Blanca Luz en ese entonces; al menos no los cita en su autobiografía –no por ahorrar espacio precisamente–, ni lo hace ninguno de sus biógrafos. Es más, pese a que ahí quedó la tumba de su primer hijo, el sólo regresó una vez a Taxco en toda su larga vida. Por eso es necesario transcribir la única cita detallada –hay otras más cortas– que tenemos, en un texto de Blanca Luz, ya que incluso el biógrafo principal de ella sólo se animó a citar este tema sutilmente ante la falta de datos concretos o la imposibilidad de lograr que ella hablara al respecto, dado que le había arrancado las hojas dedicadas al tema al manuscrito que le dio.²³ En el texto de sus memorias –que reproducimos en el apéndice– dice:

En mi vientre palpitaba un nuevo ser, esperaba un hijo de él [...] el niño nació cuando él estaba aún encarcelado, pero de inmediato fallece, ¡cuánto acrecienta mi dolor! Incompatibilidad sanguínea, dice el certificado de defunción. Lo enterré solita en las

22. Luis Cardoza y Aragón, “José Clemente Orozco. Dos apuntes para un retrato”, en *Orozco: una relectura*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp. 7-24; la cita en p. 9.

23. Hugo Achúgar, *Falsas memorias: Blanca Luz Brum*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2000.

sierras de Taxco, llevaba una cruz en su ataúd. Cuando fue excarcelado me pidió ir a ver su sepultura. Cuánta furia, cuánta ira al ver la cruz (¿o sería para desgarrar su dolor por la pérdida de este hijo?). Una vez más su carácter indomable y explosivo lo hace descargar su revólver contra la cruz y la destruye; luego la sustituiría por la hoz y el martillo.

Una duda es central en el tema de este hijo muerto, mucho más allá de la teoría sempiterna de Raquel Tibol de que él había padecido gonorrea de joven y eso le impedía procrear, lo que no está demostrado y por cierto suena a historia victoriana.²⁴ También es cierto que difícilmente una madre mienta sobre un tema así cuando ya había pasado medio siglo y se le habían muerto otros dos hijos más. Lo concreto es que los plazos no cierran o nos falta información, ya que ella bien dice que estaba embarazada antes de que él fuera preso; eso lo escribió cuando aún vivían juntos y hasta lo publicó, lo que si era mentira él no lo hubiera permitido. Pero ¿por qué lo enterró en Taxco si estaban en la ciudad de México? Se supone que allí viajaron más tarde, o nos falta un dato. La metáfora de que ella tomaba el autobús cuyo nombre era *Penitenciaría-Niño Perdido*, lo que es cierto para el Distrito Federal, era exactamente lo que le estaba pasando: iba de la cárcel a perder su hijo, lo que no resulta menor. Pero, entonces, ¿por qué en Taxco? Es obvio que en sus memorias hay exageraciones, olvidos, errores y falsedades, pero por lo general no son mayores.

También es verdad que al menos hay un cuadro pintado por el artista en ese año en el cual se observa una mujer recostada –Blanca Luz en todos los detalles–, con un niño a su lado, titulado *Reposo*, y otro del mismo año en que está de pie con Eduardito; en ambos la mujer está claramente embarazada. Son cuadros poco conocidos quizá porque no se los entendía bien. El último de los citados fue exhibido en Buenos Aires. El cuadro del embarazo lo llevaron con ellos desde Taxco hasta Buenos Aires y lo conservó Blanca Luz en sus manos desde que se fue de esta última ciudad hasta 1944, cuando lo vendió al Museo Municipal de Bellas Artes de Montevideo; eso es más que significativo.

Blanca Luz escribiría recordando esos años difíciles en México: “El amor, los celos, la muerte, constituyen una trilogía perfecta... no se puede amar allí, sin celar ni matar”. Siqueiros acostumbraba a decirle ante sus amargas quejas por su actitud violenta que cerraba cualquier posibilidad de tener una vida normal como pareja con la frase tradicional de “Querida... aquí en México hay sólo dos sopas: fideos o jodeos”. El revólver que llevaba en la cintura, con cachas de nácar, era un obsequio de un presidente de la república –Venustiano Carranza–; con él intentaría matar a León Trotsky años después. Pero para Blanca Luz la vida era mucho más compleja: el hijo en Taxco no sería el único hijo en morir, sólo el primero de sus tres varones, todos de diferentes maridos y que terminaron con igual trágico fin. Si eso tiene relación con el hecho de que en los cuadros que retratan a Blanca Luz ella nunca tiene rostro, no lo sabemos.

Y hay otro personaje olvidado por la crítica en relación con ellos, que fue también muralista de la primera época de la Preparatoria y estaba en Taxco: Jean Charlot, a quien Siqueiros tanto criticaría por ser creyente católico y no comulgar con sus ideas; Charlot vivió en Taxco junto a su novia, Zohmar Day, oriunda de Los Ángeles, a quien Siqueiros le pintara un hermoso retrato y que seguramente debía tener buenas relaciones y muchos puntos en común con Blanca Luz.

Esta etapa de la vida de Siqueiros se cerró con la expulsión de México o al menos con su salida ante la inminencia de la orden de irse, y el destino fue Los Ángeles. Es una pregunta interesante por qué decidió irse a Estados Unidos, supuestamente el enemigo mortal de sus ideas y su lucha antiimperialista, si bien viajó a una ciudad llena de mexicanos e impregnada de historia latina. Por supuesto, era la única oferta concreta de trabajo

24. Raquel Tibol, “Desmemorias...”.



Figura 29. Mural satírico de Diego Rivera en el que se lo ve sentado en el tablón y marcando bien su gordura.

Figura 30. Mural de la Chouinard con obreros escuchando la arenga en la calle.

25. Alma Reed (1889-1966) había estado en Yucatán interesada en la arqueología en 1924 y se casó con el gobernador revolucionario Felipe Carrillo Puerto, abanderado del Partido Comunista, asesinado en 1926; regresó a Estados Unidos y se dedicó al arte de México con constantes viajes y en gran medida a promover a Orozco en su galería de Nueva York. Le organizó una exposición a Siqueiros en 1934. Sobre sus relaciones con el muralismo véase Alma Reed, *The Mexican muralist*, Crown Publisher, Nueva York, 1960. Véase más adelante la nota 36.

26. Alicia Azuela, *Diego Rivera en Detroit*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

27. Adriana Williams, *Covarrubias*, University of Texas Press, Austin, 1994; Xavier Moyssen, "Siqueiros antes de Siqueiros", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1976, vol. 45, pp. 177-193.

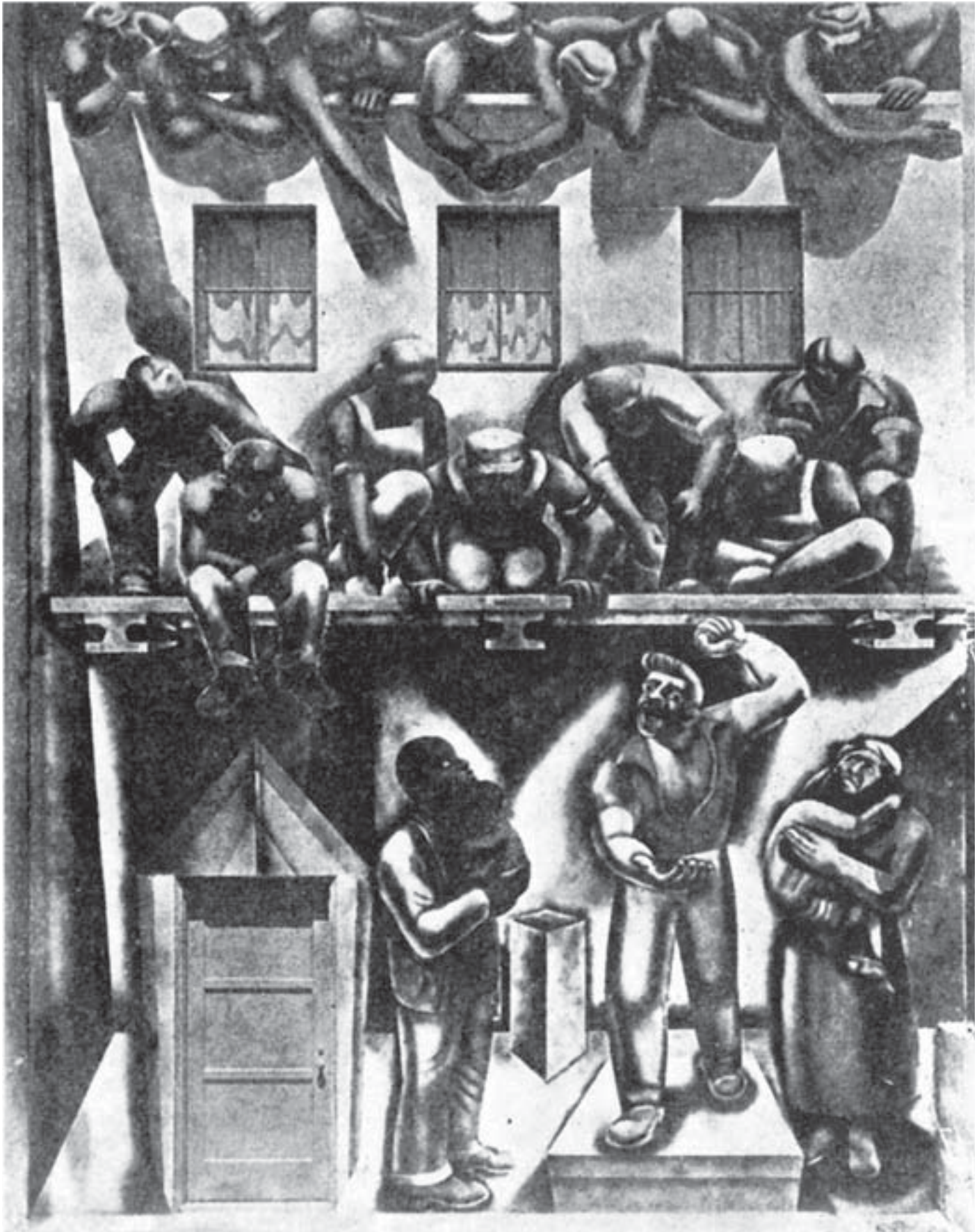
que tenía en ese momento: la Chouinard School of Arts, aunque también hay que tomar en cuenta que era un lugar donde existía un amplio mercado para el arte llamado en ese entonces "tropical". Y las experiencias que estaban teniendo Rivera y Orozco mostraban que sí había posibilidades de pintar y de ganar dinero. También deben haber influido sus ya varios amigos norteamericanos, como Spratling o Brenner, que veían que allí tenía la posibilidad de hacer una gran carrera en el arte si lograba pintar más y hablar menos. Pero Siqueiros escribiría que "hago pintura política o política no pictórica"; no había otras opciones en su vida. De todas formas los cuadros que pinta en la cárcel en 1930 eran vendidos por Blanca Luz a través de "Vicente Lombardo Toledano, que era entonces director del Palacio de Bellas Artes de México [que] me entregaba todos los materiales necesarios para que David pintara. Diego Rivera a su vez me facilitó los contactos con las grandes galerías de Nueva York, Los Ángeles, etc., y algunos marchands como Anita Brenner, Frances Toor y otros dueños de galerías adquirirían estas obras pese a que las encontraban demasiado tristes".

En cierta medida Siqueiros era la contracara de Orozco, quien triunfaba desde 1929 en Estados Unidos gracias a los esfuerzos de Alma Reed,²⁵ quien logró ubicarlo en el mercado de Nueva York aunque no sin grandes esfuerzos; o de Rivera, que ya pintaba hacía tiempo enormes murales, con conflictos, pero le llovían los pedidos.²⁶ Alma luego tendría relación con él en 1934, al regreso desde Buenos Aires, a partir de una importante exposición en su galería.

Hay otro tema que no podemos soslayar y que los biógrafos de Siqueiros no han tomado muy en cuenta: la influencia en su vida temprana del Dr. Atl y la de Alfredo Ramos Martínez; el primero en los aspectos ideológicos y artísticos, el segundo como maestro en la academia. Ambos, además, viajaron a Estados Unidos como posteriormente también lo haría Siqueiros. Él borró de su memoria al Dr. Atl durante mucho tiempo debido a que en sus últimos años éste se volcó al nazismo y desarrolló un activismo fascista, antisemita y anticomunista; pero finalmente lo reivindicó como el primer artista en México que rompió con los modelos clásicos, que salió a pintar la naturaleza, y por su profundo compromiso político cuando juntos escribían para Carranza en el frente de Veracruz. Atl marcaba el final del "parásito bohemio" para iniciar el artista comprometido con la sociedad. Fue él quien primero insistió en que los artistas eran una vanguardia, un grupo predestinado a dirigir el mundo y mostrar los caminos equivocados. Cuando en 1911 se exilió en París era ya el arquetipo del artista militante. Fue además un carrancista y un hábil político que supo organizar desde grupos militares como las Brigadas Rojas hasta dismantelar el aparato político del anarquismo mexicano transformando en nacionalista la lucha internacionalista de los grupos anarquistas, comunistas y socialistas. Terminó haciendo la apología de Hitler, pero sin duda y como bien lo dijo Siqueiros, fue el modelo de toda una generación de artistas que se comprometieron, cada uno a su manera, en las luchas populares.

Volviendo a Siqueiros, cabe aquí preguntarnos qué otras razones había para ir precisamente a Estados Unidos, más allá de la obvia certeza de que en California tenía un fuerte apoyo en la población hispana. Para esto sabemos que en los inicios de la década de 1930 –incluso desde antes– había una marcada tendencia a llevar artistas mexicanos a trabajar allí para pintar murales; también estuvieron Jean Charlot y Luis Covarrubias entre otros, lo que no es poco. Fue parte de una moda cultural conexas con la gran depresión de 1929 y con el restablecimiento de las relaciones políticas con México, que ya ha sido estudiada.²⁷ Es decir, el artista no iba a predicar en el desierto sino en un área ya abierta donde se pagaba y reconocía bien ese tipo de pintura.

Para el viaje aprovechó la invitación de una escuela de arte local, privada y bastante elitista, a la que ofreció sus servicios para una nueva experiencia: dictar un curso de mura-



lismo a la vez que crear un colectivo de arte, es decir, un grupo que recibiera sus clases y que pintara en conjunto un ejemplo que le quedaría a la escuela. Por cierto la idea era novedosa. Así nació el Mural Block Painters y el proyecto de pintar un muro en la Chouinard School of Arts, en un patio del colegio. El tema pedido era *La América tropical* pero que trastocado por Siqueiros terminó siendo *Mitin obrero en la América tropical*, que si bien suena parecido no era exactamente lo mismo. Se trataba de una obra de valores discutibles: en una fachada interna de dos pisos de altura, con puerta abajo y dos ventanas arriba, pintó un andamio con los obreros asomados mirando a un manifestante callejero arrojando sobre una tarima, con una mujer pobre con un niño en sus brazos y, del otro lado, un afroamericano. Más tarde el mural fue simplemente lavado por las lluvias ya que había sido pintado con cemento coloreado aplicado con soplete, lo que sirvió para decir que había sido destruido por la presencia entre sus figuras de un negro; recordemos el escándalo que produjo la destrucción del mural de Rivera en el Rockefeller Center y esto fue aprovechado de igual manera; todo servía para agitar el fantasma del imperialismo destructor.²⁸ Luego veremos quiénes componían este grupo, casi todos acuarelistas, que prácticamente no actuaron salvo como ayudantes muy simples, y los conflictos que tuvo con la dirección de la escuela, que produjeron que no le renovaran la visa.

Fue la primera vez que utilizó una técnica mecánica para pintar. El uso del soplete o “brocha de aire” en el mural fue destacado por Siqueiros como la forma de introducir la técnica moderna en la producción del arte; representaba el abandono no sólo del cuadro de caballete por el mural sino también el empleo de herramientas novedosas y, lo que creemos muy importante, también de proyectores de diapositivas y de cuerpos opacos para el trazado a gran escala de los dibujos preliminares sobre el muro. La adopción de estas técnicas era resultado de la influencia de la industrialización de Estados Unidos, a la vez que de una búsqueda personal.

No descartamos que lo del colectivo tuviera también una arista personal: atacar a Orozco, que había pintado hacía poco en el Dormuth College alegando que lo hacía “sin condiciones colectivas de equipo”. Cuando Siqueiros fue a pintar a Los Ángeles también lo hizo Orozco, y el año anterior Rivera había hecho dos murales en la muy cercana ciudad de San Francisco; en diciembre su cordial enemigo había logrado una exposición personal en el nuevo Museum of Modern Art en Nueva York, la segunda organizada por esa institución después de la de Henri Matisse, un logro que a Siqueiros le era absolutamente imposible obtener. Por suerte ahora existe una amplia bibliografía que nos permite ver la enorme diferencia de concepción del arte mural, de las técnicas y del trabajo, entre lo que habían hecho tanto Rivera, en Detroit, como Orozco, y lo promovido por Siqueiros; como siempre la dupla Siqueiros-Rivera se movía incluso geográficamente con esa actitud de amigos-enemigos que en el fondo parece ser más forzada que real, dejando al tercero a un lado, desconociéndolo.

Su actividad allí fue constante: participó en las reuniones del club John Reed, el fundador del Partido Comunista en Estados Unidos que había vivido la Revolución Rusa en 1917 pese a que su hija era la promotora de Orozco; organizó una exposición de zincografías en la nueva librería de Jake Zeitlin inaugurada el 9 de mayo, incluso organizó una pequeña Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios de corta vida. Como dato anecdótico pero importante en su vida privada, diremos que estableció buenas relaciones con los miembros de la familia Arenal: Luis sería su ayudante por años y Angélica su siguiente esposa. El 13 de mayo inauguró una exposición más amplia, en la Stendhal Ambassador Gallery, con cincuenta obras, bien montadas y en un sitio de categoría.²⁹

Luis Arenal no es un personaje menor ya que toda la vida fue su ayudante, achichincle³⁰ y luego cuñado. Había nacido en Tabasco en 1909, estudió pintura y desde joven

28. Shifra Goldman, “Siqueiros y tres de sus primeros murales en Los Ángeles”, *Crónicas*, N° 8-9, México, 2001-2002, pp. 45-63; “Las criaturas de la América tropical: Siqueiros y los murales chicanos en Los Ángeles”, *Revista de Bellas Artes*, N° 95, 1974, pp. 38-46.

29. Esta galería tiene una historia confusa y sólo hemos encontrado datos acerca de su existencia durante 1932, aunque la foto conocida de la exposición indica que estaba bien montada y con salones cómodos.

30. Término usado en México para un ayudante de baja categoría, como el “pibe de los mandados” local.

participó en las actividades políticas de artistas y en las organizaciones que se proponían la difusión popular de un arte revolucionario. Dirigió el Centro de Escultura Realista, fue fundador y secretario general de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y director de la revista *Frente a Frente*. También ayudó a crear el Taller de la Gráfica Popular que impulsó el renacimiento del grabado y su utilización como medio de difusión cultural y política entre las grandes masas, y el Salón de la Plástica Mexicana, al que perteneció hasta su muerte. En Los Ángeles estudió arquitectura y formó un grupo de artistas que lucharon contra el racismo; fue allí donde comenzó a colaborar con Siqueiros. Posteriormente vivió en Nueva York, donde presentó exposiciones y pintó un mural. Con Siqueiros colaboró en obras importantes en México y fue con él a Chillán, Chile. Hay murales de Arenal en el Palacio de Gobierno del estado de Guerrero y en escuelas públicas. El conjunto de su obra lo presentó Alma Reed en el Delphic Studio. Fue un hombre modesto, de perfil bajo, que murió promoviendo la obra Siqueiros en la casa-museo de aquel en Cuernavaca.

Para trabajar en la Chouinard Art School organizó, como dijimos, un *Block Painters* de diez personas, nombre bastante ampuloso para un grupo de alumnos, pero era una experiencia bastante nueva en el arte que estuvo bien manejada por Siqueiros para dar una imagen de arte socializado, colectivo. No creemos que ninguno de los miembros opinara ni en la elección del tema ni en el trazado en sí mismo, ya que de otra forma no hubiese terminado todo tan mal con la dirección.

La crítica moderna considera que en la década de 1930 una serie de pintores mexicanos con sus críticos y galeristas asociados se repartieron –en el buen sentido del concepto– zonas de influencia del sur de Estados Unidos, y que ocuparon desde el mercado del arte hasta los espacios públicos y privados. Para unos era la posibilidad de vender un tema de moda, para otros –como Siqueiros– la única opción; lo concreto es que el fenómeno de la llegada casi masiva de artistas a la región y de su éxito no resulta casual. Mientras Orozco estaba en Nueva York, Rivera en Detroit –por citar a los tres más conocidos–, Siqueiros se lanzó a conquistar Los Ángeles donde si bien alcanzó éxito en sus exposiciones, murales y clases, era más por escándalo que por reconocimiento. También Ramos Martínez, maestro de todos ellos, ya estaba allí, como el Dr. Atl y luego Luis Arenal, Rufino Tamayo, Luis Covarrubias, Xavier Guerrero y una lista inacabable. Por supuesto no creemos que la cosa haya sido tan sencilla como un simple reparto, porque a todos les costó mucho, ganaron y perdieron mucho. Esto viene a cuento porque fueron precisamente los tres murales hechos en Los Ángeles los antecedentes más significativos en el terreno de las exploraciones técnicas en las que Siqueiros estaba empeñado desde antes de su arribo a la Argentina; esos trabajos del artista tendrán notoria influencia en el *Ejercicio Plástico* de la quinta de Botana.

El mural en la Chouinard School of Art fue donde comenzó no sólo con sus experiencias en nuevos materiales y herramientas sino en la formación de un equipo de trabajo, primer antecedente del taller que crearía en Buenos Aires; un *workshop*, un grupo poligráfico o como lo quisiera llamar en cada lugar. Para el caso del mural de Los Granados, veremos más adelante la biografía de cada uno de sus miembros porque no deja de ser importante para entender el funcionamiento del grupo, en especial algunos de ellos que le pasaron técnicas que usó toda la vida, como los estenciles que le propuso en Los Ángeles Richard Neutra, o la ampliación de dibujos sobre la pared de noche para simplificar el trazo.

Mitín obrero fue pintado sobre un muro de seis por nueve metros. La ayuda del grupo de estudiantes, el empleo de cemento coloreado, el agrandar el dibujo del boceto con un proyector y el uso del aspersor mecánico permitieron la conclusión de los trabajos en sólo dos semanas de julio. La nueva experimentación con materiales que pudie-

Figura 31. *La América tropical*, una vez inaugurado en el Plaza Art Center.

Figura 32. Página siguiente. El campesino crucificado y el águila imperial al centro del mural.

ran adherirse al hormigón –hecho en base a cemento– le permitió ir abandonando las técnicas renacentistas del fresco. Era la primera pista en esa búsqueda insaciable de la modernidad en las técnicas, los instrumentos y los materiales. Fue el propio artista el que delineó sobre el muro las figuras, haciendo también proyección de fotografías que había tomado de un grupo de trabajadores. Pero, como era habitual, los miembros del grupo quedaron relegados al papel de ayudantes y a asistir a interminables clases teóricas.³¹

Los críticos difieren en cuanto a la acogida que tuvo la obra; aunque recibida por la prensa de Los Ángeles y de México con beneplácito, algunos sostienen que la patrocinante decidió tapar el mural por considerarlo de mal gusto y sin arte. Sobre el triste final circularon diversas versiones, pero los estudios recientes demuestran que fueron las lluvias las que simplemente lo lavaron, como dijimos. Obviamente, el hecho de haberlo terminado en secreto y de noche sin informar realmente el contenido fue tomado por la directora como un acto de mala fe, un engaño; y eso le costó la no renovación de su visa. De todas formas y más allá de su poco valor como obra de arte, queremos destacar que significó un cambio importante en la producción mural de Siqueiros. La práctica con los nuevos medios de la industria de Estados Unidos promovió la rapidez de resolución de la obra.

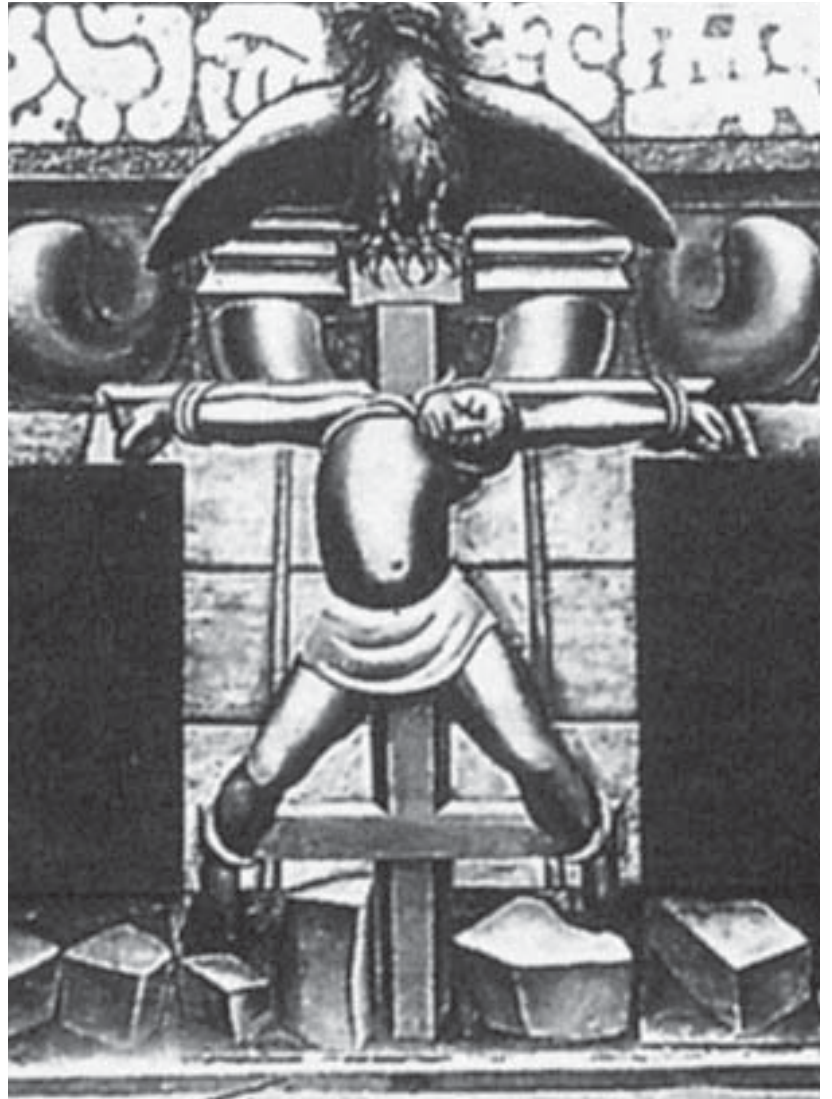
Fue durante esa primera exploración técnica cuando descubrió que la aplicación de pintura al fresco resultaba imposible en las paredes porque no eran de cal sino de cemento; el fresco ya no era factible en la arquitectura del siglo XX. Con relación al mural de Los Ángeles dijo luego Siqueiros en su folleto publicado en Buenos Aires en 1933: “Esta inconveniencia radica en el hecho de que la reacción (expansión y contracción) del mortero de mezcla de cal y arena que forman el cuerpo del fresco antiguo y el mortero de cemento que forman el cuerpo del fresco moderno, el que descubrimos o aplicamos por vez primera, son obviamente diferentes, como lo es su propio fraguado y secamiento”. Ya él, como Rivera y Orozco, había empleado bastidores separados una distancia de cinco centímetros del muro; por lo tanto, el tema no era nuevo; pero la solución que los demás le dieron consistía en no pintar *sobre* la pared sino en un bastidor *delante* del muro. Para Siqueiros resultaba una incongruencia, no enfrentar el problema sino evitarlo. Y ahí estará lo realmente diferente: no obviar el problema, lo enfrentará encontrando una solución mucho más simple y coherente, nuevas pinturas con técnicas y materiales acordes al nuevo insumo. Pero ese desafío

31. Sobre el uso del aspersor mecánico de pintura: David A. Siqueiros, “The new fresco”, *Script*, 2 de junio de 1932, p. 5.



significaba experimentar con instrumentos mecánicos distintos: la pistola de aire fue la solución desde el inicio, tal como los modestos pintores de carteles callejeros ya habían descubierto. Por supuesto seguía pensando que el muro debería ocupar un puesto preponderante en el futuro artístico para acercar el arte a las masas populares. Como formulara diez años antes Vasconcelos: no era cuestión de pintar cuadros de caballete sino de dar un mensaje de masas a escala urbana. También el aspersor de pintura era común en usos industriales y cartelería; Diego Rivera lo había usado en murales en 1924, cosa que pocos recuerdan.

El director del Plaza Art Center de Los Ángeles lo contrató, gracias a las relaciones de uno de los alumnos, para ejecutar un nuevo mural de dimensiones mayores; el lugar congregaba a estudiantes de escuelas de arte y a un gran grupo de artistas entre los que colaboraron con Siqueiros tres norteamericanos y Luis Arenal. La obra fue realizada en el segundo piso del edificio sobre la calle Olvera, y se titulaba *La América tropical*. El punto más significativo de su resolución fue que el mural debía ser visto lo más ampliamente posible, efecto que se consiguió con gran número de fotografías que sirvieron para el análisis de la estructura geométrica del sitio a pintar. Los trabajos se realizaban por la noche utilizando un proyector de cuerpos opacos en el diseño de la estructura del mural. Los elementos representados fueron dos grandes ceibas que cubrían una



pirámide de tradición maya. Los bloques de piedra rotos documentaban la caída de la civilización precolombina. El impacto lo tuvo la figura de un obrero crucificado, de notorio aspecto indígena, yacente bajo las garras de un águila. Esta referencia al imperialismo fue la razón determinante por la cual la obra fue considerada impertinente, aun más que la primera, por lo que a nadie le interesó resolverle el problema de su visado de permanencia en el país.

Pero para Siqueiros el gran tema no era el formal, pues ya lo tenía decidido en cuanto al contenido del mural, sino que se centró en el uso de útiles y procedimientos del campo industrial y el comercial, en usar pinturas de refrigeradores y automóviles. No desechó tampoco el estudio de los materiales a través de la química, tema hasta entonces olvidado en la pintura académica, a lo que se sumó el recurso de las tomas fotográficas como herramienta insuperable que permitía analizar y realizar "deformaciones visuales" de las superficies. Estas investigaciones no eran inocuas y de ellas surgió como conclusión el entender el desatino de la Escuela de París, que considera la cámara como un simple captador mecánico de los objetos, lo que Siqueiros obviamente aprovechó para sus críticas airadas al arte de caballete. El mural, pintado en un sitio muy incómodo y poco visible desde la calle, sobre un muro interno y en una terraza donde casi nadie llegaba, sólo podía ser visto desde lejos haciendo esfuerzos. Es de grandes dimensiones y revive con fuerza el tema de una América prehispánica e indígena destruida por la selva, por la religión y por el imperialismo. El indígena crucificado en el centro, coronado por el águila imperial de Estados Unidos, no era un tema menor. Por cierto, esta figura es una reproducción de una conocida

Figura 33. Mural en el jardín de la casa de Dudley Murphy.



fotografía de su tiempo, pero fue tal el impacto que se demoró mucho en entenderlo. Él mismo cuenta que había dejado el tema central para el último momento ya que sabía que sería polémico, y que esperó que todos se fueran para pintarlo de noche, por ello nadie lo había visto terminado hasta la inauguración en que corrieron la tela que lo cubría.

Poco más tarde recibió un encargo privado de un director de cine, Dudley Murphy, quien tenía un sector del jardín techado para el verano; allí pintó el muro principal y los dos laterales con coloridas escenas de la Revolución Mexicana, soldados armados y mujeres desamparadas. Siempre cabe la duda si lo que para él eran gritos de guerra y denuncia para los otros no eran más que exotismos de un país poco comprensible. El título mismo lo muestra: *La entrega de la burguesía mexicana, surgida de la Revolución, en manos del imperialismo*, es decir, otro exotismo más para el comitente. Ésta fue realmente su última obra en Estados Unidos y ahí sí acabaría todo.

De esa estadía en California al artista le quedó, además de experiencia concreta en pintura mural, un conjunto de elementos: la posibilidad de trabajar con un equipo de creadores ya formados –siempre que no opacaran su propia obra–, el uso de una nueva técnica al pintar sobre cemento fresco con un sistema rápido, el aerógrafo, y el de la fotografía para registrar figuras en movimiento y luego pasarlas al muro. Quedaba claro que él no iba a escindir su arte de su ideología y no iba a dejar de presionar sobre el imperialismo de Estados Unidos de todas y cualquier manera.

En noviembre de 1932 emprendió con Blanca Luz y Eduardito un nuevo viaje en barco hacia Sudamérica, a Montevideo, donde ella al poco tiempo de llegar comenzó a militar en política y retomó los contactos con los suyos; resurgieron las peleas con su marido día tras día, borracheras y golpes. Él apenas llegado tuvo una actividad constante y si bien más tarde se movería en el vapor de la carrera entre Buenos Aires y Montevideo con bastante facilidad, fundó una Liga de Escritores y Artistas de Uruguay,³² realizó una exposición en el Círculo de Bellas Artes³³ donde además dio dos conferencias, una sobre el Renacimiento Mexicano y otra sobre el Block Painters de Los Ángeles. Hubo una charla en un estudio de dos artistas y finalmente en la universidad habló sobre “Arquitectura, escultura y pintura, un solo problema”. Poco después participó de la manifestación del 1 de mayo por lo que se le generan algunos conflictos políticos; ante eso decidió cruzar a la otra orilla, Buenos Aires, hasta que las cosas se definieran mejor con Blanca Luz, con quien los problemas crecían cada día. Existía la posibilidad ya cada vez más concreta de hacer una buena exposición en los Amigos del Arte, que manejaban varios conocidos, e incluso otros eventos, pero lo que ambos tenían en mente era mayormente una ficción que, veremos, había sido creada y fomentada por ella. Pero lo cierto es que el detonante del viaje fueron las constantes peleas con Blanca Luz.

Ella había hecho mucho para construir una imagen mítica tanto en Siqueiros, acerca de que lo esperaban ansiosos, como en sus amigos de Montevideo para que así fuera, a tal grado que en una carta del 24 de febrero de 1932 le dice a Juvenal Ortiz Saralegui: “La Academia de Bellas Artes me pide que seamos portadores a la América del Sur de una exposición completa de pintura mexicana” y que para ello debían “intensificar la propaganda”, hablar a todos y difundir el evento, que no existía.

Sobre su arte la historia siempre ha dicho que allí compró piroxilina al no encontrar otro producto para pintar que le fuera útil para obras grandes, en especial su cuadro *Víctima proletaria*. Si bien esto ha sido asumido por todos, incluso por nosotros mismos, estudios recientes han mostrado que el cuadro era simplemente óleo con una resina para darle cuerpo. Sin duda hizo muchos otros cuadros, entre ellos el de Victoria Brum y de otros uruguayos conocidos, todos magníficos, pero ese es otro tema. En realidad la his-

32. No fue más que un intento de crear una nueva filial de la soviética Liga de Escritores y Autores Revolucionarios, como a la que pertenecía en México.

33. Fundado en 1905. Fue el origen de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el organismo más significativo del arte en Montevideo.

toria en Montevideo y en Buenos Aires la iremos viendo en los capítulos siguientes con mayores detalles ya que su obra puede ser rastreada con detalle y es intensa y sistemática, rematando en el gran mural que pinta antes de irse de la Argentina.

El paso siguiente, como dijimos, sería la separación de ambos por lo que suponían un corto tiempo; fueron meses de cartas de amor desesperado, hasta que más tarde Blanca Luz viajaría a Buenos Aires con su hijo, poco antes de inaugurar el mural. Entonces la historia terminaría para siempre. Se cerraría precisamente con el mural donde él la pintó una y mil veces, de arriba, de abajo, desde todos los ángulos posibles e imaginables, repetida, redundante hasta lo obsesivo de su imagen desnuda. Hay una carta de él enviada el 16 de junio donde le dice:

Blanca Luz sinvergüenza, vengativa, por qué no me escribes. Chaparrita del demonio no comprendes que tus cartitas me hacen una falta horrible y son el mejor aliciente para mi trabajo. Te quiero, te quiero mucho, tanto que he estando rodeado de gentes y agasajado [...] no puedo dejar de sentirme horriblemente solo, espantosamente solo. ¿Por qué diablos nos separamos? ¿Por qué diablos no encontramos la manera de trabajar siempre juntos y trabajar bien? ¡Qué fuertes seríamos entonces mi uruguayita encantadora! ¡Cómo te recuerdo ratita vivaracha y patitas de venado! No creas que mi ternura sea el simple resultado de soledad de mujeres. Muchas me miman y dragonean como da suponer condiciones de "renombre" que tengo, pero nadie en la vida, perdida Andrea, puede suplirte en mi cariño, Luchita. Luchita Blanca. Me parece que por no tenerte a ti le he perdido ya el cariño a la noche durmiendo y por eso me estoy matando acostándome siempre a las 4 y 5 de la mañana para levantarme a las 9 y 10 y seguir hablando y discutiendo en las veinte salas de estudiantes y obreros con la gente del partido [...] siempre tengo tu carita sonriente con tus pequitas y lo chiquitito de tu labio superior. Siempre te interfieres tú ante las mejores caras de estas argentinas que por bellas que sean me parecen tan poca cosa junto a mi mujercita chula, chulita a quien hice sufrir tanto por quererla tanto: pero qué maravillosa es la pasión bárbara que a veces me sale quemando de adentro del cuerpo y del pensamiento. ¿Qué será de mí si un día dejara de quererte? ¿Qué sería de mí sin querer ya más una vengadora? ¡No! Tengo que quererte aunque tú no me quieras, desertora de mi vida.³⁴

Realmente resulta increíble que a una personalidad con esa vida interior sus biógrafos lo hayan destacado sólo por sus aspectos aguerridos y luchadores. Y así como él le pedía

34. Citada por Hugo Achúgar, *Falsas memorias...*, pp. 92-93.

Figura 34. Pasaporte de 1933. Nótese el rostro desencajado de Siqueiros.



que regresara, también ella lo había ayudado con el mural desde el inicio: en sus cartas le daba consejos, buscó a Enrique Lázaro e intentó llevar a Guillermo Laborde, incluso en el viaje que hicieron juntos ella posó para una fotos –jamás desnuda o en público–, pero sólo viajaría para quedarse en Buenos Aires cuando el mural estuviera finalizado.

Para la inauguración en diciembre, Botana organizó un gran banquete en el que estuvieron todos, amigos y enemigos, y se presentó el mural; su diario había sido parco en noticias al respecto, no así como con el mismo Siqueiros: sólo hubo una nota en septiembre y otra en noviembre; Botana sabía proteger su mundo privado.³⁵ El 15 de diciembre todo terminó, Siqueiros tuvo que irse por una confusa situación política: el día 5 había participado de un mitin organizado por el Sindicato de la Industria del Mueble, fue llevado por la policía y se le dieron diez días para dejar el país; realmente desconocemos en detalle esa situación pero así es como él lo describió y efectivamente lo que hizo. De regreso a México el barco hizo una escala en Santos, desde donde viajó a San Pablo para dictar una conferencia antes de seguir su viaje. Casi de inmediato de México siguió a Estados Unidos, donde Alma Reed le ofrecía su Delphic Studios³⁶ para exhibir su obra, y eso no era poco si recordamos quién era. Así que organizó junto con Rufino Tamayo, Antonio Pujol y Luis Arenal un nuevo viaje a Estados Unidos, adonde llegarían ese mismo año de 1934 con la justificación de llevar la representación de la nueva versión del viejo sindicato.

La exposición fue un éxito. Escribió un artículo criticando a Diego Rivera en *New Masses*,³⁷ y con sus compañeros organizaron un grupo para trabajar con pinturas ahora sí plenamente industriales. Allí hizo obras luego célebres como *Eco de un sueño*; luego llegaron otros mexicanos que se sumaron a la aventura e incluso hicieron sus propios murales, como Arenal y Pujol en el hospital de Bellevue. Ese mismo año regresó a México y tuvo un romance con María Asúnsolo, a la que pintó y de quien nos asombran en el cuadro sus similitudes con Blanca Luz en un tipo de mujer que seguía siendo totalmente diferente de la siguiente, que sería su última esposa, Angélica Arenal. Hay una anécdota interesante en su biografía en la que, para quedar bien con María, Siqueiros entró con un amigo a una iglesia de noche y robaron un enorme Cristo colonial para llevárselo a la casa de regalo. Pero ella nunca fue mucho más lejos con él.

Poco más tarde, al iniciarse la guerra civil española, se enlistó –alguno dijo que por despecho con María– y fue a trabajar nuevamente como militar. Regresó en 1939 a México sin esperar el desenlace de la guerra, pero su vida ulterior ha sido sumamente analizada y ya no es motivo de este libro.

Estando en España le llegaron los papeles con el pedido de divorcio de Blanca Luz, a través de un abogado en Uruguay, ya que ella ya estaba radicada en Chile. El trámite lo hizo su amigo Juvenal Ortiz Saralegui. Gracias al hermano de Siqueiros, Jesús, todo llegó a buen término mientras ella veraneaba en Cartagena con su nuevo marido, Jorge Beeche Caldera. Blanca Luz había escrito en mayo que “no ha mediado ninguna ayuda económica de su parte durante este tiempo (cinco años). Le he escrito repetidas veces [...] y no contesta”, aunque finalmente el 22 de julio le escribió nuevamente a Esther de Cáceres: “Sabías que Siqueiros se portó admirablemente en cuanto al divorcio y en dos meses y días obtuvimos la anulación en México”. Asimismo, en sus memorias, aunque escritas más tarde, también dijo que “desde España me escribió sus últimas cartas. Me llamaba rogándome nos uniéramos nuevamente, él regresaría por mí. De lo contrario abandonaría para siempre la pintura y se haría matar en el frente de Teruel donde se encontraba. Un gran silencio hecho de dolor y rencor fue mi respuesta. Él había frustrado una hermosa etapa de mi vida”. Como con tantas otras cosas entre ellos, los límites entre memoria y olvido, entre lo que cada uno quiso que pasara y lo que pasó de verdad, y lo que otros dijeron que pasó, entran en los terrenos de la literatura, saliendo de la historia.

35. “Los amigos compraron la única tela de Spilimbergo que figura en el museo”, *Crítica*, 24 de septiembre de 1933 (hay dos párrafos sobre el mural y una foto de Spilimbergo, Siqueiros y Lázaro pintando con pincel, a un lado de un extraño soplete de pintura); “Una obra de incalculable valor es la realizada por Siqueiros y su equipo de pintores, en una finca cercana a Buenos Aires”, *Crítica*, 12 de noviembre de 1933.

36. Delphic Studios, galería de arte fundada en 1933 en la calle 57 de Nueva York asociada con José Clemente Orozco, para difundir su pintura y promover sus murales; le dio cabida a artistas mexicanos por su estrecha relación con ese país, que ya detallamos. Para su biografía véase Michael Schuessler (ed.), *Love and death in Mexico: Alma Reed*, University of Texas Press, Austin, 2001.

37. David A. Siqueiros, “Rivera’s counter-revolutionary road”, *New Masses*, N° 11, mayo de 1934, p. 9.

BLANCA LUZ BRUM

Firmaría sus cartas uniendo sus nombres, "Blancaluz", y cambiaría ligeramente su apellido original. En su partida de nacimiento consta que nació como Blanca Luz Brun (no Brum) en el pueblo uruguayo de Pan de Azúcar. La fecha, 1905, permaneció en absoluto secreto hasta que la publicara Hugo Achúgar en 2000; siempre se sacó años, a veces demasiados, e incluso en su autobiografía se quitó un decenio, lo que no es poco.³⁸ La historia de su apellido es un tema complejo ya que en el acta de nacimiento dice claramente Brun (con "n" final), tanto en su nombre como en el de su padre y el de su abuelo; pero ella siempre usó el más aristocrático Brum, que hasta dio presidentes de Uruguay. Nosotros mismos no tomamos conciencia del hecho pese a tener los papeles frente a los ojos por años, y no parece ser un problema de escritura. Para algunos ese fue el tema que siempre la distanció de su hermana Violeta, a quien obligó a hacer lo mismo; pero lejos estamos, o está cualquiera, de probarlo. No resulta extraño en su tiempo: nuestro presidente Leandro Alem también cambió la n por m.

Niña compleja cuya madre murió a los tres años, fue internada en un colegio de monjas de donde huyó junto con el poeta peruano Juan Parra del Riego (1894-1925), joven

38. Su acta de nacimiento oficial indica que nació el 9 de julio de 1905.

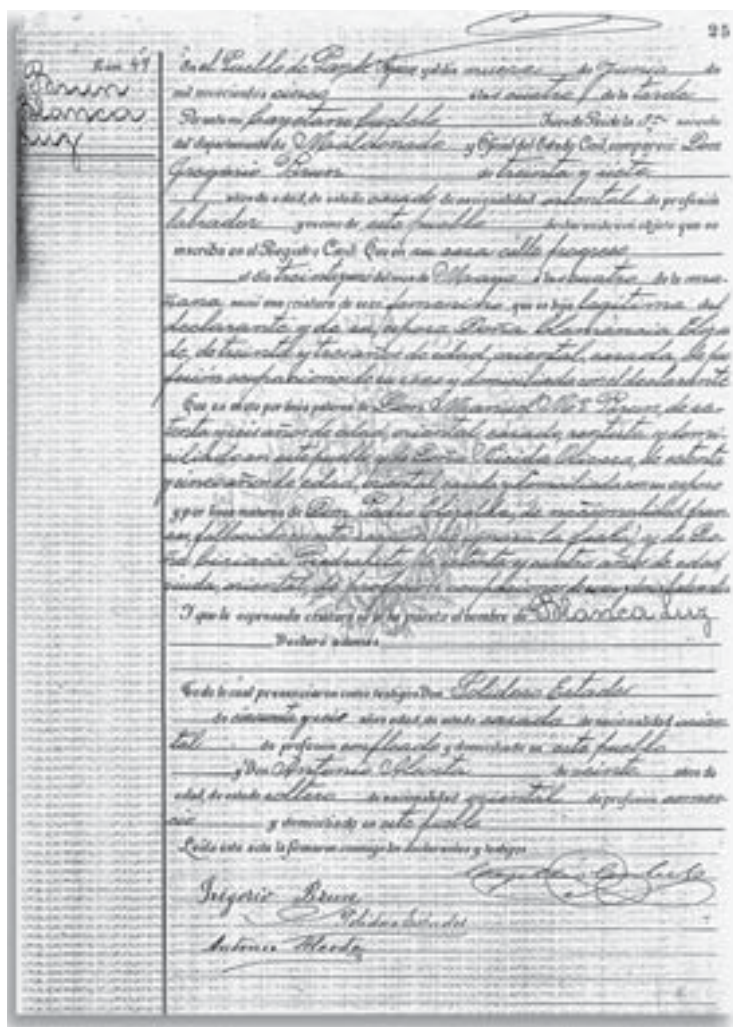
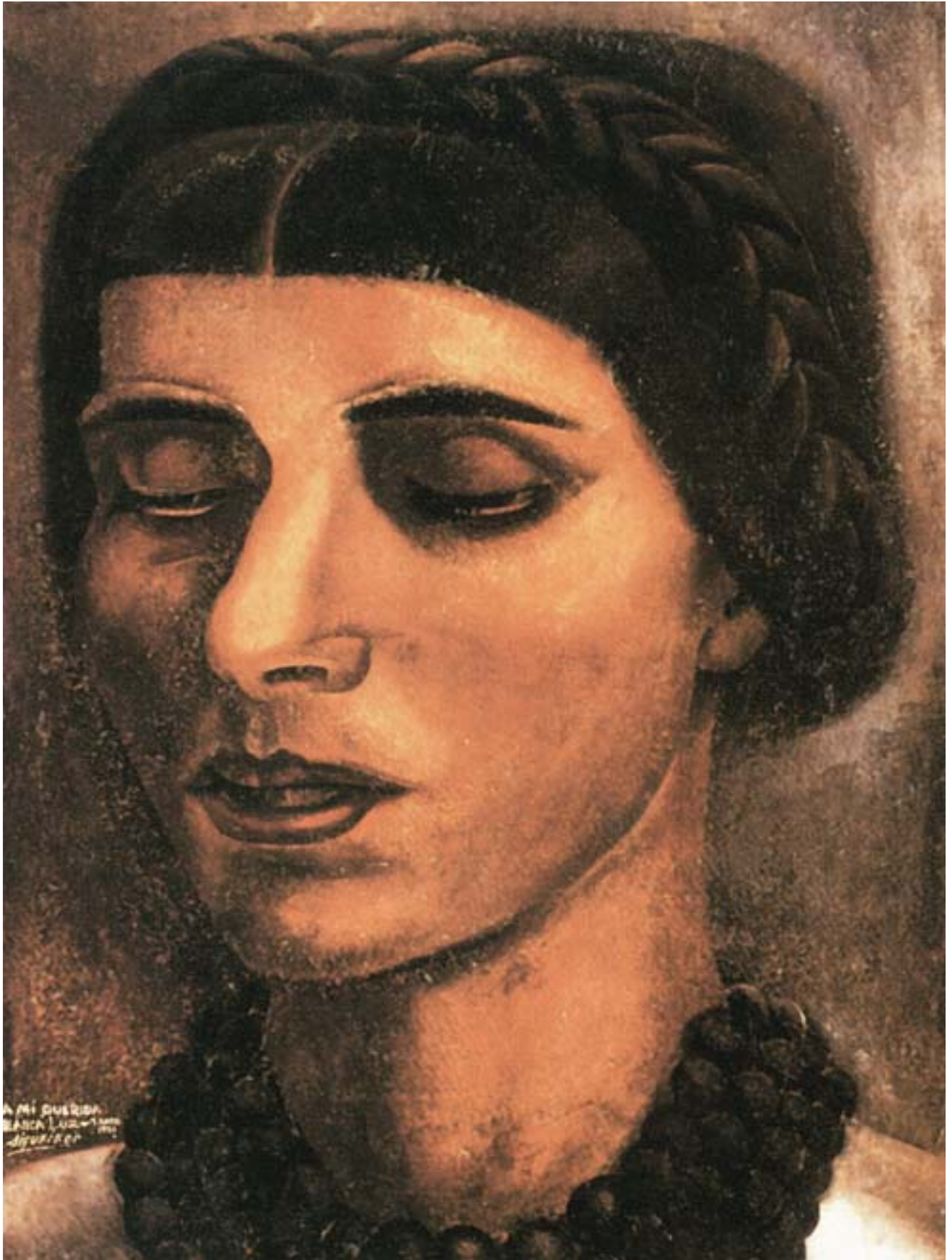


Figura 35. Acta de nacimiento de Blanca Luz del 9 de junio de 1905.

Figura 36. Blanca Luz en un hermoso retrato hecho por Siqueiros.



pero no tanto como ella, en una moto de colores, a conocer el mundo; sería su primer marido y tendrían un hijo, Eduardo, que nació pocos días antes de que él muriera de tuberculosis a los treinta y un años. Era un poeta que sin duda hubiera descollado con el tiempo; ella, tras su corta vida marital, quedó viuda con su hijo Eduardito quien la acompañaría en todos sus viajes con Siqueiros y que fallecería al pasar los veinte años.

El poeta Parra del Riego era modernista y parte de la vanguardia uruguaya; si hubiera vivido más tiempo, habría gozado de mayor reconocimiento. Ella quedó viuda a los veinte años, lo que no alentaba un panorama sencillo en aquellos tiempos. Su marido, que también había escrito su nombre como Blancaluz, la parangonaba con “mi santa Isabel de Hungría”.³⁹ Le escribiría un poema no mucho antes de fallecer:

Y hallé en sus ojos los caminos
que en el mundo perdió mi corazón,
dedicados caminos campesinos
que el espíritu olvida en su pasión.
Colegiala... muñeca... pajarito,
sombbrero fresco de cascabeles.
Sobre mi sombra, mi sed, mi grito
y el mal fantástico de mis papeles.⁴⁰

Existe una breve descripción de su casamiento en una carta a la viuda del poeta Julio Mendilaharsu, que los ayudó en varias oportunidades, incluso prestándoles para la boda sus anillos de oro, lo que para él era de un significado supremo:

Y le diré algo, ahora también de nuestro matrimonio. Fue una ceremonia pura y llena de emoción. Juana de Ibarbourou nos llenó de unas retamas maravillosas el cuarto; yo sentía a mi alma serena y feliz, segura de haber hecho llena de convencimiento algo.

En una de esas tardes de mis constantes visitas fue Zorrilla [de San Martín] quien me presentó a Juan Parra del Riego. Escuchaba arrobada las hermosas estrofas de la leyenda patria, cuando las notas de un violín surgieron de pronto entre la resonancia enfática del poema. La música venía de muy cerca, sin duda de la pieza contigua. Observando el poeta mi sorpresa, interrumpió la recitación: “Es mi hijo Juan; está con él un poeta peruano. ¿Te gustaría conocerlo?”. Y el anciano que me dio el nombre que llevo [¿?] había de señalar también mi destino de mujer ese día. Un mes después, Parra del Riego y yo nos casábamos. Fueron nuestros testigos, entre otros, el poeta Julio Supervielle, el escritor Eduardo Dieste, su hermano Enrique, el escultor Bernabé Michelena y Waldemar Curbelo Brum. Todos aquellos que creyeron en nuestra felicidad y dieron testimonio de una edad que estaba muy lejos de tener, pues miembros de mi familia y las propias monjas se oponían a esta boda de una niña con un poeta, minado por la tuberculosis. El poeta, ya delicado de salud, obtuvo el premio que la Municipalidad de Montevideo otorgaba cada año al mejor canto al carnaval. El canto extenso y maravilloso que había de recitarlo una hermosa noche al aire libre en el Prado de Montevideo. Los escritores, los pintores, los escultores, estudiantes y pueblo acompañaron al poeta en esa gran noche. Parra había publicado *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*, *Polirritmos* y *Blanca Luz*. Parte de esta poesía había recorrido América a través de la garganta mágica de Berta Singerman, amiga predilecta del poeta. En esa noche inolvidable, Parra ya estaba consagrado, estaba mimado por la fama y la gloria.

No sólo fueron los artistas sus mejores amigos. Contaba con la amistad y la admiración de grandes políticos como Lorenzo Batlle, Emilio Frugoni, el presidente de la República

39. Juan Parra del Riego, *Cartas*, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 1987; es una carta a María Blanco Acevedo de Mendilaharsu, esposa del famoso poeta Julio Raúl, fallecido en 1923.

40. Sus primeras ediciones son: Juan Parra del Riego, *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*, Tipografía Morales, Montevideo, 1925 (existe un ejemplar dedicado por Blanca Luz, firmando como Blancaluz, dedicado a Margarita Leal el 12 de diciembre de 1929); *Tres polirritmos inéditos*, Talleres Gráficos Institutos Penales, Montevideo, 1937; *Poesía* y también *Prosa*, ambos editados por la Biblioteca de Cultura Uruguaya, Montevideo, 1943; la presentación la hace Esther de Cáceres, confidente y amiga de Blanca Luz durante toda su vida.

Figura 37. Blanca Luz y Parra del Riego, en la cama ya enfermo, en Montevideo en 1925



Baltasar Brum, Eduardo Blanco Acevedo, Santín Rossi, la poetisa Esther de Cáceres, Maruja Blanco Acevedo, de Juana de Ibarbourou, que me llamó siempre “Blanca niña”. Viajamos a Buenos Aires invitados por los escritores argentinos que participaban también de aquella euforia lírica y fraternal. Regresando después a Montevideo donde nos esperaba nuestro hogar. Parra estaba gravísimo cuando nació nuestro hijo, un año después de nuestra boda. Él había caído víctima del “mal terrible y solitario” como llamaban a su enfermedad. En un cielo dramático y oscuro vino a ocultarse aquella estrella radiante que había iluminado un amor romántico y fugaz. Sus amigos no eran ajenos a la tragedia que se aproximaba y establecieron una guardia fiel en torno a su lecho. El padre Fuel, director del Seminario de Montevideo, llevaba cada día la comunión al enfermo, y yo me separé de él sólo dos días, para dirigirme a la clínica donde había de nacer mi hijo, regresando inmediatamente a su lado. Seis días después de nacer el niño, el poeta cerró sus ojos en mis brazos. Él tenía al morir treinta y tres años, y yo veintidós.

Comenzaba, muy lentamente, a transformarse en una mujer conocida, de la que hablaban los poetas, que empezaba a escribir sus primeros versos y a publicarlos, siempre en la total pobreza, entre la bohemia y la tuberculosis. Tras la muerte de su marido publicó desgarradores poemas, como “Cuando vengas hijo”,⁴¹ “Tristeza”, “El silencio” y “Lo que soñé”.⁴² Estaba empezando a ser un personaje destacado, primero en su Uruguay natal,

41. Incluido en *Las llaves ardientes (Poemas)*, Renacimiento, Montevideo, 1925, p. 25.

42. Incluidos en *Poemas*, Minerva, Lima, 1926, pp. 51, 37 y 75.

luego en América, como también llegarían a serlo –o ya lo eran– las que serían sus amigas o competidoras Tina Modotti, Frida Kahlo, Alma Reed, Anna Brenner, Magda Portal o más tarde Eva Perón. Se iniciaba en una carrera tremenda cuyo final seguramente no sabía cuál sería, trabajando por la figuración, por ser y estar en medio de donde se hallara, a cualquier precio, incluso aceptando la flagelación; su primer ideal fue la revolución social, luego el cristianismo, y terminó en el más cruel fascismo. Blanca Luz fue una mujer que hizo la revolución a su manera, yendo de izquierdas a derechas, de comunismo a religión sin dudar un minuto, como tanta otra gente. Comprometida con todo lo que hiciera: literatura, poesía, dibujos, editando periódicos revolucionarios, arengando, peleando o llevando a su hijo adonde tuviera que ir, tras Siqueiros o quien lo siguiera en turno. Para algunos Blanca Luz fue “la Rosa Luxemburgo americana”, para los simples machistas era sólo “el colchón de América”, para los más era el sueño dorado con quien deliraban en sus noches difíciles. Era realmente dorada esa mujer de pelo castaño claro de ascendencia alemana, de piernas largas, altura no muy destacada, profundos ojos verdes y figura de modelo, que al parecer llegó a encandilar a alguien tan poco impresionable como Jorge L. Borges; ¿será verdad que quiso suicidarse por ella tras su partida en 1934? Cuando estuvo en Lima “había creado un ambiente de fiesta [...] el propio Mariátegui, entusiasmado, le había obsequiado una flor”;⁴³ Magda Portal la definió como “la llama del entusiasmo, del culto a la sinceridad”, la alabarían Waldo Frank y Alejo Carpentier, entre tantos otros, halagos que ella copiaría y guardaría por años, incluso publicándolos para reforzarse a sí misma una y otra vez.

Llamativa por cierto, con Mariátegui supo usar su inteligencia, su cuerpo y su imagen para construir en torno de sí un mundo imposible de lograr de otra forma; con Siqueiros se vestiría a lo mexicana con faldas largas y rodete en el pelo, con Perón usó traje sastre oscuro mostrando las piernas, para tiempos de Botana fue morocha, antes castaña, después rubia platinada. Contaba que Siqueiros la obligó a teñirse el pelo y cambiar de atuendos, que para esa época “yo había cambiado mi ropa por vestidos de Yucatán, faldas largas preciosamente bordadas, trenzas oscurecidas, collares de oro, arracas⁴⁴ en las orejas. En fin, era ya una mexicana. Incluso estaba dorado mi rostro por el fuerte sol de las pirámides”, de igual forma que “Diego trataba de borrar en [Frida] todo vestigio de su raza alemana, obligándola a vestir como una india. Con rebozos, collares, arraca de oro y esmeraldas, trenzas postizas alrededor de aquella cabeza de cabellos ralos. Siqueiros, a su vez, oscurecía mis cabellos, me recogía las trenzas, y ambos establecieron a través de nuestras personas una verdadera competencia de mujeres mexicanizadas. Frida y yo nos reíamos de estos disfraces que llevábamos alegremente”.

Era una mujer de la vanguardia, de la primera modernidad, que decidió moverse en un mundo de machos violentos y alcohólicos, de armas y cintos para pegarles a sus esposas cautivas. Con ella entendemos los cambios que estaba viviendo la mujer uruguayo –y americana– en esos años, luchando vivamente por ocupar un espacio que se ganaba día a día, trabajando por el voto femenino, por una universidad de las mujeres, por sus derechos civiles y por el divorcio; divididas entre las *feministas* de clase media y alta, y las *comunistas*, de clase baja, tal como las llamaba la clase dirigente. Muchas mujeres construyeron sus vidas en ese enfrentamiento. Y muchas la perdieron.

Durante la estadía en Taxco tuvo la suerte de conocer a varios personajes interesantes, a quienes ya citamos. Entre ellos encontramos a Syra Alonso, casada desde 1920 con el pintor español Francisco Miguel, ambos luchadores refugiados de la represión española que le costó la vida a él después de salir de México.⁴⁵ Ella regresó para escribir sus diarios en 1945. Para ese entonces ya había perdido dos hijos y se estaba quedando

43. Hugo Achúgar, *Falsas memorias...*, p. 35.

44. En México, aro, en general típicamente indígena.

45. Syra Alonso, *Diario de Actopan*, Nossa Terra, Vigo, 2000.

sorda; se hicieron bastante amigas y todos ellos compartieron el alojamiento en el viejo convento que estaba pintando Siqueiros y su grupo. Escribió Syra: “Blanca Luz tiene ojos negros y unas trenzas negras rodean su cabeza, y usa largos hilos de semillas negras alrededor del cuello”.

Si con los años fue o no reconocida por todo lo que hizo, si ella sintió que se le daba lo que merecía por sus esfuerzos, es difícil de saber, pero creemos que no, que nunca se sintió satisfecha. Y lo dijo en cada carta que escribió a su amiga Esther de Cáceres durante medio siglo. Su encierro en la isla de Robinson Crusoe (antes Juan Fernández) en 1957, en medio del desolado Pacífico donde terminó de pasar gran parte de su vida, fue más para estar apartada de todos que porque los demás la quisieran lejos por sus posturas políticas extremas. Es cierto que el general Carlos Ibáñez del Campo la sindicó como enemiga por haber trabajado en el Frente Amplio en 1934 y 1935, donde conoció a Jorge Beeche, diputado y su tercer marido tras las peleas con Ximena Amunátegui –la esposa de Vicente Huidobro–, que perdió. El exilio terminó en realidad en 1963 tras un largo proceso que ella describe en varias cartas a Esther. Nunca hubo acuerdo sobre si se quedó intencionalmente; en eso siempre fue ambivalente, pero ella tenía clara conciencia de que ya no tenía lugar ni en Santiago ni en Montevideo. Despertó pasiones de todo tipo: ideológicas, literarias, artísticas, humanas, homo y heterosexuales; fue modelo y antimodelo para más de una generación.

En su autobiografía, Pablo Neruda habla de la noche de la inauguración del mural. Sin nombrarla, describe así a quienes muchos consideran que es Blanca Luz:

Federico [García Lorca] y yo nos sentamos a la mesa cerca del dueño de casa y frente a una poetisa alta, rubia y vaporosa, que dirigió sus ojos verdes más a mí que a Federico durante la comida [...] nos levantamos después de comer junto con la poetisa y con Federico que todo lo celebraba y todo reía. Nos alejamos hacia la piscina iluminada [...] tomé en mis brazos a la muchacha alta y dorada y, al besarla, me di cuenta que era una mujer carnal y compacta, hecha y derecha. Ante la sorpresa de Federico nos tendimos en el suelo del mirador.⁴⁶

García Lorca hizo de *campana* en la entrada, aunque con tal mala suerte que se cayó por los escalones y estuvo quince días con cojera; por supuesto ésta es la versión de Neruda; otras, más cercanas a Botana, cuentan que Neruda tuvo que empujar a García Lorca para sacárselo de encima, lo que es difícil de creer; en cambio las fuentes cercanas al poeta español insisten en que éste intentó evitar el escándalo. De todas formas es cierto que esta imagen sólo muestra una faceta de ella, quizá la menos interesante, pero no deja de ser cierta de algún modo. También hay que recordar que esa fue la noche anterior a su separación definitiva de Siqueiros, cuando el motivo de la fiesta era celebrar la terminación del mural y que Botana presentara a todo el mundo su nueva conquista. Según algunos esa anécdota es una exageración más de Neruda quien a una situación de atractivo real le puso poesía y erotismo, pero que no fue cierta; incluso Blanca Luz en esos tiempos tenía el pelo negro y no rubio. En cuanto a la sugerencia que desliza Neruda respecto de que García Lorca quería conquistar a la misteriosa mujer, las preferencias sexuales del poeta español lo desmienten.⁴⁷

Pero, volviendo a su historia, tras la muerte de su primer marido Blanca Luz decidió viajar a Lima para conectarse con su familia política, la única que parecía ser de verdad aunque faltara el lazo que los unía. Tampoco tenía muchos otros caminos posibles. Allí fue bien recibida y tuvo la oportunidad que no había tenido en Montevideo: destacarse.

46. Pablo Neruda, *Confieso que he vivido, memorias*, Losada, Buenos Aires, 1976.

47. David Schidlowsky, *Las furias y las penas, Neruda y su tiempo*, Ril, Santiago de Chile, 2008.

48. En *Justicia* publicó entre 1928 y 1929 cuatro notas y tres poemas. Destacamos uno sobre Juan A. Mella, con quien luego entraría en contacto en México (*Justicia*, 16 de marzo 1929, p. 5).

49. El trabajo político de Miró Quesada se limitó a la relación que tuvo con Mariátegui y con Blanca Luz, de quien se divorció por poder en 1928. Dedicó el resto de su vida a la música; muchas de sus composiciones conocieron la fama.

50. Magda Portal había nacido en Lima (1901-1989); fue escritora y activista política, destacada en su ambiente intelectual; su primer libro fue *El derecho de matar*, La Paz, 1926, con su marido Serafín Delmar, y luego *Una esperanza y el mar*, Lima, 1927. Mariátegui destacó su trabajo político con grupos populares, en especial con el APRA peruano, en diversos países del continente.

51. Serafín Delmar (o poéticamente Del Mar), marido de Magda Portal, comenzó en lo que llamaba “una literatura proletaria” en la década de 1920, trabajó con Mariátegui y su compromiso político fue profundo, lo que le costó cárcel y deportaciones. Su obra publicada se inició en 1926.

52. Hugo Achúgar, *Falsas memorias...*, p. 38.

53. César A. Sandino, *Patria y libertad: la guerra de Nicaragua*, Nuevo Mundo, Montevideo, 1987.

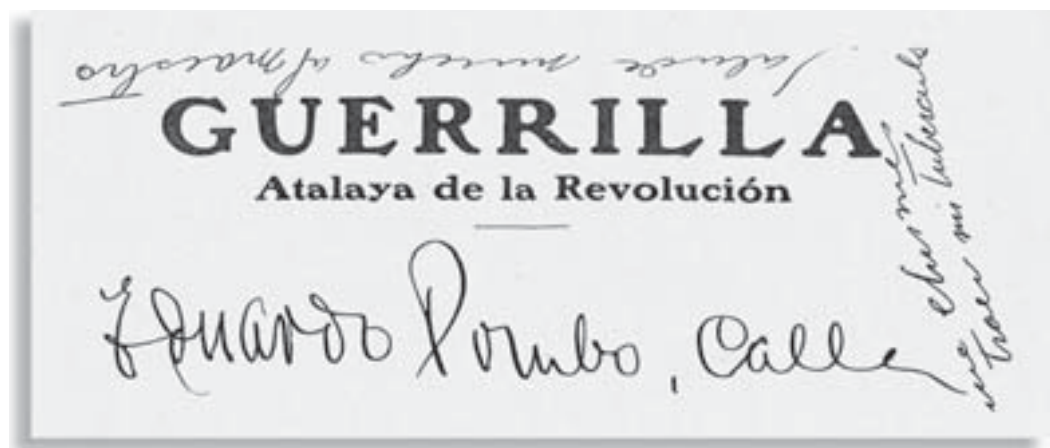
Figura 38. Carta de Blanca Luz a Luis Eduardo Pombo desde Lima en papel membretado de la revista *Guerrilla*, con su forma típica de escribir en varias direcciones del papel

Comenzó a trabajar políticamente, se conectó con Magda Portal que llegaba de sus luchas en Bolivia y conoció a José Carlos Mariátegui. Desde allí distribuyó los libros de Parra del Riego y los suyos viviendo en “Quinta Rosa 504, avenida Alfonso Ugarte, Lima”, tal como firmaba las dedicatorias de 1926. Luego comenzarían sus trabajos más militantes, comprometidos políticamente, en especial en el diario *Justicia* desde 1928.⁴⁸

En Lima conoció a César Miró Quesada (1907-1985), con quien se casó. Inquieto poeta e hijo de los dueños del diario más influyente del país, era otro vanguardista de izquierda, militante y artista, el tipo de personalidad que la atraería al menos hasta la mitad de su vida; luego César cambiaría profundamente y negaría su amor con Blanca Luz hasta su muerte.⁴⁹ De esa manera con Magda,⁵⁰ César y Serafín Delmar⁵¹ empezaban a editar su propia revista, *Guerrilla*, al mismo tiempo que ayudaba a Mariátegui en *Amauta*, hasta lograr que éste la llame “encendida revolucionara”.⁵² También fue una destacada sandinista apoyando a aquel luchador nicaragüense a quien con los años lograría conocer al ir a Mérida junto con Siqueiros en un rápido viaje justamente con ese objetivo.⁵³ Es decir, ya estaba en contacto con los más grandes luchadores antiimperialistas del continente, lo que para su edad y sexo marginado no era poca cosa. Recordemos que los norteamericanos invadieron Nicaragua en noviembre de 1926 y la ola de oposición cubrió toda América en apoyo a Sandino y su lucha revolucionaria, hasta transformarlo en un mito. Blanca Luz, más tarde, organizaría en Buenos Aires un “ejército informal” para ir a luchar a Nicaragua, que se reunió en la plaza San Martín pero que no llegó finalmente a ningún lado.

Si bien es adelantarnos, en México su contacto con Sandino y la cultura maya de Yucatán la apabullaron, por cierto, por más breves que fueran. Ese corto viaje, con la vista de las pirámides, la llevó a escribir:

Después de aquel espectáculo grandioso, de varios días frente a la arquitectura maya, Siqueiros quiso visitar a un hombre que admiraba; nada menos que al general César Augusto Sandino, el famoso guerrillero de las sierras de Nicaragua quien, con un puñado de jóvenes latinoamericanos, había resistido la invasión de aviones y soldados norteamericanos [...] Debajo de un gran sombrero tejano aparecía un pequeño rostro curtido por el sol de las sierras. Llevaba gran pistola al cinto y era humilde su apariencia. Nos habló de su expulsión, ahora a Mérida donde lo encontramos, para ser más tarde llevado a Nicaragua donde cayó fusilado en el patio de un cuartel. Nos dijo que su lucha era por la libertad de su patria, que jamás tuvo contactos ni directivas comunistas.



En junio de 1927 el gobierno del Perú, bajo la dictadura de Agustín Leguía, decidió acabar con toda la vanguardia izquierdista, encerrar en prisión a César y Serafín, y a ella deportarla por ser mujer, extranjera y relacionada con los Miró Quesada que eran casi intocables, pese a que al hijo sí lo encerraron. También fue encarcelado Mariátegui, a pesar del escándalo internacional que significaba, con sus enfermedades y la imposibilidad de caminar. El compañero de Blanca Luz fue usado para obligar a los demás a irse y la carta que después reproducimos es más que elocuente, pero finalmente protegido por su influyente familia logró la libertad y ambos, aunque en tiempos diferentes, emprendieron el camino a Santiago de Chile. Con el tiempo Magda y Serafín terminarían refugiados en Cuba. En cambio César y Blanca Luz llegarían casados por poder a Valparaíso, donde tras una estadía viajarían hacia Buenos Aires, pero ya sería 1928 cuando llegaron a Montevideo. Todo acabaría repentinamente y César sería borrado hasta de sus memorias donde sólo transcurre lo que ella quiere dejar que transcurra; lo otro no existió. Este segundo marido es del que menos información existe, al menos proveniente de ella, y a su vez el único que no siguió en la brecha pues se dedicó a otros temas culturales no politizados; se transformó en un gran músico y escritor de su país. Una vez Siqueiros lo quiso conocer en Lima pero él se negó a recibirlo para no tener nada que ver con ella, ni siquiera después de tanto tiempo.

Desde la cárcel César le mandó una carta a Blanca Luz que es sin duda patética y jamás ha sido publicada ya que está en la Biblioteca Nacional en Montevideo, fechada el 28 de junio desde la prisión de San Lorenzo en El Callao:

Blanca Luz mía, mi Blanca Luz, ¡qué suave paz me trae tu nombre! En medio de esta soledad, de esta injusta soledad mía, tu nombre es una frase de ternura, que dulcifica estas horas de cárcel impiadosas y horribles. —¡La libertad es una palabra que nació en la cárcel!— Yo sólo he perdido esa libertad, me la quitaron cobardemente y hoy quieren robarme la libertad del corazón! ¡Canallas! ¡Mi voluntad es más fuerte que vuestra fuerza! ¡Miserables mil veces!

Hoy estoy en el tercer día de hambre [...] pero no hay sacrificio bastante grande cuando se hace por un ideal puro. Y ¿no es el amor el más puro de los ideales? [...] He esperado con ansia una noticia tuya y por fin ha llegado. Soñé que las gaviotas me traían tu voz en el pico. Cuando más triste estaba, ha llegado tu alegría a hacer palpar mi corazón de entusiasmo. Pero he comprendido que es necesario luchar. Yo no puedo permanecer impasible mientras tú sufres por mí. La huelga de hambre es la única fuerza que yo puedo mover [...] estoy dispuesto a sacrificar mi vida si fuera necesario. [...] ¡Yo les enseñaré a pelear con el pueblo del mundo y de frente al peligro! Y para esto no tengo otra arma que el amor. Blanca Luz mía: yo te ofrezco este sacrificio. La Huelga de Hambre suena en mis oídos como un grito de guerra. Recuerda este momento la célebre frase del capitán de la guardia francesa: “¡Mierdas! La guardia muere pero no se rinde”.⁵⁴

De toda esa experiencia lo que quedó como una marca imborrable en su vida fue su relación con Mariátegui más que con César. Aquél había nacido en 1894 y desde los veinte años escribía literatura y noticias como un romántico modernista, hasta que hacia 1919 comenzó a trabajar en la revista *Nuestra Época*, a centrarse en los problemas sociales de Perú y a criticar al gobierno. Luego hizo el tradicional viaje a Europa donde reconoció los valores de su tierra, y regresó en 1923 para contactar a Raúl Haya de la Torre y transformarse en dirigente estudiantil y editor de revistas revolucionarias. Un par de años

54. También publicada por Hugo Achúgar, *Falsas memorias...*, pp. 41-42.

más tarde era un hombre perseguido y conocido, fundador de la revista americanista de izquierda *Amauta*, llamada a ser el símbolo de una generación y foco del pensamiento socialista. Si bien era un poco ecléctica en épocas en que la izquierda era aun una masa cuasiamorfa de intereses sociales, colaboraron en ella desde José Vasconcelos, Miguel de Unamuno, César Vallejo, Jorge L. Borges, Luis Valcárcel y hasta la misma Blanca Luz. En 1927 Mariátegui se peleó con Haya y escribió su libro más conocido, *Siete estudios sobre la realidad peruana*. Dos años más tarde, para el Congreso Continental de Partidos Comunistas que se hizo en Montevideo y a la que irá Siqueiros, mandó un artículo, ya que su enfermedad le impedía moverse; estaba en silla de ruedas y le habían amputado una pierna; luego criticaría el evento como anticuado y nulo políticamente. Murió a los treinta y nueve años dejando un legado que se dispersó por el continente.⁵⁵ Aun mucho más tarde, cuando Blanca Luz escribió *En brazos de su pueblo regresa Perón* en 1973, para quien trabajó en su campaña electoral, dedicó ese tardío libro, igual que otros anteriores, siempre a Mariátegui.

Su primer periplo terminó con el regreso a Uruguay junto con Eduardito, casada y separada de César, recuperada de un ataque de tuberculosis que la dejó un largo tiempo en cama. Allí se hizo cargo de una página de literatura de la nueva revista *Justicia*, donde reinó en todo su esplendor gracias a su experiencia: "Abajo el arte por el arte. Abajo los poetas Blancos y Colorados. Viva Sandino. Viva Lenin".⁵⁶ Regresó a su ciudad natal, Pan de Azúcar, a dar una conferencia y mostrarse en público con una fuerte publicidad mediante volantes. Desde allí y sin modestia alguna le escribiría a su confidente de siempre, Luis Pombo: "Guardá esta carta, será con el tiempo de un valor histórico"; empezaba descubrir las formas de manejar las masas, se transformaba en un *cuadro político*. En Uruguay, el viajero Waldo Frank en 1929 escribió sobre ella: "Tan rubia Blanca Luz como Juana es morena; tan romántica en sus poemas a la revolución como Juana clásica en sus poemas de amor".⁵⁷ Frank a su vez ya se destacaba como una figura importante entre la intelectualidad de izquierda de Estados Unidos y del continente; esa consideración sobre ella no era menor.

En Montevideo, durante mayo de 1929 se cruzó con Siqueiros, que había viajado para participar en una par de reuniones sindicales y de partidos comunistas, las que citamos; pero la primera tenía la importancia de ser la iniciadora en el Cono Sur del tema y estar impulsada directamente desde Moscú por la estructura de los partidos comunistas nacionales. Siqueiros era un hombre conocido, joven, revolucionario, artista, moderno, vanguardista, militante de izquierda, un verdadero líder del Partido Comunista Mexicano que venía de su viaje iniciático a Rusia: más no podía pedirse. Blanca Luz describe detalladamente las circunstancias en las que conoció a Siqueiros y los meses de convivencia hasta que decidieron partir juntos hacia México:

En sus brazos se hizo madura y fuerte mi juventud. Comenzamos una noche de verano en Montevideo, ciudad a la que había llegado Siqueiros presidiendo el Primer Congreso de Unidad Sindical latinoamericana. Esa noche fui invitada a cenar en casa de Giselda Zani, escritora uruguaya que vivía en el elegante balneario de Pocitos. Nos encontramos reunidos allí a las 10 de la noche. Él venía acompañado por Maurice, un polaco marxista, misterioso delegado del Comintern ruso [...]. Ya la mano de Siqueiros se había apoderado de la mía y partimos juntos. [...]. Al principio me pareció desmedrado, camisa a cuadros con pantalones demasiado flojos, una chamarra⁵⁸ de cuero aparentemente fuera de medida y su famoso zarape⁵⁹ que le regaló Diego Rivera. Más tarde comprobé que él gustaba parecer descuidado ante la masa obrera. [...]. Al fin terminó

55. Sobre Mariátegui la bibliografía es enorme, véase *José Carlos Mariátegui*, Juan Marchena (ed.), Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1988, incluye una completa bibliografía sobre él; *Obras completas*, Biblioteca Amauta, Lima, 4 vols., 1959-1970.

56. Citada por Hugo Achúgar, *Falsas memorias...*, p. 63.

57. Waldo Frank, *Viaje por Suramérica*, Cuadernos Americanos, México, 1944.

58. En México, campera.

59. En México, especie de poncho.

aquel meeting organizado a miles de millas de distancia por los hábiles jerarcas del comunismo, dictado para todos los rincones del universo. [...] Ya amanecía cuando yo decidí regresar a mi casa también a orillas del mar distante a veinte cuadras de donde me encontraba ahora. Siqueiros partió conmigo esa noche y para siempre. Sí, fue un pacto para siempre bajo el cielo de Montevideo. [...]

En Buenos Aires tuvo el primer estallido de celos [...]. Comenzamos a organizar nuestro viaje ya definitivamente unidos contra la voluntad de mi familia, contra la voluntad del PC que no veía con buenos ojos este romance. [...] Por ese entonces Siqueiros tendría treinta años y yo diecinueve.⁶⁰

Hay que tener en cuenta que estos recuerdos fueron escritos pasado medio siglo de la separación, aunque no de total olvido. Un hecho importante que revela en esas páginas (que se reproducen completas en el Apéndice Documental) es que el pintor recién le confesó que estaba casado en pleno viaje hacia México, situación que la obligó a permanecer escondida durante los primeros meses de su llegada a ese país. Otro dato importante es que ya en el comienzo empezaron los celos. La violencia vendría un poco más tarde; en sus propias palabras:

Nuestra pasión sufría no obstante el continuo acecho de los celos. Yo era su esposa, la modelo de sus cuadros y murales, la humilde compañera soportando los arranques de su carácter variable. Pero él parecía no poder desligarse de su temperamento primitivo, por cuya razón se fue enfriando lentamente mi gran amor.

Blanca Luz no dudaría en vestirse como él le exigía y era la moda intelectual del momento. Las fotos de ellos no son diferentes a las de mexicanas como Nahui Ollin o Frida Kahlo, o de quienes se vestían como ellas, tal el caso de Tina Modotti, en esos mismos años, en una reivindicación indianista que llamaba la atención. “Pero en verdad nuestro matrimonio se realizó un día en un país que no era México, en la silenciosa oficina de un registro civil, muy gris y muy fría, en el City Hall de Los Ángeles, California”. Duraría la relación entre ellos, para bien o para mal, hasta fin de 1933, al terminarse el mural de Don Torcuato. Escribió en sus memorias sobre esos días en México:

Amo ese pueblo donde más tarde sufrí, amé y viví realmente. El México de la ardiente belleza, de las luchas y la pasión, donde se hizo madura y fuerte mi juventud, entre el amor y los celos, el peligro y la gigantesca geografía.

Me turba aún el recuerdo de tanta fuerza en la fuerza, tanta belleza en la belleza, tanto amor en el amor, tanto valor en el valor, tanta muerte en la muerte.

Y cuanto más pasa el tiempo y lejos estoy, más cerca de mí lo siento, y aunque no volviera a ver más montañas, sus minerales, sus milpas, sus pirámides; ni sus museos y su vieja arqueología, donde domina la diosa de la muerte con aquellas divinas palmas de manos abiertas y sus caracolas abstractas; ni volviera a ver los modernos frescos murales, ni nunca más a sus indios y sus mexicanos, me llevaré siempre adentro de mí un México poderoso en arte revolucionario y mágico, levantando barricadas de fuerza, llenando de vida mi corazón.

No hay duda de que México le causó estupor, no sólo porque desde su llegada veía el mundo a través de los ojos de Siqueiros sino porque era realidad ese universo en el que lo indígena, la naturaleza y la historia se conjugaban en un paisaje de inusitada belleza;

60. En realidad tenía veinticuatro.

Figura 39. Blanca Luz sin rostro con ropa típica mexicana, pintada en Los Ángeles por Siqueiros como cartel de una conferencia.

era el México de la década de 1920, no el actual. Y tampoco era la Lima en proceso de urbanización galopante, como Montevideo o Buenos Aires; ellos entraron desde el mar por tierra, viajaron a la ciudad en tren, vieron montañas y pirámides, a los campesinos que se vestían de manta y zarape, y que todo eso era realidad.

Estoy entrando a México por las cumbres de Maltrata. Indios... indios... indios. Indios sin plumas, indios con tradición y cultura. Los indios que pidieron la tierra sin amos, sin capataces, con las carabinas en las manos y el pecho retocado de balas. Yo sentí deseos de gritar con toda mi alma: ¡Viva México. Viva México en el paisaje y en la luz de cristal de las mesetas, en la música, en los zarapes, en los sombreros, en las pistolas, en los corridos, en el pulque,⁶¹ en la tequila, en el maíz, en el copal y en el maguey, en los alfareros, en los pintores y en los mexicanos! Por México amé a América y por primera vez sentí la arquitectura y la plástica, e hice firme mi pasión de lucha. De lucha por una América independiente y orgullosa.

El tren marcha montaña adentro, abriendo el intertrópico abigarrado y tibio; y en cada estación voy recibiendo la ofrenda maravillosa de la tierra. Los nardos primorosamente guardados en gruesas y frescas cañas de bambú como un saludo para el que entra a México junto a los apretados botones de las piñas amarillas, casi rosadas, y las rojas canastas de pequeños capullos, los dulces tamales de maíz, los mangos, las papayas, los zapotes; los millones de frutas nunca antes vistas, en cuyo olor y sabor fuerte y precioso yo aspiraba al México de la tierra profunda con su inmortal y grandiosa arquitectura azteca, sus ídolos, sus hombres y sus pirámides.

Después de las pirámides de Teotihuacán, vistas rápidamente desde el tren, y que se alejan como oscuros y quietos cuerpos indios, entramos en el original paisaje de la meseta central; campos amarillos, rojos y azules, de flores chiquitas, magueyes y copales, las heráldicas plantas de México que coronan gigantescas águilas dentro de las banderas; y todo en medio de una luz tan brillante y palpable que podría oprimirse entre los dedos. Y los lagos de Texcoco perpetuando la elegancia de aquel inolvidable paisaje. Finos los lagos como las garzas finas y las bandadas de pájaros que los cubren. Y los grandes volcanes con sus nieves dormidas. Y ese paisaje de extraordinaria belleza rodea a México y escolta al viajero hasta introducirlo en la ciudad antigua. La ciudad asentada sobre los lagos: la gran Tenochtitlán.

En la ciudad de México vivieron una relación bastante estrecha con Frida Kahlo y Diego Rivera. Como dijimos, se instalaron en la casa que el pintor tenía de soltero en la calle Reforma 104; más tarde, cuando los anfitriones se casaron el 29 de agosto de 1929, los Siqueiros se quedaron allí aunque el nuevo matrimonio se mudó a la Casa Azul en Coyoacán. Rivera no estaba casi nunca ya que viajaba constantemente a Cuernavaca y Estados Unidos, por lo que no debían verse a menudo. La anécdota que cuenta Blanca Luz es que fueron los únicos que participaron en su casamiento y lo celebraron juntos. Sí suena todo lógico, incluso las habituales peleas entre los pintores. La relación con los Rivera era compleja, entre competencia, celos y el enfrentamiento de dos personalidades diferentes. Dijimos que al llegar los Siqueiros se instalaron en la casa de Diego en el centro:

En este edificio vivía Lupe, quien había sido antes esposa de Diego. Ahora él estaba enamorado de Frida Kahlo y estaba en vísperas de casarse con ella. Frida era una modesta mujercita con el pelo muy corto, a la *garçone*, pantalones de dril, sin rouge y sin polvos. Un terrible accidente había golpeado su columna y sufría desviación en los huesos, que mal-

61. Bebida popular no destilada, extraída del maguey.





Figura 40. Blanca Luz y Siqueiros con ropa tradicional mexicana, posando posiblemente para Dolores Álvarez Bravo.

trataron mucho sus piernas. No era guapa, pero encantadora. Buena y dulce. Inteligente y entretenida. Desde luego, supo conquistar a aquel hombre extraordinario que se aburría con su propio talento y con todo lo que tenía a mano. Ahora que estaba cansado de escalar andamios y decorar paredes.

Frida cantaba corridos y canciones antiguas de México, que Diego escuchaba absorto con su mirada perdida en la lejanía, mientras la acompañaba muchas veces con su voz apagada. Partíamos de pronto fuera de la ciudad, a visitar pueblos, a buscar retablos, aunque estaba prohibido. No siempre Siqueiros podía acompañarnos, pues los deberes con el partido lo retenían mucho tiempo lejos de mí. Los comunistas sabían que era una *reaccionaria*, que estaba perturbando al líder. Lo que obligaba a Diego a decirme: “¡De modo que una chica bien se ha enamorado de este salvaje de David, pobrecita!”, y reía fuerte con su gran boca de sapo. A mí no me hacía gracia y siempre pensé que Diego era muy diferente a los otros. Él se sentía un europeo y lo era aunque tratara de no parecerlo en su pintura. Su sensibilidad, su educación, su cultura, no eran de México.

La vida de las dos parejas parece que fue bastante cercana y de amistad, al menos vivían peleando pero siempre juntos. Ésta es la historia que narra Blanca Luz sobre el casamiento de Frida Kahlo y Diego Rivera:

El día que Frida y Diego se casaron sólo David y yo lo supimos. Para celebrarlo partimos todo el día a Xochimilco. El pequeño pueblo, especie de Venecia donde circulan canoas tripuladas por indios que venden flores y choclos calientes. Estas aguas cenagosas atraviesan jardines bellísimos, cuyas flores uno puede tocar desde el bote donde se viaja. Nuestra embarcación era la más grande y estaba provista de una guirnalda de flores que decían: DIEGO-FRIDA-AMOR. En esa nave de fantasía que alguien preparó anticipadamente nos embarcamos los cuatro todo el día. Bebimos aquel pulque, aquel tequila, aquellas bebidas cuyo olor descomponía mi estómago. Nos seguían chalupas con música y cantores. Iba un mariachi con marimbas y varias guitarras. Los cantores fueron extendiéndose, y de las embarcaciones salieron “valentinas”, “cucarachas”, “qué lejos estoy”..., cantos de amor de la Revolución, de evocación y muerte. De vez en cuando David y Diego disparaban tiros al aire y pegaban gritos salvajes. Yo ya no me asustaba, sino que aprendía a cantar mientras nos reíamos con mi amiga Frida. “Cuando tú te cases con David”, me decía Diego, “la fiesta va a ser más grande todavía”.

No lo fue, Rivera realmente se equivocó, ni siquiera estuvieron ellos para compartirlo. La vida con Siqueiros no fue sencilla ya que él apenas llegado volvió a su militancia política en el norte, entre los sindicatos mineros y campesinos, lo que la obligó a una vida nómada de extrema pobreza. Luego vendrían los meses de cárcel en que ella llegaría a la desesperación y los más bajos niveles de miseria, a excepción de algún cuadro que él hacía cuando salía de su depresión y ella lograba vender. Fue una experiencia límite en que debió haber sufrido en manos de la policía toda clase de vejámenes para verlo y tratar de liberarlo. Hacía dos veces por día el viaje en un autobús cuyo cartel de recorrido era *Penitenciaría-Niño Perdido*, dos sitios de nombres tradicionales en México no sólo sirvieron para titular su libro sino que conformaron una metáfora acerca de su marido y del hijo que nació en esos días y murió antes de la primera semana. Eso fue el extremo, incluso cuando logró liberarlo gracias a la presión entre sus amigos y conocidos, por lo que fue enviado a Taxco con expresa prohibición de salir de allí o de ir a la ciudad de México. Ella aprovechó la



Figura 41. Foto de casamiento de Frida Kahlo y Diego Rivera en 1929.

estadía en Taxco para descansar, y Siqueiros para pintar y conocer gente, pero lo que no hizo fue no ir a la ciudad y seguir militando.

Su primer libro en México se editó con pie de imprenta "Minerales de Taxco, México" en una edición tan reducida que hasta se ha cuestionado su existencia, aunque hubo otra posterior más difundida. En él y con una estructura epistolar secuencial, narra la desesperación de su comunicación con Siqueiros preso. Son pequeñas cartas en un solo sentido, de ella a él, y para darle más fuerza indica que se las escribía en los puños de las camisas que le llevaba, una licencia literaria seguramente ya que sí podía entregarle pintura, papel y pinceles. Blanca Luz le dijo a su biógrafo Hugo Achúgar:

Siqueiros cayó preso; Diego había viajado a Europa y yo quedé abandonada y sola. Mi gran amor enfrentaba la adversidad más cruda. Él y mi hijo eran lo único que yo tenía, por él yo había abandonado mi patria, mi familia, y ahora estaba encerrado en una prisión.

Sentí reinar el caos dentro de mi joven corazón.

Todo eso nunca más lo volvería a sentir; se había acabado y jamás regresó a México. No sólo quedaban esos años de tremendas aventuras sino que también en Taxco, además del final de su juventud, quedaba el cadáver de su hijo:

Recuerdo un pequeño cementerio, era tan viejo, que no tenía cruces; estaban borrados los nombres de las ocultas sepulturas y también borradas las huellas. Era un olvidado cementerio indígena lleno de yerbas crecidas y rumores de nidos. Lo movía apenas

Figura 42. Frida Kahlo y Blanca Luz, ambas fotografiadas por Edward Weston en 1930, luciendo los típicos peinados y atavíos indígenas de la bohemia mexicana.



el invisible tránsito de alguna nube y misteriosas presencias del alma. Entre tantos nidos blancos guardé un pequeño corazón.

Recuerdo la tarde alejada y triste en que sobre los hombros de unos niños humildes se llevaron la caja de cincuenta centímetros. Eduardo, que tenía cinco años, me contó después que los niños campesinos descendieron cantando al atardecer. Él solo tenía deseos de llorar. Esa noche dormimos terriblemente abrazados y lloramos hasta el amanecer.

Para Blanca Luz no hay duda de que sus días de México la formaron y definieron para siempre; era muy joven, había vivido intensamente, estaba en contacto con la revolución incluso en su mejor y en su peor forma, conocía a los grandes intelectuales y los grandes luchadores. Había padecido vejaciones, expulsiones, estuvo cinco meses sola... Quedaba mucho por conocer, hoy lo sabemos, pero ella seguía asombrándose a cada paso y el desgaste era evidente. Uno de los temas que parece que fue importante en el deterioro de la relación fue el catolicismo de ella; es cierto que en esos tiempos casi estaba borrado y luego, precisamente cuando escribió sus memorias, era central en su vida, por lo que debe haber exagerado el tema. De todas formas recordaba esto de México, cargado de discriminación e insolencia:

Frecuentábamos el santuario de la Santísima Virgen de Guadalupe, que estaba fuera de la ciudad. Me atraía ir a rezar a los pies de la milagrosa imagen tan mexicana. Mis tres amigos me esperaban afuera: "Entra tú nomás, rezandera", decían con cariño. Los encontraba después rodeando a grupos de músicos que cantaban corridos [...] Venía después la hora de la comida en algún restaurante popular. Era mi hora de martirio pues no tenía gusto para los picantes. Y sin picantes no hay comida en México. "Civilízate", me decía Siqueiros..., "civilízate", me repetía Diego mientras saboreaba los tacos, los moles de huajolote⁶² y mil linduras retacadas de ají. Yo me apretaba la nariz para poder pasar el pulque por mi garganta mientras me quedaba con la boca abierta y la lengua afuera como un perro, después de probar una cucharada de mole,⁶³ ellos reían y me llamaban *sudamericana salvaje* [...]. Lupe era grande, de pies y manos enormemente grandes, así como Frida era delicada y menuda. Un día estábamos tomando chocolate en el departamento de Lupe cuando David un tanto distraído le preguntó a Lupe: "¿Te gusta Blanca Luz? Es bella". Lupe respondió bruscamente: "No la encuentro bella, tiene la cara boba de todas las sudamericanas". Yo estuve a punto de llorar como una niña engreída y pensé por primera vez que mi patria estaba demasiado lejos. Lupe insistió: "¿Y para qué te trajiste una sudamericana...?, ¿que no habían sudamericanas en México?". Comprendí entonces que las mujeres mexicanas eran exclusivas y celosas [...] El amor, los celos, la muerte, constituyen una trilogía perfecta. No se puede amar allí sin celar ni matar. Es como la bandera, el águila y el nopal. Con mi cara de boba sudamericana, como me había motejado Lupe, observaba y maduraba mi juventud.

Cuando en sus memorias Blanca Luz se acuerda de Taxco lo hace con un enorme cariño por ese sitio, el que más allá del turismo era maravilloso y sigue siendo de una belleza inenarrable, incluso el largo viaje al mar:

62. En México, el pavo americano.

63. Salsa de color marrón con base de chocolate y picantes, habitual en México.



Figura 43. Posiblemente otro retrato de Blanca Luz, aunque extrañamente con rostro y sus típicas trenzas.

Figura 44. Blanca Luz desnuda y sin rostro, pintada en la cárcel durante una visita conyugal.

Figura 45. Blanca Luz, sin rostro como casi siempre, en Taxco, dibujo guardado por ella hasta su muerte.

Pasaba nuestra lenta carreta y nosotros achicharrados por el sol y secos de sed. Seguimos hasta Acapulco. Toda esa tierra caliente estaba plagada de mosquitos, de malaria y de caimanes en los ríos [...] pasábamos largas horas tendidos en las hamacas debajo de largas palmeras, abrumados por el calor. Comíamos el delicioso ceviche y bebíamos la dulce y fresca agua de los cocos. Así transcurrían nuestros días.

Ya narramos cómo fue la salida de Taxco hacia Los Ángeles y sus peripecias allí hasta que tuvieron que irse nuevamente. Él tuvo unos meses de activísimo trabajo, tres murales e incontables obras; ella estuvo más tranquila por cierto. Y al final también partieron, aunque esta vez con destino al sur, a Montevideo y Buenos Aires. Pero para 1932 México y Estados Unidos también se habían acabado, los días de sufrimiento en la prisión quedaron sólo como hojas escritas por ella y cuadros hechos por él; los soleados pero no siempre felices días de Taxco incluyendo alguna salida hasta Acapulco para ver el mar, con tantos éxitos y amigos, se desdibujaban ante la violencia marital, los celos y el alcohol. De sus años de Jalisco el propio Siqueiros diría: "Llevaba conmigo mi subametralladora y nunca dejaba la escuadra calibre .45 que asomaba por encima de mi cinturón fuerte y ancho".⁶⁴ Estados Unidos les dio

64. J. Scherer García, *Siqueiros, la piel...*, p. 55.





Figura 46. Blanca Luz embarazada con Eduardito en brazos.

Figura 47. Blanca Luz y Eduardito. De estos cuadros se habla antes (p. 26, 48-49 especialmente)



mucho pero duró poco. Ya no era una Blanca Luz luchando por la liberación americana, era una mujer golpeada con su hijo a cuestas, detrás de lo que el partido ordenaba aunque no oficialmente; y si no era el partido era la estructura política misma a la que obedecían. Por eso insistió en regresar a Uruguay y por eso se quedó con su familia, esa de la que había renegado antes, en su primera juventud, pero con la que mantuvo comunicación a través de la correspondencia cotidiana con su hermana Violeta. Luego de todo lo que ambos hicieron en Uruguay ya la separación fue concreta y él se fue para Buenos Aires, nuevamente para triunfar, o –como ya indicamos– la historia fue armada como que lo esperaban ansiosos para que organizara exposiciones; pero nada fue de esa forma. En una carta que le escribió a Juvenal Ortiz Saralegui el 11 de febrero Blanca Luz le dice una extraordinaria mentira, o al menos una exageración desmedida:

Dentro de pocos días salimos para Nueva York, donde mi compañero David Alfaro Siqueiros llevará a cabo en el Museo de Arte Moderno su extraordinaria exposición de cuadros murales. Nuestro itinerario es el siguiente: Nueva York, América del Sur y Europa. Hemos firmado un contrato de exposición para el mes de agosto con una de las principales galerías modernas de Berlín. Nosotros pensamos llegar al Uruguay en el mes de abril; David ha accedido a un vehemente deseo mío de que sea Montevideo el primer país del sur agasajado de este modo por su arte maravilloso.

En realidad no sabía bien qué hacer, por una parte quería generar en Uruguay una buena bienvenida y, por otra, lograr alguna invitación de allí o de Buenos Aires, que aún no tenían, sin que realmente se notara que era un escape personal para separarse de su pareja. Ella seguía siendo “Tu reina comunista y soberana”, como le escribía Pombo, a

quien desde al menos el 5 de febrero venía presionando con una exposición como único mecanismo de salida de la historia en que estaban envueltos. Ella le escribía: “¿Quieres ocuparte tú de organizar la primera exposición de México en el sur?”, le insistía que luego se irían a Alemania, que hiciera mucha publicidad, que hablara con todos los amigos y las instituciones. Así se irá confundiendo la verdad y la fantasía; muchos dirán que finalmente los invitaría la propia Victoria Ocampo y que a eso se debió el viaje. La realidad es que distintos amigos recibieron una y otra vez cartas en las que les pedían que hicieran algo para lograr la invitación; es el caso de Waldo Frank o de Oliverio Girondo.

Lo concreto es que emprendieron el viaje al sur que llevó un largo recorrido hasta llegar al Río de la Plata. Al parecer ambos estuvieron unos días en Montevideo y luego Siqueiros viajó a Buenos Aires. El diario *Crítica*, donde había amigos conocidos desde antes, como Raúl González Tuñón, le hizo a través de su periodista Roberto Tálice una primera nota a ella el 26 de enero –ellos llegaron el 30 de enero realmente–, con una foto vestida de mexicana que sin duda no está tomada en el puerto, en que la alaba hasta la gloria.⁶⁵ Allí se dirían que era “menuda, ágil, con su eterna sonrisa de niña en labios donde el rouge había trazado un garabato sumario y sin picardía”, y luego el artículo se extendía bastante en su libro *Penitenciaría-Niño Perdido* por el que llegaba a compararla con Goethe. Este mismo autor escribiría más tarde:

El tirano Leguía, del Perú, que mantiene preso a Mariátegui, dio la orden de que Blanca Luz Brum abandonara el país en cuarenta y ocho horas. La poetisa desterrada ha venido [a Buenos Aires] para hacer declaraciones sobre la anormal situación peruana y enviar un saludo a la libertad de América.⁶⁶

65. Roberto Tálice, “El amor de Blanca Luz Brum ha alternado con el hambre, la prisión y las lágrimas; ha dado fin en Puerto Madero a un largo cruceo por los mares del norte”, *Crítica*, 26 de enero de 1932.

66. Roberto Tálice, *100.000 ejemplares por hora: memorias de un redactor de Crítica, el diario de Botana*, Corregidor, Buenos Aires, 2ª ed. 1989, p. 243.



*Siqueiros y Mariátegui
en California.*

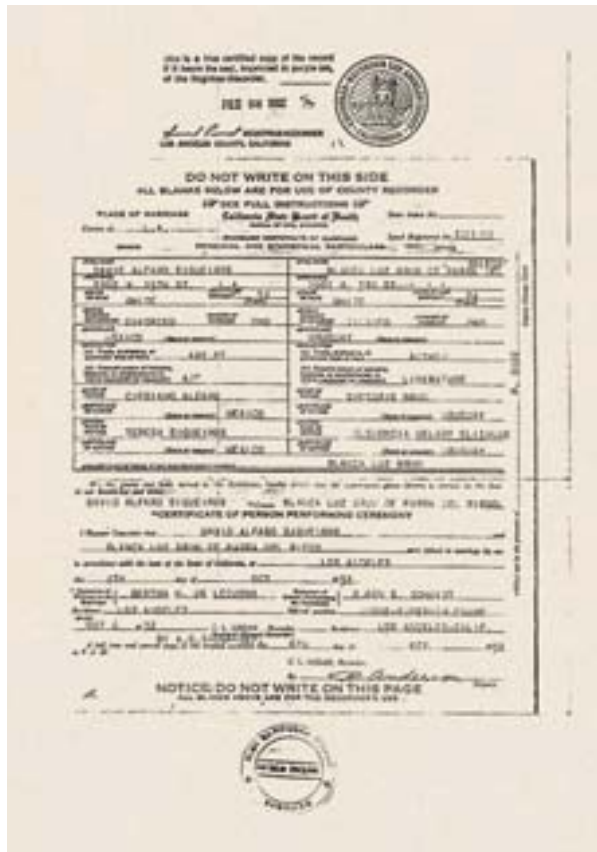


Figura 48. Foto de casamiento en Los Ángeles en 1932.

Figura 49. Nota escrita por ella en la parte posterior de la fotografía.

Figura 50. Acta de casamiento en Los Ángeles el 6 de octubre de 1932.

Figura 51. Postal enviada por Blanca Luz a su hermana Violeta desde el barco, al tocar la isla de Trinidad; nótese que en la foto tachó la palabra “campesinos”.

Figura 52. Folleto distribuido en 1933 para la visita a Pan de Azúcar

67. “Las telas de Siqueiros revelan un espíritu innovador dentro del Renacimiento Mexicano”, *Crítica*, 28 de enero de 1933, p. 4.

A él le harían en ese mismo diario una nota similar pero dos días más tarde.⁶⁷ Blanca Luz iría a su ciudad natal, Pan de Azúcar, vería a sus amigos de antes, contaría sus aventuras, trabajaría en nuevas revistas para difundir la revolución, recibiría a diario las cartas de Siqueiros y firmaría como “Un abrazo histórico de los Emperadores del Río de la Plata”, que si bien podía ser una gracia entre ellos, viéndolo hoy en su contexto toma otro sentido. En otra carta, más sincera, enviada desde Piriápolis a Pombo, apenas llegada, le dice que “tengo 0,80 centavos. Todo mi tesoro”. Tenemos también una carta enviada desde el hotel Cervantes en la calle Soriano 874. La realidad de todo esto la explicó así:

Había que regresar a Sudamérica, al Uruguay, al seno de la familia. Había que desligarse de lo que se había convertido en tormento. Mi vocación de escritora se había extinguido, Siqueiros me absorbía de tal manera que apenas podía respirar. Logré entusiasmarlo con la idea de grandes exposiciones y conferencias en Buenos Aires y Montevideo, de su pintura mural desarrollándola en el Río de la Plata, de la importante vida intelectual de esos pueblos, de todo aquello que excitara su pasión de artista logrando arrastrarlo a aquel mundo que era mi verdadero mundo, ya que a la sombra de los míos había de encontrar la protección definitiva. Y así fue. En Buenos Aires me desligué de su terrible atadura, fue con la ayuda de mi familia que pude regresar a mi hogar.



Con los meses ella aceptaría viajar a Buenos Aires, lo que al parecer hizo más de una vez por cortos períodos, dejando a Eduardo en casa de su hermana; incluso aceptaría que le tomaran fotos para el mural aunque siempre vestida. Escribiría también en los medios argentinos, aunque no mucho, hasta que Botana la invitó a instalarse en Los Granados mientras Siqueiros pintaba. Ahí cambió la historia; ella se enseñoreó y comenzó una relación con el dueño de casa. Incluso a invitar a sus amigos: “Botana y yo tendremos el mayor gusto en tenerlos”, le decía a Pombo, Violeta y Laborde para que viajaran a la inauguración del mural, o “embarcate inmediatamente con el Bebé, y procura encontrarte el sábado en ésta pues se festeja año nuevo en Don Torcuato. Gran fiesta”. Las cosas realmente habían cambiado.

Esos meses de separación debieron ser fuertes para ella pese a los éxitos y escándalos en Buenos Aires que tenía él, quien casi cada día le escribía, desesperado como si recién se conocieran y no existiera el pasado que ya compartía con esa “chulita a quien hice sufrir tanto por quererla tanto; pero qué maravillosa es la pasión bárbara que a veces me sale quemando de adentro del cuerpo y del pensamiento”; resulta increíble que Siqueiros haya escrito esas palabras. Le decía que juntaba dinero “para nuestra casita, para Bebé a quien extraño mucho, para tu libro, para mis monos,⁶⁸ para nuestra lucha”. Sí, era cierta la queja porque jamás habían tenido una casa donde vivir solos, pero ya era demasiado tarde para darse cuenta.

El motivo del viaje a Montevideo nunca estuvo muy claro ya que el horizonte artístico –para quien venía de Estados Unidos– era de una pobreza inenarrable; que debía salir de Los Ángeles era cierto por la no renovación de la visa. No fue la policía ni nada de lo que algunos dijeron para hacer crecer su figura; realmente se metió en problemas con la escuela Chouinard que le había tramitado el viaje. Fue quizá un error estratégico que no tenía solución, menos en Estados Unidos, y la institución se negó a solicitar la renovación del visado: debía irse o pasar a la clandestinidad. La elección de irse al sur para Blanca Luz fue la solución porque no se le ocurría otra forma de desprenderse de él sino con el apoyo de su familia.

Y también es cierto que él estuvo poco allí porque partió hacia Buenos Aires con una forzada invitación de la asociación Amigos del Arte para exhibir su obra y dar conferencias, tema que analizaremos con detalle más adelante; pero ella se quedó con su hijo. Siqueiros casi a diario le mandaba telegramas y cartas de amor desesperado y la insistencia de él tuvo efecto sobre ella; incluso él regresó a Montevideo para rogarle que siguieran juntos; en el museo de Montevideo están las fotos del viaje. Cuando se realizó la exposición en los Amigos del Arte ella no estuvo y a la mañana siguiente él le envió un telegrama que decía: “Enorme éxito con más de mil asistentes”. Las cartas a todos sus amigos estaban plagadas de las mismas quejas que en sus memorias: “Los celos de David eran tremendos. Así había vuelto a ocurrir en México, pero en Montevideo se había vuelto peor. David me celaba de todo y de todos”; incluso llegó a golpearla brutalmente delante de sus amigos; en público “le dio una trompada que la hizo caer de la mesa” de un restaurante y en otra oportunidad le pegó con el cinturón de cuero frente a dos conocidos. La separación no fue sencilla; resultó dolorosa para ambos, pero definitiva. Tal vez transformarse en la amante de Botana fue un mecanismo para acelerar el proceso; es posible que así haya sido, pues hubiese sido raro que al muy poco tiempo Vicente Huidobro se la llevara a Chile, donde recomenzaría el mismo círculo porque él estaba casado.

Estoy enojada con Botana porque es un estúpido que no ha podido entender que a última hora yo haya despedido a David y que ayer, antes de embarcarse para Nueva York, cené y me acosté con él. Sí, me acosté con él. Pombito, la misma noche que le dije que no me iba, que me quedaba con mister Botana, me acosté con David.



Figura 53. Primera imagen de Blanca Luz vestida como mexicana, al llegar a Buenos Aires, publicada por *Crítica* en los inicios de 1933.

68. Palabra mexicana usada popularmente para designar un dibujo o pintura.



Figura 54. Certificados de la entrada del West Nilus el 30 de enero de 1933 a Buenos Aires.



Ella, por lo ya visto, aceptó viajar a Buenos Aires a mitad de ese año. Dijimos que allí militó y publicó mientras estuvieron en el hotel Castelar y en otros cercanos, pero el fin acontecería al instalarse ambos en la quinta en Don Torcuato. Incluso ella ayudó por carta a elegir a uno de los miembros del equipo: primero propuso a Laborde y finalmente a Lázaro porque el primero no aceptó; invitó mil veces a Buenos Aires a Pombo para que esté con ella (en una carta desde Los Granados le dice: "Puedes venirte cuando quieras, 250 nacionales al mes..., aquí hay dinero, mucho dinero"). Pombo nunca viajó porque se imaginaba cómo terminaría todo, igualmente su pareja Laborde. Blanca Luz quedaría prendada del propietario y mecenas con quien estaría varios meses aunque sin que él se divorciara de su mujer Salvadora, que seguía frecuentando la quinta aunque ya no dormía allí. Siqueiros, Botana, Salvadora y Blanca Luz trabajarían juntos un breve tiempo en *Crítica*, donde al menos otro enamorado de Blanca Luz, el poeta Raúl González Tuñón, rondaría. El hijo de Natalio Botana, Helvio, escribió acerca del padre, con total naturalidad y franqueza, que "cuando Siqueiros terminó su trabajo y se fue de la Argentina dejó dos obras de arte: el mural y a su mujer, la gran escritora Blanca Luz Brum, que decidió cambiar el arte por la acción y se escapó con Natalio".⁶⁹

Ella permaneció poco tiempo. En 1934 se iría a Chile, como dijimos, y allí fue donde ese mismo año conocería a su siguiente marido, el diputado e industrial Jorge Beeche Caldera, que estaba en plena campaña electoral de un nuevo frente político. Huidobro, el gran poeta chileno que la llevó desde la quinta de Botana a Santiago, escribiría:

69. Helvio Botana, *Memorias: tras los dientes del perro*, Peña Lillo, Buenos Aires, 1977.

Blanca Luz, luz blanca en su fulgor
 Ven, esta tierra, su campo, su montaña,
 Te declara su amor.
 Y este mar que tranquilo la baña
 Te promete futuro esplendor.

Durante la estadía porteña ella publicaría algunas colaboraciones en *Contra*.⁷⁰ Pero en el centro de todo esto hay varios personajes más: Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges y el citado Raúl González Tuñón, prolífico poeta de la famosa *La rosa blindada*,⁷¹ todos periodistas en el *Suplemento Cultural de los Sábados* que Borges y Ulyses Petit de Murat dirigían para Botana. González Tuñón había nacido el mismo año que Blanca Luz aunque en esta orilla del río, la había conocido antes, aunque no sabemos casi nada sobre eso, es evidente el enamoramiento del poeta; narró más tarde que la conoció en el mismo evento que a Siqueiros en Montevideo después de la reunión política. Pero Blanca Luz se fue con el pintor y Raúl viajó a Europa donde escribió en su libro *La calle del agujero en la media*, publicado en 1930, el siguiente poema:

Figura 55. Violeta Brum, hermana de Blanca Luz, pintada en Montevideo por Siqueiros.

70. Gustavo Ortiz Hernán, "El libro de Blanca Luz", *Contra*, N° 3, julio de 1933, p. 9; Blanca Luz Brum, "24 de junio es la fecha", *Contra*, N° 4, agosto de 1933, y "El soldado habla", *Contra*, N° 5, septiembre de 1933.

71. Raúl González Tuñón, *La rosa blindada*, Federación Gráfica Bonaerense, Buenos Aires, 1936.

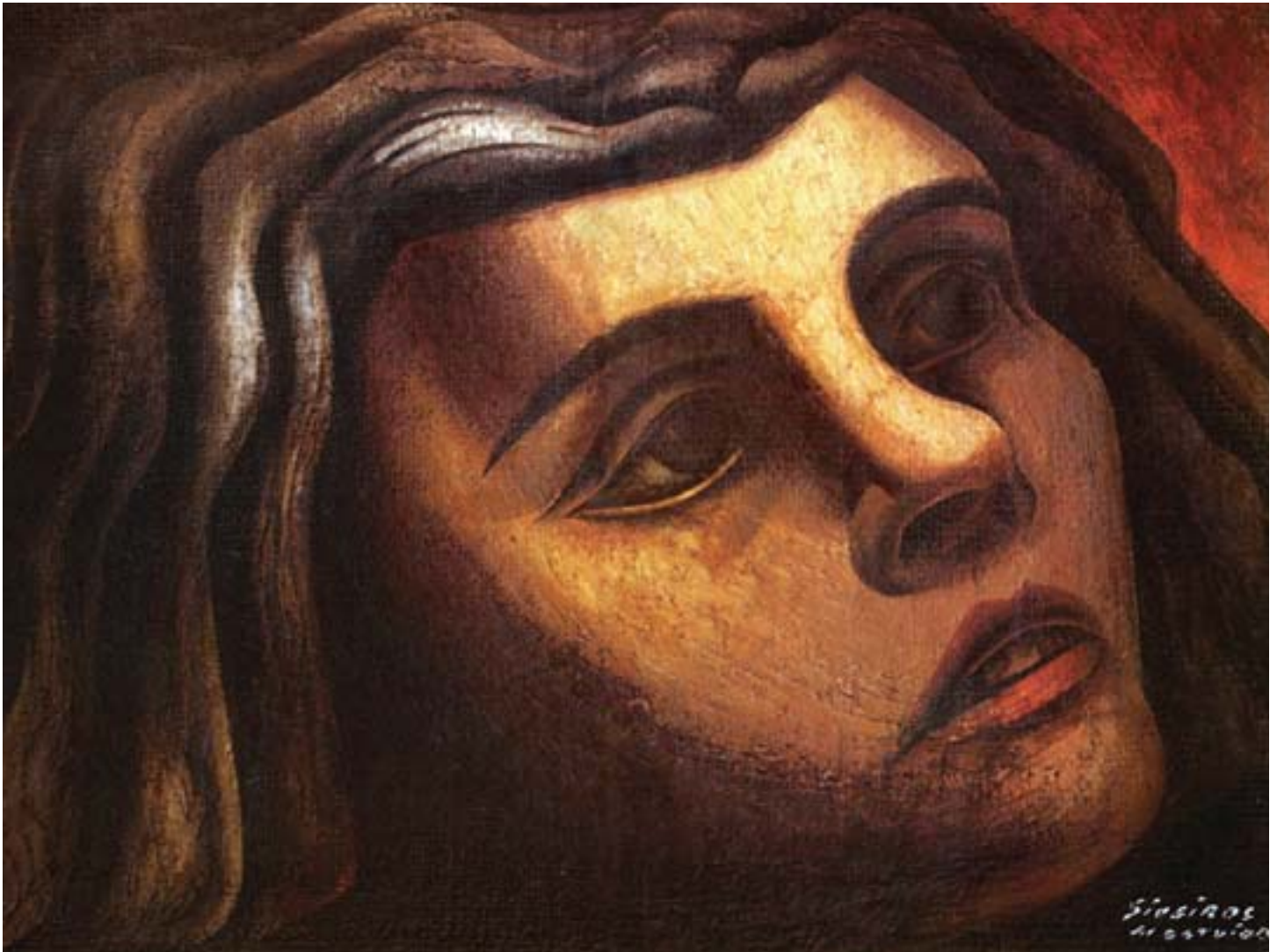


Figura 56. Blanca Luz fotografiada a fines de la década de 1950.

Algunas mujeres me han detenido en Montmartre
pero me piden cigarrillos y cien francos
y yo sólo puedo darles ágiles besos casi inéditos
y hablarles de mi país sin que ellas me comprendan
y decirles que Blanca Luz está en México
sin que ellas me pregunten quién es Blanca Luz.⁷²

y más adelante, ya de manera desgarradora como fue casi toda su obra, escribió:

Yo quisiera explotar una bomba, derrocar un gobierno,
hacer una revolución con mis manos amigas del cristal,
de la luz,
de la caricia
—destruir todas las tiendas de los burgueses
y todas las academias del mundo—
y hacerme un cinturón bravío de rutas inverosímiles como
Alain Gerbault,
para que venga Blanca Luz y me ame.⁷³

Él y Siqueiros coincidirían en *Crítica* e incluso muchas veces en la misma casa de Botana, en reuniones del Partido Comunista que ambos frecuentaban, en todos y cada uno de los actos políticos; al llegar Blanca Luz estarían todos juntos en el mismo lugar del universo. Imaginar a González Tuñón jugando al póker en ese sótano con la imagen de Blanca Luz repetida en los muros, el piso y el techo hasta el infinito nos lleva a pensar que debió inspirarle más de un texto. Y sólo como curiosidad vale la pena preguntarse quién fue Alain Gerbault, ese personaje tan importante en el poema. La respuesta nos la puede dar un amigo de todos ellos, Pablo Neruda, que no es cualquiera: en una carta de 1930 le decía a su amigo argentino Héctor Eandi, sin saber que sus caminos se cruzarían en el futuro:

Días pasado he leído dos libros [...] en que Alain Gerbault, deportista, ingeniero y aviador francés, cuenta su travesía del océano Pacífico y sus visitas a las maravillosas islas. Ese viaje lo realizó Gerbault solo, en un barquito de nueve toneladas, a vela. Hay en sus páginas sencillas, sin asomo de literatura, un amor tan grande a la naturaleza, un sentimiento tan hondo por el hombre puro, no contaminado por la civilización, un amor tan entrañable por la libertad del hombre, que son un regalo para el espíritu del que arrastra su vida desde el asfalto, el vaho de la nafta y la pestilencias de orden moral que hacen sofocante la ciudad.⁷⁴

Otra historia que no ha sido nunca probada, pese a lo repetida, atañe a Jorge Luis Borges, un nombre imposible de no citar cuando hablamos de estos años. ¿Cuál fue la relación, si la hubo, entre él y Siqueiros, o, más aún, con Blanca Luz? Sabemos que Botana le había encargado a Petit de Murat que creara un suplemento cultural que pudiera competir con el ya prestigiado que editaba *La Nación* desde dos años antes bajo la dirección de Eduardo Mallea. Pero debía ser muy diferente y por eso había que pensar en que tuviera el estilo dinámico y gráfico de *Crítica*. Para ello se llamó a Borges y la *Revista Multicolor de los Sábados* comenzó a publicarse el 8 de agosto: un importante cuadro de Siqueiros adornó la tapa y su título sería el del próximo libro de Blanca Luz: *Contra la corriente*. Borges tenía la misma edad que Siqueiros. Pero el argentino pensaba en forma profundamente diferente del mexicano; nada más distante que uno del otro; el primero era retraído, casi tímido, apolítico, con un mínimo compromiso yrigoyenista, aunque ya conocido como escritor y poeta. En la revista *Contra*, dirigida por el común amigo González

72. Raúl González Tuñón, *La calle del agujero en la media: todos bailan*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1933.

73. Raúl González Tuñón, *La calle...*, pp. 66-67.

74. Héctor Eandi, *Itinerario de una amistad: Pablo Neruda y Héctor Eandi*, Corregidor, Buenos Aires, 2008, p. 77.



Montevideo

A Rafael
Collao y María
su esposa empuñada

Tuñón y mientras el artista también publicaba en ella, Borges escribió lo siguiente y no por casualidad: "Es una insípida y notoria verdad que el arte no debe estar al servicio de la política. Hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana o de repostería endecasílabo". Poco más tarde se sumaría a las filas de Victoria Ocampo. Todo esto no debió ser fácil de deglutir ni por Salvadora ni por Siqueiros, a una porque su marido le impuso a Borges en el diario, al otro porque debía colaborar con él. Suponemos que eran todos incompatibles y por lo tanto la relación no fue más allá de eso, pero por supuesto se han tejido fantasías de todo tipo y hay quienes creyeron que entre Borges y Blanca Luz hubo alguna relación. Sabemos que coincidieron en el diario y en fiestas en la casa de Botana, pero nada más; incluso el nunca bien demostrado intento de suicidio de Borges mientras Blanca Luz estaba públicamente con Botana fue entendido como estrechamente relacionado con ella. Pero, insistimos, nada hay que lo demuestre, aunque las posibilidades quedan abiertas. En septiembre de 1934 la revista fue cerrada.

Mientras tanto Blanca Luz seguiría manteniendo, aunque de forma intermitente, correspondencia con su hermana Violeta y sus amigos de Uruguay, que parecen ser los únicos que se mantuvieron firmes a lo largo de toda su vida y a quienes ella acudía cuando tenía graves problemas: Esther de Cáceres, Luis Eduardo Pombo y Juvenal Ortiz Saralegui. Y en Pan de Azúcar se escribió con Álvaro Figueroa Varias veces.

En ese año 1933 publicó su segundo libro, *Atmósfera arriba, 20 poemas*,⁷⁵ que saldría casi de inmediato con *Un documento humano*, una segunda edición corregida del editado en Taxco en 1931. El siguiente lo publicaría en Chile, en 1936, sobre la base del título que Siqueiros le dio a su dibujo hecho para la tapa de la primera *Revista Multicolor de los Sábados*, al grado de llamarse *Blanca Luz contra la corriente*, en tercera persona.⁷⁶ El libro estaba dedicado a Mariátegui y se autodefinía así: "He nacido en esta ciudad sudamericana. He salido a cantar por todas las calles del universo. He llorado a gritos. He amado a gritos". Y así fue naciendo una biografía novelada, en prosa cuidada y exagerada, en la que entran y pasan personajes conocidos o no, básicamente ella misma: "Yo conocí el amor, yo puedo hablar del amor, yo conozco el dolor, yo puedo hablar del dolor. Yo conozco la voz helada de los hombres y el lenguaje terrible de la naturaleza: yo puedo hablar de los que están vivos [...] He recorrido América siguiendo el pie desnudo de los indios, su ritmo de gracia, breve y fino, grave y firme, grabando una huella eterna sobre la tierra". Hace la apología de Sandino, de Mariátegui, de Zapata, narra sus desventuras en Taxco y el entierro de su hijo aunque en esa versión esa noche durmió "con su compañero y mi hijo de cinco años", lo que contradice el recuerdo de sus memorias donde afirma que estuvo sola con el hijo. Y hasta incluye su propia vida con Parra del Riego. Ya estaba escribiendo sus memorias, una de las primeras versiones de las tantas que hizo.

En Chile, Blanca Luz actuaría en política y se le debe buena parte de los esfuerzos en ese país por organizar un frente popular en 1935; de ella en Chile escribiría Waldo Frank en su *Viaje por Suramérica*⁷⁷ que "se fue a brillar a México; ahora con un brillo más amortiguado, vive en Chile". Pero allí tendría dificultades con la mujer de Vicente Huidobro y su vida estaría signada por nuevas asambleas, movilizaciones, marchas, periódicos, sus nuevas parejas que con los años serían Ricardo Latchman, Jorge Beeche y Carlos Brunson. Para Volodia Teitelboim, sería "una emisaria de la vida y el sexo", "la reina autodesignada del baile" y "la ninfa Egeria aglutinante", entre otras cosas⁷⁸. Así hasta 1939 cuando el inicio de la Segunda Guerra Mundial la paralizó; igual que para Siqueiros el pacto entre Stalin y Hitler fue un golpe imposible de digerir.

En relación con esa guerra mundial que le era incomprensible porque ponía en crisis todos sus valores ya tan trastocados, le escribiría a Juvenal: "¿Qué significa lo de Finlandia?", preguntándose por qué Rusia invadía otro país. "¿Es aquello acaso comunismo?", y llegaba a la conclusión de que el imperialismo ruso ya no se diferenciaba del inglés. No sólo no podía enten-

75. Blanca Luz Brum, *Atmósfera arriba, 20 poemas*, Tor, Buenos Aires, 1933.

76. Blanca Luz Brum, *Blanca Luz contra la corriente*, Ercilla, Santiago de Chile, 1936.

77. Escrito tras los recorridos por América. Frank y Blanca Luz se reencontraron en Taxco y cruzaron sus caminos de muchas maneras.

78. Volodia Teitelboim, *Un muchacho del siglo XX, antes del olvido*, Sudamericana, Buenos Aires, 1997, pp. 304, 313 y 331.

der la guerra en sí misma sino la actitud de Rusia, y entre otras cosas el abandono de la lucha en España, que fue una de las causas de la Segunda Guerra. No sólo era donde había estado peleando Siqueiros, ella misma se daría tardíamente cuenta y lo diría en una carta: "Sólo hay una explicación: imperialismo". En 1943 editaría en Montevideo su libro *Cancionero de Frutos Rivera, la vida y las hazañas del primer prócer gaucho cantadas por una mujer moderna*.⁷⁹ El libro incluye música para los versos e ilustraciones en lo que parece más una edición escolar que literatura, dedicado pomposamente "A la patria". Resulta interesante el ejemplar existente en la biblioteca central en Uruguay dedicado por ella "Al ciudadano argentino Ministro de Guerra y Vicepresidente Perón con cariño para el gran pueblo argentino, con admiración a su gobierno nacional jerárquico". La última es una palabra muy especial para quien alguna vez se haya considerado luchadora socialista.

Ahí, en Chile, terminó de despegarse del estalinismo soviético con el cual había flirteado desde su juventud, pero del cual sólo había recibido rechazos y exigencias; ahora se le mostraba desnudo ante la realidad. El marxismo en todas sus formas se iba alejando día a día. A partir de allí su catolicismo se hizo cada vez más militante, mayor su apoyo a las democracias cristianas populares (y populistas) y el descreimiento en las "grandes causas"; en una carta a Esther de Cáceres le dice: "Yo nunca había dudado de Stalin, hoy sí". De esos años son varios de sus libros de recuerdos que van a estar plagados de arrebatos contra el comunismo y a favor del catolicismo. Como sus palabras de septiembre de 1960: "Hay que seguir luchando Esther querida. Hay que luchar contra el revólver soviético sacando a relucir la fulgurante espada de Bolívar [...] es cosa de hacer justicia social sin Rusia". Si Siqueiros hubiese leído esas palabras... Poco más tarde Fidel Castro sería un "esquizofrénico del agua y del jabón". Ya hemos publicado, y aquí reproducimos, una postal que le envió al general Onganía, poco antes del brutal golpe contra la democracia argentina, ¡en la cual ella posa con soltura delante de la foto de Juan Perón! ¿Alguien puede imaginar qué pensó el futuro dictador al recibirla? ¿Alguien puede imaginar una persona más desubicada de la realidad?

En 1934 se casó con Jorge Beeche, de quien se divorció en 1943. Su hija María Eugenia Beeche nació en 1937. De su posterior matrimonio con Carlos Brunson, el gerente de Panagra (después Pan American), nació en 1947 su hijo Nils, que fallecería en 1974 en un accidente automovilístico a los veintisiete años. También en un accidente del mismo tipo, en Lima, murió Eduardo –el único hijo que tuvo con Parra del Riego–, un año antes del nacimiento de Nils. Es decir que sus tres hijos varones (recordemos al bebé que tuvo con Siqueiros y que vivió muy poco tiempo) no la sobrevivieron.

Pero su pasión política no la abandonó. Mientras estaba casada con Beeche, a fines de la década de 1930 fue jefa de la campaña de prensa del candidato presidencial Juan Antonio Ríos, quien ganó las elecciones en 1942. De esos años Volodia Teitelboim diría: "Blanca Luz no cesaba en su papel de tejedora de amistades y coqueteos que podían contribuir a la tarea de unir a toda la izquierda chilena". En 1945 estaría en la gran movilización que significó la llegada al poder de Juan Domingo Perón. Sus trabajos políticos le costarían el exilio a la isla de Robinson Crusoe en el Pacífico desde 1953. Cuando terminó su proceso judicial quiso lograr una embajada o un consulado pero le fue imposible, luego intentó que le dieran una casa en Uruguay, en una zona alejada, incluso en la frontera con Brasil, lo que tampoco prosperó. Estaba sola en la isla, terriblemente sola, en depresión constante; en 1964 ya había virado no sólo para dejar incluso el socialismo –ni hablemos de comunismo–, sino que en sus cartas se leen furiosas consideraciones contra "el oro judío". Sólo le quedaba disfrutar su cabaña de madera hecha con enormes esfuerzos, pintada por ella misma, con un ventanal al mar, a la que se llegaba por un camino de



Figura 57. Portada de su libro de poemas de 1939 con foto de Tina Modotti de 1931, con Blanca Luz posando como campesina soviética.

79. Ceibo, Montevideo.

tierra: “Yo pienso retornar a la isla Dios mediante, para seguir construyendo... y destruyéndome...”. Incluso viajaba seguido a Santiago y una vez al menos a Montevideo, donde se reencontró con varias amigas de otros tiempos, pero fue un viaje que no la hizo feliz, sobre todo porque estaba distanciada de su hermana Violeta.

Más tarde volvió a organizar una campaña política para un candidato presidencial, en esta oportunidad para Eduardo Frei Montalva, triunfante en las elecciones realizadas en 1964. Recién en 1973 volvió a viajar a Buenos Aires para la nueva campaña de Juan Perón. También escribió un nuevo libro.⁸⁰ Ya no era una luchadora joven.

En 1939 había publicado en Chile un libro de poemas, hoy rareza bibliográfica extrema, llamado *Cantos de la América del Sur*, que mostraba la transición del cambio que estaba operando en ella. En la tapa figura en una foto –desconocemos al fotógrafo pero suponemos que es Tina Modotti–, vestida de campesina rusa con pañuelo al cuello, peinado mexicano y la hoz desplegada en la mano, sobre un sembrado de trigo en el que desafía al mundo con su gesto; el más puro realismo socialista que pudiese imaginarse y foto que Siqueiros usó para el piso del sótano de Botana. Pero en el interior los cantos a la libertad de la Unión Soviética se inician con un poema de exaltación a Estados Unidos por atacar al fascismo y está incluso dedicado a “A Roosevelt, capitán de libertades”. Parece que o ya no entendía el mundo, o estaba bastante confundida.

En su estadía en Buenos Aires conocería, y ya dijimos que militó para él, al fulgurante y en ascenso Juan Domingo Perón. Entre 1943 y 1945 nacería la leyenda sobre un romance entre la uruguaya y el coronel, que, más o menos intenso, más o menos fantasioso, fue olvidado al aparecer la joven Eva Duarte. Si es verdad o mentira, es difícil de saber, aunque creemos firmemente que jamás lo hubo. En un libro incluso llegó a hablarse de la existencia de cartas entre ellos que no podían hacerse públicas hasta 2043, depositadas en una biblioteca de Estados Unidos con esa condición.⁸¹ Juan José Sebreli escribió una frase más que elocuente, y que se hizo famosa, en una biografía de Eva Duarte: “La escritora uruguaya Blanca Luz Brum observa el desfile desde los balcones de un diario de la Avenida de Mayo (*Crítica*) y exclamó al ver a Eva: «Allí debería estar yo...»”.⁸² Ya había bautizado al aclamado presidente como un nuevo “Prometeo desencadenado en el Nuevo Mundo”. Pero en sus propias cartas escribió que “me fui de Buenos Aires en febrero de 1944 cuando Eva entraba en escena”, por lo que es difícil que hubiese vuelto para el 17 de octubre de 1945. Parece que más tarde sí militaría contra el embajador Spruille Braden.

La colaboración con Perón incluiría, según ella, organizar en buena medida el 17 de octubre de 1945. Verdad o mentira, era sin duda un buen cuadro político, de confianza y con buen entrenamiento, una organizadora de movilizaciones con larga experiencia. Pero quedó totalmente opacada y regresó a Chile; no pudo con Eva, tan o más fuerte que ella y de quien, en 1972, escribiera en una carta abierta: “Eva: hermosa y terrible criatura, dolorosa mujer, hecha de barro y soplo divino como todos los seres”. En Buenos Aires editó un nuevo libro llamado *21 Poetas, 21 Pueblos*, nuevamente pensado como un mensaje al mundo.

Es sabido que Eva se sintió claramente insultada por los dichos de Blanca Luz. Pero la uruguaya era una experta en la formación de cuadros políticos y en la militancia, eso era innegable; por eso Perón en 1957 le pidió ayuda para rescatar de la cárcel a Guillermo Patricio Kelly, encausado en Santiago. Logró liberarlo disfrazándolo de mujer en un acto sin duda de arrojo como en sus mejores tiempos de trabajo político.⁸³ Le costó graves peleas con su marido que creía que era un tema de amores –lo que bien pudo ser–, pero logró un éxito que los diarios destacaron y tuvo que regresar de inmediato a la isla.

80. Blanca Luz Brum, *En brazos de su pueblo regresa Perón*, Mopasa, Buenos Aires, 1972; véase Fermín Chávez, *La jornada del 17 de octubre por cuarenta y cinco autores*, Corregidor, Buenos Aires, 1996, pp. 75-79, quien reproduce un capítulo.

81. Lo dice Hugo Achúgar, *Falsas memorias...*, p. 138, atribuyéndolo a Tomás Eloy Martínez; pero la biblioteca de la Rutgers University lo ha negado tras estudiarlo con detenimiento a nuestra solicitud en 2007; Tomás Eloy Martínez, a través de Mendizábal, también negó haberlo aseverado.

82. Juan José Sebreli, *Eva Perón, ¿aventurera o militante?*, La Pléyade, Buenos Aires, 1971, p. 134.

83. Efraín Smulevich, *¡Así huyó Kelly!*, Andina, Buenos Aires, 1957, y Horacio de Dios, “Kelly cuenta todo”, *Gente*, N° 12, Buenos Aires, 1984.

Figura 58. Tarjeta de navidad enviada al general Juan Carlos Onganía en 1962



Realmente desconocemos si hubo alguna relación con Perón, siquiera que fuera más allá del trabajo político; las aseveraciones de que fue “la compañera favorita” son difíciles de demostrar, o que existía una casa en el Tigre, “la misma casa a la que Perón invitó a Blanca Luz en octubre de 1943, el día que se conocieron”. Sí suena más lógica la aseveración de que Perón “le pidió que fuese su jefa de prensa y propaganda y ella aceptó”.⁸⁴

Luego vendrían años tristes: su franca oposición al gobierno de Salvador Allende paseándose vestida de luto frente a La Moneda, su apoyo a Augusto Pinochet por su anti-comunismo, su colaboración con la Embajada de Estados Unidos en Santiago, su ciudadanía chilena entregada por el mismo general, su retiro casi constante en la isla, algunas exposiciones de arte y la obsesiva reescritura de su pasado, sus constantes visitas a los

84. María Sucarrat, *Vida sentimental de Perón*, Sudamericana, Buenos Aires, 2006, pp. 113 y 115.

85. Sobre sus últimas actividades puede verse: "Pasaporte a los sueños: Blanca Luz, la poetisa uruguaya que florece en la isla de Robinson Crusoe", *La Mañana*, Montevideo, 6 de septiembre de 1970, p. 19; Juan Gana, "Tengo algo de leyenda", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 2 de septiembre de 1984, p. 25; para su fallecimiento el 6 de agosto de 1985: Elena C. de Jarnholt, "Adiós a Blanca Luz Brum", *El Mercurio*, Santiago, 16 de agosto de 1985; "Exposición de Blanca Luz Brum" (nótese el apellido), *El Mercurio*, Santiago, 30 de agosto de 1984; "Falleció escritora Blanca Luz Brum", *El Mercurio*, Santiago, 7 de agosto de 1985; "Falleció Blanca Luz Brum", *La Nación*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1985; "Falleció en Chile Blanca Luz Brum", *Clarín*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1985.

86. Declaraciones de Rafael Collao, su secretario privado en la isla, 2003. Véase el testimonio de Collao en este mismo libro.

amigos del PEN Club, dando una y otra versión de lo mismo en cada texto y acto público. Escribiría construyendo su propia historia desde el presente que ahora le convenía.

Sin duda que la de ella fue una vida compleja, sufrida, desgarrante, por haberse enfrentado al sistema al subir por la escalera más difícil; quizá por eso desde joven se inventó su propio apellido. Tuvo la desgracia de que murieran tres de sus hijos, los años de Siqueiros y de México fueron imposibles de olvidar y seguramente nada fácil de contar. Una vez echada a andar cada versión de la historia, y luego otras como la de sus cartas con Perón, fue muy difícil volver atrás; lo de su relación familiar con Brum lo dijo hasta Siqueiros en sus memorias y lo repiten unos y otros, menos ella obviamente, hasta que le reconoció la verdad de no ser descendiente del presidente de igual apellido a Hugo Achúgar, cuando era anciana y no había siquiera límites entre la verdad y la mentira. Pero jamás dijo que su apellido no se escribía de esa manera, eso lo silenció siempre, lo otro lo dejó como si hubiera sido una simple confusión. Su último libro de poesía se llamó *El último Robinson* –como si hubiera sido consciente de que ya no publicaría textos de ese género–, editado en Santiago en 1953.⁸⁵

Sus amigos nunca le perdonaron su militancia contra Allende y a favor del golpe de Estado ni sus años de apoyo a Pinochet. Ya todos eran ancianos, pero cuando el dictador le otorgó como premio la ciudadanía chilena fue tomado por el mundo progresista como una afrenta de quien había luchado tanto por la libertad. Sin duda su vejez debió ser muy dura, alejada de todos en la isla donde nadie la quería ni respetaba, viajando esporádicamente, pintando para entretenerse, tratando de mostrar su cuerpo y jugando a ser aún joven con cuanto turista o local pasara por allí, en una situación que más de una vez fue de ridícula a vergonzosa.⁸⁶



Figura 59. Blanca Luz junto al vicepresidente Hortensio Quijano; el general Perón detrás al centro.



Figura 60. Su último matrimonio, con Brunson, mientras cortan la torta de bodas en Santiago de Chile.



Figura 61. Con su hijo Eduardito.

En uno de sus últimos dibujos, hecho en 1976, transcribió con su ahora letra grande y clara tras tantos años de hacerla ilegible parte de un poema más extenso de años antes:

Robinson Crusoe, Chile.
 Bello lugar para deshacer lo hecho
 desandar lo andado
 y deshablar
 lo hablado.⁸⁷

Luego organizó algunas exposiciones, fue presidenta por años del PEN Club de Chile y se mantuvo activa en Santiago hasta su fallecimiento a los ochenta años. Todo lo escrito en sus últimos años, las entrevistas, los artículos, sus pinturas, todo habla de su aislamiento, envuelta en sus ideas plenamente firmes de religión y dedicada al recuerdo de sus hijos muertos, de sus muchos maridos fallidos, de la revolución social fracasada; para ese momento "toda soledad me parece poca".⁸⁸ En sus memorias uno de los textos termina con las siguientes palabras y un poema tardío de amor a Siqueiros:

Un cáncer implacable va minando su recio organismo, y así fue como una tarde del seis de enero de 1974, encontrándome en mi lejana isla de Robinson Crusoe, me fue dado escuchar por radio la noticia de su muerte. Inmediatamente le puse un telegrama al embajador de México en Chile donde le decía: "Con la muerte de Siqueiros se apaga una lámpara de la belleza del mundo...". Esa misma tarde escribí a su memoria el poema que acompaño:

87. Blanca Luz Brum, *Mensaje de una vida, catálogo de exposición*, Enoteca, Santiago, 1976; *Exposición de Blanca Luz*, Instituto Cultural del Banco del Estado, Santiago, 20 de agosto de 1984; en esos años hubo varias exposiciones, incluso póstumas. Por lo general sólo exhibía cuadros sobre la vida en la isla. Hay un catálogo sin fecha de la Washington Word Gallery en Georgetown, al parecer de 1984.

88. Juan Gana, "Tengo algo...", p. 25.



Figura 62. Blanca Luz en edad madura.



Figura 63. Cabaña de madera de Blanca Luz en la isla de Robinson Crusoe.

Rey David (canción de pena)

Cubiertas con las húmedas auroras
yacen las cosas muertas y enterradas,
las de una antigua y dulce primavera
que nunca jamás serán recuperadas.

Asido de un fulgor o de un relámpago
te alejas hoy en dirección al cielo
y eres un largo rayo penetrando
en la noche compacta de la muerte.

Quedan aquí tus armas desarmadas
junto a las torres de tus fundamentos,
derribadas ahora en las arenas
hundiéndose entre el mar y entre los vientos.

Un instante no más trató tu espada
de desgarrar la gran tiniebla fría.

¡Gloria a la aurora y al celeste día!
a la insondable pompa de pájaros profundos
como al gran Quetzalcóatl te escoltaron llorando
los colores del mundo.

¡David! Nombre de rey
afanes y peligros ya pasaron
no saldrán más las tropas a buscarte.

La gran pregunta
encuentra su respuesta.

Una estrella te da la bienvenida
es brillante y azul como una hoja desprendida
del árbol de Dios de eterna vida.

Olvidarás al fin, la estrella roja
desde donde salió la substancia
de tu obra genial y de tu vida.

Las arcillas rojas de México
el maguey y el nopal,
lo abstracto, lo sensual
de tus gloriosos muros.

Catedrales de fuego
de tu espíritu recio.

Tu chocolate en jícaras,⁸⁹
tu pulque, tu tequila
aguacate⁹⁰ y ají,
las calientes tortillas de maíz
comiéndolas con la Virgen de Guadalupe
y Diego de Rivera.

Monterrey y Chihuahua donde naciste
cerca de las fronteras con Estados Unidos,
de esos gringos imperialistas, que combatías y admirabas.

Tantos muros pintaste; tantas flores,
el universo con sus muchedumbres,
la humedad desangrándose,
las ciudades de acero de la cibernética.
Héroes con rostros iracundos, puños cerrados,
el mundo entre las bárbaras tinieblas
de la lucha de clase.

Atravesando el tiempo y la memoria
vi los seres que amé y que me amaron
a las mujeres que por ti pasaron
pedestales de fama y de gloria
naves perdidas en inmensos mares
en busca de caminos y naciones.

89. En México, jarra de cerámica.

90. En México, palta.

Entre los cataclismos y pasiones
mi pecho te buscó para salvarte,
mi pecho te buscó para adorarte.
Entre revoluciones caminabas.
Vi tu sangre correr como los vinos
terriblemente roja, por la tierra.
Y vi tus ojos verdes prisioneros
y cautivas tus manos adoradas,
y detrás de las rejas vi tu rostro
que yo andaba buscando desolada.

Y te amaba. Te amaba y te buscaba
en el tormento de los cautiverios.

Por el amor que pusiste en mi alma
la pasión que pintaste en mi cuerpo
yo te canto y te lloro, y te lloro y te canto
con el más antiguo de los llantos
en el más antiguo de los coros
en las tragedias de las mitologías.

¡Oh, viejo Rey David!
¡Ya regresa Caronte con su barca vacía
mientras se muere el sol en el mar
de esta isla!



Figura 64. Dibujo y poema de Blanca Luz de 1976.

VIVIENDO CON BLANCA LUZ

Rafael Collao⁹¹

Recuerdo todo como si no hubiera pasado el tiempo, aun cuando ya había dado vuelta a la hoja al capítulo de Blanca Luz Brum en mi vida... Pero ahora todo resucitó con el mural que pintó Siqueiros.

La conocí en Santiago, era el año de 1962. Había ido a pasar unos días a Chile y desgraciadamente coincidió con el suicidio de una amiga en cuyo velorio conocí a Blanca Luz Brum, amiga de la madre. Hasta ese día yo no sabía ni quién era ella. En algún momento se acercó a mí, me agarró del brazo y me preguntó si era argentino; le dije que no, que en realidad y pese a la tonada era chileno, pero que había llegado de la Argentina para pasar unos días en mi país. "Me gustaría mucho platicar con vos", me dijo, así que al día siguiente fui a tomar el té a su casa: "¿No querés trabajar conmigo?", me preguntó: "Tengo que terminar unos libros, uno de cocina, una obra de teatro y otro sobre Perón". Tras ese encuentro me invitó a hospedarme en su casa en Las Condes, lugar muy famoso ahora. Estuve una semana ahí y luego me invitó a irme con ella a la isla de Robinson

91. Asistente de Blanca Luz en la isla de Robinson Crusoe; entrevista realizada el 10 de agosto de 2009 por Addy Gónzora Basterra.



Figura 65. Blanca Luz y Rafael Collao en la isla, en 1962.

Figura 66. Dedicatoria de Blanca Luz en el reverso de la fotografía de la página anterior.

Crusoe para ayudarla con sus libros. Tengo una fotografía del mismo día que llegué a la isla, el 8 de febrero del año que mataron a Kennedy, yo tenía treinta años.

Lo que podría ser un misterio, el porqué de que Blanca Luz eligiera quedarse a vivir en la isla, para mí es fácil de entender puesto que yo también viví ahí: simplemente porque era un sitio fascinante. La isla de Robinson Crusoe es un lugar del que uno no quiere irse nunca. Solíamos hacer caminatas para conocerla y era sorprendente cada recorrido porque la isla nos daba una muestra diferente de sí misma cada día. En todo el tiempo que estuve nunca me aburrí, para mí no había días iguales, me gustaba el ambiente que se respiraba, tan distinto a todo lo conocido, a tal grado que en la isla y por esos años no se conocía ni la bicicleta.

Además de escribir, Blanca Luz y yo platicábamos mucho, ¿qué otra cosa podíamos hacer en la isla? ¡algo había que hacer! así que hablábamos, no escuchábamos radio salvo algún acontecimiento, como cuando mataron a Kennedy. Pasábamos mucho tiempo juntos. Me despertaba a las seis de la mañana para desayunar y así empezábamos el día, necesitaba a alguien que la escuchara, un interlocutor constante. Cuando conversábamos yo opinaba por complacerla, para que ella estuviera bien, tranquila, porque realmente era una mujer difícil. Me contó la convivencia que tuvo en México con Diego Rivera, con Frida Kahlo –decía que era una *judía sucia*–, con León Trotsky, con la fotógrafa italiana Tina Modotti y todas las intimidades que pasaban entre las personas del grupo en el que estaba con Siqueiros, temas que prefiero olvidar.

En la isla nuestra convivencia transcurría bien porque la toleraba mientras que el resto de la gente la quería de lejos. Y así como conversábamos mucho, había días que no hablábamos. Agarraba un termo, comida, y me iba a la gruta de Robinson Crusoe, me iba al mirador, a recorrer la isla, al muelle, a andar en bote, a pescar, mientras hacía trabajo de hormiga entre los isleños para que me aceptaran, porque al ser cercano a Blanca Luz me rechazaban. La gente no la quería, ni tampoco quería a la gente que llevaba. Tuvo épocas en las que estaba muy sola, su tiempo lo llenaba pintando aunque debo decir que realmente era una mala pintora. Además de pintar y escribir le gustaba andar desnuda, lo hacía en una forma muy libertaria, sin mezclar el sexo, por eso no me sorprendió cuando me contó que había posado desnuda para el mural. Por esa actitud suya era famosa en Chile; si alguien tocaba el timbre de su casa no se preocupaba en ir a buscar una bata para cubrirse. La desnudez era algo natural. Cuando estábamos en la playa de la isla me pedía que le pasara bronceador por todo el cuerpo y yo lo hacía, pero cuando digo “por todo el cuerpo” me refiero a todo, para ella el cuerpo era un objeto, en el sentido de que lo miraba sin malicia y a mí me gustaba que fuera así. En ese sentido coincidíamos, la entendía perfectamente porque yo crecí con la educación de que el cuerpo y el sexo no son algo prohibido, es decir, para mí también la desnudez era algo cotidiano y no condenado como lo señala la idea clerical.

Alguna vez fuimos al cementerio de la isla y estando ahí decía: “A mí me gustaría quedar para siempre aquí, junto a esta roca enorme...”, y yo también le indicaba el lugar donde querría estar; lo decía honestamente, realmente queriendo permanecer ahí. No sé si le haya comentado a alguien más su deseo de ser enterrada en la isla, pero sí sé que Blanca Luz, tras su muerte en Uruguay en 1985, fue enterrada en un cementerio de Viña del Mar.

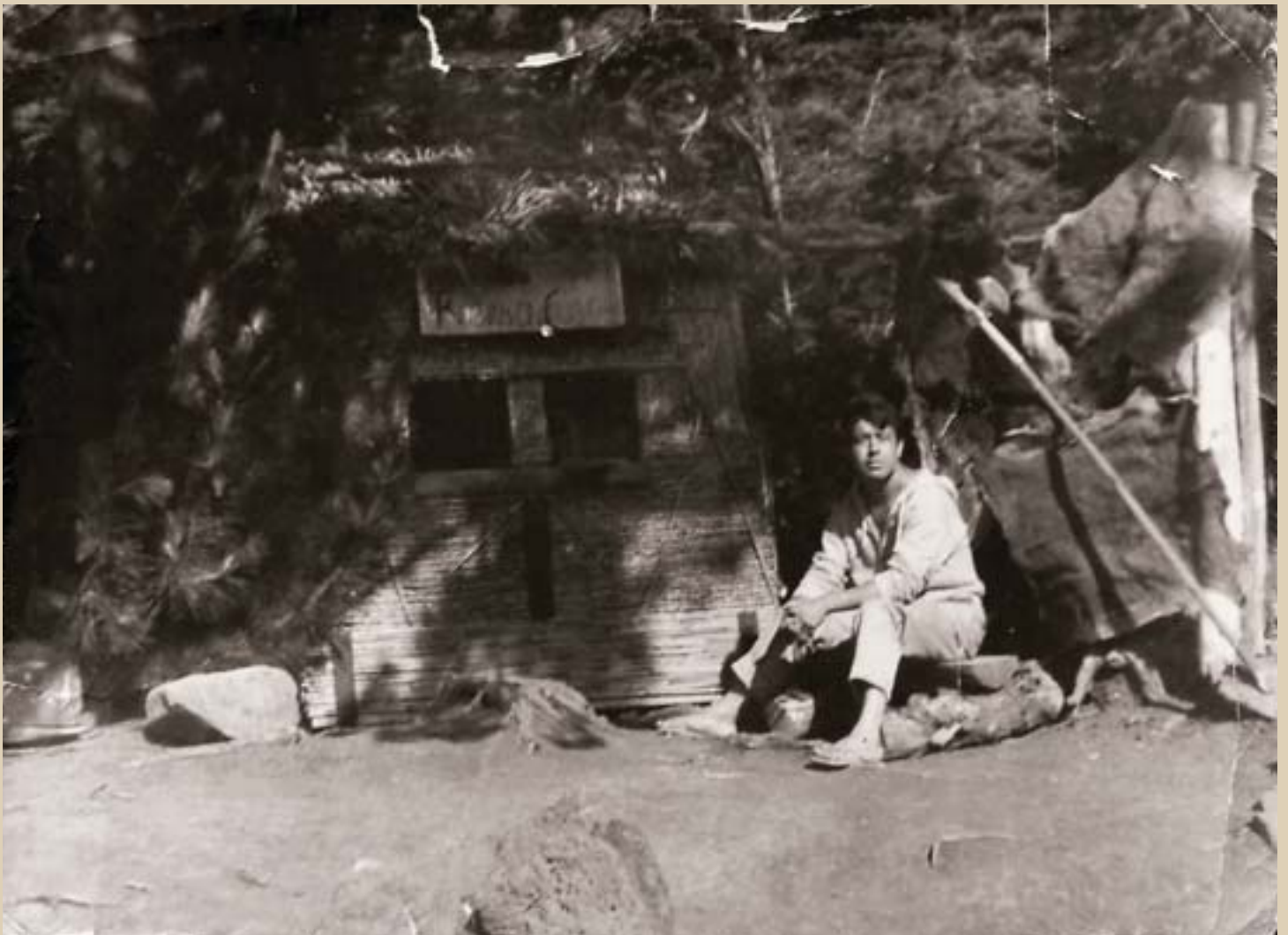
Lo que sí recuerdo bien es que era muy mentirosa. Cierta vez en Chile invitó a unos políticos a comer. Cuando estaban todos los invitados a la mesa de pronto dijo: “¡Ay, perdonen! ¡un segundito! Rafael por favor, mañana tengo que contestar esa carta tan amorosa que me escribió el general Perón, ¿por qué no me lo anotás, por favor? ¡mañana, a primera hora!”. Y era todo mentira, para que después algunas de esas personas presen-

tes lo comentaran, porque entre ella y yo ni volvíamos a hablar de eso, era para que los otros lo creyeran y divulgaran.

Nunca quiso a nadie de verdad. Puedo decir que algo de mentira tenían sus relaciones, pienso que las entablaba por interés. Era una mujer atractiva, tenía el cabello negro y después se hizo rubia. Conquistaba, tenía glamour, *sex appeal* y talento para envolver a los hombres y hacer que cayeran en sus redes. Para ella era fácil la seducción y por eso siempre buscaba a hombres con poder. Cuando se involucró con Botana lo hizo porque era un hombre rico, influyente, tenía el diario *Crítica*, por él dejó a Siqueiros cuando éste empezó a tener problemas y contrariedades políticas; Botana se enloqueció con ella aun cuando por parte de Blanca Luz lo único que había era interés, como lo demuestran las palabras que repito textualmente. Le dijo a su hermana Violeta cuando le contó de lo suyo con Botana: "Me quedo acá porque hay mucha plata". Y sí... así era ella.

Cuando Perón subió al poder en su primer período, Blanca Luz estaba en *Crítica* con varios intelectuales mirando desde el balcón cómo el presidente se trasladaba en un carro descapotable desde el Congreso hasta la Casa Rosada por Avenida de Mayo. Estaban en el balcón y Blanca Luz gritó: "¡Ahí tenía que ir yo!", pues Perón ya se había casado con Eva.

Figura 67. Rafael Collao y su modesta cabaña de caña y paja en la isla.



En su historial figura también Beeche, el gerente de LAN Chile, con quien tuvo a su hija María Eugenia, quien vive en la isla de Robinson Crusoe. Después de Beeche –si no me equivoco enviudó–, se casó con Brunson, el gerente de Panagra. Un día Blanca Luz se encontró con una amiga, que también era amiga mía, una mujer de la sociedad chilena. Cuando se encontraron le dijo: “¿Te enteraste que me he casado nuevamente?”. Y ella le respondió: “¡Tú cada vez te casas mejor!”.

Muchas cosas me hicieron desconfiar de ella y finalmente terminé alejándome, todo llegó a tal grado que era insoportable tenerla cerca. Amigas que la conocían me decían: “Cuídate Rafael, cuídate”, y tenían razón. Juana de Ibarbourou, quien fuera mi gran amiga, me decía: “Rafael, cómo pudiste estar con esa mujer..., cómo pudiste caer en manos de esa loca”. Pues Juana de América me quería mucho, fui otro hijo para ella. Tanto es así que tengo libros dedicados a mi madre donde dice: “Para la mamá de Rafael, mi segundo hijo”.

Blanca Luz no tenía escrúpulos, por conseguir algo se acostaba con quien fuera, hacía cualquier cosa. En cierta ocasión fuimos al mercado y no sabía bien a qué. “Blanca Luz, ¿qué vamos a comprar?”, le pregunté, y ella me dijo: “Ya vas a ver”. Compró una gorra vieja y un bolso como de cartero con el que pretendía que José, el mozo de la isla, se metiera a la casa donde vivía Brunson con otra mujer para prenderle fuego.

Un caso que tuvo mucho ruido fue cuando sacó a Kelly de la cárcel, por cierto, ella iba a dormir la siesta a la penitenciaría con él y un día logró sacarlo disfrazado de mujer, preparó todo... era de verdad una mujer hábil y peligrosa.

Es por eso que tras mi salida de la isla y vivir un tiempo más con ella en Chile, no volví a mantener contacto. Hoy sólo tengo los recuerdos, algunos no muy gratos pues muchas veces no me trató bien a pesar de las demostraciones de confianza y afecto que le tuve. Pese a todo, siempre estaré agradecido con Blanca Luz porque de otro modo yo no habría conocido la isla, no habría vivido ahí; era un lugar que solamente conocía de nombre pues el pueblo en el que nací está de cara a la isla, en el Pacífico. Recuerdo que cuando llegó el día de regresar al continente, agarré una botella de whisky y desde la mañana me empecé a despedir de las rocas, de mis lugares queridos de la isla, de algunos cipreses, del mirador, me despedía de la gente... y sé que la única razón por la que volvería sería para quedarme y vivir ahí mis últimos días. Quise mucho a la isla de Robinson Crusoe. Para mí, que nací a treinta metros del mar y que el primer baño que recibí de recién nacido fue con agua del Pacífico, aquel lugar era como un regalo, un sueño en vida. Eso es algo bueno que viví gracias a Blanca Luz.

Con todo lo que he dicho no hace falta agregar ni inventar nada, te lo digo así porque así fueron las cosas con ella; si mañana o pasado nos sentamos, vuelvo a decir lo mismo. En lo que respecta a mí, sé que me porté bien, que la acompañé y la escuché. Lo demás es cosa de ella, si lo agradeció o no es asunto suyo.

Cuando me llamaron para darme la noticia de su muerte yo estaba trabajando y pensé: “Que vaya adonde tiene que ir...”, pero también me dije a mí mismo como si fuera para ella: “Muchas gracias por haberme hecho conocer el lugar en el cual yo quisiera vivir toda la vida”.



Figura 68. La espectacular vista de las costas montañosas de la isla.

NATALIO BOTANA

Para entender a Botana es necesario hacer un ejercicio de imaginación: entrece-
rrando los ojos hay que conjeturar un Buenos Aires en la década de 1920, ya densamente
poblado por inmigrantes, cosmopolita, queriendo ser moderno y en medio de tremen-
das luchas políticas y sociales en un país agroganadero. Y soñar un poderoso diario que
funcionaba en un enorme edificio para su época, en un verdadero *palacio* –así lo deno-
minaba él mismo–, de siete pisos blancos decorados con enormes figuras humanas de
pie en la fachada, sobre un pesado basamento de granito que tenía ventanales desde
donde se veían las más increíbles maquinarias de su tiempo, capaces de imprimir treinta
mil diarios por hora, todas en funcionamiento en un mismo salón. Al entrar, en el primer
piso, recibía al visitante un sirviente negro –Cipriano–, muy perfumado, que acompa-
ñaba al visitante a un enorme salón con ventanas multicolores tapadas con pesadas telas
de color oscuro –siempre cerradas–, paredes revestidas de madera de abedul e, increí-
ble, en lo alto había un balcón que miraba hacia ese espacio interior que más que dentro
parecía fuera, como una plaza. Era el espectáculo de sí mismo. El resto eran sillones de
terciopelo y gruesa madera; uno para los amigos –curvo y para dos personas–, otro para
los no amigos, con una mesa de por medio. Allí, en el centro, un gran escritorio de patas
de bronce moldeadas era presidido por un hombre bajo, de cuello tan corto que casi no

Figura 69. Natalio Botana al centro
y a su lado Salvadora, en una cena.





era cuello, cabeza fuerte, rasgos duros de pura tradición criolla, peinado *a la gomina*, con una camisa de seda blanca y siempre, realmente siempre, con un descomunal cigarro en la boca. Y si se paraba asomaba el revólver que llevaba en la cintura.

Ese hombre había nacido en 1888 en un pequeño pueblo de Uruguay, Sarandí del Yí, en una familia bastante bien ubicada en la sociedad de su tiempo. Huyó del colegio de curas y del seminario al que había sido enviado junto con un sirviente negro –el citado Cipriano–, que lo acompañaría el resto de su vida, hasta su muerte incluso. Participó en las guerras de su tiempo entre blancos y colorados y terminó su juventud en la bohemia intelectual de Montevideo. Amigo de escritores y notables, concurrente de bares y cafés, fracasado estudiante de Derecho, a los diecisiete años ya era periodista. Luego se levantó en 1910 contra el gobierno y tuvo que huir a Paraguay donde se transformó en un simple mercenario peleando por dinero, hasta llegar a Buenos Aires un año más tarde. En ese momento decidió radicarse aquí para dedicarse de lleno al periodismo y no regresar a Montevideo donde, deponiendo su postura política, hubiera logrado un lugar cómodo en la sociedad de su tiempo.⁹²

Una anécdota lo pinta bien: al llegar y sin un peso comenzó a cargar bolsas por centavos; de inmediato un amigo uruguayo lo encontró y lo llevó a su casa, desde donde saldría bien vestido, con dinero y contactos para empezar de nuevo. Tenía ya veintitrés años y comenzaba a trabajar en diversos diarios y revistas de la ciudad, en algunos duró muy poco, en otros algo más, como en la revista *PBT*, más a su gusto: noticias populares, crónica diaria, caricaturas, mucha ilustración. Ahí estaba el futuro; lo vio con claridad y no estaba equivocado; la tradición de *La Nación* y *La Prensa* era inviable para el nuevo tipo de sociedad que se estaba construyendo en Buenos Aires. Había que pasar del diario de unos pocos al de muchos.

En su constante bohemia comenzó a contactarse con escritores, poetas y políticos, de izquierda y de derecha, populares o no; entre ellos llegó a Marcelino Ugarte y de él a otros como Antonio Barceló, Antonio Santamarina y Manuel Fresco, la plana mayor del conservadurismo extremo. Los visitaba en el Jockey Club y rápidamente se sumó a sus entueros políticos. Ugarte fue la base para crear su diario *Crítica* y el político al cual apoyó en

Figura 70. Natalio Botana en su escritorio en la vieja sede del diario.

Figura 71. Cipriano, "el negro", ayudante personal de Botana, su guardaespaldas y mayordomo desde la infancia.

92. Alvaro Abós, *El Tábano...*

los siguientes años. ¿Por qué Botana se jugó alternativamente por algo tan especial como los conservadores o por un socialismo muy peculiar de corte populista? Algunos creen que porque era joven y se dejó encandilar por las luces del Jockey Club, otros piensan que fue simplemente por dinero, otros más porque su absoluta falta de formación política lo llevó a confundir el discurso conservador con lo popular. Sea lo que fuera, ese fue su compromiso para el futuro.

Figura 72. Fachada del nuevo edificio del diario *Crítica* en Avenida de Mayo.

Figura 73. Despacho de Botana con su balcón interior y los cortinados que tapaban en forma constante la luz natural.

En 1913 y al parecer con dinero de Ugarte comenzó a armar su diario, uno propio donde expondría sus propuestas e ideas para renovar el periodismo nacional. Salió su periódico, a los tropezones, pero llegó a la calle, con una campaña netamente a favor del Partido Conservador y enfrentado a Hipólito Yrigoyen y a los radicales. Sus enormes titulares, su gráfica ilustrada y no poner avisos en la portada le dieron un lugar en el mercado, pero pequeño, apenas para que el diario sobreviviera. Y lentamente, muy lento, fue creciendo con la ayuda de nuevos escritores, formas diferentes de presentar las noticias –llegó





hasta hacer policiales en verso—, y buscando y tanteando el mercado cada día. A ningún diario se le había ocurrido ese sistema; los periódicos tradicionales eran de una forma estable y los lectores se amoldaban a él; ahora se planteaba al revés: dar cosas diversas y, si tenían buena acogida, mantenerlas o hacerlas crecer, y si no proceder a sacarlas.

Su compromiso político fue muy fuerte e incluso se sumó a proyectos como la suspensión de la Ley Sáenz Peña que había establecido el voto universal, secreto y obligatorio; de ahí a cambiar la Constitución había un solo paso. Pero el resultado de las elecciones de 1916, las primeras bajo el imperio de esa ley, dio al traste con esa intención que había sido fomentada por el gobernador bonaerense Marcelino Ugarte. Su mayor éxito fue instalar en la sociedad porteña el tema de la Primera Guerra Mundial en primera plana, con una línea de fuerte antigermanismo; de ahí pasó a poner como noticia central los acontecimientos mundiales abriendo el panorama local al mundo exterior. Así el diario se mantendría entre una postura supuestamente democrática: “Odio por principio toda tiranía, desde la de Mussolini hasta la del vigilante de la esquina [...], ayudo incondicionalmente a todos los aventureros revolucionarios, por el placer de verlos triunfar”,⁹³ hasta un antiyrigoyenismo brutal y despiadado que no dudaba en impulsar un golpe de Estado para sacarlo del poder. Criticó fuertemente las represiones de 1919 y la Semana Trágica; sus enormes titulares eran del tipo: “¡Insistimos: el Peludo está loco!”.⁹⁴ El precio de sus errores los seguimos pagando todos.

Figura 74. Interior de la sala de espera, ejemplo del lujo y la calidad de diseño del edificio.

93. Roberto Tálice, *100.000 ejemplares...*, p. 29.

94. *Peludo*, sobrenombre del presidente Yrigoyen, impuesto por Botana.

Figura 75. Caricatura del diario mostrando la mudanza del viejo al nuevo edificio.



El diario se llenaba de historias del pueblo, regalaba máquinas de coser y juguetes, recibía pedidos de trabajo, buscaba parientes perdidos, todo y cualquier cosa para ganar ese mercado de lectores apenas alfabetos pero que sumaban cientos de miles, no sólo de consumidores sino de adeptos. Como decía la frase puesta bajo el nombre del diario: "Dios me puso sobre vuestra ciudad como un tábano sobre un noble caballo para picarlo y tenerlo despierto. Sócrates", frase que si bien no es una traducción exacta del griego, habla bien de las lecturas de Botana. La expresión "Dios me puso" manifiesta la evidente omnipotencia de Botana. Hacia fines de la década del 20, él era un verdadero dios en la ciudad; su diario incluía a lo mejor de la juventud literaria, mezclando notas sobre el hampa, los chicos de la calle y el lumpenaje con la política nacional y con textos de Borges y González Tuñón. En esos años encargó la construcción del edificio que sería la nueva sede del diario, en Avenida de Mayo 1333, inaugurado en 1923. A partir de ese momento sus compromisos políticos harían variar nuevamente sus posiciones. Su actitud rebelde y contestataria viró hacia la derecha y hacia fines de la década empezó a defender la idea de un golpe militar, que finalmente José Félix Uriburu produciría en 1930.

Para ese entonces muchos tenían dudas: ¿era un simple gángster?, ¿era un creativo ilimitado?, ¿era un hombre de familia y de elevada cultura? Pablo Neruda lo describió con toda crudeza: "Un millonario de esos que sólo la Argentina o Estados Unidos podían producir [...] capitalista poderoso, dominador de la opinión pública de Buenos Aires";⁹⁵ muchos dijeron que era "el Randolph Hearst del subdesarrollo". Para la izquierda era un fascista, para la derecha era demasiado democrático, quería libertad pero apoyaba derrocar presidentes... Quizá se trataba de ese nuevo populismo que aún no terminaba

95. P. Neruda, *Confieso...*, p. 157.

de nacer. Raúl González Tuñón, al inaugurarse las nuevas rotativas, escribió en 1927 un poema futurista a esas máquinas, en el que decía:

Fiesta de los tornillos aceitados, alegría de la velocidad
Ruedas ligeras, tuercas como ideas
Es el gran cerebro de acero.
Somos la juventud de hoy, la de ayer, la de mañana.
Somos los que nos emocionamos ante los caminos de hierro
Más que ante los crepúsculos de bambalinas baratas.
Somos los que nos emocionamos ante los blancos rascacielos
Más que ante las reliquias y polvorosas estampas.
Todo el rumor de la ciudad, todo el aliento de la pampa.
Somos los hombres nuevos recién llegados al mundo.
Tenemos las manos firmes y el corazón cantando.⁹⁶

Pero el mundo seguía andando y esta elegía, mezcla de futurismo tardío –tan caro a Siqueiros, por otra parte– y de nacientes arrullos de fascismos y realismos socialistas, no presentía lo que iba a pasar: Botana apoyó en 1928 al nuevo Partido Socialista Independiente y por lo tanto a Yrigoyen como presidente. Ese giro completo no era nuevo en él, que en esos años se había hecho gran amigo del presidente Marcelo T. de Alvear y de Agustín P. Justo, quien luego llegaría también a la primera magistratura. Favores y más favores en un juego habitual en la política argentina. Leopoldo Marechal, entre metáforas, escribió el siguiente diálogo:

–He visto, día y noche, su antesala llena de personajes acosados: banqueros, políticos, delincuentes, profesionales, hombres de oblicua mirada que iban, jefe, a suplicar una discreción venal o un silencio de cuatro cifras.

–Exacto, pero la gente no sabe qué difícil es ordeñar las ubres durísimas de algunas conciencias, e ignora la soledad asqueada en que uno se queda luego.⁹⁷

En cambio Roberto Arlt lo llamó “el ladrón en su bosque de ladrillos” (metáfora que aludía al nuevo edificio palaciego del diario). Su propio nieto, el conocido dibujante y dramaturgo Copi, que por ser constantemente discriminado y pese a su obvia calidad artística tuvo que refugiarse en París para siempre, escribió que la familia Botana era “la más corrompida desde los Borgia”.⁹⁸ En cambio Blanca Luz afirmó en sus memorias:

Es atroz, es canalla que sórdidos enemigos [...] le hayan llamado burgués, bandido, Al Capone. Yo lo recuerdo como un emperador [...] era una audaz y un triunfador y sabía que vivir no era ese ideal doméstico de llegar gordo y feliz a la vejez, sino atirantado en cualquier gran pasión, en cualquier gran lucha.

Botana se lanzó de lleno a fomentar el golpe de Estado: Uriburu y el nacionalismo de derecha se transformaron en sus favoritos para derrocar a Yrigoyen y, día tras día, tejió y destejió la gigantesca maraña necesaria para que el ejército saliera a la calle y destruyese el orden institucional del país. Avalando los textos de Leopoldo Lugones, José Félix Uriburu –un pariente lejano de la mujer de Botana– resultó el nuevo salvador del pueblo. Muchos de sus amigos ultraconservadores entraron al nuevo gabinete: Matías Sánchez Sorondo, Horacio Beccar Varela; el Jockey Club en pleno. Los socialistas independientes no tuvieron

96. Citado por A. Abós, *El Tábaro...*, p. 129.

97. Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Sudamericana, Buenos Aires, 1948.

98. Copi, *La vida es un tango*, Anagrama, Buenos Aires, 1981.

capacidad de reacción. En pocos días se implantó el estado de sitio y comenzó una represión brutal y desmedida. De ese golpe surgió un nuevo monstruo: Leopoldo Lugones (hijo), militar de bajísimo rango que fue ascendido a jefe de la nueva Sección Orden Político.

Pese al apoyo explícito de Botana al gobierno *de facto*, de que le fuera ofrecida la embajada en París y de que contara con agasajos públicos, Sánchez Sorondo y Lugones decidieron destruirlo, y lo consiguieron. Consideraban que había acumulado demasiado poder: primero suspendieron la salida del diario, después lo clausuraron y finalmente encarcelaron a Botana durante cien días. También arrestaron a su mujer. A los redactores de *Crítica* no les fue mucho mejor, por cierto. Entonces comenzaron a entenderse algunas cosas: Lugones, un sádico violento que había iniciado su carrera torturando menores en un orfanato, tenía como ídolo supremo a Ramón Falcón, cuyo asesino había sido liberado por influencia de Botana y en especial de Salvadora. Si bien la prisión de Botana fue leve y con muchas prebendas, el diario había sido desmantelado. Lugones a su vez, ebrio de poder, escribiría en el diario fascista y nacionalista *Bandera Argentina*, día a día, sus interrogatorios (¿torturas?) y la información que supuestamente obtenía de sus prisioneros políticos. Tuvo el "mérito" de haber inventado la *picana eléctrica*.

Con Salvadora la cosa fue más seria y su prisión, más dura: en el primer interrogatorio ella le recordó a Lugones que lo conocía de la quinta de un amigo común, donde un día el joven fue descubierto mientras violaba a una gallina, hecho que ella no dejó de decir en público cada vez que pudo.

En agosto de 1931 ambos fueron liberados con orden de salir del país y se dirigieron a Montevideo para crear un nuevo diario. Botana tuvo que esperar otro año a que el general Justo asumiera la presidencia y ahí sí contó con un aliado y un amigo; regresó de inmediato y reabrió *Crítica*. Lugones padre, ideólogo del golpe militar, se suicidó en el Tigre en 1938; hoy sabemos que fue debido a que su hijo le impedía salir con una menor de edad de la que se había enamorado. El torturador también se suicidó en 1971; su hija Susana en cambio fue desaparecida por la dictadura militar en 1976 y el hijo de ella, Alejandro, se suicidó en el Tigre.

El país inició en 1930, de esa forma, una larga marcha de dictaduras, una peor que la otra, que ensombrecerían más de medio siglo de historia. Botana y su mujer sufrirían en carne propia el Leviatán que habían desencadenado, o al menos ayudado a desatar.

En 1933, cuando se pintara el mural en la quinta Los Granados, ya inaugurada ostentadamente por Botana, la familia era nuevamente poderosa y entre sus miembros se cruzaban odios y amores, hasta que en ese año y por el tema de Blanca Luz comenzó la separación. Veremos luego la vida de Salvadora, la compañera de Botana desde 1915. No era el primer asunto amoroso de ninguno de los dos pues ambos habían tenido otros romances, pero al parecer era la primera vez que él llevaba a vivir a su propia casa a la nueva de turno; después ya sería costumbre. La familia se fue disgregando y destruyendo a medida que el poder crecía, *Crítica* entraba y salía de las grandes lides nacionales y los Botana se veían enredados en grandes escándalos como los de la CHADE, la venta de las tierras de Campo de Mayo y tantos otros negocios turbios, peripecias imposibles de narrar aquí, y en las cuales aparentemente el organizador era el yerno de Botana. El imperio creció con estancias, viñedos, empresas de todo tipo, reales o no, con testaferros conocidos y ocultos. Todo hasta que en 1941 Natalio Botana falleció trágicamente en un simple y casi burdo accidente de auto en el desierto jujeño. Después de eso, con el advenimiento del peronismo, nada pudo sobrevivir y el imperio se fue derrumbando paso a paso. En el recuerdo de su propio hijo Helvio:

Natalio no era coleccionista [de arte] por el simple hecho de que era muy regalador, por lo que los cuadros duraban en nuestras paredes hasta el momento en que algún amigo

se lo comentaba a Natalio encomiásticamente. Las únicas obras pictóricas que quedaron fueron los frescos de Alfaro Siqueiros que por encargo realizara en el sótano de Don Torcuato, el lugar más oculto y tranquilo, ideal para interminables charlas o partidas de póker. Es enorme con su pared y techo en bóveda. Representa el fondo del mar y continúa en el piso de cemento.⁹⁹

Al volver a la memoria de sus contemporáneos recordamos a Omar Viñole cuando decía que "Botana es el hombre que todos llevamos adentro. Que es mitad casto y mitad verdugo".¹⁰⁰ Más cerca de nosotros, David Viñas dijo que "era un capomafia al que le hubiera gustado ser Al Capone [...], pero era un gordo tierno con sus hijos".¹⁰¹ Con los años y las vueltas que ha tenido la historia argentina, Botana y su diario fueron viviendo un proceso de recuperación y rescate. Se editaron libros sobre su vida¹⁰² y la de su familia, artículos, notas periodísticas, guiones para televisión y teatro.¹⁰³ Muchos olvidaron que fue un hombre que, además de un luchador para hacerse a sí mismo, de hacer un diario para el consumo popular y de apoyar muchas causas positivas, fue uno de los ideólogos de la primera de las dictaduras militares que ensombrecieron el país el medio siglo siguiente.

Quizá una de las mejores anécdotas sobre la personalidad de Botana la contó el mismo Siqueiros en sus memorias, relacionada a una fiesta que brindara el primero en un restaurante-cabaret llamado El Quijote, con mucha otra gente notable amiga. Lo que comenzó como simple banquete terminó en una especie de orgía desenfrenada y un caos infernal donde Siqueiros golpeó brutalmente a Blanca Luz delante de todo el público hasta arrojarla al suelo. Según cuenta el secretario de Botana, éste le habría dicho que el objeto de la reunión era solamente conocer el estado de castidad de las invitadas. Todo terminó "aventando y recibiendo sillazos, botellazos y todo lo demás, [...] no sin romper todo lo que quedaba en nuestra ruta de retirada". Y con un agresión verbal de Blanca Luz sobre el capitalismo, cuyos únicos logros según ella habrían sido la sífilis y el secuestro, tema de moda en esos días por los secuestros del hijo de Charles Lindbergh en Estados Unidos y del de los Ayerza en Buenos Aires. Aunque hay versiones de que eso lo dijo en otra oportunidad, en realidad para horrorizar, en la casa de Victoria Ocampo.¹⁰⁴ Así es como funcionaban esa familia y la de Siqueiros, en un Buenos Aires que aún daba para todo.

99. Helvio Botana, *Memorias...* pp. 157-158.

100. Omar Viñole, *Cien cabezas que se usaron*, Claridad, Buenos Aires, 1938, p. 58.

101. David Viñas, *Prontuario*, Planeta, Buenos Aires, 1993.

102. Sylvia Saitta, *Regueros de tinta: el diario Crítica en los años 20*, Sudamericana, Buenos Aires, 1998; además del citado libro de Abós.

103. Raúl González Tuñón, "Crítica y los años 20", *Todo es Historia*, N° 32, 1969; Santiago Senén González, "Crítica: un hito en el periodismo argentino", *Todo es Historia*, N° 375, 1997; Eduardo Pogoriles, "Crítica: el diario que marcó una época del periodismo", *Clarín*, 13 de septiembre de 1998, p. 53; Gustavo Sierra, "Hace ochenta años salía el primer ejemplar del diario Crítica", *Clarín*, 15 de septiembre de 1993, p. 54; Patricia Kolesnicov, "El lugar de Botana en esta historia", *Clarín*, 30 de noviembre de 2001, p. 43.

104. Entre otras versiones está la de María Rosa Oliver, *La vida cotidiana*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999, p. 301.

SALVADORA MEDINA ONRUBIA DE BOTANA

El último lado del cuadrado que estamos describiendo lo representa la mujer de Botana, Salvadora Medina Onrubia, quien nació en La Plata en 1894. Fue expulsada de un colegio de monjas –cuentan las historias– por negarse a besar el anillo del obispo. Se alejó muy joven de sus padres y hasta 1913 dio clases en un colegio primario rural, uno de los pocos caminos que tenía entonces una mujer para independizarse de su familia y de la rígida sociedad machista. Al año siguiente se radicó sola en Buenos Aires para dedicarse a escribir obras de teatro, poesía y mandar artículos a revistas y diarios; tuvo un hijo de soltera –al que después Botana adoptaría y llamaría, cariñosamente, Pitón (por el tamaño de su pene)– y comenzó a trabajar en el diario anarquista *La Fronda*. Ese año fue de intensa actividad política y llegó a hablar en un mitin por la libertad de Simón Radowitzky, quien había asesinado al jefe de policía Ramón Falcón años antes.

Era una mujer fuerte, delgada, independiente, madre soltera, escritora, pelirroja, linda y espigada –belleza que perdió muy joven, extrañamente–, con ideas propias aunque poco claras. Nunca leyó libros serios pero consumía novelas policiales de corte



Figura 76. Salvadora Medina Onrubia de Botana en los primeros años de su matrimonio.

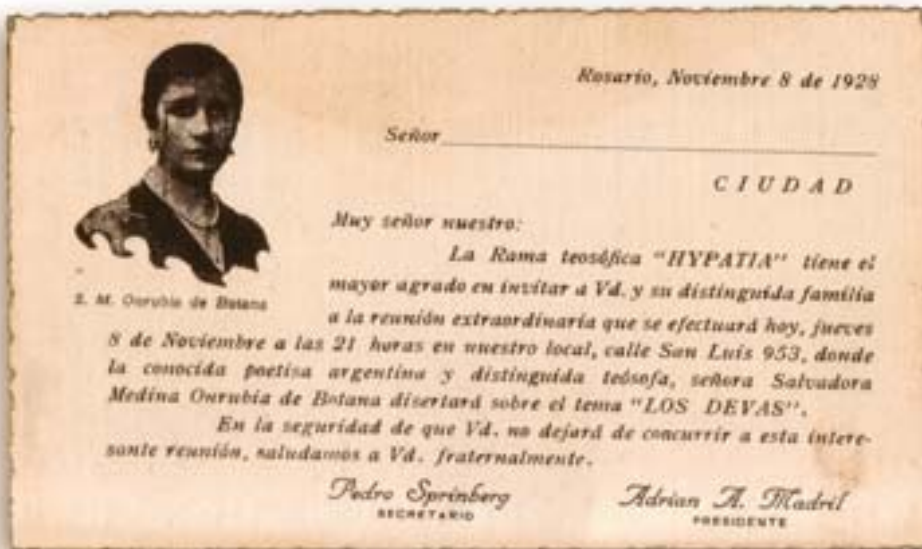


Figura 77. Invitación a un acto esotérico organizado por Salvadora en 1928.

popular en grandes cantidades, incluso con los años no aprovechó la monumental biblioteca de incunables y ediciones raras de la casa que compartía con Botana, sino que iba a la biblioteca de Harrod's a canjear novelitas de un peso. Sus ideas estaban marcadas por un sesgo esotérico, sus otras lecturas, lo que la llevó a interesarse en el ocultismo y a practicar extraños y aburridos ritos. En aquellos primeros años hizo amigos en el mundillo político de la izquierda, el sindicalismo inicial y el anarquismo, que surgían con fuerza pero que no tenían aun clara identidad propia, los bordes entonces eran difusos aunque con el tiempo se transformarían en políticas muy diferentes.

La militancia de Salvadora fue escasa, pero siempre se caracterizó por sus actitudes de vanguardia. Usaba el pelo corto, escribía novelas y obras de teatro, fue madre soltera, y tuvo momentos culminantes como una ocasión en la que habló en público y una revista publicó su foto. Para el diario de su futuro marido fue simplemente una improvisada "ácrata militante", que casi causaba risa por su candor ante lo que era la verdadera lucha política.

Suponemos que cuando en 1915 fue al diario de Botana a ofrecerse como redactora debió causar un fuerte impacto en su director, un joven de veintisiete años que se enfrentaba ante una mujer muy parecida a él, quizá demasiado: bohemia, periodista, liberada, hermosa, hiperactiva, metida de lleno en el esoterismo y la anarquía, todos temas dilectos para él que no tenía límites visibles en el horizonte.¹⁰⁵ Si algo impactaba a Botana eran los contestatarios de todos los colores; en este punto, no creemos posible que haya habido una pareja más pareja que ésta. Casi de inmediato pasaron a vivir juntos, por supuesto sin casarse para aumentar el escándalo social, y ella comenzó a tomar un papel cada vez más intenso en el diario, tanto en lo directivo como escribiendo. Pero no todos en el ambiente la consideraron de igual manera; para muchos fue una simple arribista que hizo lo que pudo para engancharse al patrón, para otros siempre fue una compañera de trabajo; tal como la describió un periodista de su tiempo:

Mientras Botana amasaba la realidad [...] en su casa su mujer, la pelirroja Salvadora Medina Onrubia, escribía teatro, chupaba oporto o whisky escocés con éter y planeaba cómo sobresalir haciéndose la liberada [...], era un petardo esa mina. Andaba en su auto sola como Victoria Ocampo, con pieles y brillando como un semáforo por las joyas, con la nariz para arriba... Lo empaquetó bien a Botana.¹⁰⁶

105. Héctor Guyot, "La Venus roja", *La Nación*, suplemento "Cultura", 20 de marzo de 2005, p. 3.

106. Citado por Andrés Bufali, *Secretos muy secretos de gente muy famosa*, Eagle, Buenos Aires, 1991, p. 41.

107. La bibliografía sobre los teatros en Buenos Aires es enorme, véase un resumen en Juan J. de Urquiza, *El Cervantes en la historia del teatro argentino*, Subsecretaría de Cultura, Buenos Aires, 1968, y Leandro Ragucci, *La arquitectura teatral en Buenos Aires 1783-1991*, Funcun-Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1992.

108. Salvadora Medina Onrubia, *Almafuerte, drama en tres actos y prosa, Nuestro Teatro*, N° 9, Buenos Aires, 1914.

109. Santiago Leocasío, "Salvadora", ídem, pp. 2-3.

110. Salvadora Medina Onrubia, *La solución, Bambalinas, revista teatral*, N° 178, Buenos Aires, 1921.

111. Salvadora Medina Onrubia, *El misal de mi yoga*, Manual Gleizer, Buenos Aires, 1924.

112. "Salvadora Medina Onrubia es una interesante e inquieta figura de nuestro mundo literario", *Comedia para Todos*, N° 26, Buenos Aires, 16 de junio de 1927, pp. 22-23.

113. Salvadora Medina Onrubia, *Las descentradas, La Escena, revista teatral*, N° 564, Buenos Aires, 1929.

114. Salvadora Medina Onrubia, *El misal...*

En realidad había hecho y seguiría haciendo una larga carrera en el teatro, ya que provenía de una familia que desde el siglo XIX había tenido impulsores y empresarios teatrales: el teatro Onrubia –de corta duración– y el Victoria (ambos entre 1889 y 1895), de más larga historia,¹⁰⁷ que terminó como Maravillas en 1934. Con los años se diría que Salvadora fue determinante en la elección de los azulejos del teatro Cervantes, pero no es más que un mito producto de la asociación entre ella y ese tipo de decoración. En verdad, Salvadora no tuvo nada que ver, es más, todo se decidió cuando ella era aun joven, dado que el teatro se inauguró en 1921.

Su obra teatral es amplia aunque sin grandes luces, pero sistemática, posiblemente apoyada fuertemente por el mismo Botana para lograr editarlas, al menos las posteriores a haberlo conocido, porque un año antes de establecer la relación ya había estrenado en el Apolo su drama *Almafuerte*.¹⁰⁸ Su romántico presentador escribió: "Salvadora, como un símbolo, será la madre generosa de un futuro grande y hondo. Y cual hada misteriosa embalsamará el ámbito del inmenso y vasto jardín de una humanidad fuerte y buena".¹⁰⁹ En 1921 estrenó *La solución*;¹¹⁰ en 1923 escribió *Akasha*, una novela de corte esotérico, luego dos tomos de poesías llamados *La rueca milagrosa*, y su obra mayor, al menos la que ella consideró así, *El misal de mi yoga*, de 1924.¹¹¹ Todavía en 1927 se publicaban largas notas sobre ella como mujer "del mundo literario",¹¹² aunque ya en ella poco quedaba de juventud y nada de revolución. En 1929 estrenó la comedia en tres actos *Las descentradas*, quizá su obra más conocida, pero que no dejaba el tema del amor y el lenguaje almibarado.¹¹³ Por supuesto, desde hacía mucho tiempo su foto había dejado de estar en la portada de sus publicaciones, su imagen no era la que había sido y a los medios les convenía poner jóvenes atractivos o atractivas.

En una de sus novelas creó un personaje que creemos que la representaba más que a cualquier otra mujer de su tiempo: "A mí me encantaría ser un muchacho. Saldríamos juntos. Conversaríamos. Yo fumaría cigarrillos con las piernas cruzadas y tendría el divino derecho de poder hacer todo lo que se me ocurriera".¹¹⁴ En buena medida esa era la visión que, a los treinta y cuatro años, tenía de una mujer liberada; parecería que no iba mucho más lejos. El compromiso ideológico de la juventud se fue diluyendo día a día, sólo quedarían jirones del viejo anarquismo que le afloraban melancólicamente cada tanto.

Figura 78. Tarjeta postal que conservara Salvadora, que representaba el supuesto lugar de origen de su familia en Tenerife y que quedara en exhibición en la casa por largos años.



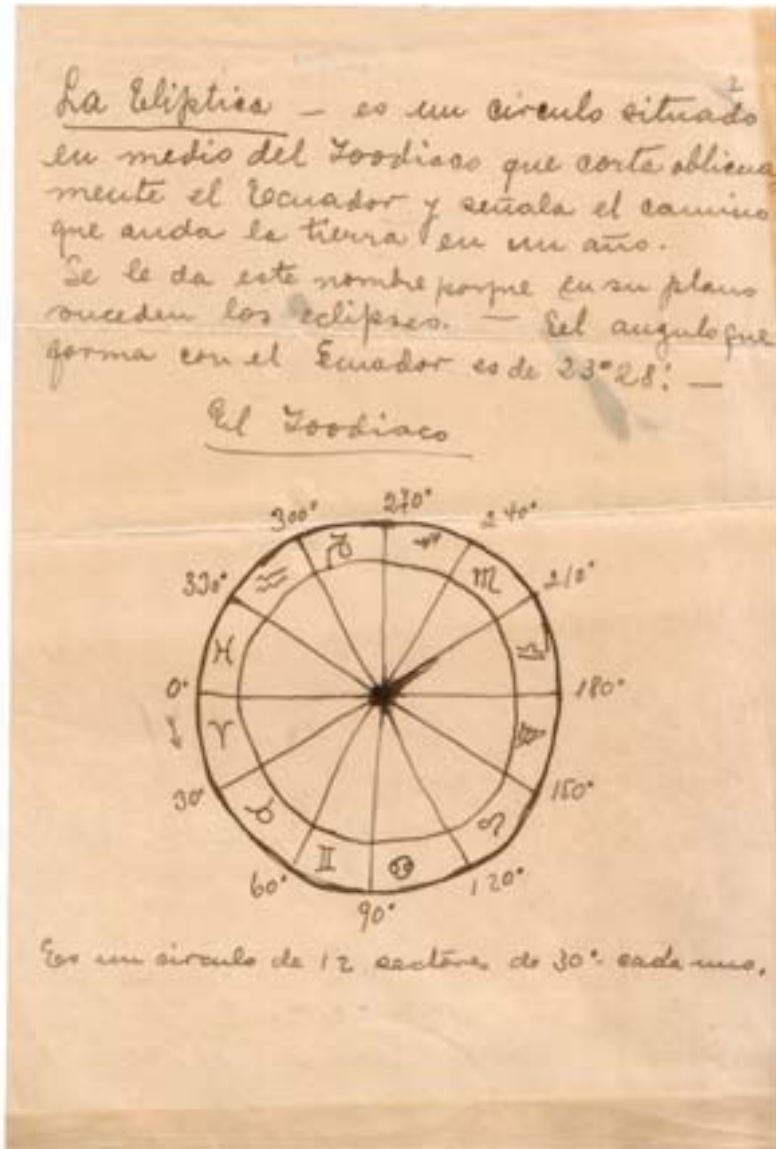


Figura 79. Notas personales de Salvadora sobre el zodiaco y su interpretación.

Con el tiempo comenzarían a surgir los problemas y las diferencias en el matrimonio: ella se consideraba descendiente de nobles españoles blancos y de alcurnia, y a él lo veía como un "negrito latinoamericano", racismo que cada vez fue más claro pese a que lo ocultaba con su supuesto igualitarismo de izquierda. En realidad, todos eran iguales salvo ella misma que era diferente; sus obreros y empleados eran sus pares pero ella era la directora. Su esoterismo la fue llevando cada vez más lejos: al principio sólo era cuestión de velas, cuadros invertidos y alfileres en las fotos, más tarde fue el contacto de ultratumba con Nefertiti, María Antonieta y cuanta reina hubo en la historia. La quinta Los Granados debía rememorar su terruño familiar en España para conectarse mejor con sus vidas pasadas; las drogas que consumía al principio lentamente se transformaron en una sola: whisky mezclado con éter, recomendación que le dio un médico europeo para hacerla dejar otras más fuertes. Y, cuando se podía, amantes de la más variada naturaleza, tanto hombres como mujeres, o al menos eso dicen las historias orales. La mujer de pelo rojo suelto al viento, delgada y revolucionaria de la década de 1920, era una señora burguesa en la década siguiente. Posiblemente la muerte de su hijo fue algo que nunca

pudo elaborar, por cierto fue demasiado duro y, además, la familia, quizá con justa razón, le enrostró toda la vida el suicidio de Pitón, y hasta después de muerta también.

En su vida fuera del diario, en su casa o en sus casas –en plural–, ya que ella vivía realmente en la calle Juncal mientras que en la quinta de Don Torcuato compartía sólo ratos con la familia, las cosas se fueron complicando, rodeada de aduladoras compitiendo para ver quién le sacaba más cosas. Ella se sumaba a proyectos de ley, a campañas más o menos democráticas, veía a sus hijos esporádicamente y, tras el suicidio del mayor causado por los exabruptos de la madre –parece que nunca le había dicho quién era su verdadero padre hasta que el joven se enteró de que no era Botana–, la familia comenzó a desmantelarse. Botana, como rey del hogar, llevaba a sus amantes de turno a la quinta y las tenía viviendo allí por temporadas. Blanca Luz parece que fue la primera oficial. Salvadora iba hasta la quinta en su Rolls Royce gris con capota de tela, de color diferente al del marido para que no los confundieran:

Salíamos por la noche rumbo a la quinta de Don Torcuato, adonde ella iba de mala gana para guardar la apariencia de cumplir con los deberes conyugales y familiares. Su marido lo sabía y puteaba. Ella también. Durante el viaje maldecía la quinta, su matrimonio, los hijos y todo el lujo que, sin embargo, apetecía y siempre le había dado seguridad. Sin dinero y sin el diario, su valor de recambio hubiera decrecido.¹¹⁵

Tuvo momentos de gran repercusión pública como cuando por fin logró la libertad de Simón Radowitzky –el vengador de Ramón Falcón–; tras organizar dos intentos de fuga fracasados que fueron sus últimas incursiones en el mundo de la militancia, consiguió que el presidente Yrigoyen lo indultara a cambio de favores políticos con un sindicato. Luego, con los años, insultó abiertamente a Uriburu, a Lugones (hijo) y a Eva Perón. En prisión debió pagar caro no sólo lo que dijo de Lugones, básicamente por el hecho de que él era un fanático de la figura de Falcón, su arquetipo, y ella era culpable de haber liberado al que lo mató.

Con el caso Falcón-Radowitzky-Lugones hay algo interesante en la vida de Salvadora que no se ha explorado bien: cuando el jefe de policía fue asesinado viajaba en un carro junto con Juan Alberto Lartigau, pariente de los Medina y a quien su madre había amantado en la infancia. Es decir, era casi un hermano de Salvadora. Y también ella era pariente de los Uriburu; uno de ellos era Francisco “Pancho” Uriburu, editor del periódico de ultraderecha *La Fronda*, quien la atacaba en forma personal casi a diario por la muerte de su hijo y le echaba la culpa públicamente por su asesinato. Las notas sobre ella en ese diario son impresionantes, las firmaba personalmente Lugones (hijo) y eran realmente el resultado de una mente perturbada con lapicera en mano y el poder para decir lo que quisiera.

Parecería que cada día que pasaba traía más penurias que alegrías a la vida de esta mujer. Aquello que para Botana representaba un escalón necesario o un precio a pagar para dar otro paso hacia adelante, para su mujer implicaba una derrota. Nada le fue fácil a partir de 1930: con el gobierno de Uriburu fue presa y luego exiliada. Además, no recibió los laureles por la concesión del voto femenino y otros derechos para las mujeres por los que había luchado. En el caso del voto femenino, la gloria correspondió a Eva Perón, algo que a Salvadora le produjo aun más odio del que ya sentía. El personal del diario se le enfrentó más de una vez por su manejo discrecional y antisindical, justo a la inversa de lo que pregona. Se fue quedando sola; no se podía ser anarquista y dueña de un imperio a la vez. Tras la muerte de Botana dirigió el diario por cinco años con

115. Emma Barrandeguy, *Salvadora, una mujer de Crítica*, Vinciguerra, Buenos Aires, 1997, p. 13.

ayuda de su cuñado, hasta que primero con las presiones del peronismo y luego con las de quienes querían aprovechar la oportunidad para sí mismos, le quitaron todo. En sus manos se deshizo el imperio de Botana; eso y el peso, verdadero o no, de la culpa del suicidio de su hijo, fueron mucho más de lo que pudo soportar. La única que se mantuvo siempre a su lado fue su secretaria Emma Barrandeguy (1914-2006), poeta y escritora sin éxito, de extracción anarquista no revolucionaria e interesada en lo esotérico.

Quedan sus novelas y poemarios publicados cuando prometía ser una destacada escritora; pero había prometido muchas cosas. No fue una verdadera poetisa como Alfonsina Storni, de quien fue amiga –la enterraron inicialmente en el mausoleo de los Botana en Recoleta–; no fue Victoria Ocampo, que la consideraba una arribista y le negó siempre las páginas de *Sur*; no fue una artista con la libertad y creatividad de Lola Mora; no fue en la política ni Alicia Moreau de Justo –si hablamos de provenir de niveles bajos– ni Elvira Rawson de Dellepiane –si pensamos en orígenes acomodados–; no fue Julieta Lanteri, que no empezó de manera diferente de la de ella; no fue Eva Perón. Quizá si se pareció a alguien en su trágica vida fue precisamente a su odiada Blanca Luz.

¿Verdadera revolucionaria?, ¿arribista y trepadora?, ¿dominada y aplastada por la personalidad del marido?, ¿una mujer sola que hizo todo lo que pudo por sobrevivir de la mejor manera posible?, ¿un inicio tremendo para caer por cansancio y desgaste?, ¿una madre responsable por el suicidio del hijo?, ¿sus límites eran cortos y al llegar a ellos no pudo seguir avanzando?, ¿fue fruto de la contradicción de ser transgresora y liberal a la vez que burguesa y millonaria?, ¿la sociedad machista la destruyó una y otra vez?, ¿o es que su recorrido fue, como escribió su hijo Helvio, “el único camino que encontró viable para no desaparecer”? Las preguntas sobre su personalidad son muchas y sus biógrafos no las resuelven y siguen discutiendo; murió en 1972 absolutamente sola: a su entierro no fueron ni los hijos ni los nietos. La frase que había escrito en su juventud se hizo verdad: “Yo, la pálida sombra que infinita me siento...”.

Para terminar con su biografía citemos nuevamente a su hijo Helvio (“Poroto”): “En verdad nunca fue, apenas estuvo en este amable mundo sin comprenderlo y por lo tanto sin amarlo”;¹¹⁶ una vida dura, muy dura, a pesar de los placeres que le dieron el poder y el dinero de Botana.

Con los años quienes revisaron su historia fueron dibujando de manera más marcada su perfil de anarquista y escritora, de madre compleja que tenía que manejar una familia y un hogar que la superaban, luego un diario y un imperio que se desbarrancaba no por su culpa sino porque el país había cambiado totalmente. Ya no eran los tiempos de Uriburu, eran los de Perón, otro universo, y ella ya no pudo con ello. Se fueron publicando libros y artículos que volvieron a ubicarla en su lugar, o haciendo apologías que la colocaron en otra postura histórica que en realidad no le correspondía, pero siempre es fácil fabricar héroes en un país en que la historia es precisamente lo más endeble.¹¹⁷

116. Helvio Botana, *Memorias...*, p. 22.

117. Sobre Salvadora se publicó primero el ya citado *Salvadora, una mujer de Crítica*, de Emma Barrandeguy; luego su biografía completa novelada en Josefina Delgado, *Salvadora, la dueña del diario Crítica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1995; algunas largas notas son: Alicia Villoldo-Botana, “Los Botana: política y alcoba”, *Clarín*, 15 de julio de 2001, pp. 6-7; Álvaro Abós, “La Venus roja”, *Todo es Historia*, N° 408, 2001, pp. 6-29, y la ya citada de Héctor Guyot, con igual título.

LA QUINTA LOS GRANADOS EN DON TORCUATO

En un área suburbana de Buenos Aires en franco crecimiento durante la década de 1920, Natalio Botana decidió construir su sitio de refugio; ya tenía su enorme palacio, como su diario denominaba al edificio de la Avenida de Mayo donde estaban sus oficinas. Y ahora quería una casa en la escala que su imagen merecía: descomunal, gigantesca, capaz de recibir docenas de invitados y de mantener viviendo allí a amigos, conocidos y desconocidos, e incluso a entenados –algo así como huéspedes casi permanentes–, quienes iban variando a medida que caían en desgracia del amo de la propiedad o de su señora esposa. Acompañaban al conjunto un número nunca determinado de *fraulien* y *mademoiselle* para los niños, además de secretarías, sirvientes y mayordomo; y obviamente el negro Cipriano que vestía a Natalio Botana todas las mañanas. Era un mundo cerrado, patriarcal, opulento y de mal gusto. Un visitante tardío escribió al mirar desde la monumental torre del natatorio de Los Granados que “desde lo alto miré ese ámbito que ya no tiene vida. Aquel ámbito había girado locamente durante muchos años con su mezcla de sensualidad, riqueza, picardía, crueldad y poder”.¹¹⁸

Para la obra de su quinta Botana contrató un estudio de arquitectura formado hasta ese momento por dos hermanos, Jorge y Andrés Kalnay, que habían trabajado en la construcción del diario unos años antes; justamente para 1928 se habían separado y creado estudios diferentes. No se trataba de arquitectos de verdadera excepción, sino de muy buenos constructores, honrados hasta la fama por eso mismo, capaces de edificar en tiempo récord al organizar los sistemas constructivos y por cierto muy buenos diseñadores y ornamentadores. Sus obras serían reconocidas y publicadas con el tiempo. La confitería Munich de Costanera Sur fue el paradigma de sus edificaciones.

El arquitecto de la quinta fue uno de ellos, Jorge Kalnay, un húngaro nacido en 1893 y arribado al país en 1920. Había comenzado a trabajar en 1923 haciéndose, con su hermano, de un prestigio interesante por la alta calidad de su decoración pintoresquista.¹¹⁹ Pero a los tres años se separaron y desde allí fue evidente que Andrés mantuvo una tesitura que se centraba más en lo ornamental mientras que Jorge era mucho más seco, moderno, despojado. La casa de Botana fue así totalmente obra de Jorge Kalnay y por eso no figura prácticamente en ninguno de los muchos libros y estudios dedicados a su hermano.

La gran obra inicial de los hermanos había sido el edificio nuevo del diario *Crítica*, el gran proyecto de Botana, ya que era imposible funcionar en el antiguo caserón que tenían en la calle Sarmiento 1546 y menos aun colocar las nuevas rotativas que pensaba usar para imprimir un millón de ejemplares al día. El edificio fue sin duda monumental. Ubicado aun en Avenida de Mayo 1333, con sus once aiosos pisos interiores competía bien en sus dimensiones con el antiguo de *La Prensa*, a cuerdas de la misma avenida. La decoración interior y la exterior era claramente *art déco*, de un modernismo furioso y una fuerte funcionalidad. Si bien Botana hacía alarde de que era un “palacio para el pueblo”,¹²⁰ en realidad era el centro de su reino, con su enorme despacho, comedor, peluquería, sala de armas para esgrima y un hall decorado con figuras aztecas y de Tiahuanaco que daba un origen indígena y tradicional americano. Los mármoles fueron traídos desde Bélgica y los pisos de piedras de Piriápolis, Uruguay. Abajo se ubicaban las enormes máquinas ultramodernas que devoraban papel y tinta y arrojaban miles de ejemplares del diario por el otro extremo: un canto, una alegoría de lo moderno de la que incluso poetas y artistas no pudieron despegarse. Era algo así como el sueño de los futuristas italianos hecho realidad tardíamente en un país del Tercer Mundo.¹²¹ El mismo

118. Citado por A. Bufali, *Secretos muy secretos...*, p. 39.

119. Ramón Gutiérrez (ed.), *Andrés Kalnay: un húngaro para la renovación arquitectónica argentina*, CEDODAL, Buenos Aires, 2002.

120. “El nuevo edificio de *Crítica* es un palacio para el pueblo”, *Crítica*, 5 de octubre de 1928, pp. 1 y 3.

121. “Hay pocos talleres en el mundo como el taller de *Crítica*”, *Crítica*, 1928, p. 9.

122. “¡Adiós vieja casa de Sarmiento 1546!”, *Crítica*, 31 de agosto de 1927, p. 4; “La pregunta del día: ¿qué opina usted del traslado de *Crítica*?”, *Crítica*, 1 de septiembre de 1927, p. 15; “El traslado de *Crítica* al nuevo local”, *Crítica*, 2 de septiembre de 1927, p. 2; “Los diarios extranjeros se ocupan en forma elogiosa de los éxitos periodísticos de *Crítica*”, *Crítica*, 2 de septiembre de 1927, p. 6; “El traslado de *Crítica* a su nuevo local”, *Crítica*, 2 de septiembre de 1927, p. 6. Resulta imposible citar los artículos de 1928, en especial de septiembre y octubre coincidentes con la inauguración.

123. Roberto Tálice, *100.000 ejemplares...*, las pp. 115 a 119 describen bien lo que el autor vio y sintió en la mudanza.

diario publicaba información y descripciones sobre su edificio: "Las arañas y gallardetes de luces han sido construidos especialmente para *Crítica*, de acuerdo a planos especiales, y llaman la atención del público desde la calle, que ve, extrañado, varias bandejas repletas de centenares de lamparillas eléctricas". Los salones de espera, las extrañas columnas cónicas invertidas, los colores con profusión del dorado, sin duda llamaban la atención. Todo fue meticulosamente detallado en sus propias notas desde agosto de 1927 hasta finales de 1928,¹²² cuando se terminó en un interesante libro sobre esos años y la vida interna tanto de Botana como del diario.¹²³

La quinta Los Granados, tal el nombre elegido para su propia residencia, fue construida en lo que hoy es la autopista Panamericana y ruta 202, en la localidad de Don Torcuato, barrio en ese entonces de quintas suburbanas de Buenos Aires. Allí adquirió Botana diez hectáreas donde se plantarían árboles de diversas especies y se emplazarían caminos empedrados, esculturas –réplicas del arte clásico–, faroles y áreas para descansar, cabalgar y recorrer. La casa principal era de grandes dimensiones, con un patio central que intentaba remedar un patio andaluz y su fuente central, rejas forjadas por doquier, tejas



Figura 80. Jorge Kalnay

Figura 81. Plano de ubicación de la quinta Los Granados y su primer loteo, cuando la zona estaba urbanizada.

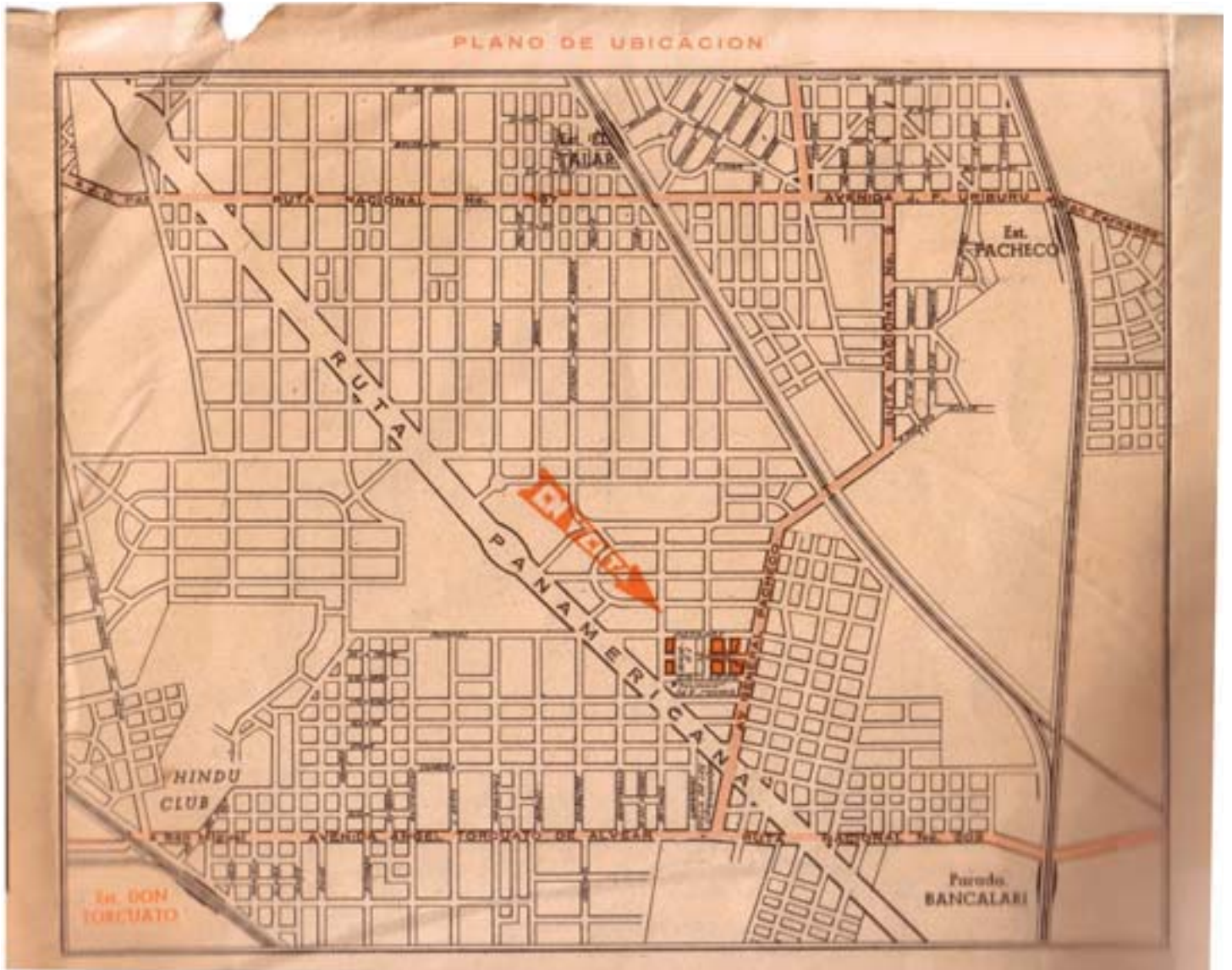




Figura 82. Vista aérea de la quinta con la casa principal, al centro, en 1930, en un entorno aún rural.

españolas, un portal de entrada desde la calle de formas neocoloniales, muchas bancas, escaleras y fuentes cubiertas de azulejos traídos desde España, paredes interiores revestidas de maderas importadas, grandes columnas torsas de caoba, al igual que la excelente madera oscura de marcos de puertas y ventanas con molduras y emplomados, la enorme chimenea, una escalera de balaustres torneados, y colgando desde el techo de poderosas vigas de madera había una hipertrofiada araña de hierro forjado con más de sesenta lámparas; un mosaico de tema español decoraba la pared más larga del patio. Este y todos los azulejos eran de los talleres de Ruiz de Luna y de Ramos Rejano en Talavera de la Reina, es decir, lo más selecto y caro que había en la España en su tiempo.

En el jardín, cerca de la casa, había una enorme pajarera con un micrófono cuyo cable llegaba hasta el dormitorio de Botana, de forma tal que éste se despertaba con el trinar de los pájaros. Esta pajarera aún se conserva en las instalaciones de una cancha de paddle que actualmente funciona en esa parte del terreno. El parque era tan grande que luego una parte sirvió para instalar allí los Estudios Cinematográficos Baires, empresa que siguió filmando cuando la quinta ya no era de los Botana, y lo sigue haciendo. Varias de las películas en las que actuó Eva Duarte se rodaron en ese sitio.

Pablo Neruda la describió con las siguientes palabras, un poco exageradas, un poco mentirosas, pero muy poéticas:

Habíamos sido invitados una noche por un millonario de esos que sólo la Argentina o Estados Unidos podían producir. Se trataba de un hombre rebelde y autodidacta que había hecho una fortuna fabulosa con un periódico sensacionalista. Su casa, rodeada

por un inmenso parque, era la encarnación de los sueños de un vibrante nuevo rico. Centenares de jaulas de faisanes de todos los colores y de todos los países orillaban el camino. La biblioteca estaba cubierta sólo de libros antiquísimos que compraba por cable en las subastas de bibliófilos europeos, y además era extensa y estaba repleta. Pero lo más espectacular era que el piso de esta enorme sala de lectura se revestía totalmente con pieles de pantera cosidas unas a otra hasta formar un solo y gigantesco tapiz.¹²⁴

Todo lo que había en la casa y el conjunto en general remedaba en forma chapucera a la España ancestral de Salvadora, no de Botana por cierto, aunque con todo el dinero posible de gastar; a ella le recordaba esa España desde donde regresó a ocupar la casa tras intentar elaborar el duelo por el suicidio de su hijo Pitón; en su constante peregrinar por lo esotérico se sentía cada vez más aristócrata y española, enfrentada al “negrito” de su marido. La mansión era, por ser simples en la descripción, un ejemplo de lo que se puede comprar con mucho dinero y poco gusto; y fue de las peores obras de Jorge Kalnay, aunque su parque era realmente excepcional, en especial después de muchos años de crecimiento de plantas y árboles. El nombre lo tomó Salvadora como recuerdo de su primer viaje a España. En realidad no sabemos si esta casa fue la manzana de la discordia final entre los dos socios del estudio Kalnay, pero bien pudo haberlo sido; que en la fuente ornamental *art déco* del gimnasio, de un rabioso abstraccionismo y con azulejos extraordinarios, se pusieran a sus lados otros provenientes de Sevilla con temas del Quijote, no debieron ser cosas fáciles de aceptar para arquitectos entrenados en el buen gusto. Realmente si bien la casa era neocolonial con toques modernistas, la decoración caía en lo burdo, no sólo en ese estilo “nuevo rico” de que habla Neruda, sino en lo que él mismo dijo después: “Así eran las cosas en la casa del famoso Natalio Botana, capitalista poderoso, dominador de la opinión pública en Buenos Aires”.¹²⁵ Si hubo un ejemplo de monumentalidad inútil, fue esa casa.

La pileta de natación era descomunal, realmente fuera de escala, de cincuenta metros de largo; a su lado el mirador sobre el trampolín se haría célebre al narrar Pablo Neruda en sus memorias la onírica aventura amorosa que vivió con una mujer que él no identifica –y que, como vimos, muchos creen que era Blanca Luz– mientras García Lorca vigilaba. Había varias casas para huéspedes construidas en el mismo estilo; también una cabaña de troncos, un enorme lago artificial recubierto en sus bordes de piedras cuyo costo fue apoteósico –no hay piedra en toda la región– y construcciones menores para los servicios; caballerizas, cocheras, un guanaco suelto y docenas de jaulas de faisanes, dos surtidores de nafta gratis para los visitantes, cuyos autos también eran lavados gratuitamente. Canchas de tenis y para otros deportes completaban el conjunto.

Un miembro de la casa, Francisco Luis Llano, quien vivió en la época de apogeo, la describió:

En la planta baja estaba el living-room, con un gran piano de cola, donde se proyectaban noche a noche las principales películas y, en uno de los ángulos, el comedor. De la parte opuesta a éste salía el corredor que daba a las distintas habitaciones, una infinidad, cada una de ellas con su cuarto de baño anexo con mármoles de diferentes colores. La habitación particular de don Natalio, que ratificaba su amor por vivir en ella, contaba con un amplísimo baño de estilo romano, dotado de varios escalones concéntricos que marcaban la graduación térmica proporcionada por el vapor de agua, en su parte superior, bordeándola, pequeños baños con duchas frías o calientes de una potencia que no he vuelto a ver desde entonces ni siquiera en las casas especializadas.¹²⁶

Páginas siguientes:

Figura 83. El salón principal vacío antes de su venta.

Figura 84. El gran comedor totalmente sin muebles.

Figura 85. Patio de los azulejos con el mural a la derecha y la fuente a la izquierda, tal como fue traído de España.

124. Pablo Neruda, *Confieso...*, pp. 212-213.

125. Ídem, p. 158.

126. Francisco Luis Llano, *La aventura del periodismo*, Peña Lillo, Buenos Aires, 1978.





En la planta principal estaba el comedor, lugar muy especial con una gran mesa redonda de vidrio, donde cada invitado tenía una rigurosa ubicación en función de la amistad que el dueño de casa le profesaba; Salvadora por lo general comía en otra mesa, la del comedor de diario, que era rectangular y estaba ubicada más cerca de la antecocina –por los niños– y donde ella sí tenía la cabecera. Un enorme piano de cola, de proporciones destacables, daba el toque culto ya que nadie sabía tocarlo. No sabemos cuántos dormitorios tuvo, pero sí que todos los baños estaban revestidos en mármol de diferentes colores. El mayor, el de ellos, tenía una pileta redonda cubierta de mármol gris, ubicada bajo el nivel del piso y rodeada por lugares menores para las duchas, todo iluminado con vitrales de color. Este territorio era el único íntimo que compartían Botana y su mujer, ya que cada uno tenía su propia habitación y la principal la usaba sólo ella. Ésta era tan grande que cuando había demasiadas visitas se colocaban biombos para que se ubicaran camas para otras personas. La terraza y el gimnasio, un enorme solarío en realidad, estaba protegido de los vientos por un muro entero de vitrales multicolores de excepcional calidad, quizá lo mejor de la casa. En los baños y en otras ventanas con emplomados, la decoración era pintada sobre el vidrio; algunos ejemplos se han logrado salvar.

Los vitrales son uno de los temas que han quedado en un interesante misterio ya que no sabemos exactamente quién los hizo. Por una información personal de la hija de Natalio, Georgina (“China”) Botana a Mendizábal supimos que el autor, al menos de muchos de

Figura 86. Patio de la quinta.
Sobre la derecha se ve el mural de Salvadora.





Figura 87. Sala de la quinta, sin mobiliario. Aún se mantiene la decoración de azulejos y la madera de caoba.

ellos, había sido el artista paraguayo Andrés Guevara, quien trabajaba en el diario. Según Helvio –coincidimos–, fue notable en su tarea, un innovador nato, responsable de la modificación constante de la diagramación del periódico y un colorista consumado. Pero el tema da para mucho más: resultan en extremo similares a obras de Fermín Revueltas de la misma época. Ventanales de esa calidad y tamaño no los hace un dibujante por eximio que sea, tiene que ser un experto en la materia, pero por otra parte no tenemos datos de que Revueltas haya viajado a la Argentina, ni de que los haya hecho en México para enviarlos. De todas formas queremos dejar el interrogante abierto, ya que si eran de Revueltas se perdió una de las grandes obras del arte de América Latina sin haberlo siquiera sabido. Quizá fue algo peor que lo del mural, que al menos sí pudo rescatarse. Si las ventanas decoradas eran de Revueltas, seguramente Siqueiros las hubiera citado, ya que aquel, pese a su temprana muerte, fue uno de sus compañeros de pintura y de luchas.

Cabe recordar que existe –o se supone que existió– una mítica película filmada por el Estudio Baires con una escena que transcurre en el baño de la quinta: se denomina *Una novia en apuros* y en ella se habría visto a la joven Eva Duarte saliendo semidesnuda de la monumental bañera de mármol. Esa película generó ríspidos problemas entre Perón y el estudio, que en gran medida terminó cuando fueron destruidas todas las copias y por

Figuras 88, 89 y 90. La gran pileta de natación en la actualidad, con la torre monumental que describe Pablo Neruda.





eso no es posible hallarla. De Eva tenemos una fotografía en el jardín, dentro de un automóvil Packard, haciendo de modelo.

La cocina estaba construida fuera del edificio porque Botana no soportaba los olores de la preparación de la comida; los encargados de servir la mesa caminaban cuarenta metros con bandejas de plata con tapa para llegar a la casa en ordenada fila. Los platos favoritos eran los panqueques con hongos y la carne de faisán, proveniente esta última de su propio criadero; los faisanes que los niños veían correr por allí a diario eran parte de la cena más tarde, con vinos finos de su bodega y cigarros, siempre de colección. Al morir Botana sus hijos regalaron a un amigo el mueble construido nada más que para guardarlos; y según cuenta su hijo aún había en el interior tres mil cigarros de la más fina calidad.

Hay un detalle pequeño pero que no creo que a Siqueiros le haya pasado desapercibido en esa casa: el citado baño principal. Como ya hemos señalado, si se lo observa bien se puede ver que la decoración morisca del interior reproducía casi exactamente el mismo motivo que el decorado que usaron sus padres al casarse; la foto que se incluyó en *Me llamaban el Coronelazo* lo muestra a la perfección. Obviamente es simple casualidad ya que la Alhambra de Granada era tema universal, pero seguro que debió llamarle la atención que se hubiese elegido ese motivo, y hasta el desnivel del piso.

La mejor descripción que se hizo de la casa nos las dejó el escritor mexicano Jaime del Palacio que con sorna, crítica y sagaz mirada escribió:



La memoria, como todo lo humano, es falible. Han pasado siete años [...] y muchos acontecimientos anteriores y posteriores me confunden el recuerdo; no pienso, sin embargo, que el concepto de rara arquitectura que emplea la maestra Raquel Tibol convenga para calificar la quinta de Natalio Botana. Se trata más bien de otra botana¹²⁷ de don Natalio: una enorme construcción sólidamente cimentada sobre la nueva riqueza habla de un gusto colonial español en una violenta mezcla con elementos de una imaginaria casa de Romeo y Julieta. La fábrica es preciosa muestra del más puro estilo Obregón santacilia-callista-mussoliniano-neocolonial-declamatorio [...]. En el inmenso jardín grandes árboles (¿tal vez ombúes, para añadir el color local?) sombreaban aquí y allá círculos húmedos de tierra pelona en la que ramoneaban algunos descoloridos flamencos. Nunca fui invitado a una estancia, pero estoy convencido de que así debe ser: uno desmonta de finos caballos y los mozos corren a tenerlos; una sensación de recién llegar invade toda la casa y los pasos espoleados empiezan a resonar [...] Afuera se ha dejado la vulgaridad de la vida del campo, los pobres que a pesar de sus pretensiones siguen siendo pobres, la flora nacional que se resiste a enverdecer parejamente el suelo; adentro se inicia la riqueza internacional que sus poseedores suelen situar en un *topos uranos* vagamente europeo.

Una umbrosa y gigantesca sala se extendió ávida de elogios ante mi vista: enormes vidrieras mostraban el verde mate del jade chino, muchos, muchos tìbores opacos se alineaban infinitamente muertos uno tras otro; marfil indio, Sèvres, Talavera, convertían

127. *Botana*: en México es una comida liviana, para "picar", un aperitivo



Figuras 91 y 92. Últimas fotos de los vitrales del gimnasio en 1979, antes de que fueran rotos con piedras por vandalismo.

Figura 93. Fuentes del gimnasio. Trabajo en azulejo de Kalnay, rodeado por los motivos españoles de Salvadora.

Figura 94. Página siguiente. Chimenea de la sala con sus azulejos ornamentales.

aquel lugar en una ordenada cueva de Alí Babá en la que en otro tiempo se habían sentado cuarenta comensales a una gran mesa trabajada en el más puro estilo español. Las alfombras de Bujara habían acallado nuestros pasos [...] Aquella casa era de alguna manera una metáfora de las mil Argentinas que existen, esa que se había detenido y esa que había ignorado que el tiempo debe seguir al espectáculo, esa que puede olerse y tocarse en ciertos lugares del centro y que no huele a siglo pasado o al XVIII, sino precisamente a 1930, esa que produjo la generación que habría de helarle el corazón. La casa estaba venida abajo y nada podía impedirlo, ni las colecciones varias de porcelanas y jades, ni la verdadera (¿?) puerta de la casa del Greco que abría a una de las habitaciones superiores, ni la torpe imitación del baño privado del sultán de Constantinopla, ni los vitrales mexicanos que bien pudo haber hecho Fermín Revueltas.¹²⁸

128. Jaime del Palacio "Jacinto Chiclana", *Territorio*, N° 5, Universidad Autónoma de México, 1980, pp. 42-43; su observación sobre Revueltas no estaba muy equivocada por cierto.

129. "Un extraño engendro metafísico", *La Nación*, sección 3ª, s/d, p. 10.

No sólo era la casa, la pajarera gigante, los cinco Rolls Roys de diferentes colores o los juguetes hechos para los niños. Uno de ellos sobrevivió y fue, mucho después, vendido como un "engendro metafísico", un autómeta en forma de carro con un caballo delante que hacía juego con una pequeña Bugatti.¹²⁹

Y como todo reino tenía que tener sus espacios secretos, o casi, uno de ellos fue un sótano de peculiar forma, construido ex profeso para jugar al póker y para guardar y degustar allí la ingente provisión de vinos y cigarrros que llegaban a raudales. Kalnay había







Figuras 95 y 96. La enorme variedad de azulejos españoles del exterior de la casa, en forma de bancos y zócalos.

diseñado para ello una construcción rectangular con techo abovedado y con dos pequeñas ventanas al exterior. Una puerta estrecha daba desde el antecomedor a su interior por unos escalones que descendían; estaba pensado para un acceso restringido; y jamás se habría soñado que iría a albergar un gran mural en sus paredes, piso y techo. El sitio le había sido pedido al arquitecto por Botana para sus juegos de cartas y reuniones nocturnas, y sus fumadas de cigarrillos, obsesivas, en un lugar donde jamás pisaban las mujeres. Su hijo Helvio lo describió como “el lugar más oculto y tranquilo, ideal para interminables charlas o partidas de póker”. Las extrañas y pequeñas ventanas se explican por la intención de que sólo se usara en el interior luz artificial, aunque obviamente se necesitaba ventilación.

Respecto de la iluminación original nada sabemos, sí sobre la que hizo Siqueiros para el mural, posiblemente diseñado por Lázaro con lámparas comunes en la base y en todo el alrededor de los muros. Con los años se pusieron unas lámparas en las paredes –alguna alcanza a verse en las fotos que publicamos–, ya que las del piso debían ser poco funcionales por cierto.

Sobre lo pintado en ese sótano hay tantas versiones que parecería que cada uno vio algo diferente; ni siquiera parece que haya sido el mismo lugar. Es comprensible: nadie estaba acostumbrado ni a la pintura mural, ni a verla en tres dimensiones sobre una bóveda curva bajo tierra, y el tema de una mujer omnipresente y desnuda no era demasiado digerible. La propia secretaria de Salvadora, quien vivió en la quinta muchos años, jamás bajó a verlo; cuando tuvo que describirlo en su libro sólo atinó a decir que “se trata de algo como una bacanal, que desgraciadamente no llegué a ver nunca”.¹³⁰ En su tiempo fue peor ya que el tema estaba saturado de política: para el diario *Crisol* era, simplemente, “Un gran asco” lo que se estaba pintando en la casa “del más puro y noble varón que haya producido la humanidad desde que la humanidad es humanidad: de Natalio Botana Al Capone [...], en donde el *pintamonos* mexicano ha encontrado un digno protector”.¹³¹ Y le toman el pelo por no hacer una obra de carácter social sino sólo “una decoración pornográfica”. Esto, es decir que costaba mucho entender lo que se veía, ha sido común a muchos observadores, incluso expertos. Y uno de sus máximos historiadores recientemente volvió a la carga con “un tema erótico que colinda, por su vulgaridad, con las representaciones de intenciones pornográficas de muchos bares para señores solos”.¹³² Por lo visto no hay límites para ver lo que uno quiere ver. Es interesante la mezcla

Figuras 97 y 98. Detalle de la decoración de azulejos con motivos del Quijote y de cuadros de Goya, hechos por Ruiz de Luna (España).

130. Emma Barranteguy, *Salvadora...*, p. 20.

131. “Un gran asco”, *Crisol*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1933.

132. Oliver Debroise, “Arte Acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años 30”, *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros 1930-1940*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1996, p. 56.



de una enorme burbuja bajo el agua, una caja de cristal, Blanca Luz sobre un vidrio, con todas las interpretaciones que se dieron... Es cierto que en una docena de publicaciones Tibol insistió en esos temas tan caros al expresionismo alemán. Incluso muchos le atribuyen a Salvadora la historia de la caja de vidrio colgante, considerada pornográfica, con el único fin de desprestigiar a Blanca Luz. Pero realmente no tiene mucho sentido rebatir esta idea absurda de la caja colgante, que tampoco ayuda a comprender la complejidad de lo realizado en el sótano de Los Granados.

Quitándole toda esa carga y humanizando la situación, el novelista Pedro Orgambide escribió:

Un hombre, fuera de su patria, mira la sospechosa blancura de un muro y revive un azul muy intenso, un rosa mexicano, la nervadura de una hoja, atardeceres, verdes de nopales, cacharros, un petate, un amarillo que se desvanece, la línea negra, curva, majestuosa y luego un sol y al fin, por fin, ese contorno de la mujer, de las anchas caderas, el pelo negro de su amante. La pasión no se explica. El hombre echado de espaldas en el piso extiende la mano hacia lo que no existe aun. Está solo. En ese momento no necesita explicaciones; puede prescindir de sus manifiestos, de la oratoria, de las palabras que le hacen decir lo que no quiere. Está solo frente a la pintura y oye su propia respiración, el ritmo de su cuerpo, la leve taquicardia que anticipa el instante en que va a trepar al andamio a pintar el cuerpo de Blanca Luz..., verá una mujer y pintará una diosa.¹³³

En ese sentido, como lo entendió Pedro Orgambide, también lo vio Álvaro Abós en su biografía de Botana:

Lo cierto es que Siqueiros pobló el mural de imágenes de Blanca Luz desnuda. La cápsula marina que el mexicano había inventado en la bodega de Los Granados era un canto al erotismo que mostraba *urbi et orbi* la faz y la carne de Blanca Luz, repetida obsesivamente en el techo, las paredes y el piso de la cripta.¹³⁴

En ese conjunto de escala monumental, en la gran casa, su sótano, sus parques, deambularían durante 1933 Siqueiros, Blanca Luz, Botana y Salvadora. Y cuando fue necesario, para rescatar el mural y retirarlo como única alternativa a su pérdida total, a nadie le tembló la mano para decidir destruir parte del comedor; poco más tarde otros la demolieron casi completa. Cuando se decidió retirar el mural comenzaron a surgir objetos olvidados y a tomar su verdadero valor, entre ellos por cierto todavía circula por la ciudad el Vauxhall, maravilloso automóvil que el duque de Edimburgo le regalara al hijo mayor de Botana.

Quizá había demasiados fantasmas en el interior de esa casa. La venta fragmentada, en los diarios de 1949, se transformó en un simple aviso, sarcástico pero claro, obviamente teniendo en cuenta el precio y su época: 250.000 dólares:

Crítica... quinta
O la quinta de Botana
En Don Torcuato.

133. Pedro Orgambide, *El escriba...*, p. 145.

134. Álvaro Abós, *El Tábaro...*, p. 175.

Para el anuncio fue una "única oportunidad" ya que era "la quinta que fue de Natalio Botana. Un pedazo de nuestra historia [...] Superficie edificada 1.500 m² en dos plantas, sobre terreno parquizado de 6.400 m². Excepcional salón de recepción con pisos

de mármol y *boiserie*. Baño árabe de mármol de Carrara. *Vitraux* import. Decoración en mayólicas Talavera de la Reina. Reproducciones de Goya” y se acordaban de citar que “en subsuelo: mural *Ejercicio Plástico* de David Alfaro Siqueiros, Antonio Berni, Lino Spilimbergo y Raúl Castagnino. Más de 200 m² de una obra única en el mundo”. Se hicieron sesenta y un lotes de ese primer fraccionamiento, luego vendrían otros loteos hasta dejar la casa con un pequeño terreno en su alrededor.

Para quien quiera seguir la historia hasta el final, diremos que cuando la casa salió nuevamente a la venta –muchos años después del primer loteo en el que perdió muchos de los terrenos adyacentes– y fue comprada para salvar el mural, estaba completa. Para llevar a cabo el rescate de la obra fue preciso desarmar parte del comedor y la cocina. Los avisos en los periódicos fueron muy simpáticos: “Fabulosa mansión colonial” decían los enormes anuncios de noviembre de 1991, donde todo se describía en detalle con la palabreja “colonial” por todas partes; ¿alguien podría creer que algo allí era realmente colonial? Hasta las enormes y por cierto hermosas vigas de madera retocadas para que parecieran hechas a mano –simple truco de esos años de neocolonial– se vendían como “vigas hachadas” y los hermosos azulejos *art déco* de Kalnay se transformaron en “mayólicas griegas”. La empresa que rescató el mural no pudo con todo, ni desde la ley ni desde la economía; se salvó por suerte lo que se consideraba central y bastante del resto, incluyendo el mural de Salvadora; lo demás y la casa misma, por la que el Estado en cualquiera de sus formas no se preocupó jamás, terminó volviendo a ser nada como antes de Botana. Aun hoy el lote y los restos de la casa siguen en venta, derrumbándose todo, para lección de quienes criticaron la operación de rescate.

Para el final dejamos la descripción de la cabaña de troncos, luego llamada Mackenzie por una casa de té que funcionara allí. Realmente si no supiéramos que las obras son de Kalnay resultaría una típica construcción estilo Bariloche de Alejandro Bustillo. Es una cabaña de troncos con una galería al frente, construida a orillas de un

Figura 99. El Vauxhall en Los Granados, regalo del duque de Edimburgo al hijo mayor de Botana.



lago artificial, con un aljibe en un extremo. En origen el techo era de pizarra. Toda la arquitectura es de madera, incluyendo hasta las rejas torneadas, las ventanas están cubiertas de vitrales multicolores con animales y plantas. El interior está presidido por una sala de enormes dimensiones con una chimenea descomunal, todo en piedra y madera, una mesa de comedor principal y otra menor de estilo neocolonial, ambas con un sillón posiblemente chino muy ornamentado, panoplias que despliegan armas antiguas por doquier y un enorme cuadro de estilo neoprehispánico, seguramente obra de Alfredo Guido. Por lo demás cuelgan ollas de cobre, la enorme lámpara central es igual a la del comedor de la casa principal aunque de troncos circulares en lugar de escuadrados; hay cabezas de ciervos, animales disecados y todo lo que pudiera rememorar una cabaña campestre. Realmente se trata de una construcción y una decoración de excepción, de un gusto totalmente diferente del de la antigua casa y donde sí se logró intimidad y confort. Su estado actual, salvo por el techo, es impecable.¹³⁵

135. Agradecemos la posibilidad de visitar y fotografiar los restos de lo que fuera Los Granados a Carolina Luaces, Julio Losada, Máximo Orellana y José Ibáñez.

Figura 100. Vivienda o cabaña de madera que aún existe, donde vivía el hijo mayor, con su lago artificial.





Figuras 101, 102 y 103. Vistas del frente e interiores de la cabaña con madera y piedra.

EL MURAL DE SALVADORA: MIL AZULEJOS PARA MIL HISTORIAS

Ya dijimos que los Botana hicieron dos viajes a Europa juntos cuando aun sus relaciones eran buenas, el segundo tras el suicidio de su hijo y para que ella viera médicos que pudieran curar sus adicciones. Al parecer aprovecharon para comprar gran cantidad de objetos y mobiliario para la nueva casa, cuyo estilo neocolonial era evidentemente el que predominaba. Para decorar los interiores y haciendo caso omiso a la modernidad que le imponía Kalnay a la obra, compraron todo en España y no en Francia u otro país, tratando de que fuera lo más “español” posible. Al menos lo que ellos creían que era eso: cosas que dieran la imagen, que se parecieran a lo que las revistas decían que era lo auténtico y tradicional de ese país en el más puro espíritu nacionalista de moda. Era recuperar el pasado supuestamente auténtico, los ancestros, de la Argentina anterior a la gran inmigración, cuando aún se conservaba, para Salvadora, racialmente pura.

Salvadora estuvo en Sevilla, paraíso de los azulejos, y quiso un enorme mural que narrara tanto la historia de España como su propia estirpe, que gracias a su estado ya casi permanente de alcohol y drogas se volvía más y más confuso: se creía descendiente de reyes y reinas, caballeros armados y nobles de todo tipo. Y efectivamente lo hizo: encargó un mural de casi diez metros de largo que contaba la escena central de la reconquista a los moros, en una visión similar a *Los caballeros de Breda* de Velázquez, para colocar en su casa. Y la afamada fábrica Ramos Rejano se lo hizo, al igual que –creemos– le vendió buena parte de los azulejos para el patio y la fuente, modesta imitación de la Alhambra de Granada. Era todo de producción masiva, pero... quizá en ese lejano país nadie se daría cuenta de que el mural estaba cortado al medio y unido de manera chapucera para que tuviera el largo que ella quería. Hemos encontrado el catálogo original y todo fue compra mayorista simple. El resto se lo compraron a Ruiz de Luna, otro afamado ceramista local, pero eran escenas más chicas, para bancas y decoración en la parte baja de las paredes.

El problema que tenía ese mural fue, que al llegar, no entraba en ninguna parte de la casa. Eran más de setecientos azulejos multicolores que se decidió poner en el patio.

Figura 104. El mural de Salvadora, diez metros de azulejos españoles narrando la reconquista, en el patio también de azulejos sevillanos.

Figura 105. Una vista completa del mural comprado por Salvadora que reproduce la supuesta historia familiar. Nótese el fragmento de la parte inferior.





Pero la única pared de ese largo era la que quedaba entre las dos filas de ventanas que había a la derecha del comedor, demasiado alto por cierto; y había otros dos detalles: uno fue que algo falló en el envío y otro que una faja de azulejos no coincidió con el resto, posiblemente faltaba otra intermedia que debe haberse perdido en el camino, por lo que quedaron puestos entre las ventanas de la planta baja en una ubicación realmente absurda. El otro problema, más grave para el arte pero quizá menor para ellos, es que realmente eran dos murales diferentes unidos entre sí, parecidos pero no el mismo. Hoy no sólo se ve que tiene dos firmas sino que la junta muestra claramente que se trata de dos distintos en la coloración y motivos. Éste fue un buen descubrimiento del equipo de restauradoras.

Seguramente Salvadora debió quedar muy contenta con ese monstruo en la pared y mostraría a más de un visitante a Jaime I y sus caballeros, cada uno de ellos con su escudo nobiliario, como sus antepasados. Es más, muchas de las fotos de gente en la casa se tomaban a un lado del fragmento de mural que estaba en la parte baja, el que quizá se puso allí simplemente para eso. ¡Imaginemos a Siqueiros y Blanca Luz enfrentándose a ese mural! Debían verlo todos los días Spilimbergo, Berni y los demás, lo que no sería fácil de digerir para ellos.

El azulejista Manuel Ramos Rejano tenía ya fama ganada en Buenos Aires, más que nada asociada a los paneles del teatro Cervantes que eran de su mano, aunque allí también los había de otros conocidos maestros. En el Patio Andaluz de Buenos Aires el

Figura 106. Conjunto de azulejos, con sus deterioros, que narran la escena del mural.



propio Ramos Rejano había hecho un panel con el tema de la conquista de Valencia en manos de los moros, a similitud del mural de Salvadora, que quizá de allí tomó la idea y el nombre del autor.¹³⁶ Entre muchas otras obras de él en la ciudad está el Vía Crucis de la iglesia del Pilar, que aunque firmado por el pintor Vigil Escalera Díaz fue elaborado por Ramos Rejano, con el sello de Establecimientos Americanos Gratry, que son posteriores a los de la casa de Botana.

Los Granados tuvo, además, una enorme cantidad de azulejos decorativos en paneles, la mayor parte eran del taller de Juan Ruiz de Luna, también de Sevilla. En bancos con sus respaldos, laterales de puertas, muebles, baños, escaleras, chimeneas, había azulejos; también en las construcciones accesorias, en la torre de la pileta de natación, en los jardines... los había en profusión, en las escaleras, en todo lugar posible. Incluso existía una fuente ornamental *art decó* hecha por Kalnay en el gimnasio del primer piso con motivos abstractos y en relieve, a la que en su alrededor pusieron escenas del Quijote en algo que de por sí se ve bastante ridículo. No era una simple residencia de estilo neocolonial, como había otras mejores y peores en la ciudad; se trataba de un despliegue de azulejos comprados sin límites y que debía hacer compleja la vida en el lugar, al menos si se miraban las paredes.

El gran mural estuvo al aire libre por mucho tiempo hasta que comenzó a caerse por partes; ya en las fotos de la década de 1960 faltan algunos azulejos en los bordes.

136. Agradecemos la información a Sonia Berjman y Andrea Caula, quien colaboró en la restauración e investigación.

Figura 107. Tareas de rearmado del mural de Salvadora y restauración de los azulejos



Figura 108. El meticuloso y arduo trabajo de consolidación del esmalte de cada azulejo recuperado.



Al demolerse ese sector para sacar el mural del sótano en 1990 se trató de desmontarlo entero, pero era imposible por la forma en que estaba pegado al muro. Por ello se desmanteló todo lo que uno de los administradores de la empresa que recuperó el mural, Miguel Frías, no logró vender en fragmentos. Entendamos que en ese momento no tenían el valor ni el significado que pueden tener hoy. Pero Mendizábal vio que incluso con faltantes y sectores vendidos, el conjunto demolido mientras él estaba de viaje podía llegar a tener interés algún día y lo juntó, en miles de fragmentos, dentro de tres enormes cajones de madera que fueron a parar al garaje de su casa por los siguientes diez años. Más tarde le fueron entregados a Patricia Frazzi para su restauración. Como veremos en la descripción que ella hace del trabajo hecho, lo que se le dio fueron miles de fragmentos de azulejos sin orden alguno, con el esmalte despegado en la mayoría de los casos, que implicó meses de trabajo meticuloso de restauración por un enorme grupo de voluntarios, hasta lograr volver a armarlo. Creo que debió ser uno de los mayores logros de la restauración de azulejos en el continente, lo que permite tener hoy una pieza de arte excepcional como patrimonio, cargada de una historia singular.¹³⁷

La presencia de ese mural en la casa no debió ser menor para Botana. Sabemos que el era constantemente agredido por su mujer a causa de su falta de alcurnia, por ser “un negrito latinoamericano”. Creemos que la decisión que tomó Botana de pintar un mural en el sótano pudo haber sido una manera de expresar su rabia: si ella tenía lo que le era importante en el patio, él iba a tener lo que para sí mismo era importante en su propio espacio, su bar, su sótano cerrado. Obviamente es imposible demostrar acciones determinadas por factores psicológicos, pero creemos como muy posible que la decisión del mural de Siqueiros haya sido tomada como contraposición al mural de Salvadora. Cada uno con el suyo.

137. La existencia de este mural tuvo un marcado impacto, véase Patricia Kolesnicov, “El mural de Salvadora, restauran otra obra de la casa de los Botana”, *Clarín*, 1 de febrero de 2004, pp. 47-48.

LA RESTAURACIÓN DEL MURAL DE SALVADORA

Patricia Frazzi

En 1990, cuando la quinta de Don Torcuato se puso en venta y antes de iniciar el rescate de *Ejercicio Plástico*, se procedió a demoler la casa. En esas circunstancias se salvaron algunos objetos considerados valiosos teniendo en cuenta el objetivo principal de rescatar la obra de Siqueiros. Uno de estos bienes era un mural de azulejos sevillanos ubicado en el patio central. Salvadora Medina Onrubia de Botana lo había comprado en España durante su viaje de 1928 con la intención de colocarlo antes de estrenar la casa de Don Torcuato. Así es que el mural de Salvadora, o lo que quedó de él, pasó a manos de Mendizábal, quien lo guardó.

Con toda la historia acumulada en ambos murales, fue una grata sorpresa cuando durante una visita a la casa de Mendizábal a mediados de 2003, él me mostró el contenido de unas cajas de madera ubicadas a un costado de un galpón. El mural de Salvadora apenas se insinuaba entre azulejos enteros y fragmentos cubiertos por una capa blanquecina de tierra y cal. “¿Se podrá hacer algo con esto?, es el mural que estaba en el patio de los Botana”, fue la pregunta. En mi carácter de mujer sensible ante las obras de arte y gracias a mis estudios sobre conservación y restauración de bienes culturales, enseguida le dije un fuerte “sí”, mientras me recuperaba de mi asombro.

Así fue como el 3 de septiembre del mismo año fue trasladado al Centro de Arqueología Urbana, en el Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, donde trabajó como conservadora y restauradora de patrimonio arqueológico desde hace varios años.

¿Cómo se empieza un trabajo de este tipo del que hay tan poca experiencia y más en esas enormes dimensiones? Para ello se realizó simultáneamente la investigación histórica y la limpieza de cada parte, para poder entender mejor qué era y cómo estaba compuesto ese caótico conjunto.

Cuando comencé a ver los azulejos me di cuenta de que había muchos de ellos que estaban rotos, la mayoría en dos o tres partes, aunque luego encontré otros que lo estaban hasta en siete. El operario que extrajo las azulejos del muro no pudo sacar todos enteros, muchos salieron fragmentados, pero se tuvo la precaución de guardar las partes; incluso algunos azulejos tenían pegada una arpillera, por lo que es probable que hayan sido protegidos por un velado de esa tela antes de su extracción.

La propuesta de tratamiento se basó en limpiar el anverso y el reverso de cada fragmento para poder empezar a armar este gran rompecabezas, siempre teniendo en cuenta los parámetros de la conservación y restauración de bienes con valor patrimonial, es decir mínima intervención, respetando el valor histórico y estético de la pieza. Durante todo el proceso de recuperación del mural recibí la colaboración de muchas personas en las diferentes áreas que implicaban la concreción del proyecto.¹³⁸

La fabricación de azulejos sevillanos se remonta a la gran expansión que tuvo Sevilla durante el siglo XVI cuando fue elegida sede de la Casa de Contratación para el comercio con las Indias Occidentales.¹³⁹ Con la Revolución Industrial comenzó la producción en serie y a gran escala de objetos de loza ingleses, los que compitieron fuertemente con la fabricación manual de los azulejos. Así llegó la decadencia de los alfareros sevillanos, acentuada con la invasión francesa a España en 1808 que los dejó casi en su mínima expresión.¹⁴⁰ Sin embargo, a mediados del siglo XIX se produjo un resurgimiento del uso de azulejos artesanales originado por una corriente historicista

138. Gestión: Ana María Lang, Jorge Cavantús, Martín Marcos, Daniel Schávelzon y Javier García Cano; investigación histórica: Andrea Caula y Fernando Huarte; análisis iconográfico: María del Carmen Magaz; restauración: Mercedes Simón Chevallier, Enriqueta Ostrovich, Ana Spinetto, Ana Igareta, Alfonsina Pais, Guillermo Páez, Ana Goldin, Jorge Tomasi, Horacio Boraso, Rosario Aguilera, Nora Godoy, Teresa Ceballos, Luciana Pérez, Bárbara Mazza, Facundo Gonçalves Borrega, Micaela Dell'Oca, Julieta Penesis y Alicia Caballanti; análisis químicos: Marta Maier y Daniela Parera del UMYMFOR-Conicet, departamento de química orgánica, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, Universidad de Buenos Aires.

139. <http://www.arrakis.es/~ramoscor/sigloxvi.html>.

140. Natacha Seseña, *La cerámica popular en Castilla la Nueva*, Editorial Nacional, Madrid, 1975, p. 164.



Figura 109. Azulejo con un velado de arpillera posiblemente puesto antes de retirarlo, para su protección.



Figura 110. Reverso de un azulejo con la marca de fábrica y restos del siglado original hecho con pintura negra.

que impulsó la restauración de monumentos y la presencia de España en las exposiciones industriales nacionales e internacionales.

De esta época son los azulejos del mural de Salvadora hechos por Manuel Ramos Rejano. Éste nació en la localidad cordobesa de Palma del Río el 18 de octubre de 1851 y llegó a Sevilla a los trece años para ingresar al ejército. Como fracasó en su intento, trabajó como empleado de ferretería. En 1876 abrió junto a su hermano el Bazar Sevillano, negocio donde prospera y comienza a interesarse por los llamados *barros vidriados*. Cuando decidió abrir su primer alfar lo hizo por motivos artísticos ya que su situación económica era floreciente. El primero lo abrió en Remedios en 1895; luego se trasladó a Triana en 1905. Si bien los fabricantes de la época trataban de imitar los azulejos antiguos tanto en su motivo como en técnica, Ramos Rejano tuvo la particularidad de mejorar la técnica en la limpieza de los esmaltes y tomar motivos del gusto decorativo del momento. Los azulejos de este primer período se siglaban en el reverso en forma incisa y con un trazo grueso, método que cambió para la época del mural en estudio haciendo marcas industriales. Por su excelencia en la fabricación de azulejos recibió una medalla de oro en la Exposición Universal de París en 1900.¹⁴¹ La fábrica fue pujante hasta la época de la guerra civil, momento desde el cual pudo sobrevivir hasta su cierre definitivo en 1965.¹⁴²

La composición del mural muestra una escena épica sobre la expulsión de los moros de España; se observan caballeros y jinetes con albardas, cascos y armaduras. El mural, de aproximadamente 9,20 metros de largo por 1,78 de ancho, se desarrolla en forma apaisada, con gran cantidad de personajes, y tiene cierta profundidad en tres planos. El elemento vertical está muy marcado por las cientos de alabardas. Los colores son vivos y el dibujo bien definido y delineado. Dado el largo del mural, se estima que el dibujante hizo una adaptación de un cuadro basado en un tema similar.

En el centro hay una leyenda que nos aporta datos históricos sobre la representación. La misma se ubica en el siglo XIII durante el reinado de Jaime I. Éste, llamado el Conquistador, fue rey de Aragón, nació en 1208 y murió en 1276. Luchó contra los moros desde 1228 hasta 1232 y "en ella [la batalla] se alistaron muchos nobles, prebendados, abades y caballeros y un ejército de quince mil infantes y dos mil jinetes".¹⁴³ El suceso más impor-

141. Rafael Doménech Martínez, *El azulejo sevillano*, Dialpa, Sevilla, 1988.

142. <http://octaviojunco.wordpress.com/2008/11/05/palmenos-manuel-ramos-rejano-ceramista-insigne/>

143. *Enciclopedia universal ilustrada*, Espasa Calpe, Madrid, 1926, t. 28, segunda parte, p. 2405.

tante del reinado de Jaime I fue la conquista de Valencia aprovechando la circunstancia de que el rey moro había sido destronado.¹⁴⁴ La guerra le ocupó cuarenta años de su vida. Esta conquista es la que está representada en el mural y así lo dice una cartela formada por cuatro azulejos ubicada en la parte central e inferior: “[Reci]bimiento que le hace el rey don Jaime el Conquistador, [Don Ca]longe y otros caballeros flamencos a la llegada al campo en auxilio de dicho monarca para la [i]beración del Reino de Valen[cia y la ex]pulsión de los mo[ros de la] península”.

Los temas épicos de este tipo, con lanzas y caballos, fueron pintados por muchos artistas. Se encontró mayor similitud con la composición del mural de *La batalla de San Romano* (1450) de Paolo Ucello, *La rendición de Breda* (1635) de Diego Velázquez y *La rendición de Granada* (1882) de Francisco Padilla, que evidentemente le sirvieron de inspiración al artista.

Pero regresando al mural en su intervención, cuando por fin me hice una idea de lo que tenía entre manos se solicitaron análisis para conocer la composición del revoque. Los resultados coincidieron con las observaciones y pruebas de dureza; se trataba de un mortero sobre base de cal el que pudo ser retirado en forma mecánica teniendo mucho cuidado de no provocar marcar sobre el bizcocho. Las estrías presentes en el reverso, la

144. Ídem, p. 2406.



Figuras 111 y 112. Firmas de la fábrica, mostrando que se trata de dos partes diferentes unidas entre sí en una sola escena común.



marca Ramos Rejano, Sevilla, España, hecha en sobrerrelieve, y la numeración realizada en negro, que solía ser magnesio, comenzaron a aparecer durante la limpieza. Pero otros datos inesperados también fueron revelándose a medida que avanzaba al trabajo; lo interesante fue observar que había dos paletas de colores y dos formas distintas de plasmar la composición. Esto hizo pensar en dos partidas diferentes de azulejos. Esta hipótesis se confirmó cuando se hallaron sendas firmas en el mismo mural.

A esa altura del trabajo sólo se contaba con fotos parciales de cuando estaba emplazado en la quinta, muy lejanas y fuera de foco; por lo tanto, no se sabía con certeza sus dimensiones ni la composición completa. La foto general se consiguió recién en 2009.¹⁴⁵ Aunque el mural aparece como fondo de las imágenes y generalmente lejano, han sido muy útiles para corroborar la presencia de dos partes realizadas con un mismo tema; probablemente del mismo dibujante pero hechas en momentos diferentes.

El mural estaba compuesto por doce filas y sesenta y ocho columnas de azulejos amurados en el primer piso de la casa, sin contar cuatro columnas que estaban colocadas en la planta baja entre dos ventanas. Por qué fue colocado ese fragmento solo abajo es una incógnita, lo único que se pudo estimar es que pertenece a la segunda parte, la que constaba de treinta columnas. La primera parte, es decir la de la izquierda, cuenta con la misma cantidad de columnas. Fue sencillo darse cuenta dónde terminaba uno y comenzaba el otro no sólo por las diferencias sino porque los horizontes no coinciden. Por cierto, la primera parte estaba en mejor estado de conservación, el bizcocho era menos poroso que el otro y eso permitió que ingresara menos humedad en el interior de los azulejos, manteniendo un poco más la integridad. En el mural de la derecha se observaron más deterioros porque el agua penetró a través del bizcocho y produjo desprendimientos entre las diferentes interfases del azulejo, bizcocho-pintura y pintura-vidriado. Muchos esmaltes se craquelaron y produjeron desprendimiento de la cubierta y en otros casos la pérdida total del vidriado y la capa pictórica. En estos últimos primero se consolidó el anverso con una resina acrílica y se realizó un velado provisorio a modo de protección antes de limpiar el reverso.

Figura 113. A la izquierda, detalles de la primera parte del mural.

Figuras 114 y 115. Dos rostros de guerreros de gran expresividad, lograda mediante líneas y colores.

145. La foto del mural completo se obtuvo gracias a la gentileza de Héctor Olivera.



Figura 116. Armado del mural en el subsuelo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Figuras 117 y 118. Sectores recuperados del mural de Salvadora, rescatado del escombros de la demolición.



A medida que avanzaba la limpieza comenzaron a aparecer figuras de una gran delicadeza expresiva: caballeros, infantes, caballos, armaduras, alabardas y plumas. Cuando se comenzaron a armar pequeños sectores se comparaban las leves diferencias entre los dos murales. En el de la derecha se notaban colores más cálidos y menos saturados, el dibujo y el uso del color era más elaborado. Luego de medir y pesar parte de los azulejos se comprobó que eran irregulares. Algunos son cuadrados y otros levemente rectangulares, los lados varían entre 12,9 centímetros hasta 13,8 centímetros. Con el peso sucede lo mismo, en tres casos varió entre 308 y 418 gramos. Esto habla a las claras de un trabajo hecho a mano.

Finalmente, una vez intervenidos todos los azulejos y realizada la adhesión de todos los fragmentos posibles, se hizo un armado por sectores antes del despliegue final con lo que por primera vez logramos verlo entero en toda su enorme extensión. Para ello el mural se embolsó en forma provisoria para ser trasladado dentro de la misma Facultad de Arquitectura, pero sólo en el subsuelo había espacio suficiente para emprender su armado. Una fría mañana de invierno se comenzó a ubicar cada azulejo sobre una base plástica con amortiguación para evitar posibles daños mecánicos. Después de tanto contacto directo con cada una de las partes no fue complicado saber dónde iba cada azulejo, lo más complejo fue ubicar los vacíos o lagunas, que finalmente cubrieron el 30 por ciento



Figuras 119 y 120. Embalaje de los azulejos: se envolvieron con material inerte y fueron ubicados en cajas rígidas.



de la superficie total. Como en una batalla naval, cada fila era una letra y cada columna un número. Cada azulejo o fragmento que ocupaba una intersección fue siglado para de esta forma saber su ubicación en el mural y facilitar su posible armado en un futuro. Luego de fotografiar cada sector se procedió a su embalaje definitivo hasta que se pueda iniciar el próximo montaje y exposición.

Con el trabajo de limpieza y conservación del mural de Salvadora se obtuvieron muchos datos, pero también se abrieron muchas preguntas: ¿por qué habían dos murales unidos y un fragmento ubicado debajo? ¿Se tomaron mal las medidas de la pared? ¿Estaba destinado a otro sitio y luego se encargó la segunda parte, o simplemente fue mal amurado? Los interrogantes están abiertos. Quizá algún día se sepa qué pasó con el mural que vio Siqueiros cuando llegó a la quinta de los Botana.

LA REALIDAD DEL ARTE EN BUENOS AIRES: TRADICIÓN Y MODERNIDAD

“Estos hijos de Rivadavia son terribles para el uso de la burocracia.” Éstas son las primeras palabras que, según algunos, pareciera que escribió Siqueiros sobre esta ciudad al encontrarse con innumerables trabas aduaneras para introducir sus pinturas y fotos desde Montevideo. En realidad esto figura en una carta a su mujer y es un poco posterior, pero la idea es la misma.¹⁴⁶ Recordemos que venía con una doble carga: separarse de Blanca Luz, con quien se habían peleado; y de paso activar políticamente a través de su arte. Hay muchas versiones y ya discutiremos varias interpretaciones acerca de cómo logró obtener desde Montevideo una invitación de Amigos del Arte para una exposición y un ciclo de charlas: para algunos él se lo propuso a Victoria Ocampo directamente, lo que resulta imposible; para otros, a ella le llegaron rumores sobre este insólito artista extranjero que estaba muy cerca, quería venir y se pagaba su propio pasaje; para otros, fueron Gironde y Frank desde lejos quienes hicieron de nexo, lo que parece ser la verdad. La realidad es que la Ocampo lo invitó y el tema quedó en manos de Elena (“Bebe”) Sansinena de Elizalde, quien además de dirigir la asociación era parte de la más rancia oligarquía argentina; nadie más lejos de la izquierda o el Partido Comunista que ella. En sus memorias, Siqueiros llama a Victoria “reaccionaria y acomodaticia”, aunque luego aclara que quien no pasaba por su casa no podía ser considerado un verdadero intelectual, lo que era totalmente cierto, y hemos encontrado que Blanca Luz y Siqueiros al menos una vez sí fueron invitados. Había varios otros que estuvieron con ellos en esa oportunidad, entre ellos María Rosa Oliver y, según ella, allí se produjo el incidente ya

146. Esto sería aseverado por Blanca Luz Brum en sus memorias, pero en una carta a Esther de Cáceres dice que lo expresó al tratar de retirar de la Aduana los cuadros para la exposición de Amigos del Arte, mucho después.

Figura 121. Victoria Ocampo en la época de la estadía de Siqueiros en Buenos Aires.



narrado de Blanca Luz diciendo que el capitalismo sólo había aportado a la humanidad el secuestro y la sífilis, dejando a todos estupefactos; o quizá fue un evento en otro sitio en que todos coincidieron.

Suponer que la dupla Ocampo-Elizalde no tenía ni idea de a quién estaba invitando, salvo que era algo así como un moderno vanguardista que venía gratis, es quizá la hipótesis más probable; no había mucho publicado ni sobre él ni por él aún. Por más vanguardistas que ellas fueran no creemos que hubieran conocido el manifiesto de Barcelona de 1923 en el que acusaba a todo el arte de ser una simple “manifestación de masturbación individualista”. Suponemos que la oligarquía de Buenos Aires no estaba madura para oír eso, quizá alguno en el mundo del arte sí, incluso Victoria había escrito cosas peores, pero en privado. Habían programado tres conferencias conexas a la exposición cuyos títulos, por cierto, nada decían en claro; y obviamente nadie sabía del sistema siqueirano de transformar sus presentaciones en eventos altamente politizados. Fue así como en la conocida calle Florida logró montar su exposición itinerante de arte y publicar un catálogo muy modesto; en esa oportunidad mostró catorce cuadros, cuatro litografías y tres reproducciones fotográficas de obras de gran tamaño, todas obras fuertes y de claro contenido político a la vez que de notable fuerza plástica.

¿Vieron la exposición Botana o Salvadora? Dudamos que así haya sido ya que Victoria y Salvadora estaban enfrentadas entre ellas; pero *Crítica* apoyó al pintor desde su arribo –ahí vemos las manos de Gironde y González Tuñón– y seguro que de inmediato llegaron los ecos de la polémica; eso le abrió de inmediato un buen lugar en el diario. Pero la pregunta aquí es ¿a qué Buenos Aires llegó Siqueiros? Y esta pregunta es doblemente capciosa ya que por un lado en todo lo escrito por él en ese entonces no hay una sola referencia a la situación política nacional; hay mucho sobre el arte porteño, pero sus temas pasaban por los grandes principios universales de la sociedad y su economía, la revolución social en el mundo, el papel del artista en una sociedad de masas, pero nada concreto sobre la Argentina salvo en el caso del Salón Nacional y los premios de arte, tema que al gobierno debió importarle poco. Suponemos que evitó hacer comentarios porque tenía claro dónde estaba y hasta dónde podía llegar.

Como hemos visto, Buenos Aires era un hervidero político y no había peor lugar en el continente para abrir la boca con ideas de izquierda; sus propios compañeros del partido debieron prevenirlo. El golpe de Estado dado por el general Uriburu en 1930 e impulsado por Botana desde el diario había triunfado en pleno: represión, dictadura, estado de sitio, torturas por doquier, a tal grado que incluso disensiones pequeñas como la del mismo Botana no fueron permitidas y fue encarcelado y deportado. Tras la muerte del dictador en 1932 la presidencia fue ejercida por otro general, Agustín P. Justo, amigo de Botana, que llevó a extremos la persecución ideológica, antisemita y xenófoba. El ideólogo de todo eso había sido –entre otros– un escritor y poeta, Leopoldo Lugones (padre): “La vida completa se define por cuatro verbos de acción: armar, combatir, mandar, enseñar” y “sólo la virtud militar realiza en este momento histórico la vida superior”.¹⁴⁷ Su hijo, de quien ya hemos hablado, fue un violador, pederasta y torturador a cargo de la represión política con mayores prerrogativas que el jefe de policía, cuyo odio a todo lo que fuese diferente era considerado patológico.

Cuando Siqueiros llegó a Buenos Aires pudo presenciar las manifestaciones en las calles céntricas de la ciudad en honor y tributo al fallecido general Uriburu por parte de grupos paramilitares, vestidos con las camisas pardas de inspiración fascista italiana. Pudo ver la persecución a los habitantes judíos en especial y a los rusos en general –confundían rusos con comunistas–, que desde la Semana Trágica nunca se habían suspen-

147. Citado por María Inés Barbero y Fernando Devoto, *Los nacionalistas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983; Federico Finchelstein, *Fascismo, liturgia e imaginario: el mito del general Uriburu y la Argentina nacionalista*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.

dido; la quema de libros, el control relativo de los medios de comunicación y una situación compleja y dura que inició una secuencia casi no interrumpida de más de medio siglo de dictaduras. Por supuesto el artista conocía el tema ya que en México el giro a la derecha se estaba produciendo en ese mismo momento, cuando él también había sido perseguido y prohibido y por eso seguía fuera de su país. Las situaciones eran diferentes pero en el fondo no tan distintas. En la Argentina estaban apareciendo nuevas agrupaciones de ultraderecha: la Liga Republicana –fundada en 1929–, la Legión Cívica Argentina –en 1931–, que reforzaban el accionar de organizaciones ya existentes, como la Liga Patriótica Argentina y la Acción Católica. En ese año de 1933 se firmaba el tristemente célebre pacto Roca-Runciman que entregaba oficialmente gran parte de la economía nacional a Inglaterra. La cultura y la educación habían sido conferidas casi de pleno a la Iglesia, que a través de la Acción Católica y de monseñor Miguel de Andrea controlaba y señalaba todo disenso por mínimo que fuera. Si para algo no había lugar en Buenos Aires era precisamente para el pensamiento diferente; no hablemos de conceptos como revolución social. Quienes hemos visto esas fotografías aéreas de la enorme demostración que el Concilio Euménico Internacional hizo en Palermo en ese mismo año, cubriendo el Monumento de los Españoles con una cruz de dimensiones colosales –por la visita de monseñor Eugenio Pacelli, futuro papa Pío XII –, podemos tener una idea de la movilización extrema de las fuerzas de derecha que se veía en las calles de la ciudad.

A los pocos días de llegar Siqueiros quiso hacer murales en la calle e incluso llegó a pedir autorización –suponiendo que sea cierto que haya iniciado el trámite– para pintar uno en el puerto sobre los muros de un silo de grandes dimensiones, pero obviamente no le fue permitido. También colaboró con sus compañeros de partido para sistematizar la propaganda con un método rápido e imborrable, lo que llamó –medio siglo más tarde– “gráfica funcional revolucionaria; se trataba de servir útilmente al pueblo argentino en su lucha contra la dictadura”. El problema era que los militantes escribían consignas en las paredes pero con las lluvias o las lavadas rápidamente se perdían, “tenían además una estética repulsiva, lo que en política era psicológicamente contraproducente”. Organizó un sistema de láminas de hojalata cortadas y fácilmente transportables por una sola persona cuya idea trajo de Estados Unidos, sobre las que otro vaporizaba con un artefacto tipo rociador. Era el sistema de los llamados estenciles, en realidad simples cartones o chapas perforadas, que había desarrollado Richard Neutra para pintar en Los Ángeles. Luego encontró una pintura no lavable para usar en las paredes y más tarde incluso una que resistía ser aplicada sobre metal. Con su prosa exagerada transformó esto, que sin duda era inteligente, en un acto en que “cada hogar y en él cada hombre, cada mujer, cada niño, se convirtieron en reproductores entusiastas de nuestro discurso gráfico”.¹⁴⁸ Más allá de la exageración, su trabajo político no se detuvo ni antes ni durante ni después de la exposición. A las señoras de Amigos del Arte no debió de causarle mucha gracia, si es que lo supieron, lo que es muy probable.

En este complejo contexto fue en el que Botana entabló contacto con Siqueiros y le ofreció publicar en su diario; eso era exactamente lo que ambos necesitaban: uno expresar sus ideas y el otro generar polémicas que vendieran. Posiblemente Salvadora debió ser la más feliz, la que mejor se identificara con las ideas revolucionarias de ese joven treintañero, tremendista, desaliñado y de pelo largo. Muchas leyendas se han tejido respecto de una relación entre ambos y no nos resulta difícil de imaginar eso como algo posible, pero con el cariz que las cosas tomaron más adelante no debió durar demasiado, si es que existió.

El arribo de Siqueiros procedente de Montevideo, con una corta estadía previa en enero, hemos visto que fue promovido desde las páginas de *Crítica* como un gran evento;

148. David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban...*

complacido en crear un ámbito polémico, el diario siguió los pasos del artista hasta que terminó incorporándolo a sus filas. Las notas comenzaron cuando se establecieron buenas relaciones entre el pintor y Botana; ejemplo de ello es el siguiente texto escrito cuando sólo era conocido aquí por un par de amigos fieles: "Muchas veces nos hemos ocupado en estas columnas de la personalidad del gran pintor y escritor revolucionario mexicano David Alfaro Siqueiros. En oportunidad de la llegada a Buenos Aires de este artista todos los diarios exaltaron su figura, considerando el movimiento iniciado por él en México y continuado en Los Ángeles como un advenimiento de importancia fundamental para las artes modernas y futuras". La verdad era que no había nada publicado previamente a esa primera nota.

Las cosas no eran simples: Siqueiros era un pintor joven cuya trayectoria no era conocida y menos aun publicada en el país. Pero al diario le eran de utilidad las fuertes declaraciones del mexicano, con su frontalidad plena, las que crearon un clima de beligerancia con gran parte del arte local, en especial con los artistas premiados en los salones tradicionales; él sabía dónde y cómo atacar el buen gusto de la burguesía. Una nueva batalla daría comienzo entonces para Siqueiros, definiendo bien a quién debía exaltar y a quién criticar; pero sin tocar la política nacional: sí hacer la exégesis del internacionalismo comunista, pero no manchar al gobierno local. Luego analizaremos cada conferencia y publicación que hizo.

No obstante Siqueiros y sus polémicas, ya de por sí éste era un período de cambios en el escenario cultural porteño. Al auge de la radio se le unió el esplendor del teatro y de la música del tango, mientras la industria cinematográfica desarrollaba con *Muñequitas porteñas* de 1931 el primer film sonoro. El quehacer editorial alcanzó por aquellos años un nivel de jerarquía que ya se había insinuado en la década de 1920 cuando aparecieron publicaciones literarias como *Prisma*, que fuera la primera revista mural impresa a partir de 1921, *Proa* al año siguiente y *Martín Fierro*, ya en su segunda época, desde 1924. La creación de asociaciones como Amigos del Arte, también de 1924, configuró un nuevo escenario para las manifestaciones artísticas, el incremento del mercado local y del conocimiento de las vanguardias del exterior; ejemplo de ello es la presencia en sus salas de figuras de opuesta significación como Paul Morand, Le Corbusier, Pedro Henríquez Ureña, el conde Keyserling, Jacques Maritain y el propio Siqueiros.¹⁴⁹

La irrupción de las corrientes artísticas modernas en nuestro país provocó nuevas zonas de conflicto con la pintura tradicional amparada en los ámbitos oficiales. Así, frente a los premios otorgados en los salones nacionales, continuadores de la pintura académica, detonarían las vanguardias signadas bajo el genérico nombre de *lo moderno*. El hecho más controvertido ocurrió cuando en 1924 Emilio Pettoruti presentó la exposición que desató el primer escándalo; muchos pusieron el grito en el cielo ante tamaño insulto pleno de modernidad, pero el grupo martinfierrista se mantuvo incondicional con los artistas argentinos que, luego de sus estadías en Italia y en París, habían dado un vuelco innovador.¹⁵⁰ En sus páginas se encuentran los nombres de los pintores Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Aquiles Badi y el escultor Pablo Curatella Manes. Desde *Martín Fierro* se propulsaba una nueva forma de sensibilidad y de una "nueva comprensión" para el arte. En tanto, Alfredo Guttero, Raquel Forner, Pedro Domínguez Neira y Alfredo Bigatti crearon el Taller Libre desde donde irradiaron también tendencias nuevas. No podemos dejar de mencionar a otros destacados artistas que estudiaron en París, como es el caso de Juan del Prete, precursor del arte abstracto, quien expuso en Buenos Aires en el mismo año en que Siqueiros organizaba sus escándalos, aunque lo hizo frente a una crítica totalmente indiferente. También comenzaban a sobresalir las figuras de Lino Enea

149. Para la redacción de este capítulo nos ha sido de enorme utilidad el libro de Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

150. Para los argentinos, al igual que los mexicanos, el descubrimiento de sus propias realidades se realizaba desde afuera; la mirada a lo exótico se hacía desde la *normalidad* europea.

Spilimbergo y Antonio Berni, artistas que participarían en el mural de Siqueiros. Berni había retornado a Buenos Aires en 1930 y realizado su primera muestra individual en Amigos del Arte, una exposición de neta tendencia surrealista cuyo carácter se reconoce asimismo en la obra de Xul Solar y que fuera continuada por el Grupo Orión.¹⁵¹

Cabe destacar la importancia que había adquirido la actividad del grupo Artistas del Pueblo. Éstos se expresaban con el grabado, de manera muy similar a México, apuntando a reivindicar la vida del proletariado urbano y el uso de técnicas plásticas no tradicionales que permitieran su reproducción masiva; en el caso del grabado estuvieron muy cerca de las ideas de Siqueiros, incluso políticamente hablando; pero no hubo contactos entre ellos. Fueron conocidos como el grupo de Boedo (calle donde estuvo ubicada la editorial Claridad, en el N° 837); también se los denominó grupo de Barracas; recordemos que Natalio Botana había creado su propio sello editorial para competir precisamente con esa editorial. En 1926 la revista *Claridad* aspiraba a reflejar las inquietudes del pensamiento izquierdista en todas sus manifestaciones. Entre sus colaboradores se destacaron José Arato, Abraham Vigo, Guillermo Facio Hebequer y Adolfo Bellocq. En 1925 por la revista *Campana de Palo* pasaron Carlos Giambiaggi y el crítico Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta) y al año siguiente la ilustraron con los dibujos de Ramón Gómez Cornet y Raquel Forner. En síntesis, no todo el arte de Buenos Aires era académico o puramente de salón.

Cómo no citar también a los pintores de La Boca, entre quienes sobresalieron Benito Quinquela Martín, Fortunato Lacámara y Víctor Cúnsolo. Por esos años Quinquela también incursionaría en el arte mural.¹⁵² Hasta entonces los murales eran pinturas o mosaicos que se aplicaban únicamente con fines decorativos, como los frescos realizados en las iglesias o las fachadas de las casas *art nouveau*; recordemos la labor de César Ferrari, autor original aunque académico, de los frescos de la iglesia de San Miguel entre varios otros; y luego en cines, hoteles o residencias particulares, como las enormes pinturas de José de Sert realizadas en los techos del palacio de Celedonio Pereda. En 1936 Quinquela pintó una serie de murales, entre los que pueden mencionarse *El carnaval* (fresco de 9 x 3 m), *Cargadores de carbón*, *Regreso de la pesca*, *Cosedores de velas* y *Embarque de cereales*. Trabajó con mayólicas y con telas colocadas sobre la pared como si fuera pintura de caballete en gran escala. Pese a que debió ser el candidato ideal para acompañar a Siqueiros, evidentemente el pintor boquense se mantuvo muy alejado de las teorías revolucionarias predicadas por Siqueiros, repitiendo las técnicas que los muralistas mexicanos habían experimentado en 1922 en la Escuela Preparatoria. Familiarizado con las lecturas de los escritores rusos, participó inicialmente de las reuniones del grupo de Boedo pero luego se apartó y se dedicó a dar vida plástica a la actividad de los obreros portuarios, registrándolos en forma multitudinaria, un mundo envuelto en colores y texturas.¹⁵³ No hay duda de que era él quien estaba más cerca del muralismo, que practicó toda su vida, y de la temática popular desde una visión no abstracta.

Para esos años el término "nuevo" era sinónimo de vanguardia; para las fracciones de izquierda significaba la promesa de cambios en el futuro cercano, la anhelada gran transformación social, "una revolución como sustento de su práctica artística", en tanto la vanguardia "se considera portadora de una novedad que ella misma define y realiza".¹⁵⁴ Esta oposición de tendencias en el medio local se debatía entre los intereses de los coleccionistas y críticos burgueses, muchos de ellos sin duda reaccionarios y antimodernos, y los intelectuales, en su mayor parte vanguardistas y modernos. Según afirma Beatriz Sarlo, se trataba de una batalla estética de la izquierda, muy distante de la del martinfierrismo. Las formas y variantes que la dicotomía *nuevo versus viejo* tomaba en Buenos Aires era grande, compleja, y no todos estaban de acuerdo en la significación de cada uno de los

151. Nelly Perazzo, "La pintura en la Argentina", en *Historia general del arte en la Argentina*, vol. VIII, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1999.

152. José María Peña, "Los murales", en *Argentina en el arte*, Viscontea, Buenos Aires, 1966.

153. Marcelo Pacheco, "Una aproximación al realismo social en el arte argentino entre 1875 y 1945", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, N° 8, Miami, 1992.

154. Beatriz Sarlo, *Una modernidad...*, p. 100.

adjetivos. Empero, en lo cotidiano del arte, los enfrentamientos no eran entre lo conservador y lo moderno, sino que la lucha se desarrollaría entre las vanguardias mismas. El año en que Siqueiros permaneció en la capital argentina fue de gran renovación cultural y el diario accionar de los diversos grupos intelectuales se hallaba proclive a generar cambios inmediatos. Sólo en ese marco de debate ideológico y estético puede entenderse la inserción de su obra y sus textos en la encrucijada del arte argentino, así como su potente influencia en el desarrollo del arte social, influjo que será reconocido por todas los críticos de su momento y los actuales. Estuvo en el lugar adecuado en el momento preciso; lo que se derrumbaba no era el arte, era un modelo de sociedad, reemplazado por otro; no por el que Siqueiros suponía, pero sí por uno profundamente diferente.

Ya iniciada la década de 1930, *Sur*, la revista creada por Victoria Ocampo en 1931, tenía en su consejo de redacción a Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Guillermo de Torre y un grupo de extranjeros vinculados a la actividad intelectual argentina. Componía este grupo “una minoría refinada que en ocasiones adquirió el aspecto de una elite un poco esotérica”, y fue precisamente *Sur* el “baluarte donde se hicieron fuertes quienes habían afirmado la necesidad de una renovación estética”.¹⁵⁵ El cambio estético no tenía nada que ver con el social; a diferencia de lo que pasó con la revolución en México o en varios países del continente, las estadías europeas de los artistas no sirvieron para que reencontraran su propio lugar y regresaran a recuperar una mirada nacionalista, sino para introducir la modernidad europea de último momento.

Hoy sabemos que estando Siqueiros en Montevideo y teniendo que salir de allí por las cuestiones personales que hemos descripto, al parecer pidió a través de Gironde que Victoria Ocampo lo invitara para dar conferencias y exponer en Buenos Aires, sumando esto a todo lo ya hecho por Blanca Luz. Luego el escultor Luis Falcini, quien había asistido a una conferencia del mexicano en Montevideo, lo relacionó directamente con la directora de Amigos del Arte, “Bebe” Elizalde,¹⁵⁶ señora figura del patriciado local que gustaba muchas veces acercarse a lo desconocido e inquietante. Elena Sansinena de Elizalde dirigió la asociación acompañada por Julio Noé, Manuel Guiraldes, José M. Paz Anchorena, Antonio Santamaría y Alejo González Garaño. Realmente no había nada más alejado de las ideas de Siqueiros, vale la pena insistir en esto. La versión del artista fue que la Ocampo se había conectado con él telegráficamente y que “puso desde el principio el mayor empeño en tal finalidad. Posteriormente, fue la propia señora de Elizalde, actual presidenta de Amigos del Arte, quien me propuso la realización de mi exposición y conferencias”.¹⁵⁷

En 1933, año en el que Siqueiros pintaría el célebre mural en la quinta de Botana, ya *Crítica* anunciaba el 28 de enero: “Las telas de Siqueiros revelan un espíritu innovador dentro del renacimiento mexicano”. Era para algunos algo así como un embajador que llegaba a la Argentina sin “falsos oropeles”, con ideas nuevas y como gran orador. La fuerza de su obra aparece reproducida en el diario donde puede verse el sector central del mural *América tropical* realizado en Los Ángeles.

Siqueiros llegó con el apoyo de críticas internacionales fuertes pero que, al no ser conocidas, aquí era necesario difundir, como los escritos de Eisenstein o de Eugene Jolas, director de la revista *Transition* editada en París, quien observó el tremendo drama plástico de su obra *Accidente en la mina*. Pero al parecer muy pocos conocían a esos nuevos críticos y artistas internacionales; por su parte Siqueiros se daba el lujo de citar como muy amigos a gente que realmente había visto una vez en la vida.¹⁵⁸ Pasaba que su personalidad aportaba valores étnicos americanos a la belleza universal, destacaba el nacionalismo tan caro a la época, algo que los apologistas del posimpresionismo consideraban de alto valor; lo ideológico la mayoría lo desleía o no lo terminaba de entender. El crítico

155. José Luis Romero, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, pp. 182-183.

156. Nelly Perazzo, *La pintura...*

157. *Crítica*, 15 de junio de 1933.

158. “Mañana inaugura su exposición en pintor D. Alfaro Siqueiros”, *Crítica*, 15 de junio de 1933, p. 3.

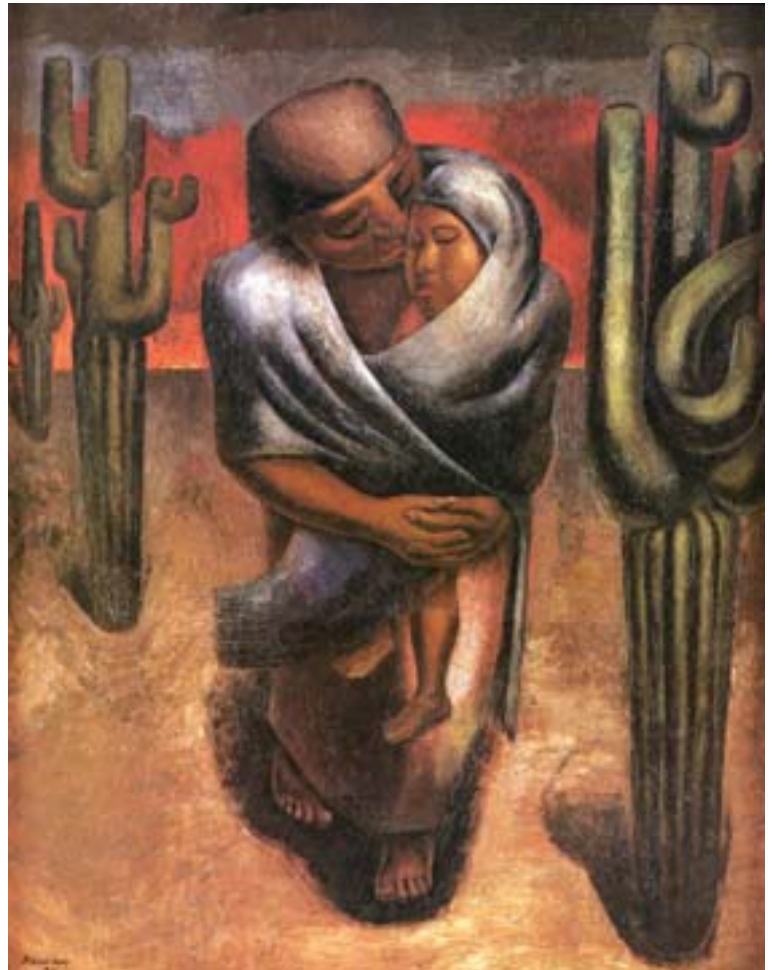
de *The New York Times* Walter Gutman expresaba que Siqueiros, aunque menos conocido que Orozco y Rivera, era poseedor de las cualidades monumentales del dibujo en escala mayor; rudo combatiente, sus obras reflejaban gigantescas esculturas religiosas, y decía incluso que Rivera a su lado semejaba una especie de jesuita mexicano.¹⁵⁹

Finalmente el artista logró su objetivo y la exposición fue inaugurada el 1 de junio de 1933 en la asociación Amigos del Arte. Muy pronto resonaron críticas: "Hay [...] mucha vulgaridad, mucha cursilería. Todo menos arte puro", sus trabajos eran "monigotes", apenas ensayos barrocos de pésimo gusto. Así se titulaba una nota aparecida en el periódico ultraderechista *Bandera Argentina* el 11 de junio, "Los monigotes de Alfaro Siqueiros y su valor plástico", firmada por Alfredo Tarruella. Aunque negativa, la crónica resulta interesante ya que explicaba el empleo del color negro y de tonos terrosos en los catorce cuadros expuestos, a los que se agregaron cuatro litografías y algunas reproducciones fotográficas. Olivier Debroise aclara que trece eran pinturas al óleo y que *Víctima proletaria* fue la primera realizada en Uruguay con la nueva pintura, la piroxilina, lo que ya vimos que es un tema discutido tras ser analizada químicamente. A esto se sumaban las reproducciones de lo que el pintor llamaba "cuadros monumentales" como *Accidente en la mina*, *Madre proletaria* y *La deportada*, que por su magnitud resultaban imposibles de trasladar.¹⁶⁰ Los problemas de escala en algunos retratos y en obras grandes, como las hechas en Taxco desde mediados de 1932, comenzaban a constituir su preocupación básica, tan importante como los experimentos técnicos. Pero, regresando a la exposición

Figuras 122 y 123. Cuadros pintados en su época de desolación en la cárcel. En ambos se retratan mujeres campesinas pobres con sus hijos a cuestas, temas ajenos al buen gusto del Buenos Aires elegante.

159. Walter Gutman, "News and Gossip", *Creative Art*, vol. 12, N° 1, 1933, p. 75.

160. Oliver Debroise, *Arte Acción...*, p. 44.



porteña, hay que decir que Siqueiros exageró y en cierta forma alteró los nombres de los cuadros: *La deportada* ya había sido exhibida en la Stendhal Ambassador Gallery de Los Ángeles como *Madre proletaria*, restándole así fuerza temática en Estados Unidos y evitando generar conflictos en la galería; *La víctima proletaria* tenía también un nombre más largo al agregarle *en la China contemporánea*; a las fotografías les otorgaba dimensiones originales de 1,50 por 4 metros y de 3,50 por 5 metros, y en realidad tienen 1,34 por 2,20 una y la otra 1,10 por 0,90 metros; más tarde los llamó *Estudios para murales* y así disimuló la exageración. Dos de estos trabajos, *Víctima proletaria* y *Maternidad*, eran según Tarruella “cuerpos deformes que alejan al espectador como de un fruto malsano”. Frente a estas figuras desproporcionadas el juicio lapidario del diario nacionalista advertía que Siqueiros no podía ser un artista porque era un servidor de “los destructores de la civilización cristiana... un cómplice confeso de las aberraciones soviéticas que quieren destruir todas las artes, eliminar la pintura de caballete” y sustituir el “noble pincel” por la brocha mecánica. Izquierda y derecha combatían no por la pintura sino por su significación.

Desde el campo izquierdista la revista *Contra*, aparecida en abril de 1933 y dirigida por Raúl González Tuñón, puso de manifiesto lo oportuno de la presencia de Siqueiros en “nuestra ciudad atrasada, mal informada y mojigata”. La defensa se inscribía en el frente cultural y político en el que se hallaba embanderado Tuñón.¹⁶¹ La posición de *Contra* encuentra de esta forma, en la figura de Siqueiros, una referencia estética válida de la dinámica de la transformación social, junto al cine ruso y el europeo, a los surrealistas franceses, los constructivistas rusos y los expresionistas alemanes.¹⁶² Lo interesante es que la mayor parte de la obra escrita de Siqueiros en *Revista Multicolores de los Sábados* es narrativa, no sobre arte.¹⁶³

Resulta sorprendente que la visita de Siqueiros no mereciera comentarios en ninguna de las revistas de arquitectura de la época, teniendo en cuenta que el mural para Botana sería hecho en la quinta proyectada por Jorge Kalnay, por aquel año autor de interesantes edificios junto con su hermano Andrés. Tampoco la quinta misma fue fruto de comentarios publicados por los especialistas, para quienes parece que ni siquiera existió. En cambio denotan en ellas con singular importancia los trabajos ornamentales que realizó el escultor Luis Falcini en el Sindicato Unión Ferroviaria, emplazado en Independencia al 2800, y mucho más los diseños que para los vitrales de esa sede bocetó Facio Hebequer con temas como *Vida proletaria*, todos ellos de gran potencia creativa.

Confiesa González Tuñón haber conocido a Siqueiros –y a Blanca Luz– en 1929, cuando era delegado de los mineros mexicanos en el congreso sindical del que ya hemos hablado, y agrega: “Entonces nadie reparó en él, ningún diario lo saludó”, en cambio ahora, “acapara todos los comentarios”. Más que un gran pintor Siqueiros era el gran luchador social, un animador de grupos de artistas trabajando por “la dignificación del hombre”. El arte debía quedar frente a la contemplación de las masas y debía ser ejercido por equipos de artistas; para González Tuñón el gran interrogante que se planteaba en ese momento era si el movimiento de pintura mural “¿será un hecho en el Río de la Plata?, ¿responderán nuestros mejores artistas al llamado imperioso de un hombre que prefiere la vida errante y accidentada a la vida plácida de los puestos académicos y los éxitos de los salones burgueses?”. El artista mejor dotado del momento, que sin duda era Spilimbergo, se dispuso a acompañarlo incondicionalmente mientras lo negaban tanto los “modernísimos” como los “tanitos líricos” que se mareaban en las tertulias. Nos preguntamos si esos tanitos de Tuñón serían Cúnsolo, Lacámara y Quinquela, ya que ellos frecuentaban la peña del Tortoni. No obstante, insiste, “unos cuantos muchachos lo acompañarán, camarada Siqueiros...”.

Así como antes lo hiciera Borges también desde las páginas de *Contra*, Oliverio Girondo –conocido de Siqueiros desde Europa– expresó su pensamiento acerca de que el

161. B. Sarlo, *Una modernidad...*, pp. 140 y 143.

162. Ídem, p. 148.

163. David Alfaro Siqueiros, “Siete Filos”, N° 2, 12 de agosto, p. 7; “El derrumbe del coraje”, N° 4, 2 de septiembre, p. 5; “Trópicos”, N° 18, 9 de diciembre, p. 6, todo en 1933; Blanca Luz hizo dos publicaciones más.



Figura 124. Cuadros de la prisión: Mujeres de visita y Emiliano Zapata: crudeza, dolor, fuerza en espacios limitados.

arte podía servirse de todo, incluyendo la política; pero obviamente tomaba conciencia de que esto planteaba problemas de orden práctico, careciendo del desinterés y de la libertad que "requiere toda creación artística", al decir de Sarlo. Un artista podía encontrar en la política una veta conveniente, la obra de Siqueiros estaba allí para mostrarlo, y añade Gironde: "Podrá o no gustar su pintura. Negar que exista en él un pintor me parece arriesgado. Y eso es lo único que le interesa al arte. El contenido ideológico de la obra carece de importancia [...]. De no ser así, una obra cuya ideología nos fuera extraña

o contradijera a la nuestra jamás lograría interesarnos". El arte llamado "puro" dejaba a Gironde un "gustito" repugnante: "A tanta perfección, a tal pureza, prefiero lo desgarrado y viviente". Recordemos que a fines de los años 20 había surgido el Nuevo Salón, luego denominado Salón de Pintores Modernos, y que con la muerte de Alfredo Guttero en 1932 quedó abierto el debate entre el arte puro y el arte social.

Siqueiros, ya instalado en nuestro medio, en ocasión de realizarse el XXIII Salón de Artes Plásticas no tardó en hacer circular su demoledora crítica, que caería sobre la anquilosada pintura académica y oficial. Así por lo menos consta en los artículos donde el artista combate la pintura blanda y académica. Sus opiniones, en consonancia con las inquietudes ideológicas de la época de muchos de los modernos y vanguardistas, cayeron no sólo sobre los artistas sino también sobre el crítico José León Pagano y más especialmente sobre el aparato burocrático que premiaba las obras del Salón. Así también demostró abiertamente su admiración por Spilimbergo, quien lo acompañará en la formación del equipo del mural de Botana; encontraba abominables las obras de Alberto Prando, Guillermo Butler y Jorge Beristain. Este acontecimiento sólo demostraba la carencia de un "engranaje sólido de la convicción social en la obra plástica. [...] Se reciben los conceptos estéticos ni más ni menos como se reciben los productos alimenticios conservados".¹⁶⁴ Seguirán luego las diatribas a los escultores y a sus obras cuando este arte debía ser, para él, un complemento orgánico de la arquitectura y de la ciudad. Tiempo atrás en la ya mencionada revista *Martín Fierro* y desde otra postura, el arquitecto Alberto Prebisch se había animado a criticar un anterior Salón Nacional de Bellas Artes en defensa de las nuevas concepciones estéticas.

Otro asunto ardiente fue el dictado de las dos conferencias que acompañaron su exposición, tituladas "El renacimiento mexicano" y "La pintura monumental moderna". En ellas Siqueiros reseñó los movimientos de pintura monumental en los que había participado, que según él eran "los de mayor trascendencia de la época actual [...], no se produjeron de manera accidental sino que responden a realidades sociales fundamentales".¹⁶⁵ Continuaba describiendo que fueron tanto el movimiento del renacimiento mexicano, al que luego siguió el grupo de pintores de Los Ángeles, los que lo obligaron a plantear sus búsquedas: "No decir nada sobre este método dialéctico, por razones de suspicacia política, sería ocultar lo más importante del movimiento plástico contemporáneo". La prédica revolucionaria en Amigos del Arte marcaría una nueva ruta a los jóvenes artistas que ya se habían agrupado en torno a los conceptos por él enunciados; pero también en la nota de *Crítica* se apunta al "carácter rastacuero de nuestras clases ricas, incapaces de dar vida económica a la producción artística, pues prefieren en todo casa comprar oleografías alemanas a adquirir la más humilde obra de un honesto productor de plástica".

El desafío provocado a la pacata sociedad porteña en esta toma de conciencia de una ideología revolucionaria concluyó en la negativa de la aristocrática sala de la calle Florida a que dictara la tercera conferencia sobre "La plástica dentro de la futura sociedad"; era obvio hacia dónde iba a derivar el tema. Nuevamente desde las páginas de *Crítica* se sugiere que la presencia de los plásticos "fifis" en la distinguida sala de Amigos del Arte de algún modo los obligó a escuchar en "su propio templo las verdades que temían más que a la muerte". González Tuñón en el número tres de *Contra*¹⁶⁶ advierte:

164. David Alfaro Siqueiros, "El XXIII Salón como expresión social", *Crítica*, 20 de octubre de 1933, p. 12.

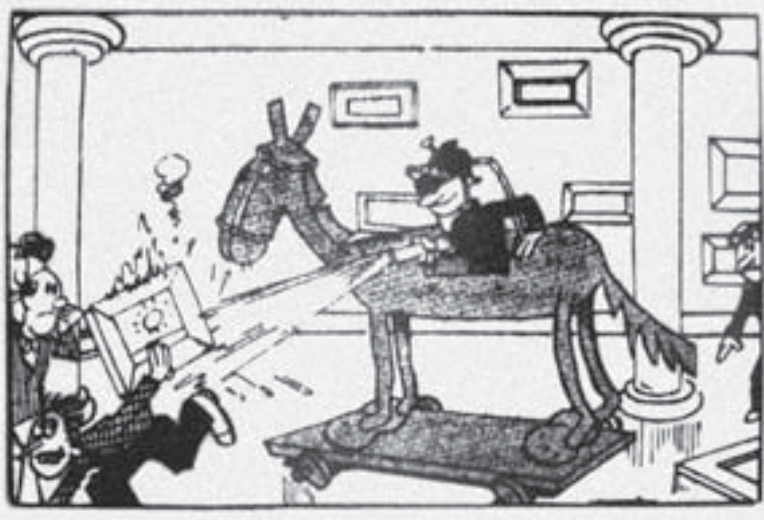
165. *Crítica*, 15 de junio de 1933.

166. Citado por B. Sarlo, *Una modernidad...*, pp. 140-143.

Buen perfume, color ocre...

Tranquila luz se reparte...

Pero qué gente mediocre
esa de Amigos del Arte.

**Figura 125.**

Caricatura publicada por *Crítica* acerca de la exposición de Siqueiros y de la amenaza de quemar sus cuadros.

Figuras muy en desuso
pasaron por la entidad.
Ninguna dama se opuso.
Ningún tipo dijo: "Bah...".
Pero cuando un verdadero
artista llegó a Florida,
se alborotó el avispero:
nos vienen a amargar la vida.

Ciertamente la programación fue levantada porque, además de todo el conflicto, se recibieron duras amenazas de la Liga Patriótica que apuntaban a quemar los elegantes salones. En *Contra*, en julio, González Tuñón proseguía su arenga a favor de sus amigos enfrentando la mentalidad burguesa y mediocre de Amigos del Arte, aunque las palabras y los personajes citados son más una lista dada por Siqueiros que una prueba de que el propio González Tuñón los conociera personalmente.

No faltaron varias otras opiniones adversas como la publicada el 22 de octubre por Mario Canale, presidente de la Corporación de Artistas Plásticos –asociación opuesta a la ideas siqueiranas–, que advertía que Siqueiros, quien había sido homenajeado y recibido con gran generosidad por parte de los argentinos, había aprovechado esta situación para mezclar el arte con "ideas sociológicas":

Ahora bien, ¿es ese el arte que se le quiere dar al pueblo? Eso es un crimen. Es un arte de provocación, de levantamiento, son gritos de guerra, de destrucción. El arte puro, el gran arte, no está para estas campañas sociales. Está para algo más noble, más elevado, es la historia de los pueblos a través de los tiempos. El gran arte se preocupa de problemas permanentes y no de los momentos de los pueblos. Están perfectamente encuadradas, estas campañas, en las artes aplicadas.

La prédica de Siqueiros sobre una nueva estética revolucionaria ya había sido publicada en *Contra* en julio, allí había definido la nueva plástica con su propia forma, correspondiente a un período de lucha proletaria contra el Estado capitalista, formas por cierto muy alejadas del snobismo y lo excéntrico. La nueva forma no sería ni académica ni

modernista, sino dialéctica y subversiva. Era esta definición una encarnación muy poco disimulada de quien se sabía un buen conferenciante marxista y elocuente orador revolucionario. Para él serían esos artistas, que asistían a la decadencia del arte burgués, quienes crearían la estética del fin de la vieja sociedad y del principio de la nueva humanidad comunista. ¿Cómo definir esa nueva plástica? Como subversiva y de asalto al poder, de rápida ejecución mecánica, monumental y descubierta al público de masas; una plástica producto –supuestamente– del trabajo de equipo.

En *Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado*, el folleto publicado en 1933, Siqueiros expresó:

No es posible hablar de arte puro, a lo menos por el momento. El cubismo cumplió su misión renovadora, que destruyó los fríos moldes academicistas, quedándose finalmente para servir como motivo de guardas en los trajes de las bañistas o las decoraciones de los cabarets. Tal es el destino de todo noble intento, de todo impulso generoso, bajo un mundo corrompido manejado por una burguesía degenerada, que oprime al artista, que lo lleva a la miseria, que ahora ni siquiera lo paga.

Serán sin duda estas subversivas ideas las que obligaron al mexicano a buscar un nuevo espacio para continuar con sus conferencias. Fue en este caso un bar y sitio de reunión del arte llamado Signo el que le dio cabida para escuchar su palabra. Era un lugar frecuentado por intelectuales innovadores, periodistas, poetas, músicos y artistas plásticos. Funcionaba en el subsuelo del hotel Castelar a modo de sitio lujoso, muy próximo al diario *Crítica*, ubicados ambos en Avenida de Mayo. A partir de 1933 fue regenteado por el crítico de la nueva generación Leonardo Estarico. Ese sitio, más propicio para escuchar al orador, atraería a un nuevo público e incluso a militantes estudiantiles. En efecto, la suspensión de Amigos del Arte suscitó aun mayor interés y el local de Signo se vio colmado por una multitud de personas que dejaron pasar dificultosamente al cuestionado artista, que al ingresar fue saludado por una salva de aplausos. La polémica sobre arte social y arte puro ya estaba candente en Buenos Aires y Siqueiros no hizo más que exacerbarla. Recordemos que Spilimbergo, Sibellino y Falcini lo habían apoyado al crear un primer Sindicato de Artistas para hacer arte social. Se sucedieron entonces las primeras escaramuzas ya que en el caldeado ambiente Siqueiros se negó a dictar su conferencia y sólo respondería a las preguntas que se le hicieran.

El pensamiento de Siqueiros apuntaba a un único camino para el arte: la supresión de las clases sociales y la incorporación de los artistas a la revolución social. El alegato se centró en torno a la plástica con contenido social. A la pregunta “¿Piensa usted que el arte es la más alta expresión de la vida y por lo tanto del espíritu humano?”, Siqueiros replicó con toda ironía que le hicieran esta pregunta a José León Pagano. El titular de *Crítica* anunciaba que por fin “los reaccionarios perdieron anoche una batalla verbal frente a Siqueiros. Los fascistas, vencidos, aplaudieron a rabiar al delegado trotskista”. Craso error del periodista, no muy ducho en política internacional, ya que Siqueiros sería uno de los que intentara asesinar a Trotsky.

En junio firmó una nota donde preanunciaba “La revolución técnica en la plástica”. Era un alegato, un mensaje público acerca de los cambios en las técnicas así como en los aspectos sociales y pedagógicos, los que serían en el futuro inmediato el centro de un nuevo modo de concepción pictórica: el trabajo colectivo creador de una pintura mural de carácter monumental, que concentraría riqueza emotiva y nuevas técnicas como única forma de enseñanza plástica, puesto que allí participarían los aprendices. Para él las pre-

misas fundamentales de las técnicas podían sintetizarse en el conocimiento científico de la naturaleza de los procesos químicos y físicos, así como de la medida psicológica de los elementos plásticos objetivos y subjetivos. Esa nueva plástica multiejemplar sería el instrumento para la educación de las grandes masas humanas por su posibilidad de divulgación, tal como ya lo pedía el grupo de Boedo. En cuanto a los elementos técnicos, la pintura sobre cemento fresco se debía hacer con tierras naturales y óxidos minerales disueltos en agua pura, el proceso de cristalización del cemento tomaría los colores con mayor solidez que la tradicional mezcla de cal y arena usada habitualmente en los frescos. A esto se unía el empleo del soplete con sus complementarios: esténciles, reglas, superficies de metal y toda clase de accesorios. El uso del soplete sobre cemento surgió como consecuencia del fraguado del cemento, lo que exigía mayor rapidez; hasta entonces había sido empleado únicamente en trabajos comerciales y en México por Rivera. En resumen, creía que los nuevos instrumentos desarrollarían una nueva estética; una interpretación típica de marxismo básico: nuevos modos de producción generan nuevas sociedades.

La adopción de la cámara fotográfica y la cinematográfica para diseños previos le permitía captar la violencia de los tiempos modernos, o al menos esa era su interpretación. El documento fotográfico resultaba irrefutable, nada podía enseñar mejor la naturaleza objetiva, precisa, material, de los seres y de las cosas que circundaban a los artistas. Para Siqueiros el documento fotográfico era el material primario, informe y disperso que sólo el creador con talento podía emplear con acierto. El principio de la electricidad con sus corrientes permitía llevar el fuego a los muros, y conformaba un elemento fundamental para la pintura monumental. Afirmaba en el folleto:

Los grandes plásticos de todos los tiempos usaron los materiales e instrumentos de su época. Esos instrumentos fueron el vehículo apropiado para la expresión de sus convicciones y emociones. Nosotros no tenemos más que ser consecuentes, como ellos, con las cualidades técnicas y las inquietudes de nuestra época. Así seremos clásicos de nuestro tiempo.

LA PINTURA MURAL EN MÉXICO: SURGIMIENTO, CAMBIOS Y DIFUSIÓN

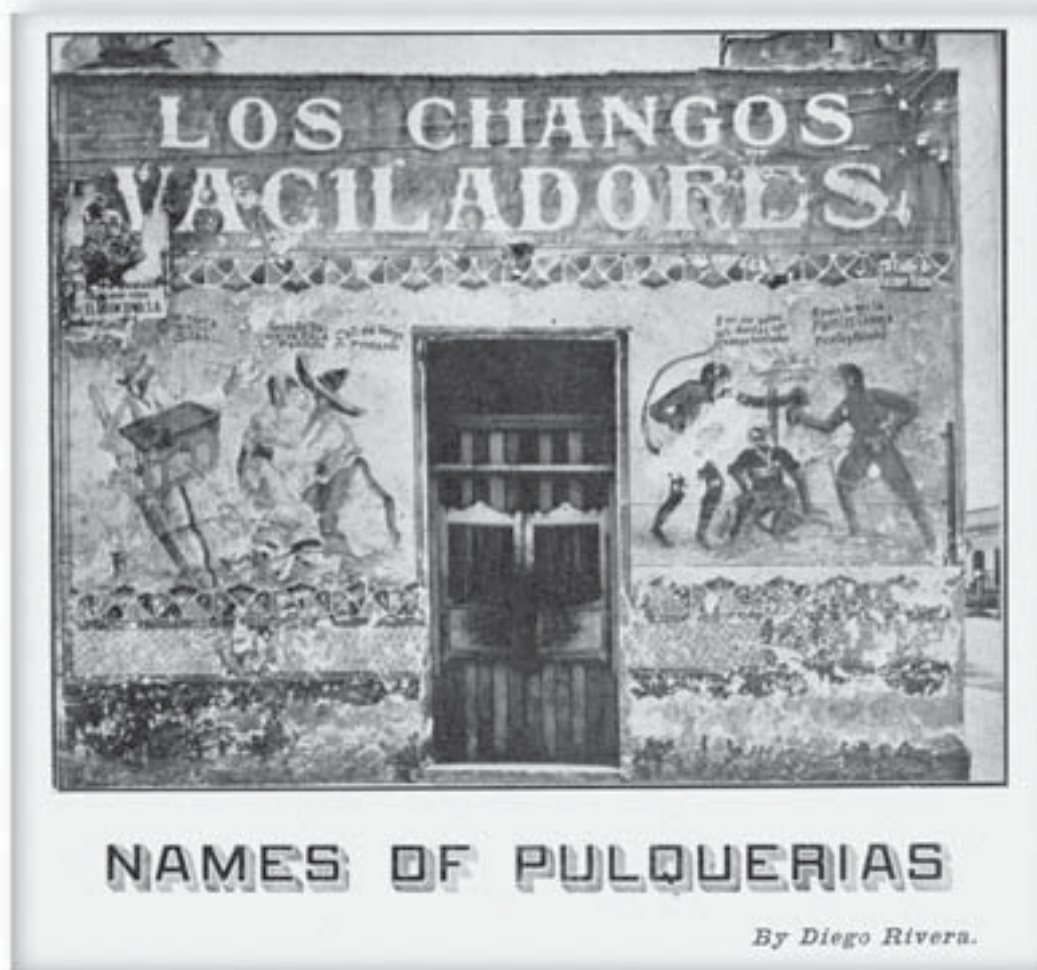
¿De dónde surge este tema de la pintura mural revolucionaria en México y su expansión por América Latina? ¿Qué pasó para que ese tipo de muralismo –no hace falta decir que hay otros– llegara hasta el extremo sur del continente y causara los efectos que produjo?

Por cierto, narrar esto llevaría miles de páginas; hay una bibliografía que, podemos aseverarlo, lleva una vida leer, y no tiene sentido entrar aquí en los detalles. Basta con recordar que en México la pintura mural era un tema antiguo, muy antiguo, quizá más de lo que pensamos: los pueblos prehispánicos la practicaban en forma constante y no hay templo o tumba, casa o palacio, que no la tuviera desde los olmecas, e incluso antes en pinturas en la roca de cuevas y refugios naturales. Quedan ejemplos que causan asombro, como Bonampak o Cacaxtla. Y más al sur los interiores de las enormes huacas peruanas de Pachacamac cada día muestran más que sus muros estaban revocados en barro y pintados de colores. Los cambios con la colonia no suspendieron la tradición sino que la reusaron, le cambiaron el contenido, la mimetizaron: hay iglesias completas, cuando no también sus claustros, pintados de piso a techo, y quedan cientos de ejemplos en perfecto estado desde el siglo XVI al XVIII. Luego el tema continuó en las estancias y las grandes residencias, en un estilo romántico, campirano, de caballos, prados, escenas bucólicas y ornamentales, común en todo el país.

La Revolución de 1910 comenzó a cambiar las cosas, no mucho al inicio, pero con la estabilización del Estado y la nueva Secretaría de Educación en manos de José Vasconcelos se tomó la decisión de volver a pintar paredes en un nuevo estilo o al menos lo que ellos consideraron nuevo: buscaron en el simbolismo, el orientalismo, en lo romántico, en lo culterano, en la vanguardia europea al fin de cuentas, tal como la entendían los miembros del Ateneo de la Juventud, algo atrasada por cierto y hasta se podría decir provinciana. Nada tenía que ver con la pintura *de pulquería*, esa vieja costumbre de representar escenas populares, grotescas y a veces simpáticas, alegres, con colores estridentes en las fachadas de los negocios, que el agua de lluvia lavaba una y otra vez y que ni firma tenían. Vasconcelos y su grupo del Ateneo pensaban en los clásicos, en Europa, en una modernidad importada; eran hispanistas a ultranza. La novedad era la idea de que esos muros podían servir de propaganda al régimen. Para eso hizo llamar a los becarios que el gobierno tenía en el exterior y contrató a varios pintores para comenzar a pintar paredes; no puso condiciones, no puso temas, fue extraordinariamente amplio y democrático, entregó edificios públicos enteros, más o menos accesibles según cada muro e incluso la propia oficina de Vasconcelos.¹⁶⁷ Quizá tan importante como dar los muros públicos para pintar, y lo realmente diferente, era traer a los becarios al país, no enviarlos al exterior. Lo que no sabían es que sólo una primera parte de esos cientos de murales que tenían en mente podrían ser pintados entre 1922, cuando comenzaron, y la mitad de 1924, cuando todos serían expulsados, incluso Vasconcelos. Luego continuarían Diego Rivera y algún

167. Julieta Ortiz Gaitán, "El pensamiento vasconcelista en el mural *La creación*", *Memoria del Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México-Conaculta, 1999, pp. 91-105.

Figura 126. Artículo publicado por Rivera en 1926 acerca de la pintura y los nombres de las pulquerías populares de la ciudad de México, fuente de inspiración del muralismo.



otro de los pioneros mientras la mayoría iniciaría una diáspora por el país y el exterior, que a muchos los ayudaría a formarse; otros se perderían por los derroteros de la vida o simplemente dejarían de pintar. Posiblemente esta experiencia no era aun más que decoración muraria exterior, institucional al fin, sin un mensaje.¹⁶⁸ Insólitamente en la pared de la oficina del propio Vasconcelos se pintó en enorme tamaño a una argentina, Berta Singerman, recitadora de enorme fama.

El primero a quien se le encargó una obra fue Alberto Best Maugaurd, quien publicó un libro desarrollando un método para usar los motivos populares en el arte, para resemanizar la cultura indígena y tradicional como nuevo nacionalismo, para recrear un arte novedoso al fin, tema de moda en el continente.¹⁶⁹ Pero no llegó a completar la tarea ya que no pintó el mural pedido, en cambio hizo una amplia difusión de lo artesanal y popular, viajó a Yucatán con Rivera, inauguró exposiciones infantiles, destacó el triunfo que estaba teniendo el renacimiento mexicano en Estados Unidos e incluso hizo ilustraciones para libros de arqueología; hasta envió una exposición de arte tradicional por todo el continente que se exhibió en Buenos Aires, años más tarde, en Amigos del Arte. Best fue un ideólogo más que un artista aunque en 1921 había pintado su *Noche mexicana* en el castillo de Chapultepec para celebrar la independencia. No era un revolucionario sino otro hombre más del rescate modernizado de las tradiciones, entre ella la mural, con un nuevo contenido étnico, campesino, nacionalista al fin.

La obra de mayor envergadura se le encargó a Diego Rivera quien tras quince años en Europa regresaba lleno de nuevas ideas sobre México y América, parte de esa recuperación lenta de lo propio dejando atrás el futurismo y el cubismo que lo caracterizaron inicialmente. Regresó solo, dejando en París a Angeline, a Siqueiros y su esposa, quienes no tenían dinero para el pasaje. Además Siqueiros no era considerado un becario del Estado sino un funcionario público que había resignado su cargo. Rivera inició en 1922 la obra *La creación* en el anfiteatro Bolívar, monumental por cierto, aunque la temática estaba lejos de lo que luego considerarían revolucionario. A tal grado fue así que sus mismos colegas lo criticaron ácidamente y al parecer José Clemente Orozco dijo que valía "un cacahuate"¹⁷⁰ y Roberto Montenegro que "no sabía qué hacer" en la pared. Luego pintó la capilla de Chapingo; estos murales representaban el origen de la vida contada desde lo vernáculo, desde lo local, y le llevaría completarlos hasta el año siguiente; que sepamos, ya nadie más osó criticarlo después de esa obra. Rivera comentaría luego que el nacimiento del nuevo muralismo le pasó inadvertido al ministro y puede ser cierto: el movimiento vasconcelista en el arte no tenía un verdadero tema más allá del nacionalismo. Era para muchos una nueva manera de volver al clericalismo pero desde una mirada científicista; era criticar la cruz en América pero agradecer el mestizaje.

Junto a él pintaban en la Escuela Nacional Preparatoria Ramón Alva de la Canal su *Desembarco de los españoles* y *La cruz plantada en América*, de temática histórica, y Jean Charlot, quien a su vez era ayudante de Rivera, *La conquista de Tenochtitlán*, quizá el primero en ser terminado y visto públicamente, por lo que ha sido considerado por muchos la primera obra visible del nuevo muralismo. Para Charlot y más allá de que pudiera ser considerado un "revolucionario católico" o incluso por Siqueiros como un contrarrevolucionario, el mural debía tener un mensaje que no fuera "sólo retratos, pipas o diarios de la bohemia" como en el cubismo afrancesado. Pensemos que era un joven de veinticuatro años, europeo llegado hacía poco, que ayudaba a Rivera para ganar unos pesos y así vivir y aprender. Enamorado de una indígena de Milpa Alta luchadora por los derechos de su pueblo, tenía ideas que en algunos aspectos se adelantaban a las de los otros. Pero lo que sucedió es que el movimiento muralista quería decir cosas diferentes

168. Esther Acevedo, *Guía de murales del centro histórico de la ciudad de México*, Universidad Iberoamericana, México, 1984, p. 5.

169. Adolfo Best Maugaurd, *Método de dibujo* (1923), La Rana, México, 2002.

170. En México es un maní.

de las de él, lo que terminó en la salida de Charlot hacia Yucatán donde trabajó con una misión norteamericana en arqueología, para irse luego del país para siempre.¹⁷¹ Quedaron de él varios textos interesantes, en especial uno de los primeros en el cual justifica que los murales “deben relatar una historia” ya que eso es lo que la gente, en un edificio público, espera. Por supuesto el mensaje no necesariamente tiene que ser histórico, puede ser religioso como en una iglesia, pero tiene que tener un relato, esa es su postura y de allí la conclusión de que “fresco y propaganda hacen juego”, lo que les vino de perilla a muchos.¹⁷²

Por cierto, el muralismo inicial estaba aún cargado de connotaciones religiosas, que muchos nunca abandonaron. Pero esas alusiones se advertían en la misma concepción del pasado, no porque se representaran santos o Cristos. Montenegro seguía pintando interiores, por pedido de Vasconcelos, basados en el hispanismo.¹⁷³ Fernando Leal pintó su nacionalista *Fiesta en Chalma*, colorido mural que expresaba los aspectos de la cultura del pueblo, y recién a finales de ese año Siqueiros inició cuatro murales que quedarían sin terminar, al mismo tiempo que Rivera comenzaba con su *Alegoría al paisaje mexicano* que concluiría dos años más tarde. Se seguía casi sin excepción en un nacionalismo sin ideología. Era en buena medida lo que muchos habían descubierto en Europa, lo mexicano, no la Revolución Mexicana, como harían Siqueiros u Orozco. Se pintaban gigantes de epopeya, vasijas de cerámica, campesinos pobres, un pueblo abstracto que rompía cadenas mediante su propio sacrificio; eran propaganda, no ideología; un discurso abstracto sobre un pueblo abstracto.¹⁷⁴

Resulta imposible olvidar a Carlos Orozco Romero quien vivió un proceso similar al mismo tiempo en Guadalajara; en 1922 pintó un primer mural de tono regional e indigenista que ha sido considerado el primero realmente moderno, pero que fue olvidado por no estar en el Distrito Federal; de todas formas, cierto o no, la influencia del simbolismo vanguardista en él es clara. Orozco era cuñado de Rivera por su esposa María Marín, hermana de Lupe. Por lo tanto desconocemos quién comenzó antes –si es que ello es importante acaso– y cuál fue la relación entre los murales de ambos pintores en ese momento inicial. Algo similar sucedería con Siqueiros, quien tuvo como ayudante en sus primeros trabajos a un muy joven Roberto Reyes Pérez; éste estaba afiliado al sindicato y era un ferviente revolucionario que luego lo acompañó a Guadalajara cuando tuvieron que dejar la ciudad de México en 1924, donde llegó a tener una destacada actuación propia incluso pintando sus propios murales. Nunca quedó clara la relación entre ambos, pero luego se separaron y mientras Siqueiros viajaba Reyes siguió pintando en el norte.¹⁷⁵ Muchos de lo que comenzaron siendo ayudantes de la primera generación, a veces en el mismo año pasaron a ser artistas por sí mismos, dándole así un crecimiento exponencial al movimiento.

Para el segundo año del muralismo las cosas estaban cambiando, los temas románticos se iban diluyendo y, en ese laboratorio excepcional en que los pintores discutían abiertamente, pintaban uno frente al otro, también surgían los conflictos maritales –las anécdotas de Rivera pintado desnudos y de quienes le avisaban cuando venía su esposa son famosas–, pero no todos lo veían de la misma forma. Roberto Montenegro, favorito de Vasconcelos por mucho tiempo, pintó *La fiesta de la Santa Cruz*, mural excelente pero que no tiene siquiera tema, es sólo la alegoría de un evento.

Totalmente diferente será José Clemente Orozco, el mayor de todos en edad, que pintará ocho murales que comenzaron a darle una mirada diferente al pasado. Así siguieron murales de Amado de la Cueva, Charlot y hasta de Rivera. Para 1924 Orozco pintaba dieciséis murales y Rivera otros dos, pero todo tuvo que suspenderse con el cambio de gobierno. Siqueiros se iría a Guadalajara. Xavier Guerrero, el de más bajo perfil y siempre

171. John Charlot, “El primer fresco de Jean Charlot: la masacre del Templo Mayor”, *Memoria del Congreso Internacional de muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano*, 1999, pp. 243-279; Jean Charlot, “Orozco and Siqueiros at the Academy of San Carlos”, *Crónicas*, N° 8-9, México, 2001-2002, pp. 197-214; reedición de *College Art Journal*, 4 de octubre, de 1951, pp. 355-369.

172. Lamar Dodd, Eugene Payior y Jean Charlot, *Charlot muralism in Georgia*, University of Georgia Press, 1945.

173. Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

174. Renato González Mello, “Los pinceles del siglo XX”, en *Los pinceles de la historia: la arqueología del régimen 1910-1955*, Museo Nacional de Arte-Conaculta, México, 2003, pp. 17-36.

175. Diana Briuoloy Dafne Cruz, “Roberto Reyes Pérez y David Alfaro Siqueiros: radicalismo, monumentalismo e idealismo compartido”, *Crónicas*, N° 8-9, México, 2001-2002, pp. 77-98.

trabajando como ayudante pobre pero de una fuerza tremenda, se dedicaría a editar la revista *El Machete*. Orozco se encerraría en su soledad sempiterna. Guerrero había sido encargado de pintar la casa del director de la escuela de agricultura de Chapingo¹⁷⁶ y el tema estaba entre la masonería, lo decorativo y lo esotérico, algo exótico para quien sería un revolucionario destacado un año más tarde. Es cierto que habría dos paneles con contenido crítico, pero eran sólo dos de veintidós. Para felicidad de Vasconcelos, pintaba el interior de una casa pública pero sin acceso a la gente, en la que se vivía rodeado de murales que sólo ellos entendían. Aun faltaba algún tiempo para lograr el tono de difusión y propaganda de un régimen, para llegar a la “gran utopía revolucionaria”. Pero cuando comenzaba a cristalizar el cambio se produjo la diáspora y sólo salieron bien parados Rivera y Montenegro.

Un detalle, ya que citamos la casa de Chapingo, es que Guerrero será el primero en incluir los símbolos básicos del comunismo internacional en un mural: la hoz, el martillo y la estrella de cinco puntas. Lo interesante es que los colocó como elementos masónicos, como símbolos en abstracto, sin la ideología que debían sustentar. Será Siqueiros quien les dará otro cariz. Y que hayan sido masones, él y Rivera, a la vez que miembros del partido, hoy puede resultar inusitado pero no lo era en los inicios de la década de 1920.

Volvemos a preguntarnos cómo se hizo el cambio que en 1922 era impensable y que en 1926 ya estaba instalado. Es posible que haya sido por Orozco, tema que se ha discutido al infinito. Cada vez estamos más convencidos de que, en su introversión, silenció el hecho pero no la obra; fue él quien creó el mito fundacional del muralismo revolucionario: la destrucción de la cruz, la iconoclastia, la necesidad de acabar con todo para comenzar de nuevo, al menos con un nuevo lenguaje. No le debió ser fácil y justamente no fue un revolucionario político el que logró el momento de la transición, pero todo vanguardista es finalmente mesiánico, todos quieren cambiar el mundo en el que viven, aunque sea sólo la pintura y el arte. Orozco había trabajado algo en Estados Unidos y en 1925 su obra era exhibida en París, mientras él estaba pintando en México. Para 1929, cuando Siqueiros estaba aún comenzando, Orozco ya había pintado en el Pomona College su gran obra, *Prometeo*, y mientras Siqueiros estuvo preso y luego en Taxco, Orozco viajaría por Europa y llegaría por tercera vez a pintar en Estados Unidos. De alguna manera y pese a la enemistad que existió entre ellos por diferencias políticas, Orozco fue un ejemplo a seguir para Siqueiros. Era muy diferente de Rivera, con quien podía pelear pero no despegarse, porque no podía ser él mismo sin el otro; en este caso era diferente: Orozco oficiaba como modelo en la distancia.¹⁷⁷

Rivera y Siqueiros se atribuyeron una y mil veces haber iniciado todo el movimiento muralista, ser artífices de todo y de cualquier cosa. Orozco en realidad en 1922 ya estaba pintando su mural *La trinchera*, que se transformó de inmediato en un grito de guerra, un sitio polémico que llevó a la agresión de grupos de estudiantes católicos, pero que fue en primera instancia el hecho desencadenante para que fuesen todos expulsados del trabajo que estaban haciendo. Mientras los demás iniciaban sus pinturas aun neutras, nacionalistas al fin pero sin ideología, Orozco planteaba una postura que reivindicaba la lucha armada contra el Estado. Y recordemos que Vasconcelos no veía con agrado al movimiento de Emiliano Zapata. Al fin de cuentas fue el Dr. Atl, Gerardo Murillo, quien propuso ya desde 1904 que se dieran los muros para ser pintados; no sabemos qué hubiera hecho en caso de lograrlo, pero posiblemente por su postura revolucionaria de entonces hubiera logrado adelantar algo que estaba en el aire, aunque el sistema lo habría censurado de inmediato. De todas formas cuando en 1923 le encargaron pintar, hizo un mural llamado *Maternidad*, de contenido espiritualista.¹⁷⁸



Figura 127. José Clemente Orozco en una foto de Edward Weston.

176. Leticia López Orozco, “Los murales de Xavier Guerrero en la casa de los directores de Chapingo”, *Crónicas*, N° 1, México, 1998.

177. Renato González Mello, *¿Orozco, pintor revolucionario?*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995; Luis Cardoza y Aragón, *José Clemente Orozco*, Losada, Buenos Aires, 1944.

178. Nicola Colby, “El temprano muralismo revolucionario: ¿ruptura o continuidad?”, *Memoria del Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México-Conaculta, 1999, pp. 15-40.

El muralismo nació y se mantuvo en México como un arte patrocinado por el Estado y por ende debía servir a éste, de una manera u otra. Cuando hubo contradicciones y no se pudieron manejar, lo suspendieron. Pero el volumen de producción de esos pocos años anonada a cualquiera: entre 1923 y 1924 se pintaron ocho murales en los dos pisos superiores de la Preparatoria y entre 1924 y 1926 se hicieron dieciséis más; Siqueiros pintó cuatro de ellos: *Los elementos*, *El llamado de la libertad*, *El entierro del obrero* y *Los mitos*; para algunos *El llamado* fue el primero o al menos uno de los primeros de carácter revolucionario. En la iglesia de San Pedro y San Pablo, Montenegro pintaba su *Árbol de la vida* en 1922, para continuar con *Iberoamérica* dos años más tarde en la Biblioteca Iberoamericana. Orozco también pintó *Omniciencia* en el Palacio de los Azulejos en 1924 y Rivera en el Palacio Nacional, pero más tardíamente ya que comenzó en 1929 y trabajó más de quince años allí. Si continuamos en el edificio de la Secretaría de Educación en 1922, ya citamos a Montenegro y a Charlot, quien pintó *Cargadores y lavanderas* y luego los escudos de todos los estados. Rivera mientras tanto en sólo dos años, en 1923 y 1924, pintó el *Patio del trabajo*, *Alegoría del paisaje de México*, *El cenote*, *Patio de las fiestas*, *Corrido de la Revolución* y otro sin título, aunque estos dos últimos los terminó en 1929. Y por destacar la producción de este último, pintó en su vida 30.000 metros cuadrados de murales e hizo 3.500 obras de caballete. Se publicaron 250 estudios de su obra antes de su fallecimiento.

Quedaría decir algo referente a los murales de Rivera en Estados Unidos ya que en buena medida fueron contemporáneos a los de Siqueiros, y la destrucción de uno de ellos fue muy usada por el otro. Rivera estuvo varias veces en el norte, en 1929 y 1940 en San Francisco y en 1931 a 1933 en Detroit. Allí trabajó por encargo como tantos otros lo habían hecho antes y sus contactos eran de primer nivel; se trataba de arte exótico y tropical pero al hacer con ellos alegatos políticos se fueron generando problemas. Cuando pintó el Stock Exchange Luncheon Club en San Francisco, una propiedad privada y en el interior, hubo una fuerte reacción aunque realmente no tenían demasiado de lo cual quejarse; coincidió con su expulsión del Partido Comunista. Al año siguiente tuvo media docena de buenas exposiciones de pintura y excelente acogida por la prensa, aunque el mural pintado en el San Francisco Art Institute quedó tapado por cortinas y se lo abrió sólo después de la muerte de su autor. La obra más grande fue para la exposición del Golden Gate pero no la terminó a tiempo, por lo que quedó guardada diecisiete años, hasta que la instalaron en el colegio de arte en 1961. En Detroit y Nueva York hizo veintisiete frescos. Por cierto cobraba bien por su trabajo. Más allá de los conflictos, más allá de que el mural del Rockefeller Center fuera destruido y que él mismo aprovechó la situación en su beneficio como publicidad, el muralismo mexicano estaba aceptado en el mundo.¹⁷⁹ Cuando en 1952 pintó en el salón de México en París los rostros de Mao y Stalin nadie se horrorizó; quizá ya no eran más que ilustraciones vaciadas de contenido.

LAS MUJERES Y LOS INTELLECTUALES EXTRANJEROS EN LA PINTURA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Éste es un tema que por cierto ha sido poco discutido, primero por el tradicional machismo y luego por temor a decir cosas que pudieran herir sentimientos feministas. Lo concreto es que cuando Siqueiros pintó sus desnudos en las paredes de la casa de Botana la experiencia era poca, fuera de lo tradicional del modelo desnudo posando estático, que se heredaba de tiempos clásicos, o las experiencias muralistas de México, aún escasas. Posiblemente era la primera vez en América Latina que se intentaba la

179. Bertram Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, Stein & Day, Nueva York, 1969.

aventura de pintar un mural en que la enorme mayoría representaba mujeres totalmente desnudas.

La modernidad había traído una nueva forma de participación de la mujer en el arte y obviamente de representarla: no debía pasar desapercibido para los muralistas que la vanguardia soviética estaba compuesta por muchas mujeres en igualdad de condiciones a los hombres y que desde 1910 se mostraban con total desenfado en su creatividad, por citar las más conocidas: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova y Nadezha Udalstova se hallaban en plena producción cuando Rivera y Siqueiros llegaron a Moscú.

Pero para los tradicionales machos, cosa que al parecer nunca pudieron superar, la relación con la mujer incluía además el abandono, el desprecio y la flagelación. Las cosas no debían ser fáciles entre sexos en una sociedad tan cambiante y por eso si bien tanto Rivera como Siqueiros estaban en pareja, jugaban a cambiar de amantes. A la hora de escribir o de la militancia política ellas eran sus pares, pero casi nada más. En la calle estaba la mujer del pueblo, la que trabajaba sin descanso, cargaba hijos, sufría todos los días, pero no era más que tema para pintar. Además, estaban las *gringas*, mujeres que venían desde diferentes países y no traían prejuicios ancestrales, para quienes esa década de 1920 fue de liberación casi total. Se dedicaban a los negocios, vestían pantalones y no tenían problemas en sus relaciones sexuales o incluso en exhibirse desnudas. Tina Modotti no tuvo reparos en posar con el torso desnudo en dibujos de Rivera desde 1920 y si bien finalmente no posó para el mural *Germinación* en Chapingo es porque Diego eligió a una mujer claramente mexicana, que no fuera rubia y menos muy delgada, y prefirió a Lupe Marín. En cambio estuvo diez años casado con Angeline Beloff, “la rubia casi albina de límpidos ojos azules”, al decir de Siqueiros,¹⁸⁰ a la que no tuvo reparos en dejar abandonada y olvidar a cambio de Lupe, sin siquiera escribirle una nota pese al hijo muerto. Siqueiros con su “Birucha” o Gachita Amador, al revés, si bien prefirió abandonarla también sin aviso, fue por cambiar a su mujer de aspecto tradicional, morocha y bien mexicana, por una *gringuita* sudamericana de origen alemán como Blanca Luz, a quien luego obligaría a pintarse el pelo de negro y vestirse de indígena.

El grupo conformado alrededor del muralismo se caracterizaba no sólo por la libertad con la que sus integrantes se vinculaban entre sí sino también por una actitud desprejuiciada respecto de las elecciones sexuales; por ejemplo, Blanca Luz lloró a raudales la muerte de Hart Crane, quien se arrojó al mar luego de intentar trabar relaciones con un marino que lo rechazara. En cambio Siqueiros dijo acerca de Lupe, a la que conocía desde 1914, incluso desde antes que el propio Rivera, que “ella era excepcional, el objeto más alto de nuestra inspiración” porque era “casi” un hombre. Más tarde Rivera se casaría con Frida Kahlo cuya famosas fotos vestida de hombre son de 1926.¹⁸¹ Frida sufrirá mucho por sus enfermedades pero eso no impedirá sus varios viajes e intensa actividad; usará también la ropa típica mexicana que en Estados Unidos resultaba exótica y ridícula pero llamaba la atención, especularía con su propia fealdad y sus cejas unidas mostrando que nunca se depilaba, vieja tradición de su tierra, y perderá varios hijos en su vida. Blanca Luz dirá que ella le criticaba su religiosidad, pero hoy sabemos que Frida no dejó nunca de ser creyente aunque no profesara ni lo reconociera. Su sobrina Isolda escribiría que sus palabras eran “ayúdate a ti mismo, y si después quieres, reza”. Cuando tenía problemas graves no dejaba de seguir su propio consejo.¹⁸² Diego y ella se casaron por iglesia y no por civil, en la iglesia de San Miguel, y sus testigos fueron del mismo partido: Xavier Guerrero y María Michel, lo que el Partido Comunista vería con horror por años.

180. Citado por Julio Scherer García, *Siqueiros: la piel...*, p. 151.

181. Sobre la vida de Frida se puede ver en su copiosa bibliografía: Hayden Herrera, *Frida Kahlo, a biography*, Harper & Row, Nueva York, 1983; Teresa del Conde, *Vida de Frida Kahlo*, Secretaría de la Presidencia, México, 1976; Raquel Tibol, *Frida Kahlo, crónica, testamento y aproximaciones*, Ediciones de Cultura Popular, México, 1977.

182. Isolda P. Kahlo, *Frida íntima*, Dipol, México, 2004; el tema se discute en las pp. 91-94.



Figura 128. Mural de Rivera con la entrega de armas del Partido Comunista al pueblo para su liberación, la mujer central es Frida Kahlo; a la izquierda y con sombrero se asoma Siqueiros.

En síntesis, la apertura a la sexualidad de la generación de 1920 fue inusitada, enorme, casi sin repetición hasta la década de 1960. Pero la imagen de la mujer no lo reflejaría en el muralismo revolucionario; la Frida que reparte armas en un mural de Rivera, o Tina en igual escena, son mujeres haciendo actos revolucionarios; pero las prostitutas del régimen porfirista no son más que eso. Obviamente Diego no pintaría que antes de haber estado casado un año con Lupe Marín tuvo un romance secreto con la hermana de ella a la que iría a buscar a Guadalajara. Y que mientras estuvo casado con Angeline y tan pobres que su hijo Dieguito murió de frío, él tuvo otra hija, Marika, con Marievna Vorovieb en 1919, a la que le enviaría dinero el resto de la vida en un secreto que compartía con el famoso crítico francés Élie Faure, encargado de los trámites para su amigo. Una cosa era el discurso pintado, otra la vida real; y eso lo vivió Blanca Luz en carne propia y lo escribió una y otra vez. El Siqueiros revolucionario podía hablar de redimir el papel sojuzgado de una clase social, pero no dejaba por eso de pegarle a su mujer. Vale la pena leer en las memorias de él y de Rivera la manera en que sus mujeres eran golpeadas.¹⁸³

183. Julio Scherer García, *Siqueiros: la piel...*, p. 150.

La diferencia en la imagen de la mujer con lo hecho en pintura mural antes de 1922 era importante, pese a que Vasconcelos continuó en buena medida el romanticismo y el simbolismo incluso de corte esotérico con mujeres aéreas, espirituales, etéreas, sublimes, cubiertas con tules, misteriosas, orientales; aun con temas como los españoles y las indígenas creando un Nuevo Mundo. Los primeros murales de Rivera no estaban lejos de eso y *La creación*, para muchos el primer mural de la nueva corriente, para otros el último de la anterior –se inauguró en marzo de 1923–, es aún simbolista. Quizá haya cambiado la idea de lo que se quería mostrar, quizá el título mismo preanunciaba bíblicamente una nueva etapa, puede ser; puede bien ser que la búsqueda de lo nacional, de la identidad perdida y que había que redimir era lo que se estaba pintando quizá sin saberlo.¹⁸⁴ Se buscaba y a la vez se inventaba lo que se era y lo que se debía ser. Rivera había llegado de Yucatán donde lo mandó Vasconcelos y como modelos nacionales tuvo a Lupe Marín y Nahui Ollin, entre las que no había forma de encontrar nada más diferente en actitud e imagen. Incluso esta última era una típica *pelona*, mujer que había osado cortarse el pelo largo, posaba desnuda y bailaba en público.

El cambio, el parteaguas de 1922-1923, el paso de los murales simbolistas a los revolucionarios, sí fue significativo en estos aspectos y enfrentó por primera vez la amplia diversidad de lo femenino. Esto llevó a decidir qué mujeres irían a posar y qué representarían, cuál era la imagen de cada cosa: una diosa y una guerrillera no eran lo mismo: “Cuando se piensa en su papel de modelos, es fácil imaginarlas como mujeres elegidas a partir de ciertas necesidades y deseos del pintor, y que en el acto de posar, conscientemente, se dejan ver y aprehender por otro que las desviste y reviste con su propia mirada”.¹⁸⁵ Así, posaron para Rivera personalidades tan dispares como las ya citadas y Guadalupe Rivas Cacho, una actriz y empresaria que también salió con él; Graciela Garbalosa, una recitadora cubana conocida por su recato; Luz González, cuya fisonomía era el paradigma por excelencia de la mujer indígena y que también fue la inspiradora de Jean Charlot para el mural que pintó frente al de Rivera, ambos separados por una escalera. También tuvo como modelos a Julieta Crespo de la Serna, a quien representó como la Virtud; a la maestra Palma Guillén, famosa por haber difundido los ideales vasconcelianos por todo el país, un ejemplo de feminista no revolucionaria; a María Dolores Asúnsolo, más conocida como Dolores del Río, quien se destacaba por su espectacular cuerpo, aunque algunos creen que en este caso se trató de una prima de ella, si bien lo más probable es que no fuera ninguna de las dos, muy niñas todavía, sino otra mujer no identificada aún (más tarde Siqueiros retrataría a Dolores con un fuerte sesgo sexual). También empleó fotos tomadas por Edward Weston y Tina Modotti. Angeline Beloff, al regresar para buscar a Rivera en 1932, compartió el camarote con Palma Guillén, quien luego le diera trabajo como maestra ante el desprecio del artista. Y luego no faltaría Frida Kahlo y tantas otras mujeres, haciendo papeles activos o pasivos, pero siempre uno era el pintor y ellas las modelos.

Orozco, misógino, no siguió los mismos patrones y cuando tuvo que pintar una mujer indígena, como la Malinche, fue monumental a la vez que femenina; para algunos era simbolista y demasiado delicada, casi asexual; para otros es heroica.

Siqueiros fue bastante diferente a ambos en este sentido, pero por cierto no necesitó en sus primeros murales o cuadros representar modelos que fueran más allá del retrato, o de su propia mujer. A Graciela Amador la pintó en un óleo una única vez y vestida, en cambio a Blanca Luz la dibujó y pintó en gran cantidad de ocasiones, con lápiz, tierras, carbonilla, con todo lo que pudo y la mayoría de las veces desnuda, incluso

184. Luís Martín Lozano, “Reinterpretación en torno a *La creación* de Diego Rivera: recuento histórico”, *Memoria del Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México-Conaculta, 1999, pp. 75-89.

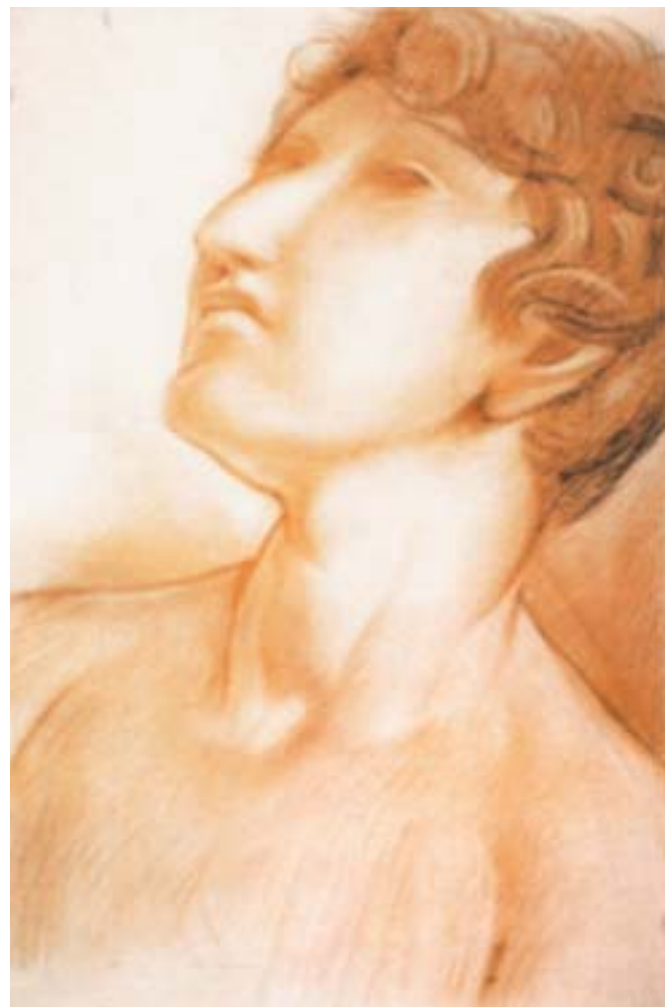
185. Alma Roura, “Aguas Diego, ¡ahí viene Lupe!, las modelos de Diego Rivera”, *Memoria del Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México-Conaculta, 1999, pp. 119-147.

mientras estaba embarazada. Por eso cuando pintó *Ejercicio Plástico* hizo ese alarde de masculinidad recatada –a los hombres no se les ve el sexo y él tiene puesto un pantalón corto–, mientras que todas las mujeres, sean o no la misma persona, están absolutamente desnudas aunque de piernas cruzadas, salvo la niña de arriba que ya veremos que es Blanca Luz metamorfoseada en el tiempo, quien sí está con el sexo abierto y en primer plano. En el boceto había una única mujer adulta que tenía el sexo a la vista, que luego también fue pintada cruzada de piernas.

Por último y aunque parezca repetitivo y hasta fuera del tema, queremos volver a Angeline. Hay una serie de datos que en Siqueiros han sido poco observados pero que creemos interesantes para el mural de Don Torcuato. Ya hemos visto que nunca se perdonó, como su amigo, haberla dejado sola en Francia luego de que el propio Rivera la abandonara; en sus memorias lo dice con toda claridad y dedica varias hojas a hablar de ella, lo que no hace ni siquiera con sus esposas; en las memorias que editó luego Scherer García sin censura, dice “¿Cómo escribirle a Angeline Beloff sin decirle toda la verdad o parte de la verdad? [...] o hacer que volviera y viera a Diego [...] con una mujer infinitamente más hermosa que ella y perfectamente aporreada de tanto amor, rodeada de comodidades y bienestar económico en un mundo de luz”. “Supe después que en varias ocasiones intentó suicidarse”, cinco o seis años más tarde ella fue a México y vivió con Graciela Amador, “mi ex mujer”. Esa noche en que Rivera

Figura 129. Tina Modotti posando con el torso desnudo para Diego Rivera.

Figura 130. Nahui Ollin dibujada por Rivera.



se fue de París y los visitó Ilia Erenburg¹⁸⁶ le quedó grabada para siempre; él sí no pudo olvidar la muerte de Dieguito porque no tenían dinero para pagar siquiera un poco de carbón, mientras que Rivera mantenía una amante con la que tuvo a Marika.¹⁸⁷ Quizá por esa desconsideración hacia sus esposas, todas ellas terminaron siendo amigas entre sí.

Esto, este evento que quedó casi olvidado en las biografías de Rivera, a Siqueiros le quedó clavado en el corazón, escribió sobre ello una y otra vez, y jamás se perdonó haber participado en eso, haber sido parte del juego. Por culpa o porque después se lo echaron en cara, lo cierto es que esa rubia de ojos azules quedó en su memoria. Incluso lo transmitió a terceros y cuando aquí se editó una biografía sobre Rivera y su obra, escrita por el hermano de uno de los colaboradores del mural, Angeline ocuparía una hoja completa, lo que resulta de otra forma inexplicable; el maestro debió contarles la cruda historia más de una vez a sus compañeros.¹⁸⁸ Por eso no sería extraño que a la hora de tener que cerrar la narración en el mural de Don Torcuato con la mujer que se va volando definitivamente, con que acaba todo, ella haya tenido un rostro mexicano y ojos de color azul-violeta. Puede ser o no, es una hipótesis, nadie sabe qué había en la cabeza del artista pintando. Pero si hubo culpa, bien pudo sintetizar los rasgos más claros del rostro de Graciela, el cuerpo de Blanca Luz y los ojos de Angeline, como el fin de una historia de odios y rencores que se alejan en el tiempo. Como metáfora del final de su mural, de su pareja y de su viaje, no estaría nada mal por cierto.



Figura 131. María Asúnsolo, amante frustrada de Siqueiros en los años posteriores a Blanca Luz.

186. Ilia Erenburg (1891-1967) fue un escritor y periodista ruso. Emigró en 1907 a Europa, donde tomó contacto con la vanguardia. Fue corresponsal durante la Primera Guerra Mundial, a cuyo término volvió a su país. Sin bien apoyó la Revolución Rusa, nunca fue miembro del Partido Comunista ni acordó con su política. En 1921 regresó a Europa. Vivió en varios países, entre ellos Francia, donde conoció a Diego Rivera, quien al parecer lo inspiró para su novela *Las extraordinarias aventuras del mexicano Julio Jurenito y sus discípulos* (1928), donde critica tanto a Occidente como a la Unión Soviética. Estuvo en España durante la guerra civil. Fue un gran opositor al realismo socialista impuesto en su país, pero hacia 1950 cambió su parecer al respecto. Desde entonces fue uno de los escritores soviéticos más visibles, diputado del Soviet Supremo y mensajero respetado en el mundo. Recibió el premio Lenin de la paz.

187. Isolda Kahlo, *Frida íntima...*, p. 135.

188. Jorge E. Spilimbergo, *Diego Rivera y el arte de la Revolución Mexicana*, Indoamérica, Buenos Aires, 1954, p. 16.



Quienes más se destacaron en la amistad y relación en México con Siqueiros y su pareja Blanca Luz fueron Frida Kahlo y Diego Rivera, pero de ellos hablamos en detalle a lo largo del libro, al igual que de Guerrero y la familia Arenal. Entre los amigos y conocidos cercanos de esos años se encontraba el ya nombrado Ángel Falco quien, además de haber acogido a Blanca Luz en la Embajada uruguaya apenas llegada a México, le daba refugio cada vez que se peleaba con Siqueiros. Falco trabajó en varias revistas de vanguardia como *Proteo* y *La Raza* desde 1916, fue autor de libros de radiante prosa que publicó desde 1908, los que culminaron en sus *Cantos rojos*.¹⁸⁹ Siqueiros pintó un gran óleo con su rostro en la década de 1930, quizá porque al final entendió que a ese hombre le debía mucho.

En México se pusieron en contacto con Julio Antonio Mella, un muy joven líder revolucionario cubano, refugiado, quien ha sido bien definido como “el Che Guevara y el subcomandante Marcos de su tiempo, en términos de tener la imagen de un líder carismático e incorruptible”.¹⁹⁰ Al parecer la relación fue estrecha, él escribió en *El Machete* y estuvo en toda movilización y tema obrero que hubiera. Mella fue brutalmente asesinado por la policía en 1929. El hecho conmovió al mundo y provocó la crítica y el repudio al gobierno mexicano. Existe una vasta bibliografía sobre este joven ultimado a los veinticinco años y que fue sin duda un ídolo para su generación.¹⁹¹ Para algunos, el asesinato fue instigado por Vittorio Vidali, el intrigante agente estalinista que controlaba y decidía sobre la vida, la expulsión o la muerte de quienes él consideraba disidentes. Desde su llegada a México en 1926 Mella fue pareja de Tina Modotti, quien fue testigo de su asesinato y lo fotografió.

Posiblemente a través de Mella, o de Rivera, conocieron a Tina y su compañero también fotógrafo, el conocido Edward Weston. Éstos llegaron a México tras una brillante carrera atraídos por lo exótico, la revolución y lo diferente, como tantos de su generación, y por la influencia que tuvo sobre ellos Xavier Guerrero durante 1922 cuando lo conocieron en Los Ángeles. El segundo marido de Tina había muerto en México en ese año. Se pusieron en contacto con el grupo de muralistas y de intelectuales modernos e hicieron famosas fotografías de personajes como Lupe Marín o la irrefrenable Nahui Ollin, que muriera en la locura,¹⁹² del Dr. Atl o la propia Blanca Luz entre tantos otros. Muchos de ellos eran desnudos, tema que hasta el momento no se había relacionado en la foto con el arte; una cosa era la pornografía y otra la creación. Weston en eso vio un camino diferente, al igual que supo mostrar las exotocidades que buscaba y la modernidad que veía construirse en su alrededor. Expusieron sus obras en el Palacio de Minería, ambos junto a Charlot, y la muestra fue inaugurada por el presidente Álvaro Obregón, quien mostró el nivel de respeto que se sentía por su obra. Otra exposición se hizo en Guadalajara y tuvo la presencia de Siqueiros, quien escribió una nota en un diario.¹⁹³ En 1926 Weston fue contratado para realizar las fotos del libro de Anna Brenner que tanto hicieron por la nueva imagen del país en el mundo.

Pero ese año Weston se separó de Tina y se fue de México; la diferencia entre ellos, más allá de lo personal, estaba en que ella quería cambiar el mundo –ingresó al Partido Comunista en 1927–, mientras que él sólo quería retratar lo que veía sin modificar nada. Era un liberal de gran amplitud sexual, en la tradición de Walt Whitman. Ella tomaría las impactantes fotos de la muerte de Mella, que darían la vuelta al mundo y afianzarían la decisión de expulsarla del país, para lo cual se la acusó de pornografía por las fotos en las que había posado desnuda y se la llevó a juicio; su defensa la llevaron adelante dos artistas –no dos abogados– que fueron Rivera y Covarrubias, lo que causó aun más escándalo en esa sociedad reticente a los cambios.¹⁹⁴ El propio Vasconcelos la trató de “depravada”,

Figura 132. La figura del final de la narración de *Ejercicio Plástico* con sus ojos azul violáceos.

189. Solidaridad, Montevideo, 1962.

190. Leonard Forgarit, “Tina Modotti and the image of Mexican communism in 1928”, *Crónicas*, N° 10-11, México, 2002-2003, pp. 41-51, la cita en la p. 41.

191. Su cadáver fue llevado a Cuba en 1933 tras haberse profanado su tumba, pero el primer monumento recién se pudo erigir en 1959. Raquel Tibol, *Juan Antonio Mella en El Machete*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

192. Adriana Malvido, *Nahui Ollin, la mujer del sol*, Diana, México, 1993; *Nahui Ollin, una mujer de los tiempos modernos*, catálogo de exposición, INAH, México, 1992.

193. David Alfaro Siqueiros, “Una trascendental labor fotográfica: la exposición Weston-Modotti”, *El Informador*, Guadalajara, 4 de septiembre de 1925, p. 6; “Diego Rivera, Edward Weston y Tina Modotti”, *Mexican Folkways*, N° 6, México, 1926.

194. Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003; Patricia Siberts, *Shadows, Fire, Snow: the life of Tina Modotti*, University of Texas Press, Austin, 1999; Margaret Hooks, *Tina Modotti and the revolutionary*, Pandora, Londres, 1993; Mildred Constantine, *Tina Modotti, una vida frágil*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979; Maricela González Cruz, *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, Universidad Autónoma de México, 1999.

por eso y por haber tenido cinco parejas en pocos años. Pese a eso ella hizo una gran exposición en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional en 1929, inaugurada por Siqueiros. En esa época ya había desarrollado la idea de que la fotografía, como los murales que propugnaba Siqueiros, podía transmitir mensajes políticos, unir arte y propaganda, lo que ella efectivamente hizo. Ahí estaba por fin su diferencia con Weston, ambos eran modernos a su modo, en las dos grandes vías que estaban inventando: un purismo total, similar al despojamiento formal del purismo en el arte y el funcionalismo en la arquitectura, y la radical vanguardia politizada.

Tina permanecerá en México hasta 1930; falleció a los cuarenta y seis años tras publicar numerosas fotos para revistas como *El Machete* y en especial en *Mexican Folkways*. Quedó retratada entre los grandes revolucionarios en un mural de Rivera llamado *El arsenal*, entregando armas al pueblo para la lucha social. La influencia de Tina fue tan fuerte que el propio Eisenstein aceptó que sus fotos lo sedujeron al conocerlas en Berlín en 1928 a través de Rivera; ese fue otro de los factores para ir e imaginar su película *¡Que viva México!*

Quien le tomó varias fotografías artísticas a Blanca Luz fue Dolores (Lola) Álvarez Bravo (nació como Dolores Martínez de Anda en 1907), una famosa fotógrafa y figura clave en el renacimiento posrevolucionario en México. Sin padres, fue a vivir con su hermanastro donde conoció a Manuel Álvarez Bravo; se casaron en 1925 y se mudaron a Oaxaca. De él es de quien aprendió fotografía, siendo ambos extraordinarios en su profesión. El matrimonio se separó en 1934 aunque ninguno de ambos dejó ese trabajo. Ella, inspirada por Weston y Modotti, hizo una carrera brillante en la cual durante medio siglo fotografió la vida cotidiana en pueblos y ciudades, así como retratos de personajes notables, entre ellos los Siqueiros.

Cuando recordamos la exposición que hizo Siqueiros en el casino Español hubo tres personas que lo apoyaron y con quienes luego se perdió la relación. El primero fue Eyler M. Simpson, un norteamericano que trabajaba con el tema de la reforma agraria. Con los años sus planteos no fueron desacertados y siempre se mantuvo al frente de la economía campesina de México.¹⁹⁵ Entre las artistas jóvenes estaba Caroline Durieux, quien había estudiado arte; en 1926 viajó a México por los negocios de exportación de su marido y allí se puso en contacto con los muralistas, logrando respeto por sus litografías de sentido satírico; Diego Rivera la celebró por su ácido humor y valentía. Regresó a Nueva Orleans en 1936 donde tuvo una larga carrera en la docencia y el arte, siempre en la misma línea. Su obra se ha difundido y exhibido en todo el mundo. El último era Gabriel García Maroto, un artista español, destacado pintor, impresor y escritor. Se inició como modernista con una vasta obra temprana, incluso editando a García Lorca. Para 1927 ya había libros con su obra. El año anterior había viajado a México con su joven esposa (que había nacido allí), Amelia Narezo, y dictó una conferencia de inauguración de la exposición *Joven pintura mexicana*, una muestra de los alumnos de Ramos Martínez, maestro de Siqueiros.¹⁹⁶ Hizo publicaciones, diseños y escribió para Rivera, Genaro Estrada, Manuel Gómez Morín, e incluso hizo una publicación sobre las experiencias educativas de quien sería el siguiente presidente de México, Lázaro Cárdenas. En 1930 residió en Nueva York y en 1934 regresó por un tiempo a España, con una fuerte militancia antifascista; en México continuó publicando hasta poco antes de su muerte.

La estaba en la ciudad de Taxco, ya dijimos, los marcó a ambos en cuanto a las personas que conocieron: era la meca del continente y la casa de Moisés Sáenz, el centro de todo. Artistas, coleccionistas, millonarios, dueños de escuelas de arte, arqueólogos, escritores... todos desfilaban por allí. En sus meses de estadía allí Blanca Luz y Siqueiros

195. Eyler M. Simpson, *The Ejido, Mexico's Way Out*, introducción de Ramón Beteta, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1937.

196. Gabriel García Maroto, *La revolución artística mexicana. Una lección*, E. Giménez, Madrid, 1926; de México también es su libro *Veinte dibujos mexicanos*, Biblioteca Acción, Madrid, 1928.

conocieron o establecieron relaciones con muchos de ellos, al grado que en forma habitual ella, para presionar a las autoridades o para destacarse, invocaba sus nombres. Blanca Luz usó varias veces una frase para defender a Siqueiros ante las críticas recibidas por diferentes medios y personas en Buenos Aires: “¿Qué dirán Eugene Jolas, Anita Brenner, Seymour Stern, Sergei Eisenstein, cuando se enteren, cuando sepan lo que se hizo con Siqueiros?”. La lista por sí sola era de un enorme peso, si bien es posible pensar que en Buenos Aires muchos no conocieran la importancia de algunos de ellos, como Jolas o Stern. Vale la pena recordar quiénes eran.

Anna Brenner fue una personalidad de gran importancia y precisamente, como ya hemos dicho, quien organizó la primera exposición de Siqueiros en México en el casino Español, mientras el pintor se hallaba en Taxco. Era una joven moderna, muy joven –tenía veinticuatro años en ese momento–, dinámica y pasional, graduada en antropología en Columbia, que dejó una huella indeleble en la construcción de la imagen del México revolucionario. Había nacido el mismo año que Blanca Luz, de padres norteamericanos que habían vivido en México hasta que en 1916 se radicaron en Texas. Sus antecedentes de una nacionalidad indefinida, su herencia judía, su condición de liberada y norteamericana, la hacían poco potable para una sociedad conservadora como la mexicana. Pero su primer libro, *Idols behind altars*, de 1929 –recordemos que tenía veinticuatro años–, se transformó de inmediato en un best-seller; es más, en la obra que realmente cambiaría la imagen de un país y que sigue siendo un éxito y lectura obligatoria de cualquier viajero. Como Frances Toor –de quien ya hablaremos–, tuvo una mirada del país desde lo exótico, describió a los jóvenes artistas, la plástica revolucionaria de Rivera, Orozco y Siqueiros –a éste lo dejó en último y menor lugar–, y describió la simbiosis cultural entre lo indígena y lo español, entre el pasado y el presente, en un libro de gran impacto gráfico.¹⁹⁷ Es posible que a Siqueiros le haya dado muy poco lugar en esa obra debido a que para ese entonces él casi no había pintado en México, estaba fuera del país y las referencias a él eran por segundas o terceras personas o publicaciones. Durante la guerra en España fue corresponsal de *The New York Times* y una de las primeras en llevar a Estados Unidos dibujos de Orozco y Rivera. En 1936 fue ella la que le envió de urgencia un telegrama a Diego Rivera pidiendo asilo para León Trotsky, y aunque él estaba en Nueva York se lo consiguió casi de inmediato gracias a su enorme influencia.

Con los años publicó muchas otras revistas y libros. Generó una explicación del proceso revolucionario basada en la explotación desenfundada del campesinado y acuñó el nombre “renacimiento mexicano” para lo que estaba viendo en el arte frente a sus ojos. Su libro fue el primer inventario de la nueva cultura del país. Falleció en 1974, casualmente como Siqueiros y en la tierra natal de ambos. En su primer libro y pese a no haber coincidido en la ciudad de México en ese momento, escribió: “Se lo ve inventando juegos consigo mismo. Inocente para el mundo, él cambia las reglas de juego de manera excitada y el proceso se lo ve más como una irresponsabilidad. Todo el tiempo está lleno de entusiasmo, lleno de energía y fluyen ideas, lo que nunca cuestiona hasta que las ha enfrentado”.¹⁹⁸ Como primera crítica, fue fuerte por cierto. Sobre Blanca Luz sólo dijo “su expresiva esposa”; recordemos que para ese tiempo ya editaban *El Machete*, al cual ella destaca como revista, al grado que termina diciendo sobre Siqueiros que se trataba “de un hombre que eligió ser grande más que famoso”.¹⁹⁹ Luego coincidirían en Taxco y ella podría ver mucha, más obra de él pero, pese a inaugurar su exposición, nunca hubo una relación estrecha.

Otra mujer que llegó en esos años y creó un movimiento para reconocer el valor del arte popular fue Frances Toor. Nacida en 1890, arribó a México en 1922 para estudiar arqueología y de inmediato se puso en contacto con la bohemia y los artistas del país,

197. Anna Brenner, *Idols behind altars*, Beacon Press, Boston, 1929; hay varias reediciones y traducciones. Véase Susannah Glusker, *Anita Brenner*, University of Texas Press, Austin, 1998, para su vida y obra. Puede verse su obra posterior *El viento que barrió México: historia de la Revolución Mexicana 1910-1942* (1945), Gobierno del Estado, Aguascalientes, 1975, traducción de la edición de 1945 hecha con George R. Leighton.

198. Anna Brenner, *Idols...*, p. 260.

199. Ídem, p. 266.

extranjeros y nacionales, a los que sirvió de vínculo a lo largo de su vida. En 1925 comenzó a editar una revista llamada *Mexican Folkways*, que duró más de un decenio, donde tuvieron espacio los muralistas y toda la vanguardia de su tiempo, sin duda la primera de su tipo en el país. Siqueiros siempre tuvo un lugar especial en ella. Luego editó libros fundamentales para establecer la nueva imagen que se creaba del país hacia el exterior.²⁰⁰

Ya hemos citado a Waldo Frank, el empedernido viajero oriundo de Estados Unidos que, una vez definido en la izquierda política, recorría caminos americanos escribiendo y dando conferencias. Desde su fundación en 1926 era el secretario de la revista militante *New Masses*, en la que luego escribiría sobre Siqueiros y el arte mexicano en profusión. En 1929 hizo una larga gira en la que conoció a Blanca Luz y la incluyó en su libro como una buena poetisa uruguaya; regresó a la Argentina y Uruguay en 1934 y tres años después viajó a México para conocer a Trotsky, en Buenos Aires fue agredido y expulsado como persona no grata.²⁰¹ En 1929 fue invitado por Moisés Sáenz a su casa en Taxco donde también conoció a Tina Modotti y a Hart Crane, a quien definió como “un amigo íntimo y muy querido”.²⁰² Recordemos que éste se suicidó justamente al regresar de ese viaje y Frank le publicó sus poemas completos de forma inmediata. Es decir, mucho era lo que los unía a todos entre sí: su postura marxista militante, su visión de la sexualidad, el arte, la literatura y la mirada internacionalista de la vida. Con los años Frank sería uno de los personajes más conocidos de la intelectualidad continental.

En la revista *New Masses* habían participado en su fundación dos personalidades que también formaron parte de este círculo: la ya citada Anna Brenner y el conocido escritor John Dos Passos, ambos militantes del Partido Comunista de Estados Unidos. Y no casualmente la revista la ilustraron Tina Modotti, Xavier Guerrero y hasta Rufino Tamayo. Dos Passos en 1927 había escrito *Paint the Revolution* tras su estadía en México de 1926 y 1927, coincidentemente con los años en que Siqueiros no pintaba murales sino que militaba en política en el norte, de ahí que no lo mencione, aunque sí fue amigo de Xavier Guerrero.²⁰³

En Taxco estaba el omnipresente William Spratling, quien tuvo mucho que ver con la estadía de la nueva pareja: se trataba de un arquitecto norteamericano que había comenzado buscando oro en el estado de Guerrero y luego un gran coleccionista de arqueología que en ese mismo año había decidido radicarse en Taxco. Instaló allí una fábrica de joyas de plata llamada Las Delicias que fue iniciadora de la industria de la joyería turística que aún hoy existe y caracteriza el lugar. Él fue quien le publicó en 1931 a Siqueiros su álbum con trece grabados que, en tapa, incluía la *Mujer proletaria* que luego exhibiría en otra versión en Buenos Aires.

El otro grupo que los acompañó en Taxco es el de los amigos de Jean Charlot y su pareja Zohmah Day, que en ese entonces estudiaba arte; se habían conocido en julio en la ciudad de México. Ella y su hermana Berta compartieron el modesto alojamiento en la iglesia y durmieron en la capilla. Junto con ellos fueron Francisco Miguel y Syria Alonso; el *Retrato de hombre* de 1931 que Siqueiros exhibiera en Buenos Aires en Amigos del Arte representaba nada menos que a Miguel, pero también hizo el retrato de ella. Francisco era un pintor de La Coruña que murió tras ser torturado por el ejército de Francisco Franco en la guerra civil; al saber que era pintor le cortaron las manos. Estuvo en México de 1926 a 1934. El cuadro de ella, por la necesidad de dinero, lo vendieron en su viaje de regreso, y dio la suerte de que lo comprara Alejo Carpentier en La Habana.

Pero la persona que parecería que al menos a Blanca Luz más hechizó fue Hart Crane, el poeta norteamericano, y no por motivos sexuales ya que su interés en los

200. Su libro *Motorist Guide to Mexico* de 1938 ayudó a viajar a miles de turistas por primera vez y su *Mexican Popular Arts* del año siguiente es una obra sustantiva hasta la actualidad. Culminó su vida con *A Treasury of Mexican Folkways*, Crown Publishers, Nueva York, 1947.

201. Waldo Frank, *Memorias (1889-1967)*, Sur, Buenos Aires, 1975.

202. Robert Perry, “The share vision of Waldo Frank and Herbert Crane”, *University of Nebraska Studies*, N° 33, 1966.

203. Karl Schmidtt, *Communism in Mexico: a study in political frustration*, University of Texas Press, Austin, 1965; Andrew Hemingway, “American communists view Mexican muralism and artistic responses”, *Crónicas*, N° 8-9, México, 2001-2002, pp. 5-12.

hombres era público y por eso mismo se había tenido que ir de la casa de su familia. Nació en 1899 y murió a los treinta y tres años. Tras varios viajes, trabajos, frustraciones y una tremenda carga de culpa por su cristianismo que chocaba con sus preferencias sexuales, viajó a refugiarse a México y en la bebida, mientras sus poesías tenían éxito en la vanguardia de su tiempo. Precisamente en 1929 estaba escribiendo su obra maestra, *El puente*. Había alquilado una choza frente al mar en el estado de Guerrero y deambulaba a pie, borracho sempiterno, cuando conoció a Blanca y Siqueiros. En 1932 y volviendo desde Veracruz en barco a Estados Unidos quiso establecer relaciones con un miembro de la tripulación, quien lo agredió y junto con los demás marineros lo persiguieron hasta que se arrojó al agua y murió de inmediato.²⁰⁴ Blanca Luz le dedicó muchos de sus escritos. En el Apéndice Documental se puede leer una extensa evocación de Hart Crane.

También en Taxco establecieron una ligera relación con Katherine Anne Porter, que no por breve dejó de ser interesante, aunque no sabemos que alguno de ambos la haya continuado, seguramente por su cambio político. Había nacido en 1890 como Callie Russel Porter, más tarde cambiaría su nombre por el de su abuela que fue quien la crió hasta los nueve años, en que falleció. Tuvo un matrimonio temprano, a los dieciséis años, y tuvo que huir de su marido por sus borracheras y golpes para trabajar como actriz de segunda categoría. Se enfermó de tuberculosis –luego casi muere de gripe– y durante su convalecencia decidió dedicarse a escribir, lo que la llevó mucho más tarde a ganar el premio Pulitzer y entrar a la historia de las letras de Estados Unidos. Comenzó a militar en la izquierda y buscando un editor viajó a México donde conoció a Rivera y a Siqueiros, entre otros revolucionarios del Partido Comunista. Pero para finales de la década estaba desilusionada del movimiento y lo abandonó por la Iglesia Católica; de sus cuatro meses de estadía en México escribió precisamente cuatro cuentos. Más tarde volvió a estar gravemente enferma y abortó un hijo en 1927. Viajó por Europa y, lentamente, su obra se fue haciendo nutrida y reconocida hasta lograr tres veces ser nominada para el premio Nobel de literatura. Al conocerse con Blanca Luz debieron tener muchos temas de que hablar sobre tragedias comunes. Y si se hubieran mantenido en relación, seguramente hubiesen tenido mucho más afinidades, especialmente políticas e ideológicas. Porter murió en 1980.

Eugene Jolas fue un escritor y un muy conocido crítico de literatura de escala internacional al que también conocieron bien. Nacido en 1894, creció en Francia aunque era de origen norteamericano y pasó buena parte de su vida en Alemania. Casado con María Mc Donald, formaron una pareja que trabajó intensamente apoyando a los escritores jóvenes –el primero fue James Joyce– y peleando por una literatura que estuviera más allá de las fronteras de los lenguajes. Cuando se conocieron con los Siqueiros habían fundado la revista *Transition* donde llevaron al papel la modernidad europea, desde el surrealismo y el dadaísmo al expresionismo, y donde incluyeron su manifiesto “La revolución de la proclama mundial”. En ella escribieron Ernest Hemingway, Samuel Beckett, Dylan Thomas, André Gide, Rainer Maria Rilke, André Breton, Hans Arp, James Joyce, Franz Kafka y Man Ray, entre tantos otros. Hicieron a su vez un importante aporte a la traducción literaria y a la difusión de la literatura europea en Estados Unidos. Jolas era ya una personalidad distinguida cuando viajó a Taxco. Murió en 1952.²⁰⁵

El muy famoso crítico de arte Élie Faure (1873-1937) parece que apenas se trató con Siqueiros, al menos en esos años. Sí era muy amigo de Rivera desde la estadía de este último en Europa. Si bien Faure era médico, la publicación en 1909 de su monumental historia del arte en varios volúmenes lo apartó definitivamente de esa profe-

204. Marc Simon (ed.), *The Complete Poems of Hart Crane*, Liveright, Nueva York, 1986; Langdon Hammer (ed.), *Hart Crane: Complete Poems and Selected Letters*, The Library of America, Nueva York, 2006; Paul Mariani, *The Broken Tower: A Life of Hart Crane*, W. W. Norton & Company, Nueva York, 1999; Alan Trachtenberg, *Brooklyn Bridge: Fact and Symbol*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1967.

205. Eugene Jolas, *Man from Babel*, Andreas Kramer y Rainer Rumold, eds., New Haven, Yale University Press, 1998.

sión.²⁰⁶ A esa obra les siguieron numerosos libros sobre el tema. Su especialidad era el arte de Francia y de Italia. La primera relación con el mundo artístico fue a partir de que Émile Zola le pidiera que publicara su *Yo acuso*, que hizo temblar el mundo como pocos textos en la historia. Faure conoció México y su arte aunque no se dedicó a él. Rivera le pedía constantemente que le llevara dinero para su hija en Europa.

Para completar el conjunto de los conocidos debemos recordar a alguien que, si bien no sabemos qué tipo de relación tuvo con Siqueiros, pensamos que influyó mucho en él: Leopold Stokowski, a quien retrató en un cuadro notable. Alguien entendido en música podría analizar hasta qué punto hay una influencia de esta disciplina en la obra de Siqueiros; hasta donde sabemos, por ahora sólo se pueden advertir los ascendientes extrapictóricos debidos al movimiento continuo de Einstein, o sea, lo visual y no lo sonoro. La biografía de Stokowski es imposible de resumir; diremos solamente que nació en Londres en 1882 en el seno de una familia polaca. Mantuvo el acento de su familia aunque probablemente lo haya hecho sólo para llamar la atención. Fue un revolucionario como Siqueiros pero dirigiendo orquestas, transformando la ejecución en una teatralización sin precedentes: desechó la tarima, dejó la batuta y hasta hizo apagar las luces y que un reflector le apuntara las manos. Fundó famosas orquestas en Estados Unidos y en Europa y fue un difusor de la música de un país en otro, estrenando obras nunca ejecutadas al grado de ser considerado el padre de la orquesta moderna; incluso definió la actual posición de los músicos en escena. Debutó como director en 1909 tras una trayectoria que empezó en su primera juventud, luego se fue haciendo famoso por la audacia de sus creaciones y la versatilidad –casi teatralidad– de sus presentaciones. Realizó grandes producciones musicales para el cine. Su nombre está asociado a la producción del sonido estereofónico. Dirigió la música para la película *Fantasia* de Walt Disney. Adaptaba a su parecer los clásicos sin ningún prejuicio y entera libertad. El año en que conoció a Siqueiros acababa de montar *Boris Godunov* en Filadelfia. Cuando la empresa Victor hizo la primera grabación para el cine en 1925 él grabó la *Danza macabra* de Saint-Saens. Luego haría los primeros experimentos de alta fidelidad y estereofónicos entre 1927 y 1930. Grabó por primera vez todas las sinfonías de Brahms, Dvorak, Rachmaninov, Tchaikovsky, Sibelius, las sinfonías 7 y 9 de Beethoven y tantas otras. Cuando viajó a Taxco iba por su segundo matrimonio con la aviadora y actriz Evangeline Brewster; luego fueron famosos su casamiento con Gloria Vanderbilt y su romance con Greta Garbo. Murió en 1977.²⁰⁷

LOS AMIGOS Y COLEGAS DE LOS ÁNGELES

La llegada a Los Ángeles se produjo por invitación de Nelbert Murphy Chouinard, a quien Blanca Luz y Siqueiros conocieron en Taxco, que buscaba vanguardistas que dieran clases en su colegio, el que si bien no era abierto a las nuevas tendencias, sí aceptaba con agrado del arte tropical, exótico, tal como concebían lo mexicano y que era moda desde hacía una década en Estados Unidos. La visa para su estadía la tramitó Millard Sheets, que formó parte del grupo de alumnos. Desconocemos la relación con los Chouinard pero ni un cuadro pintó de ninguno de ellos, lo que muestra que la polémica por el mural los distanció mucho o que nunca fue tomado muy en serio, sólo como otro conferencista invitado.

Por cierto, y a diferencia de Taxco, en Los Ángeles a los Siqueiros-Brum no les fue tan sencillo hacer amigos o conocidos, sea por el idioma, las costumbres o el poco tiempo transcurrido. Así que si bien tuvieron contactos con algunos personajes célebres y la gente de las

206. Élie Faure, *Oeuvres complètes*, J.J. Pauvert, París, 1964.

207. Oliver Daniel, *Stokowski: A Counterpoint of View*, Dodd, Mead & Co., Nueva York, 1982.

escuelas de arte en que pintaron, las relaciones fueron menores. Uno de ellos fue Jake Zeitlin, quien poco antes de la llegada de la pareja había instalado la librería de la nueva bohemia. Venía de Texas –había nacido en 1902–, era a veces escritor, periodista, poeta. De familia judía inmigrante, inquieto, tras un par de años de trabajo en el mundo editorial se instaló por su cuenta como Jake Zeitlin Rare Books. Era el sitio donde iban los latinos de reciente inmigración, los escritores que querían leer sin necesidad de comprar y los fotógrafos informales que tenían allí su sitio favorito. Colgaba cuadros y organizaba exposiciones de arte que por lo habitual no pasaban de ser obras de amigos en las paredes con pocas posibilidades de venta. Pero era una exposición al fin de cuentas y fue la primera que aprovechó Siqueiros para dar a conocer algunas de sus obras. Si bien ni siquiera hubo un catálogo, al menos en su currículum de aquellos años el evento era mostrado como un logro.

El contacto principal de Siqueiros hemos dicho que fue la señora Chouinard, quien había fundado en 1921 el Chouinard Art Institute. Fue un importante sitio para la enseñanza del arte en la costa oeste, pionero en su tipo de institución de educación no universitaria. Por allí pasaron gran parte de los buenos artistas de California a lo largo de casi todo el siglo XX, incluyendo a Walt y Roy Disney que en ese lugar forjaron sus ideas, y de allí salieron la mayor parte de sus dibujantes. La directora se había formado en la costa este y en Munich, y su institución fue creada para romper ese monopolio localista en Estados Unidos.

Lo que no sabíamos, o al menos la bibliografía no profundizó para no herir la imagen del héroe, es que en realidad a él no lo invitaron a pintar un mural, como alegó tantas veces, sino a dictar el curso de pintura mural; y el grupo de artistas que supuestamente formó para ayudarlo, como haría luego en Buenos Aires, en realidad eran simplemente sus alumnos. Es más, ni siquiera eran los suyos sino los del curso de acuarela que dictaba el otro propietario de la escuela de arte, Millard Sheets. De ahí que la ofensa por el mural que pintó fuese tan grande para la señora Chouinard, ya que se sintió engañada mucho más allá de la ideología. Por supuesto, politizar la situación era conveniente, algo similar a lo que hizo Rivera y que le salió tan bien con su pelea con Rockefeller. Este mural quedó abandonado y lo lavó la lluvia; nadie se tomó siquiera la molestia de borrarlo. Las exageraciones de Siqueiros y de Raquel Tibol, su biógrafa oficial, de que era un grito contra el imperialismo y que por eso fue destruido, distan mucho de ser ciertas.

Millard Sheets (1907-1989) era profesor del curso de acuarela y arquitecto, llegó a construir más de cincuenta sucursales bancarias en California, y era un importante representante de la escuela de arte regional. Tuvo una carrera impresionante: antes de los veinte años ya era reconocido como acuarelista y fue uno de los forjadores de la Escuela de Acuarelistas de California, movimiento plástico que caracterizó el arte de la costa oeste por el siguiente medio siglo. La experiencia con Siqueiros al parecer no le dejó nada en especial ni modificó su manera de trabajar, aunque durante la Segunda Guerra Mundial, cuando estuvo en India y Pakistán, los temas del hambre y la miseria lo golpearon con fuerza y entraron en su obra. Con los años viajó a México y también realizaría obra con motivos locales. Con los años haría al menos dos grupos de murales.²⁰⁸

Otro de los alumnos era el escultor Robert Merrell Gage, mayor que los demás ya que había nacido en 1892. Su primera gran obra fue una escultura sedente de Abraham Lincoln que hoy está en el capitolio de la ciudad de Kansas, que lo hizo conocido rápidamente; en 1924 estaba ya instalado en Los Ángeles luego de dejar su pequeña ciudad natal de Topeka e hizo una importante cantidad de esculturas por encargo del Estado; como diseñador –ya que no fue arquitecto– trazó fachadas de conocidos edificios como el del *Los Angeles Times* y una docena de otras obras, incluyendo escuelas e iglesias. Murió en 1981.



Figura 133. Ángel Falco, pintado por Siqueiros, cónsul uruguayo en México que protegió y dio asilo a Blanca Luz a su llegada y en las diversas peleas que tenía en su matrimonio.

208. Como bibliografía sobre este movimiento, véase Gordon T. McClelland y Jay T. Last, *California Watercolors 1850-1970*, Hillcrest Press, Los Ángeles, 2002.

Entre los alumnos se encontraba también Paul Starrett Sample (1896-1974), quien se había dedicado a la pintura como terapia en su cura de la tuberculosis. A partir de la década de 1920 hizo pintura y acuarela de tipo comercial, sin búsquedas aparentes más allá de la venta al turismo local de paisajes y marinas, en el gusto tradicional norteamericano local, mezcla de naïf, colorido y exótico. Otro de los estudiantes era parecido: Lee Blair, aunque mucho más joven ya que había nacido en 1911, fue un conocido acuarelista de su tiempo que presidió la asociación dedicada a ese tema y fue quien hizo que el movimiento de acuarelistas de California se hiciera reconocido y tuviera un mercado más amplio. Su obra, sin dejar de ser simple y con un claro dejo turístico local, siempre tuvo una vertiente humorística y de muy alta calidad técnica. Ligeramente diferente fue otro del grupo, Phil Paradise, nacido entre los dos anteriores ya que era de 1905, dedicado a la acuarela llegó a presidir la misma asociación que el anterior, tuvo una repercusión mayor en sus exhibiciones y para 1930 vendía en Nueva York y otras grandes ciudades del Este. La Primera Guerra Mundial también le dio un gran golpe que lo llevó a viajar por México y América Latina para conocer otras realidades, temas que entraron en sus obras. Si en esto hubo o no influencia de Siqueiros, lo desconocemos ya que habían pasado quince años. Trabajó mucho en la industria de los dibujos animados y en ilustraciones comerciales, hizo esculturas y presidió la sociedad de acuarelistas.

Donald Graham, otro de los miembros, trabajaba en la Chouinard desde 1923 aunque era ingeniero de profesión, y fue de los primeros graduados. Luego inició una larga serie de estancias en Nueva York y Nueva Orleans, pintando, dibujando y dando clases; su interés personal estaba siempre en los paisajes. En 1930 regresó a Los Ángeles y fue contratado por el instituto. En 1932, mientras se organizaba el estudio de Walt Disney, fue el responsable de certificar la calidad de los dibujantes y supervisar su obra, tema en extremo complejo ya que se trataba de sincronizar dibujo y música, el gran logro del estudio que lo llevó a la fama. Era una nueva industria que se abría camino y él sería de sus grandes dibujantes. Al finalizar la Segunda Guerra, Disney lo hizo responsable de estudiar la posibilidad de crear películas de larga duración, lo que terminó en un libro clásico sobre la animación gráfica como creación artística.²⁰⁹

209. Bob Thomas, *The Art of Animation*, Walt Disney Productions, Los Ángeles, 1958.

Figura 134. Casa de Moisés Sáenz en Taxco donde se establecieron los contactos con el mundo intelectual.



De la misma edad era Barse Miller (1904-1973), de Nueva York, que había estudiado en la Academia Nacional de Diseño y luego en Academia de Bellas Artes de Pensilvania. Luego ganó un par de becas para Europa y tras su regreso se transformó en profesor de la Chouinard, con énfasis siempre en pintar acuarelas, en especial paisajes: desde la costa al desierto o los parques nacionales. Quizá lo que más destacó en su obra fue el preciosismo, la maestría técnica del uso del agua y el color, aunque sus temas eran ligeros, turísticos, decorativos. En la escuela pudo contactarse con muchos otros que tenían interés en el mismo tema y fueron quienes iniciaron la asociación de acuarelistas regional que tanto hizo por difundir ese tipo de arte, organizando recorridos y exhibiciones. Durante la década de 1930 hizo varios murales en la Universidad del Sur de California, en oficinas de correo y varios otros sitios. No parece que la influencia de Siqueiros haya llegado muy profundo en él. Su obra es considerada la más significativa en Estados Unidos en su técnica de acuarelas de grandes dimensiones, incluyendo desde escenas de guerra, sitios en Europa y paisajes de California. Cuando estuvo con Siqueiros ya llevaba hechas trece exposiciones y gran cantidad de murales, mucho más que su maestro.

Del resto del grupo debemos destacar a Katherine McEwen, quien junto a su hermana fueron las fundadoras de la influyente Sociedad de Artes y Oficios de Detroit, y a Henry de Kruiff, otro acuarelista californiano que se dedicó básicamente al arte comercial. Para finalizar, Tom Beggs era ya el director del Pomona College, donde en 1930 había pintado Orozco su famoso *Prometeo*, lo que le hubiese podido abrir puertas enormes a Siqueiros.

En síntesis, en ese primer grupo, su famoso *workshop*, ni Siqueiros tuvo una influencia real, ni debe haberle servido de mucha ayuda a él; menos aun les transmitió a sus miembros ideología alguna o permitió una mayor socialización del arte.

Una vez terminado este mural Siqueiros, pese a todo el escándalo –que no llegó ni a los diarios–, fue contratado por el director de otra escuela muy diferente, Francis K. Ferenz, que manejaba un centro de educación artística llamado Plaza Art Center ubicado en el barrio latino de Los Ángeles, en la calle Olvera, al que llegó por consejo de Dean Cornwall. El título que le encargaron para su mural fue *América tropical*, obviamente, y tampoco se imaginaron que iba a hacer lo que hizo. El mural anterior, si bien polémico, no insultaba realmente a nadie, no pasaba de ser una anécdota simpática de unos obreros –incluido un afroamericano– escuchando una arenga. Aquí el tema era mucho más complejo y ya lo hemos descripto. Pero Siqueiros, para volver a hacer su juego final, ejecutó todo el mural pintando de noche, y precisamente fue la noche anterior a la inauguración –se pintó entre la mitad de agosto y el 9 de octubre– cuando pintó a solas el dibujo central que causó todos los conflictos ya vistos. En realidad parecería que la gran ofendida fue la señora que financiaba el proceso de restructuración de la calle Olvera como barrio mexicano, tranquilo y tradicional, Christine Sterling. Era una persona influyente y rechazó de pleno lo que vio al ser corrida la tela que cubría la indígena crucificado bajo el águila imperial. Eso llevó a que la pintura fuese olvidada, luego una parte fue cubierta y con los años lo fue todo el resto a medida que se deterioraba. En la década de 1960 fue redescubierta al caerse la pintura que la cubría y se la protegió hasta su reciente restauración.

Si bien el tema de los murales terminó con conflictos en ambas escuelas, existía en Los Ángeles un mundo bohemio, intelectual y de mucho dinero que exploraba y a la vez transformaba en industria esa vanguardia. Obviamente era Estados Unidos, no México ni Rusia, cosa que no sabemos en qué medida Siqueiros logró comprender. Un contacto que no fue menor fue Dudley Murphy (1897-1968), director de cine que estaba haciendo su fortuna en los nuevos estudios de California. Fueron los años en que el cine creció de



Figura 135. William Spratling, quien ayudó a los Siqueiros en su estadía en Taxco.

Figura 136. Francisco Miguel pintado por Siqueiros en 1931.



Figura 137. Mural en la casa de Murphy. Pared central, campesinos sobre una escalinata; a la derecha, un miliciano armado.

manera ilimitada después de la sistematización del sonido en 1926. Ya no era el expresionismo a ultranza de Eisenstein, era el movimiento perpetuo de Walt Disney. Murphy era sólo dos años menor que el artista y tenía una residencia con un área de esparcimiento techada, usada para refrescarse en la tardes. Siqueiros logró pintar un mural en ese sitio como pago de varios favores por haberlo puesto en contacto con clientes que le compraron obras.²¹⁰ Algunas historias simpáticas, como con Charles Chaplin, quien no le compró usando el chiste de “que no lograba decidirse entre los dos cuadros”, son muy conocidas por su memorias y otros libros.

Resulta interesante que en ese mural, un gran panel al frente y dos menores laterales, si bien pintó algún soldado de la revolución con armas en la mano y varios campesinos incluso muertos, no había ni provocación ni alegato político. O fue condición a cumplir o había aprendido la lección.²¹¹ Lógicamente fue el único de ese viaje que se conservó intacto hasta la actualidad.

Pero, ¿quién era Murphy? Había comenzado a filmar en 1920, pero recién su octava película, *Ballet mecánico*, hecha con Fernand Léger, saltó a la fama universal.²¹² Primera (y única) película “cubista” (de 1924), intentaba una exploración en el uso de los motivos de la pintura en el cine; tenía intervención de Ezra Pound y Man Ray. De inmediato fue reconocido y a partir de entonces su producción fue imparable, aunque para esos años estaba trabajando en *St. Louis Blues* (1929) con Bessie

210. Susan B. Delson, *Dudley Murphy: Hollywood Wild Card*, University of Minnesota Press, 2006.

211. Fue vendido en 1999 y entregado al Museo de Arte de Santa Bárbara.

212. James Donald, “Jazz Modernism and Film Art: Dudley Murphy and the *Ballet Mécanique*”, *Modernism/modernity*, vol. 16, N° 1, 2009, pp. 25-49.



Figura 138. Campesinos muertos por la represión antirrevolucionaria, en el mural lateral.

Smith, seguida por otras con Duke Ellington, transformando el sonido musical de las grandes orquestas de jazz en un hecho esencial en el cine. Pero a partir de la década siguiente sus películas ya no tuvieron éxito, por lo que cambió de oficio y junto a su mujer se dedicaron a operar una cadena de hoteles de lujo, cuyo diseño fue del arquitecto Richard Neutra, quien había participado en el primer mural de Siqueiros como arquitecto asesor de la escuela Chouinard.

Una de las obras pintadas por Siqueiros en ese mundo del cine fue el retrato de Josef von Sternberg, nacido en Austria y de su misma edad. Educado entre Estados Unidos y Europa, hijo de familia inmigrante, tuvo que dejar la escuela y trabajar desde niño; por casualidad logró un empleo menor para limpiar y reparar rollos de películas, lo que le hizo más sencillo comenzar como editor en la década de 1920. En sus primeros filmes ni siquiera aparece en los créditos pese al éxito que tuvieron, pero al realizar una película temprana sobre el hampa en Estados Unidos y la lucha con la policía, que sería el gran tema de la década siguiente, logró su éxito, que se transformaría en internacional, con *El ángel azul*, donde descubrió a Marlene Dietrich, una actriz que puso a Estados Unidos de cabeza. Era impensable para el público de esos tiempos reconocer las virtudes de esta mujer contestataria, indisciplinada, libre y a la vez modelo de belleza e imagen de lo sensual en el amor; fue un éxito magistral. Para cuando Siqueiros pintó el retrato de Sternberg, éste había ya sido propuesto dos veces al Oscar y había

filmado doce películas. Poco más tarde quedó fuera del circuito comercial quizá porque sus proyectos eran más de investigación fílmica que para el consumo. Por otra parte, fue quien le solucionó a Siqueiros los problemas de aduana para entrar sus pinturas de gran tamaño a Estados Unidos.

II. SIQUEIROS Y BLANCA LUZ EN EL RÍO DE LA PLATA

1928-1933

Parecería que estaba todo planeado para irse de Estados Unidos, ya que era evidente que la visa no les sería renovada. Fue obra de Blanca Luz organizar la secuencia de eventos que llevó a que llegaran al sur: finalmente se casaron en Los Ángeles el 6 de octubre de 1932 y ese mismo día tomaron el barco *West Nilus* para el Río de la Plata. No fue como les había predicho Diego Rivera que el casamiento sería un día de flores y mariachis en Xochimilco, en realidad fue un día gris y triste; pero se casaron, ella con vestido de raso y él con saco y corbata. El viaje debió ser largo ya que el 28 de diciembre estaban en la isla de Trinidad desde donde despacharon una tarjeta postal a Violeta Brum.

La idea de armar una exposición en Sudamérica ella la venía incluyendo en sus cartas al menos desde febrero, quizá como resultado de una doble necesidad: volver a su tierra y su familia, lo que suena lógico en especial con el hijo, a la vez que para abrir un nuevo campo en el arte de su marido, esta vez despegado de la militancia en México, que le era insoportable. De esa manera llegaron a Buenos Aires el 30 de enero de 1933 según los registros portuarios; él declaró ser comerciante de treinta y cuatro años y ella tener veinticuatro de sus reales veintinueve y estar dedicada a "su casa". Absurdamente el diario *Crítica* y sus amigos se apresuraron a largar la noticia: el 25 de enero hay una nota acerca de ella, fotografiada con sus atavíos de indígena mexicana, foto que no fue tomada aquí obviamente. Si bien el periodista afirma: "Acaba de descender del barco..." y que se la había cruzado en la calle Florida por casualidad, es evidente que se trata de una nota ficticia que escribió con alguna información recibida antes de la llegada. En cambio sobre él habría una primera nota el 28 del mismo enero. A partir de allí los datos indican que ella cruzó varias veces el río mientras que él al menos lo hizo una vez. Estuvieron un tiempo en el hotel Colón de Montevideo y él hizo un gran cuadro con pintura de automóviles al no encontrar lo que necesitaba, la *Víctima proletaria en la China contemporánea*, inspirado en una brutal fotografía que había visto en un diario de entonces. Hay varias fotos de ellos en el vapor de la carrera, el ferry que cruzaba el río diariamente, aunque por la ropa son muy anteriores o, al contrario, muy posteriores, a julio, que es cuando ella llegó definitivamente.

En Montevideo el matrimonio y Eduardito se alojaron en el hotel Colón. Ese edificio monumental había sido la residencia de la familia Gandós, que desde 1909 se destacaba soberbio con sus mansardas sobre la ciudad en la esquina de las calles Rincón y Mitre. Había sido construido por el arquitecto William Rey Ashfield y tenía dos secciones. La parte de abajo era una ferretería que vendía pintura y materiales importados para la construcción desde 1855, propiedad justamente del señor Gandós. Arriba el hotel tenía unas sesenta habitaciones cómodas, un enorme comedor y varias salas para reuniones. El lujo, el colorido y la calidad estaban por todas partes, pero la unión entre comercio abajo y hotel arriba era una novedad en la ciudad y no fue bien vista, por lo que nunca pudo competir con sus pares. Si bien muy frecuentado, no era centro de tertulia de su tiempo y nunca llegó a recibir a los grandes viajeros ni a tener como residentes a las familias opulentas para quienes estaban preparadas las mejores habitaciones en forma de departamentos autónomos. Para 1941 los salones se transformaron en comercios y la hotelería



Figura 139. Cuadro de una mujer china torturada, hecho en Montevideo en 1933, que causara horror al ser exhibido en Buenos Aires.



Figura 140. El edificio del antiguo hotel Colón en Montevideo, donde se supone que Siqueiros pintó en 1933 un pequeño mural ahora desaparecido.

fue de mal en peor, hasta que en 1980 era un tugurio. Fue completamente recuperado y restaurado en 2005.¹

Según referencias nunca demostradas, ni siquiera puestas en el papel, Siqueiros hizo un arreglo con el propietario para pagar su estadía pintando un mural en planta baja, lo que puede ser verdad y suena lógico por su absoluta falta de recursos y en un hotel ya venido a menos. Según la información recobrada por Mendizábal en un viaje en 1989 para tratar de ubicar algún remanente, se trataba de una franja horizontal de cerca de un metro sobre una pared, del que para ese entonces nada quedaba visible salvo el recuerdo de haber existido. Y si algo había, fue alterado profundamente con la transformación comercial primero y, al ser restaurado en fecha reciente, se levantaron los revocos completos sin estudio alguno. Si realmente existió, se perdió un Siqueiros.

Podemos preguntarnos quiénes eran los conocidos de Blanca Luz en Uruguay, lista que costó bastante armar a partir de los pocos datos que surgen de sus diarios o cartas y más allá de sus exageraciones o del hecho de nombrar a personas que escasamente conocía. Mientras vivió en Uruguay, Blanca Luz fue forjando un grupo de amigos

1. "Un palacio en la antigua traza de la Ciudad Vieja de Montevideo", *Hábitat*, N° 47, Buenos Aires, 2005, pp. 44-48.

y conocidos de los cuales a algunos los mantuvo toda la vida, mediante cartas o en alguna corta visita en años posteriores. Básicamente su correspondencia fue con tres personas, además de su hermana Violeta: Juvenal Ortiz Saralegui, Luis Eduardo Pombo y Esther de Cáceres.

Ya dijimos que su primer marido había sido el poeta peruano Juan Parra del Riego, que aunque falleció joven había publicado y logrado conectarse con personas destacadas; la historia de que sus anillos de boda fueron los de los Mendilharsu, prestados para la ocasión, la hemos narrado. Pero el gran amigo, su confesor inmediato, el hombre al cual Blanca Luz le contaría todas sus intimidades, era Luis Eduardo Pombo, sin duda el bohemio por excelencia, escritor a destajo, habitual de los bares nocturnos, quien mantenía una larga relación afectiva con el pintor Guillermo Laborde, a quien ella siempre trató en sus cartas de "maestro", mientras que su amigo era simplemente "Pombito". En el Museo de Artes Visuales del Parque Rodó hay un magnífico retrato de él hecho por su amigo. Pese a eso el inquieto Pombo tuvo curiosas aventuras amorosas: la más conocida fue con el escritor francés Jean-Pierre Baril. Su biografía ha sido poco profundizada aunque como crítico de arte era muy activo, incluso en Buenos Aires.

El artista más conocido en esos años fue Guillermo Laborde (1886-1940), a quien se invitó en vano a que trabajara con Siqueiros. Había nacido en Montevideo y estudió en el Círculo de Bellas Artes. A partir de 1910 estuvo largamente en Europa. Se interesaba también por la decoración y la escenografía. Regresó a Montevideo en 1921 y fue nombrado profesor en la Escuela Industrial y en el Círculo de Bellas Artes. Su producción artística se caracterizó por el trabajo en planos superficiales con lo que cada vez necesitó telas más grandes. Fue un creador de vestuarios y realizador de tableros de carnaval, decorador y escenógrafo en teatros de todo tipo. Expuso su obra en varios países del continente. Su arte entronca con el planismo, esa tendencia tan uruguaya que se caracteriza por destruir la tridimensionalidad para usar imágenes de dos dimensiones situadas en planos sobrepuestos.

Pero Blanca Luz mantenía contacto con otros intelectuales, por lo visto muy variados aunque la ciudad y el mundillo intelectual eran aún reducidos. Hay que destacar a un poeta con quien mantuvo amistad y que la fue a recibir al llegar a Montevideo en 1933, Vicente Basso Maglio (1889-1961), dramaturgo, ensayista y periodista nacido en esa ciudad. Su obra es amplia y desde 1917, cuando editó *El diván y el espejo*, fue un personaje habitual de la intelectualidad uruguaya. Publicó una larga lista de libros de poesía y teatro, trabajó en periodismo y fundó la radio El Espectador.

María Esther Correch de Cáceres (1903-1971) fue amiga y confidente de Blanca Luz, tenían casi la misma edad porque había nacido en Montevideo en 1903. En su juventud se interesó por el pensamiento anarquista y participó en reuniones del Partido Socialista, pero posteriormente adhirió a la democracia cristiana. Estudió en la moderna Universidad de Mujeres de Montevideo y en la Facultad de Medicina. Se graduó en 1929, cuando publicó su primer libro de poesías, *Las ínsulas extrañas*. Contrajo matrimonio con el doctor Alfredo Cáceres, médico psiquiatra y literato; en su casa se hacían reuniones habituales de las que participaba buena parte de la bohemia local que tenía algún compromiso político. Siguió publicando con regularidad obras literarias, por lo que varias veces recibió el Premio Nacional de Literatura. Fue gran amiga y admiradora del pintor Joaquín Torres García, con quien mantuvo una estrecha relación y en cuyo taller participó; ayudó a difundir sus ideas plásticas y fundó el museo dedicado a su obra. A partir de 1945 y hasta 1951 estudió en Europa sin dejar por ello de lado su producción literaria. En 1962 se la designó en la Embajada en Washington. Había ingresado a la Academia Nacional de Letras y

la representó en varios congresos internacionales. A principios de 1971 viajó a Nueva York para una muestra de Torres García en el museo Guggenheim; de allí fue a España, donde contrajo la enfermedad que la llevó a su muerte.

Otra persona por la que sintió enorme afecto y admiración por su obra fue Juana Fernández Morales (1892-1979), poetisa conocida universalmente como Juana de Ibarbourou, el apellido de su marido. Alcanzó gran popularidad desde sus primeras colecciones de poemas; fue elegida miembro de la Academia Uruguaya en 1947 y en 1959 le fue concedido el Premio Nacional de Literatura. Sus obras están marcadas por el modernismo y exaltan la maternidad, la belleza física, el erotismo y la naturaleza, con tono retórico. Sus tres primeros libros, de estilo modernista, fueron el poemario *Las lenguas de diamante* (1919), *El cántaro fresco* (1920) y *Raíz salvaje* (1922). Tuvieron repercusión internacional y fueron traducidos a varias lenguas. La originalidad de estilo consistió en darle a la vida un sentido optimista con lenguaje sencillo y una expresividad muy natural. Publicó más de treinta libros, la mayoría colecciones de poesía, aunque escribió también memorias de su infancia, como *Chico Carlo* (1944). Su amplia popularidad la hizo merecedora del sobrenombre "Juana de América" desde 1929. Se la suele comparar con poetisas como la chilena Gabriela Mistral o la argentina Alfonsina Storni. Los billetes de su país de mil pesos llevan su rostro.

El otro poeta uruguayo con quien Blanca Luz mantuvo profuso correo fue Juvenal Ortiz Saralegui (1907-1959), quien se había hecho en extremo conocido en la vanguardia con su libro *Palacio salvo*, canto a la modernidad de Montevideo.

Entre los artistas plásticos se relacionó con José Cúneo (1887-1977), con formación académica, que estuvo en Europa a inicios del siglo XX donde quedó buena parte de su producción, al igual que en Estados Unidos, Argentina y, obviamente, Uruguay. Tras una etapa de paisaje fue un claro planista y si bien continuó con sus viajes al exterior su obra fue cambiando lentamente. En 1942 obtuvo el Gran Premio de Pintura del Salón Oficial, el Primer Premio en el Salón Nacional de Acuarelas y el Premio de Pintura en la Bienal Nacional de Arte. Volvió a Europa en 1954 e incursionó en la pintura abstracta. A partir de los años de 1960 logró un fuerte reconocimiento internacional y alcanzó importantes distinciones.

También Blanca Luz citaba a Carmelo de Arzadum (1888-1968), un pintor nacido en Salto que inició sus estudios allí y viajó a España en 1904. Fue profesor del Círculo de Bellas Artes y director del Museo Municipal de Bellas Artes. Desde 1935 fue alumno de Torres García y realizó sus primeras experiencias abstractas. En cambio Blanca Luz tuvo un contacto mucho más lejano con Petrona Viera (1895-1960), quien fue una de las pintoras más conocidas de Uruguay no sólo por su calidad plástica sino por ser sorda. Nació en Montevideo; su padre era un político que llegó a ocupar la presidencia en 1915. La casa de los Viera era centro de reuniones artísticas, y Petrona, con enormes dificultades de comunicación, cuando tenía poco más de veinte años comenzó a recibir clases privadas de pintura, en especial de Guillermo Laborde. Su obra retrató las escenas cotidianas, de su casa, de niños jugando; sólo con la edad comenzaría a pintar exteriores. En 1923 hizo su primera exposición pública, luego expuso en Buenos Aires y en París. Cuando Laborde murió en 1940, Petrona comenzó a dedicarse también al grabado.

Podemos citar a Justino Zavala Muniz (1898-1968), un dramaturgo, narrador y político. Militó en las filas de José Batlle y fue elegido diputado en 1923, senador en 1942 y nombrado ministro de Instrucción Pública y Previsión Social en 1952. Se debe a sus gestiones la creación de la Comedia Nacional en 1947, la Escuela Municipal de

Arte Dramático y el Conservatorio Nacional de Música. Integró el Consejo Nacional de Gobierno entre 1955 y 1959. Su obra narrativa es extensa, con más de media docena de libros editados entre 1921 y 1944. Era un hombre poderoso con grandes conexiones políticas. Más cerca de Blanca Luz estaba Eduardo Dieste Gonçalves (1881-1954), un crítico, escritor y diplomático de ascendencia española y fuerte compromiso con sus ideas tanto religiosas como políticas. Con el retorno de su familia a Galicia, desde 1888 residió en Rianjo. Estudió en el seminario de Santiago de Compostela sin llegar a ordenarse, y posteriormente Filosofía y Letras. En 1911 volvió a Uruguay y fue animador del grupo poético Asociación Teseo (1925-1930). Fue cónsul general de Uruguay en Londres entre 1927 y 1931, año en que fue destinado a España. Renunció al cargo en desacuerdo con la decisión de romper las relaciones diplomáticas con la República, y posteriormente tuvo una larga carrera diplomática. Dejó una obra novelística, dramática y ensayística. Participaba de la relación su hermano Enrique, quien estuvo en el casamiento de Blanca Luz con Parra del Riego.

Otro de sus conocidos fue Domingo Bazzurro (1886-1962) quien nació en Montevideo, donde recibió una enseñanza artística académica, y continuó sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires con los pintores Ernesto de la Cárcova y Eduardo Sívori. Su viaje de aprendizaje a Europa lo hizo en 1913 y ante la cercanía de la Primera Guerra Mundial se radicó un tiempo en España. De ahí su interés por el paisaje y de eso viró al planismo, tan caro a Uruguay y su arte. Pero la carrera docente fue cubriendo su producción artística. Fue socio fundacional del Círculo de Bellas Artes, al que presidió desde 1926 hasta 1943 cuando se transformó en Escuela Nacional de Bellas Artes, y la dirigió hasta su retiro. Su tarea docente se dio también en la Facultad de Arquitectura y en la Universidad del Trabajo. Asimismo Blanca Luz mantuvo contactos con Bernabé Michelena (1888-1963), quien había nacido en Durazno y fue uno de los testigos de su primer matrimonio. Comenzó sus estudios en el Círculo de Bellas Artes en Montevideo. Siendo todavía muy joven ingresó al taller del escultor italiano Felice Morelli. Realizó su primer viaje a Europa en 1913, posteriormente volvió allí para estudiar escultura en París. En Montevideo fue fundador, con otros artistas, de la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP), en la cual ejerció la docencia y llegó a ser su director. Obtuvo el primer premio en la Exposición del Centenario del Uruguay. En 1937 recibió el Gran Premio en la Exposición Internacional de París. La misma distinción le fue otorgada en el VI Salón Nacional de Bellas Artes en 1942. Una de sus esculturas públicas más representativas es el Monumento al Maestro en el parque José Batlle y Ordóñez de Montevideo. Fue uno de los escultores de mayor incidencia a escala urbana; realizó bustos de personalidades del ambiente local.

Asimismo Blanca Luz escribía pidiendo la presencia de Jesualdo Sosa, un maestro, escritor y teórico de posturas pedagógicas. Altamente politizado en la izquierda, dedicó su vida a la transformación de las estructuras escolares porque consideraba que allí era donde se encerraba el verdadero cambio hacia el futuro. Comenzó su trabajo docente con una frustrada experiencia en Montevideo, debido a que sacaba a pasear a los alumnos alrededor del colegio para mostrarles el mundo en que vivían. Fue expulsado del colegio y trasladado a un pequeño rincón rural cerca de Colonia, el sitio perfecto para dar comienzo concreto a su proyecto junto con la directora y luego esposa María Cristina Zerpa. Planteaban un proceso educativo renovador dentro de un sistema de enseñanza anquilosado rodeado de miseria; trataban de que la escuela estuviera imbuida de la realidad de su entorno. Desarrolló un marco conceptual para la educación de avanzada en su tiempo, donde jugaban un papel crucial las salidas escolares, los trabajos prácticos, la

relación con la comunidad, la “copa de leche” luego prohibida, la edición de un pequeño periódico, hasta que editó en 1935 su libro *Vida de un maestro*, clásico en América. Su influencia en todo el continente fue enorme, recibió numerosas distinciones y tuvo activa participación en las campañas de alfabetización en México y Cuba, donde fue decano de la Facultad de Educación. Publicó cerca de cincuenta libros sobre educación y fue un activo partícipe del Partido Comunista Uruguayo.

Para terminar con esta larga lista de relaciones, en el casamiento de Blanca Luz y Parra del Riego estuvo el francés radicado en Uruguay Jules (Julio) Supervielle (1884-1960). Había llegado al país por negocios de sus relaciones familiares y a causa del fallecimiento de sus padres; conoció a quien fuera su esposa y se radicó en Montevideo buena parte de su vida. Escribió poemas desde los nueve años y fue desarrollando su propia voz con una poesía realista y humana, interesado en los misterios de la vida y la muerte. Su primera edición fue en 1901, a la que le siguieron muchos libros tanto en español como en francés. Llegó a recibir la Legión de Honor francesa.

Desde la llegada de Blanca Luz y Siqueiros a Buenos Aires estuvieron en varios hoteles céntricos solos o separados según la ocasión, pero hemos podido establecer con certeza dos de ellos. El primero es el hotel Madrid, un edificio de segunda categoría que aún existe en Avenida de Mayo 1137 y que había sido inaugurado un par de años antes. Su publicidad anunciaba: “Hay ascensor” y también “grandes comodidades, agua corriente en las habitaciones, departamentos con baños privados, cocina de primer orden” y tenemos cartas de Blanca Luz fechadas allí para el mes de julio de 1933.

Luego parecería que lograron llegar a instalarse en el hotel Castelar; es otro dato que tenemos a través de cartas de Blanca Luz, quien, mientras Siqueiros estaba en Don Torcuato, al menos al principio, quedaba sola. Había sido fundado en 1929 en Avenida de Mayo 1148. Era el proyecto de un constructor de moda en su tiempo, el arquitecto Mario Palanti, representante del máximo eclecticismo en el Río de la Plata y realizador tanto del Palacio Salvo de Montevideo como del Palacio Barolo de Buenos Aires, entre otras tantas obras. De alguna forma ella se sentiría como en su tierra. Además el hecho de estar en esa avenida tan cosmopolita y de moda lo transformaba en sitio privilegiado, caracterizado por las peñas o los círculos de arte, folclore, literatura y bohemia según las modas. Incluso el nombre del hotel, Castelar, era en homenaje al presidente republicano de España, Emilio Castelar y Ripol, cuyo retrato ornamentaba el acceso. El lujo interno era de destacar, como los mármoles italianos y los vitrales de los techos. En un principio funcionó como un hotel con restorán, al que se accedía de manera independiente; fue el primero en tener refrigeración en Sudamérica. Al lado del salón de fiestas había cuatro comedores para reuniones y comidas privadas. Tenía baños, calefacción y hasta teléfonos en las habitaciones, tanto en las simples como los departamentos a la calle.

En el subsuelo se instaló en 1932 una peña llamada Signo. Funcionaba con mesas y un escenario y allí se reunía un sector bohemio pero elegante de la sociedad tanto local como española –residente y de paso–, que no comulgaba con los Amigos del Arte de Victoria Ocampo, que siempre tenía más enemigos que amigos. Estaba “constituida por artistas y personas que tengan con el arte alguna conexión espiritual”, cualquiera sea. “Es hogar alegre y suelto y dinámico del arte y de sus cultores, también de vecindad, de creación espontánea, de ritmo ligero.”² El lugar había sido fundado por un artista, el joven Emilio Pettoruti, quien fue su primer director, luego seguido por Leonardo Estearico, quien era el que estaba al llegar Siqueiros.

Por lo general se hacían conferencias, eventos artísticos y literarios de valor para su tiempo, a veces editaban un boletín; era lógico por una parte que si Siqueiros par-

2. “Las agrupaciones artísticas de Buenos Aires: Signo”, *La Prensa*, 14 de agosto de 1932, sección cuarta.

ticipaba del grupo de Ocampo aunque con una exposición, también tuviese que estar allí de alguna forma para mostrar su inconformidad; quizá no supusieron que se produciría con sus conferencias el escándalo que ya hemos reseñado. Años más tarde se instalaría radio Stentor, que transmitiría eventos culturales. Allí se homenajeó a Federico García Lorca después del estreno de *Bodas de sangre*. También se colocó un gramófono para poder bailar, lo que en un sitio de este tipo era una novedad inusitada. El propio Pettoruti tenía una postura muy especial en estos temas: por una parte fue amigo de José Carlos Mariátegui, vivieron juntos en Berlín y hasta publicó sobre su obra; por la otra sentía un odio visceral contra el arte de la Revolución Mexicana. En sus memorias escribió:

Había temas tabú, como el de la pintura mexicana recientemente lanzado por José Vasconcelos a los cuatro puntos cardinales mediante cantidad de folletos; toda América lo celebraba en un coro sin disonancias y supongo que en nuestro ambiente la única voz disonante fue la mía. Porque dije que esa pintura para mí no era pintura, sino propaganda hecha con colores y pinceles sobre muros o telas [...]. Yo no fundaba mi juicio solamente en el dibujo objetivo reseñando aspectos de la tradición mexicana, sino observando su tradición pictórica, aplicada a motivos históricos, indígenas, revolucionarios. México es para mí tierra de excelentes dibujantes. Una de las causas de que así sea y no de otro modo [...] es que sus artistas participaron activamente en la Revolución, propagando a través del dibujo los dramas de la miseria, el odio a la explotación, el fervor revolucionario, cuando debía conducir a la liberación del indio y del mestizo, a la abolición del latifundio colonial y a la exaltación, bien justa por cierto, de la cultura prehispánica. Todo esto y mucho más se lo dije sin empacho a Clemente Orozco.³

El rasgo sobresaliente de Signo era que no había diferencia entre hombres y mujeres, ambos podían ser miembros por igual sin tener que estar casados, aunque por cierto unos y otras necesitaban para ser admitidos el voto de diez miembros y, si eran estudiantes, de veinte, algo que muestra la exclusividad del lugar. Entre sus habitués se contaban Oliverio Gironde, Norah Lange, Pablo Rojas Paz, Carlos Podestá, María del Carmen Portela, Salvadora Medina Onrubia de Botana, Enrique Amorim, Raúl González Tuñón, Luisa Vehil, Milagros de la Vega, Alfonsina Storni, Conrado Nalé Roxlo y Jorge Luis Borges, entre tantos otros de paso o estables con los que Siqueiros y Blanca Luz establecerían relaciones ese año e incluso después. En sus paredes colgaron cuadros Norah Lange, Conrado Nalé Roxlo, Córdoba Iturburu, Raúl González Tuñón, el propio Pettoruti, Roberto Rossi, Amparo Mom y otros poetas que eran también artistas plásticos de mayor o menor trascendencia futura.

Otro lugar en que pudo haber estado, aunque no tenemos más que datos verbales, es en las reuniones que organizó Pablo Neruda a partir de su mudanza al edificio SAFICO, en el piso 20, los primeros días de octubre de 1933. Neruda, que aún usaba su nombre verdadero, Neftalí Reyes, había logrado salir bien de su malogrado viaje a Oriente y llegó el 28 de agosto como cónsul honorario, junto con su esposa holandesa María Antonia Hagenaar. Allí, sintiéndose un magnate en el mejor y más alto edificio de la ciudad aún ni siquiera inaugurado, después de tantas peripecias desagradables y hambre continua,⁴ organizaba reuniones a las que iban Borges y su hermana Norah, Oliverio Gironde, Pablo Rojas Paz, Alfonsina Storni, la chilena María Luisa Bombal y casi el mismo mundo que a Signo.

Pablo Neruda, pese a que coinciden en el final de 1933 y en la famosa fiesta de inauguración del mural que describió en *Confieso que he vivido*, no tuvo una rela-

3. Emilio Pettoruti, *Un pintor frente al espejo*, Librería Histórica, Buenos Aires, 2004, pp. 192-193.

4. Por supuesto el departamento era prestado, lo usaba pero no podía darse el lujo de pagar un alquiler, menos de esa categoría.



Figura 141. Elena Sansinena en los años en que era presidenta de Amigos del Arte.

ción estrecha con Siqueiros, lo que resulta al menos extraño. Serían muy amigos más tarde pero no en esos tiempos, pese a que Neruda había comenzado a flirtear con el Partido Comunista desde hacía un año girando desde sus orígenes anarquistas y, en realidad, nihilistas. Era un poco más joven que Blanca Luz –nació en 1904–, y sus poemas si bien eran de 1924 recién se difundieron ampliamente en sus *Veinte poemas de amor* de la edición de Buenos Aires de 1932. Es conocido el hecho del poco interés de Siqueiros por la literatura, ya que consideraba que la política no asomaba por allí; aunque si pensamos en su situación personal mucho debía unirlos. El poeta perdería su primer hijo sólo un año más tarde. En cambio sí tuvo una buena relación con Federico García Lorca –alojado en el hotel Castelar–, al llegar en 1933 para el estreno de sus *Bodas de sangre* y coincidir todos en la cena de Botana para inaugurar el mural. Ambos partieron casi al mismo tiempo, Neruda a España, hacia donde iría Siqueiros unos años después. Más tarde los uniría el hecho de que Neruda sería el cónsul que le daría la visa junto con Xavier Guerrero para salir de México en 1939, pese a estar en la cárcel, para viajar a pintar el mural de Chillán en Chile, lo que le costó un reto ministerial y que lo enviaran por un mes a Guatemala, donde estableció relación con otro conocido de Siqueiros, Miguel Ángel Asturias, futuro premio Nobel como él.⁵ Años más tarde la relación seguiría aunque en sus memorias Neruda dice que lo conoció cuando Siqueiros estaba en la cárcel por el tema de Trotsky: “Lo conocí en prisión, pero en verdad también fuera de ella, porque salíamos con el comandante Pérez Rulfo, jefe de la cárcel, y nos íbamos a tomar una copas [...] Siqueiros es la explosión de un temperamento volcánico”.⁶ Allí escribió un poema que fue editado en carteles y pegado por las calles en 1961, titulado “A Siqueiros, al partir”:

Aquí te dejo, con la luz de enero,
el corazón de Cuba libertada.
Y, Siqueiros, no olvides que te espero
En mi patria volcánica y nevada.
He visto tu pintura encarcelada
Que es como encarcelar la llamarada.
¡Y me duele al partir el desafuero!
Tu pintura es la patria bienamada,
México está contigo prisionero.⁷

Quizá Siqueiros, al decir que conoció tardíamente a Neruda, se olvidaba de que se trataba de Neftalí Reyes, a quien le presentaron en Buenos Aires. El poeta chileno siguió usando su nombre auténtico hasta diciembre de 1946, y tal vez este detalle no sea menor.

Alfonsina Storni, amiga dilecta de Salvadora Medina Onrubia y con quien los Siqueiros se cruzaron en más de una reunión y evento además de la casa de Don Torcuato, era una poetisa muy conocida pero peculiar por su constante depresión y el desaliño acostumbrado de su persona. “Yo no volvía de mi decepción, clavado mi pensamiento en una sola figura: esa era Alfonsina Storni [...] tenía ante mí a una especie de cocinera de pacotilla, con gestos y vocabulario muy vulgares y cabellos gris-sucios, tirando a blanco. El hada se transformaba en una figura burda, gemela del espantapájaros”.⁸ Posiblemente a Neruda le costaba mucho asociar su poco elegante presentación con lo sentido de sus versos o escritos, de profundo significado feminista.

5. Volodia Teitelboim, *Neruda, la biografía*, Merán -La Roda, Albacete, 2003.

6. Neruda, *Confieso...*, pp. 212-213.

7. Tomado de Angélica Arenal, *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, pp. 158-159.

8. María Flor Yáñez, *Historia de mi vida*, Nascimento, Santiago de Chile, 1980.



LAS POLÉMICAS EN AMIGOS DEL ARTE Y SIGNO, ENTRE OTRAS

La llegada de Siqueiros, envuelto en las ya casi delirantes aspiraciones de Blanca Luz sobre su recibimiento apoteósico, no fue la esperada. Y si bien ella tenía amigos en ambas orillas, ninguno iba más lejos que el mundillo intelectual en que se movían. No era mucho para lograr reconocimiento inmediato, más para alguien que prácticamente había dejado el arte por la política en buena parte de su aún corta vida. Sus posturas políticas a su vez le abrían ciertas puertas, y una de ellas fue la posibilidad de organizar una exposición en Amigos del Arte, lugar apetecido y reconocido ya que estaba regentado por Victoria Ocampo, aunque la presidenta era su amiga Elena Sansinena de Elizalde, la mujer más rica de su tiempo, si bien eso no lo logró él sino sus amigos. No había lugar más de vanguardia y a su vez más reaccionario en Buenos Aires; para ellos traer un sujeto exótico como Siqueiros era un logro y para él, que no dejaba espacio sin usar, también. Por eso lo aprovechó, incluso siempre remarcó que su viaje a Buenos Aires había sido por invitación de Ocampo, lo que no es cierto. Al parecer toda la tramitación la hizo Oliverio Gironde aunque María Rosa Oliver le atribuye a Frank la recomendación, y antes debió haber otras presiones. Ocampo y Frank se conocían desde 1930, al igual que a Eisenstein. El artista, inmediatamente después de la exposición, habló de las organizadoras con palabras terribles. Incluso hubiera podido acudir al embajador mexicano, Alfonso Reyes,⁹ muy amigo de Ocampo, pero se negó a hacerlo. María Rosa Oliver, quien vivió la ocasión con doble mirada, escribió:

Debido a razones políticas y también de *imágenes*, hubo conmoción en los Amigos del Arte: al ser desembaladas las telas destinadas a la exposición de David Alfaro Siqueiros a la presidenta casi le da un desmayo: los enormes puños cerrados, los brazos encadenados y los que rompen cadenas (como el Himno Nacional), los cuerpos musculosos retorcidos en ademán de dolor o de protesta, aunque con algo de alegoría de estampilla vista a través de un lupa descomunal, no dejaban lugar a dudas en cuanto al significado de esa pintura.

–Yo no sabía que se trataba de esto –exclamó la señora Elizalde, tapándose la boca.

–Yo sí –afirmó, sin levantar los ojos de las tenazas y las tablas, Aguirre, el encargado del local.

Dudo que lo supiera: ninguno de los miembros de la comisión directiva, reunida al día siguiente, lo sabíamos. Uno de ellos inquirió quién había sugerido que se invitara a Siqueiros, y al enterarse de que era Waldo Frank, comentó: “Claro, judío tenía que ser”.¹⁰

Figura 142. Papelería usada en la exposición de noviembre en el salón del sótano del Concejo Deliberante de Buenos Aires.

9. Héctor Perca (ed.), *Alfonso Reyes-Victoria Ocampo. Cartas echadas (correspondencia 1927-1959)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1983.

10. María Rosa Oliver, *La vida ...*, p. 300.

Las críticas del mundo intelectual opositor a la revista de Victoria eran desgarrantes y daban la vuelta al mundo, no sólo por culpa de ella. Pablo Neruda escribiría en sus cartas –de las cuales con los años se disculparía–, antes de venir a Buenos Aires en 1933: “¿Qué hay de la revista de la señora Ocampo? No sé qué piensa usted pero me parece cosa muy antipática. Le consulta a Ortega y Gasset hasta para arreglarse los refajos.¹¹ Y mientras, tanto snobismo literario de Frank, más Frank y el inocente Torre [...] Les falta sólo Huidobro en la pandilla”.¹² ¿Cómo imaginaría Neruda que un par de años más tarde Blanca Luz se iría a Chile con Huidobro y Waldo Frank sería su apologista, al igual que de Siqueiros después de pasar por estas mismas tierras? Es como si hubiera habido un mundo pequeño que tendía a reunirse en un lugar y en un momento determinados. Es más, ni siquiera se ha explorado suficientemente si los *Veinte poemas de amor* de Neruda no tuvieron algo que ver con el mural que venimos analizando, cosa más que probable, ya que Siqueiros debe haber conocido ese libro ese mismo año, y no era algo que pasara desapercibido,¹³ menos a Blanca Luz como poetisa.

La exposición de la calle Florida fue inaugurada el 1 de junio y no parece haber sido nada monumental, aunque no era menor; pero fueron tremendas las reacciones que produjo.¹⁴ De la materialidad de la muestra sabemos como estaba compuesta gracias al catálogo que se publicó; era un folleto de mala calidad en cuatro hojas dobladas al centro pero reproducía varias de las obras. Allí se exhibieron óleos, litografías y fotografías: los cuadros eran 1) *Emiliano Zapata*; 2) *Maternidad*; 3) *Blanca Luz Brum*; 4) *Cabeza de señora*; 5) *Luis Echayme*; 6) *Cabeza de señora*; 7) *Desnudo*; 8) *Paisaje*; 9) *Víctima proletaria (en la China contemporánea)*; 10) *Cabeza de mujer*; 11) *Niña*; 12) *Niña*; 13) *Niño* y 14) *Cabeza de hombre*. Las litografías eran: 1) *Emiliano Zapata*; 2) *Cabeza de minero*; 3) *Desnudo de mujer*, y 4) *Desnudo de niña*. Las reproducciones fotográficas de lo que llamaba “cuadros monumentales” eran: 1) *Accidente en la mina*, 1,50 x 4 metros, Museo de Arte Moderno, México; 2) *Madre proletaria*, 3,50 x 5 metros, Museo de Arte Moderno, México y 3) *La deportada*, Museo de Taxco, México.

Sería interesante saber por qué aumentó ligeramente las medidas que tenían sus murales. En total eran veintiún obras exhibidas; en el folleto se reprodujo tres veces el mural de la Chouinard School. Es decir que viajó con unas cuantas obras y que otras las hizo en estas tierras, hasta formar un conjunto que mostraba sus logros y potencialidades como artista totalmente fuera de las vanguardias y los ismos locales, alejado de lo clásico o el realismo tradicional.

Acompañaron la realización del mural otras dos exposiciones de poco calibre, una se llevó a cabo en el Colegio Libre de Estudios Superiores que se hallaba en la calle Belgrano al 1700 y se abrió al público el 16 de noviembre; era un sitio independiente y relacionado con los españoles en el exilio. Se exhibieron ampliaciones fotográficas hechas por Forero, experimentados fotógrafos de temas plásticos. Luego el equipo presentó otra exposición de carteles originales y de “esceno-fotografías” de contenido social. Era evidente que los conflictos llevaron a los miembros del Grupo Poligráfico a tener problemas entre ellos por el mural y su autoría, tema que el peso de Siqueiros obligó a soslayar rápidamente y que llevó a editar el folleto con que cerró la polémica. Él era el autor y los demás ayudantes que no exhibían, salvo para figurar como grupo cuando se quería demostrar que esa era la modernización y socialización del arte.

Hubo otra pequeña exposición en la galería del subsuelo del Concejo Deliberante, organizado por la Intendencia Municipal justo el 6 de diciembre, cuando se supone que él estaba preso y donde se exhibieron fotos del mural,¹⁵ posiblemente de Forero para unos, de León Klimovsky según otros y también de Annemarie Heinrich. Pero

11. Palabra fuera de uso. Decoración floreal en la base de los vestidos femeninos.

12. Héctor Eandi, *Itinerario de una amistad...*, p. 110.

13. La primera edición privada del libro de Neruda pasó sin ser conocida; fue la segunda, hecha en Chile en 1932 a su regreso de Rangún en septiembre, la que realmente circuló y la que trajo a Buenos Aires. Neruda no se define políticamente hacia el anarquismo hasta 1933 con su *Residencia en la tierra*, y luego se vuelca a la izquierda.

14. Las notas anunciando el evento son todas del día anterior.

15. Aviso en *Crítica*, 6 de diciembre de 1933, p. 4.

resulta interesante que el folleto de *Ejercicio Plástico* ya debía estar listo porque al menos tenemos un ejemplar que en la parte posterior indica que era entregado en esa exhibición. Esto cambiaría, de ser cierto, algunas interpretaciones de que lo publicó fuera del país porque sabía que iba a tener problemas con los participantes de la obra.

Pero regresemos a Amigos del Arte, que fue el tema central de su estadía antes del mural. Ya describimos el contacto complejo de Siqueiros con Ocampo y Sansinena, la desilusión de éstas al ver la obra del artista, y su opinión agravante y discriminatoria. Pero era tarde: ya lo habían invitado a exponer y a dar tres conferencias. No había marcha atrás porque todo sería peor. Así que la inauguración fue enorme, seguramente no los mil asistentes que dijo Siqueiros en la carta que le mandó a Blanca Luz, pero sí debió atraer mucha gente.

Cuando inauguró la exposición no advertí otra diferencia con los anteriores *vernissages*, salvo la de una mayor afluencia de público. A la primera conferencia llegué lo bastante tarde para no tener que pasar a la primera fila: sin la nerviosidad que dominaba a otros miembros de la comisión directiva, quería observar las reacciones de los concurrentes. Quizá porque nunca los había visto allí, aunque no debían ser más de tres o cuatro, me parecieron muchos los hombres con pañuelo blanco al cuello que iban llegando y se adosaban a las paredes laterales. Siqueiros, con su cara de aguilucho y su pelo negro enmarañado, enfocó una mirada de acero en la sala atestada y entró a exponer su teoría de que había pasado la época del cuadro de caballete y comenzaba el mural. Al explicar las razones –muchas de ellas para mí acertadas– caía de pronto en el tono de arenga política, recurriendo a opiniones y empleando términos tras los cuales, como eco que rebotase de primera fila, se oía breve, seca y raspante la voz de la presidenta de los Amigos del Arte.¹⁶

Ésta es sin duda la mejor descripción del acto inaugural y de la primera conferencia. Quedaba claro el tono de la que sería la segunda y ni hablar de la tercera, que obviamente sería suspendida. Hacer una descripción del contenido no tiene ya mucho sentido dado que los conceptos eran los mismos, ante un público diferente. La secuencia periodística fue interesante: el 29 de mayo publicó una extensa nota Luis Pombo, el amigo de Blanca Luz, en que hace una historia y una larga apología de Siqueiros como innovador en el arte pero más que nada como revolucionario.¹⁷ A los dos días salía otra nota, más corta pero aun más exaltada, que nuevamente parece escrita por Blanca Luz o por él mismo¹⁸ ya que los conceptos y lo que se discute en las notas sólo los conocían ellos, como las disputas con Orozco o Rivera. Imaginemos en esos tiempos que el diario del día dijera:

Siqueiros es la maravillosa síntesis entre la concepción de las masas y su representación [...]. Entre el estallido emocionado y el intelecto disciplinado. Siqueiros lleva el golpe de su pincel con la seguridad implacable de un martillo de vapor sobre la línea de la meta final, que viene siempre ante sí.

También él mismo publicó en la mañana de esa charla, en *La Prensa*, el texto con todo detalle.¹⁹ Los temas centrales de esa conferencia titulada “El renacimiento mexicano” eran claros en su presentación desde la primera frase: “Los instrumentos de pro-

16. María Rosa Oliver, *La vida...*, p. 301.

17. Luis E. Pombo, “Siqueiros impone una verdad estético-ideológica”, *Crítica*, 29 de mayo de 1933.

18. “Mañana inaugura su exposición el pintor D. Alfaro Siqueiros”, *El Diario*, 31 de mayo de 1933.

19. David Alfaro Siqueiros, “La revolución técnica en la plástica”, *La Prensa*, 1 de junio de 1933.

ducción musical han evolucionado enormemente a través de la historia del mundo. Los elementos e instrumentos de edificación han sido radicalmente transformados. Los instrumentos y elementos de producción artística profesional o artística, por lo contrario, no solamente no se han modificado, sino que se han empobrecido y limitado a través del tiempo. Los pintores modernos, que no son productores comerciales o industriales, siguen usando elementos e instrumentos arcaicos". Y que ese cambio era lo que hacían los "bloques" de artistas por él organizados, porque si no se modificaban los instrumentos –diríamos el *modo de producción*–, jamás cambiaría el arte. Eran algo así como clases de marxismo elemental aplicadas a lo artístico. El arte era parte de una superestructura con toda la cultura, resultado de un sistema productivo; para que hubiera cambios arriba había que hacer cambios abajo: "A instrumentos y elementos anacrónicos corresponde una estética anacrónica". En síntesis: la pintura de caballete era de propiedad privada, la mural era colectiva. Todo consiste en una correlación entre instrumentos y producto, vuelve a la cámara de fotos y de cine, insiste en los grupos de producción y en el avance de la ciencia, única forma de ser "clásicos de nuestro tiempo". La verdad es que cuando uno lo lee las similitudes con el discurso futurista de la derecha, de Marinetti y sus adláteres, es muy notable. Pero, en Buenos Aires y en esos núcleos, impactaba. Y también llama la atención la capacidad de Siqueiros de hacer este tipo de alegatos sin necesidad de usar una sola palabra del lenguaje panfletario habitual.

Obviamente hubo respuestas, y duras. Al parecer los grupos de derecha amenazaron la exposición, de alguna manera dijeron que le prenderían fuego si se daba la segunda conferencia el 8 de junio, lo que fue contestado por el diario *Crítica* con una caricatura mostrando un caballo de Troya con un bombero en el interior, apagando el fuego de un cuadro. La nota era sarcástica y aclaraba que no era la fogosidad de los artistas ni de los visitantes sino "de quienes quieren oponer a la evidencia de la palabra y de la obra de Siqueiros el argumento de una lata de nafta y unos fósforos", y que el artista era "un caballo troyano" que iba a salir a hablar ante la sociedad de "los filósofos elegantes y los viajeros apresurados".

El 11 de junio el diario nacionalista *Bandera Argentina* publicó una nota firmada por el poco conocido crítico de arte Alfredo Tarruella, titulada pomposamente "Los monigotes de David Alfaro Siqueiros y su valor plástico". No era menor porque hacía una disección de las palabras del pintor, tratando de mostrar que por una parte era un mal artista y por la otra un político dando un discurso. Y ambas cosas horrorizaban al escritor nacionalista:

Ese *arte proletario* es el desconocimiento de la dignidad por el presunto artista, porque sus obras son la exposición flagrante del más repugnante materialismo. A esas figuras deformes, desproporcionadas, les falta el calor espiritual que desmentirían las teorías de su autor. Porque Siqueiros no es un artista, es un comunista, un hombre en cuyas manos el arte es un pretexto y un medio de propaganda, que logran manifestarse gracias a la pusilanimidad de cierta gente y al apoyo de un gobierno tiránico y disolvente como el de México actual. Siqueiros no puede ser un artista porque es un servidor de los destructores de la civilización cristiana, del soviético ruso, y un cómplice confesado de las aberraciones soviéticas que quieren destruir todas las artes, eliminar la pintura del caballete, reemplazar el espíritu por la materia y el noble pincel por la brocha mecánica.²⁰

20. Alfredo Tarruella, "Los monigotes de David Alfaro Siqueiros y su valor plástico", *Bandera Argentina*, 11 de junio de 1933.

Más allá del disparate, señalaba dos cuestiones que servían a las críticas de la derecha: por un lado, que los cuadros eran malos como obras de arte y, por otro, que el

mensaje o contenido eran aún peor. De esa manera separaba las aguas, cosa que resultaba anuladora de todo el evento. A tal grado fue fuerte esta discusión que la tercera conferencia fue directamente suspendida; era demasiado para el sitio. Por ello el diario publicó con gran titular “Los enemigos del arte han prohibido la tercera conferencia del profesor Siqueiros”. Ya solamente el título era lo que María Rosa Oliver temía en sus reflexiones; era peor suspender que dejarlo hablar, y de eso sabía. Efectivamente la reacción fue fuerte. Siqueiros amenazaba con dictar esa tercera charla en otro sitio, llevando aun más gente.

Esta decisión no es más que el resultado de la mojigatería. La citada decisión que cubre de ridículo a la institución arriba mencionada comprueba más que nada que la situación de ciertos problemas no pueden ser encarados sin que los que debieran estar interesados en el asunto decidan eludirlos. Siqueiros ha venido a demostrar a los artistas nuestros la forma en que se realizó el movimiento pictórico más interesante del momento actual. Y ahora se le prohíbe que siga en su ciclo de disertaciones.

De todas maneras, la *distinguida* tribuna de Amigos del Arte sirvió ya lo suficientemente para que los conceptos de Siqueiros tuvieran una amplia resonancia. Sirvió también para que los plásticos *fifis* escucharan en su propio templo las verdades que temían más que a la muerte y las cuales no son en realidad más que leyes inmutables que han servido a la obra de arte de todos los tiempos. Los pintores de naturalezas muertas tuvieron que saber que la pintura tiene íntima relación con la vida y debe desempeñar un papel social de trascendencia. Todas sus elucubraciones *artepuristas* fueron destruidas por el irrefutable argumento de que la plástica, como el arte en general, no puede eludir la influencia del medio social en que se produce [...]; tuvieron también la virtud de señalar el carácter rastacuero de nuestras clases ricas, incapaces de dar vida económica a la producción artística, pues prefieren en todo caso comprar oleografías alemanas a adquirir la más humilde obra de un honesto productor de plástica. En general, sirvieron las conferencias de Siqueiros para marcar una ruta nueva al arte en nuestro país, pues toda la juventud inquieta, todos los pintores, escultores, etc., de verdadero valor, se han agrupado ya en torno de los nuevos conceptos y se encaminan a toda máquina hacia un nuevo campo de la producción plástica.²¹

El lugar elegido para continuar las charlas fue, por obvias razones, la peña Signo, y se reanudaron en forma casi inmediata. Así que los amigos prepararon el terreno, movilizaron aun más a los grupos estudiantiles y obreros para tener la sala llena y se largaron. La crónica del evento era sarcástica hasta la crueldad aunque con algunos graves errores, como tratar de trotskista a Siqueiros, mostrando que su autor podía ser alguien que entendiera de arte pero no de política internacional. El subtítulo indicaba que “los fascistas, vencidos, aplaudieron a rabiar al delegado trotskista”, aplicando ese término para toda la izquierda. Pero veamos la crónica de esa noche:

Las doscientas personas que hacían esfuerzos infructuosos anoche a la entrada de Signo, para penetrar al local, daban una idea de la expectativa que había provocado la anunciada disertación del pintor mexicano Siqueiros, a causa no sólo del prestigio del expositor, sino de la actitud de los Amigos del Arte al prohibirle su tercera conferencia. El interior de Signo presentaba un aspecto inusitado. Totalmente colmadas sus dependencias, el público avanzó hasta la tribuna del orador. Multitud de personas lo rodeaban materialmente. Con dificultad se abrió paso Siqueiros, recibido por una salva de aplausos.

21. “Los enemigos del arte han prohibido la tercera conferencia del profesor Siqueiros”, *Crítica*, 15 de junio de 1933, p. 7.

De inmediato manifestó que no daría una conferencia, sino que respondería a las preguntas que el público quisiera hacerle [...] El ambiente se caldeaba por minutos. Asistíamos a un espectáculo totalmente nuevo en Buenos Aires, demostrativo del grado de evolución cultural alcanzado por nuestra ciudad en bien poco tiempo.

Declaró[Siqueiros]entoncesqueeraimposibleseñalarunasolamuestra de arte purista válida. Que la pintura cristiana primitiva, la de las catacumbas y posteriormente la de la Edad Media era pintura primero revolucionaria y subversiva, después política, de propaganda. Perdidos en un egoísta individualismo, carecemos de ese maravilloso sentido artístico perdurable, que levantó las catedrales góticas, en las que participaron millares de arquitectos, escultores, pintores, y obreros unidos por una convicción común y muchos de cuyos nombres ni siquiera se recuerdan [...]. No es posible hablar de arte puro, a lo menos por el momento. [...], no se puede concebir un arte liberado, sino bajo una sociedad en que las clases se hubieran suprimido. Agregó que tarde o temprano y aun a su pesar, los artistas tendrán que incorporarse a la revolución. [...]. La miseria, concluyó, los pondrá del lado de los que sueñan con un mundo justo, ni explotadores ni explotados [...].

Acallada la salva de aplausos que esta rotunda contestación provocó, salió a la palestra un denodado joven: “¿Nos está dando una lección de pintura o de sociología?”, dijo. Pertenecía al grupo reaccionario-pituco, fácil de distinguir por lo cuidado de sus trajes y descuido de su cultura. Entonces, desde un ángulo de la sala, Raúl González Tuñón, que había provocado ya numerosas polémicas, gritó: “¡Basta! ¡No se lo vuelvan a explicar! ¡Una cuestión de sensibilidad!”. La oportuna interrupción de González Tuñón causó un gran entusiasmo y el reaccionario tuvo que guardarse para mejor oportunidad [...]. Señalaremos, como aspecto notable de la reunión de anoche, que éste fue muy aplaudido por los fascistas presentes [...]. Siqueiros abandonó la tribuna entre un remolino de aplausos, abrazos y gritos entusiastas.²²

La ciudad nunca había visto escándalo semejante en esos selectos círculos del arte. Cuando Pettoruti trajo el cubismo de Francia, o Del Prete –casi en forma simultánea– aportó el arte abstracto, hubo reacciones de estupor y asombro; éstas era diferentes porque realmente se discutía de política. Y era inevitable hacerlo, algún día iba a llegar: relacionar la cultura y sus factores de producción no era algo que pudiera seguir siendo soslayado; quizá no era el mejor momento en el país, inicio de una triste década de regresiones; pero más temprano que tarde se haría.

Terminadas las charlas los estertores siguieron; en la revista *Contra* el propio Siqueiros publicó un extenso artículo titulado “Plástica dialéctico-subversiva”, en donde por cierto repetía mucho de lo ya dicho y escrito aunque por cierto mejor redactado y legible. Es uno de sus alegatos más encuadrados en el marxismo elemental, básico, casi escolar, sobre el futuro de la humanidad: “La burguesía decrepita está en plena descomposición ideológica. Su convicción es llama sin fuego. La voz cascada de su mortal escepticismo se escucha ya en todo el mundo y en todos los sectores de la vida. Por eso mismo los pintores adictos a la lucha del proletariado tienen exclusivamente la palabra. Solamente ellos pueden producir arte emocionado y trascendentalmente representativo de la época actual. Solamente ellos pueden crear la estética del fin de la vieja sociedad burguesa y del principio de la nueva sociedad comunista”.²³ De ahí a considerar años más tarde que “no hay más ruta que la nuestra”, la línea es recta. Poco después González Tuñón publicaría en un nuevo número de *Contra* otro largo alegato sobre el pintor y sus discursos en el cual se suma a lo dicho, lo ubica junto con Orozco y Rivera y sigue con la

22. “Los reaccionarios perdieron anoche una batalla verbal frente a Siqueiros”, *Crítica*, 17 de junio de 1933.

23. David Alfaro Siqueiros, “Plástica dialéctico-subversiva”, *Contra*, N° 3 julio de 1933, p. 4.

idea de polarizar en dos bandos a los artistas: o eran comunistas y se arrimaban al nuevo arte, o eran reaccionarios.²⁴ Luego, en la misma revista, siguieron dos notas (que sin duda son de Blanca Luz, quien firma como Seymour Stern) contra Amigos del Arte, en las que destaca a los camaradas y a las personas del mundo artístico que habían reconocido la labor de Siqueiros.²⁵

Para el mes siguiente Siqueiros se metería de lleno en un nuevo tema: el Salón Nacional de Arte.²⁶ Era un tradicional evento que premiaba algunas obras, se hacía desde años antes y por cierto que la tradición imperaba, al menos desde una mirada como la de Siqueiros: eran obras de caballete y de artista muy alejadas de su plástica, lo que le daba para hablar extensamente sobre eso que llamaría “sala típicamente colonial”. No había nada acerca de los nuevos materiales y las técnicas de trabajo, “olvido de que los verdaderos maestros fueron siempre consecuentes con las realidades técnicas de sus épocas en la misma medida en que lo fueron con las inquietudes sociales”, la producción uniejemplar para el mercado de la burguesía, el que se siguiera pintando “¡naturalezas muertas, escenas plácidas, desnudos místicos, en la época de las tumultuosas demostraciones proletarias y de las violentas agresiones fascistas de la burguesía!”, era el resabio de “una clase que se está muriendo sin pagar totalmente sus deudas”. No deja de hacer la apología de Spilimbergo y criticar a todos los demás. Para continuar, el mismo diario le hace una entrevista pocos días más tarde que va a centrarse en que “el salón sólo nos muestra obras malas”.²⁷ Salvo Castagnino, Victorica y Forner –“de gran capacidad y fuerza” y a quienes enfrenta a Butler, Prando y Beristain, lo peor del Salón–, nadie se salvaba; incluso habló duramente de Antoine Bourdelle y su estadía en Buenos Aires para hacer varias esculturas públicas. Es un largo alegato, típico de la prensa de esas épocas, sobre la falta de contacto entre el artista y el pueblo, entre la cultura de elite y la opresión y el hambre de las mayorías.

Esto que estamos resumiendo se hizo en medio de lo que los involucrados escribían en otros medios, en especial en *Contra* y en *Revista Multicolor de los Sábados*, también de Botana, donde entre Blanca Luz y su marido, escritos por ellos mismos o sobre ellos, se hicieron siete artículos; cabe destacar que los de él fueron casi todos cuentos de aventuras de su vida en México, que en buena parte terminaron incluidos en su posteriores memorias.

En medio de este fárrago de polémicas se produjo el evento más significativo: Botana lo contrató para hacer el mural de su quinta Los Granados. Ya hemos hablado acerca de él, de cómo se hizo a sí mismo y lo que significa. Lo que nos interesa aquí es la repercusión en los medios y las polémicas que se van a desatar alrededor de una obra poco difundida en ese momento –era privada al fin y al cabo–, pero que de alguna manera se suponía que era el resultado de toda su prédica. Lo interesante es que *Crítica* o su dueño no dijeron nada; la puso en evidencia otro medio, *Crisol*, simplemente por atacar a ambos, porque sí es cierto que hasta septiembre Botana no hizo pública la noticia. Grave error de Siqueiros que hablaba de todos y sobre todo pero se calló esto; ¿instrucciones de su contratista?, seguramente; ¿imposibilidad de explicarlo después de todo lo que dijo y seguía diciendo?, puede ser; ¿embebido en una situación personal que lo superaba?, muy probable. Lo concreto es que silenciarlo no fue lo mejor ya que lo acusaron de hacer precisamente ese arte burgués que tanto despreciaba. Obviamente, armó un grupo de artistas para trabajar con él o que al menos lo ayudara, y que pintó con técnicas modernas, pero seguía siendo producción silenciosa para una sola persona. La realidad era más fuerte que la teoría. Y el argumento de la pintura también sería el reflejo de su propia vida y mirada creativa; ni era pornografía, obviamente, pero

24. Raúl González Tuñón, “David Alfaro Siqueiros y los próximo-pasados”, *Contra*, N° 3, julio de 1933.

25. Seymour Stern, “Lo ridículo” y “Siqueiros”, *Contra*, N° 3, julio de 1933, p. 6.

26. David Alfaro Siqueiros, “Es una expresión de obras imitativas de gente snob”, *Crítica*, 22 de septiembre de 1933.

27. David Alfaro Siqueiros, “El XXIII Salón ...”, p. 12.

tampoco era un mensaje colectivo. Y aunque más tarde, en diciembre y al terminar, publicara un largo folleto tratando de explicar que el mensaje podía transmitirse por el cine hacia el exterior, con movimiento y todo, la obra era la obra, y Botana era Botana. Por suerte nadie se enteró del argumento...

Resulta que el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros está haciendo su obra maestra en Buenos Aires, no exactamente en Buenos Aires, pero en un lugar que para el caso es lo mismo, pues se halla a pocos minutos de ferrocarril. Así es nomás. Y como era lógico suponer, la más grande obra del más genial de los pintores que haya tenido el mundo desde que el mundo es mundo, será de propiedad del más perfecto caballero, del más puro y noble varón que haya producido la humanidad desde que la humanidad es humanidad: de Natalio Al Capone...

Tal como suena. El pintor Siqueiros está dedicado por completo a decorar el magnífico palacio que el gran rufián se ha mandado construir (con el sudor de su frente) en el vecino pueblo de Don Torcuato. Tal para cual. El *pintamonos* mexicano ha encontrado un digno protector, el que le va más a la medida.

Pero aquí viene lo asombroso. ¿Qué creerán los lectores que está pintando Siqueiros en la casa del gángster? ¿Seguramente una obra de carácter social, como la que su paisano Rivera pretendió realizar para Rockefeller? ¿Acaso una pintura moral en que esté exhibido el dolor del pueblo? No señores, nada de eso. El gángster quiere tener mujeres desnudas, escenas psicalípticas en sus paredes, y el gran pintor revolucionario le está haciendo una decoración... pornográfica, en una de las habitaciones... ¡Un gran asco!... Pero así es toda esa despreciable gentuza.²⁸

Esto llevó a Botana a hacer una gran nota sobre el mural publicada el 24 de septiembre, en medio aún de la polémica del Salón Nacional de Arte, ilustrada incluso con fotos.²⁹ En realidad la nota sólo le dedica dos párrafos al tema y están centrados en Spilimbergo, no en Siqueiros, quien aparece en una foto al pie de él y a un lado de Lázaro, precisamente pintando todos con pincel aunque hay un aerógrafo en la imagen. Pero allí hay un dato muy interesante: figura la escena del frente, con Blanca Luz caída y Siqueiros parado, y la titulan claramente "La tempestad", dato que luego nos será de gran utilidad en la interpretación del contenido del mural. Al menos así se hacía público el hecho de que se estaba realizando el mural y que el equipo de artistas estaba compuesto por un grupo en su mayoría de pintores nacionales.

Pero todo el tema quedó suspendido por otra polémica, aunque menor, producida por una invitación a Siqueiros para dar una charla en el Museo de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Hubo una acalorada reunión del Consejo Superior el 28 de septiembre acerca de si era posible o no, si se irían a generar demasiados conflictos, pero terminó en su aceptación. La conferencia fue dada aunque con un pedido a Siqueiros: que no se trataran temas políticos para evitar los escándalos, cosa que parecería que se consiguió.

Todo fue retomado más adelante, tras un tiempo de tranquilidad mientras se pintaba el mural y los conflictos personales devoraban a los actores de este episodio. Finalmente *Crítica* haría la esperada nota el 12 de noviembre, poco antes de la inauguración, con todos los detalles. Es cierto que no deja traslucir mayores ideas que todo lo dicho en el año, que Siqueiros volvía a ser el centro de todo, que se retomaban los temas de la técnica, el uso del aerógrafo, el punto de fuga central, el trabajo grupal, lo monumental y las supuestas amplias proyecciones sociales.³⁰

28. "Un gran asco", *Crisol*, 8 de agosto de 1933.

29. "Los amigos compraron la única tela de Spilimbergo que figura en el museo", *Crítica*, 24 de septiembre de 1933, p. 14.

30. "Una obra de incalculable valor es la realizada por Siqueiros y su equipo de pintores en una finca cercana a Buenos Aires", *Crítica*, 12 de noviembre de 1933, p. 14.

Luego vendría la gran fiesta inaugural con sus escándalos, la pelea final de Blanca Luz y Siqueiros, y la partida de éste el 15 de diciembre en forma definitiva. Quedaban en el camino docenas de notas y artículos en todos los medios de comunicación, de un año agitado como pocos.

LA POLÉMICA SIQUEIROS-VASCONCELOS

La llegada de Siqueiros a Buenos Aires coincidió con el arribo, en una segunda visita al país, de José Vasconcelos, en ese entonces exiliado después de haber perdido por fraude las elecciones a la presidencia nacional en México. Había sido un escándalo mayúsculo que mostraba una de las facetas más tristes de los procesos políticos posteriores a la Revolución. Es interesante que en ninguna biografía del pintor se haya considerado la importancia de esta historia, pese a que él mismo le dedicó cuatro extensas páginas de sus memorias y que Vasconcelos escribiera un libro sobre el asunto, además de los numerosos artículos que publicaron ambos contendientes: Siqueiros en *Crítica* y Vasconcelos en *Últimas Noticias*. Quizá, como fue una discusión político-ideológica y no artística, quedó relegada,³¹ pero no podemos minimizar su estrecha relación con las otras, las estéticas.

El artista le escribió en tono lúgubre en una de sus primeras cartas a Blanca Luz que “Vasconcelos está en Buenos Aires y voy a tener que pelearme”. Asumía los hechos a veces casuales como decisiones de un destino manifiesto e irreversible.

Vasconcelos no era un personaje menor ni en México ni en América Latina, ni siquiera en la Argentina; en realidad el que quedaba minimizado en el enfrentamiento era Siqueiros, quien peleó como David frente a Goliat. Era por cierto un Goliat cansado, golpeado, agotado y perseguido, pero Vasconcelos era sin duda un verdadero gigante. Había nacido en Oaxaca en 1881, por lo que era unos quince años mayor que el artista; en 1912 había asumido la dirección del centro más significativo de la producción intelectual de México, el Ateneo de la Juventud, y desde allí, junto con personalidades ya descollantes, se dedicó a la difusión del pensamiento internacional. Con una formación netamente filosófica, los integrantes del Ateneo estudiaron a los clásicos y a los modernos europeos, publicaron las traducciones de sus obras y contribuyeron así a difundir su cultura. Vasconcelos fue sin duda quien más claro tuvo la necesidad de fortalecer la identidad nacional, incluso construyendo una imagen estereotipada, pero diferente.

Con la muerte del líder de la Revolución, Francisco Madero, se desató la lucha armada entre Pancho Villa, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza,³² lo que dejó abierta la posibilidad de que Victoriano Huerta tomara el poder; Vasconcelos vivió en el exilio parte de esos años, entre 1916 y 1919, con Álvaro Obregón en la presidencia regresó como rector de la universidad, a la que le dio un impulso excepcional sacándola del positivismo en el que se había arrastrado por tantos años. El escudo de la universidad, diseñado por él y aún vigente, dice: “Por mi raza hablará el espíritu”, lo que como definición no es poca cosa en plena revolución armada. En 1921 fue designado secretario de Educación Pública desde donde lanzó una campaña educativa excepcional; en sólo un año aumentó el número de maestros en un 50 por ciento, creó escuelas técnicas, rurales y de todo tipo, difundió el libro de maneras no conocidas antes en América Latina³³ y, entre otras iniciativas, tomó la decisión de decorar los edificios de su Secretaría con grandes pinturas murales. Fue Siqueiros uno de los agraciados pintores contratado para ello, tal como hemos visto en páginas anteriores. Posiblemente

31. José Luis Peco, “José Vasconcelos y la Argentina”, *Águila y Sol*, N° 4, Buenos Aires, 1996, pp. 10-14.

32. El ejército de Carranza –en el que luchó Siqueiros– fue llamado “constitucionalista”. Su posición política podría caracterizarse de centro, por lo que Carranza fue conocido como “el Kerensky mexicano”.

33. Fernando Solana, Raúl Cardiel y Raúl Bolaños, *Historia de la educación pública en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981; Gabriela de Beer, *José Vasconcelos and his world*, Las Musas Publishing Co; Nueva York, 1966; José J. Blanco, *Se llamaba Vasconcelos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977.

sin Vasconcelos el movimiento muralista mexicano jamás hubiese existido, o al menos nunca hubiese sido lo que fue.

Es cierto que si bien era un exaltado lector de los clásicos, de filosofía y hasta de los esotéricos orientales, y que salvo su amor al país y a su pueblo la ideología que lo sostenía era liberal, él era un burgués democrático muy diferente de Siqueiros y su Partido Comunista. Era quien había levantado en México la idea de una cruzada revolucionaria sin armas, con educación, una especie de apostolado que redimía las culpas anteriores; representaba el cambio reformista. En último caso Diego Rivera, mucho más flexible a los funcionarios de turno mientras lo dejaran pintar, sí pudo mantener con él una relación fluida; con Siqueiros las cosas fueron imposibles. En lo personal era tranquilo, un intelectual parsimonioso que casi siempre miraba hacia abajo, casi tímido. Asumía la tradición hispánica como un bagaje sagrado y al catolicismo como la única religión posible; incluso la oponía al "poder del capitalismo protestante".

A la salida de su cargo en 1922 viajó como diplomático destinado a la Argentina, país que lo maravilló y donde estableció su imagen del futuro hispanoamericano: en su libro *La raza cósmica*³⁴ tomaría a Buenos Aires como el modelo al que aspiraba de una ciudad moderna, pujante, sin conflictos de razas, sitio donde el verdadero mestizaje (de ahí el nombre de "la raza cósmica") mostraba el porvenir glorioso de América; era el verdadero y anhelado "crisol de razas". Incluso recorrió bastante el interior del país acompa-

Figura 143. José Vasconcelos



34. José Vasconcelos, *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana, notas de viajes a la América del Sur*, Agencia Mundial de Librería, París, 1925.

ñado de personajes notables como el poeta Carlos Pellicer. Para él la Argentina, por sus grandezas, era el paraíso del porvenir. Regresó luego a México, nuevamente a la arena política y cultural, y en 1929 se presentó como candidato a presidente, pero perdió por un escandaloso fraude electoral, por lo que debió volver a exiliarse. Estuvo en Estados Unidos, Europa y varios países de América Latina hasta que en 1933 regresó a Buenos Aires. Llegaba allí como el hombre que mostraba cómo la Revolución Mexicana había sido traicionada, abortada, denunciando la entrega del país a nuevos intereses que eran aun más espurios que aquellos contra los que se había luchado. Volvió a Buenos Aires en 1949 y luego nuevamente en 1954. Falleció en la ciudad de México en 1959.

Éste era el personaje al que Siqueiros enfrentó: no era una polémica fácil. Él mismo narró en sus memorias que “su tesis en la república del Plata era liberaloide, democrática burguesa en abstracto”,³⁵ aunque coincidía en la denuncia del fracaso de la Revolución al haber escamoteado los logros de la reforma agraria y permitido el surgimiento de una nueva demagogia, la especulación, la corrupción y el establecimiento de una forma de dictadura de corte populista. Pero aclaraba Siqueiros que las ideas de su adversario, si bien coincidentes, en realidad provenían “de la derecha, aunque medio cubriéndose de una falsa capa de patriotería antigringa³⁶ [...] y su pueril cursilería latinoamericanista”.³⁷ Ambos escribían en diarios hasta que llegó la propuesta de un debate público organizado por los estudiantes de la Universidad de Buenos Aires. A la reunión fueron Vasconcelos con su secretario y Siqueiros con sus pintores y camaradas Spilimbergo, Castagnino y Berni. Eran los tiempos en que ya estaba pintando el mural en la quinta de Botana.

Esa primera reunión terminó en un acuerdo formal de presentar las ideas por escrito en un segundo evento público, al darse cuenta Vasconcelos de que la polémica resultaba imposible: “Como ustedes comprenderán, una discusión sobre los problemas políticos de México de hoy tendrá que extenderse hasta el problema general del comunismo de Siqueiros y mi flagrante anticomunismo”.³⁸ Las cosas estaban más que claras y el viejo sabueso sabía que no tenía sentido discutir a viva voz en un ambiente estudiantil claramente opuesto a sus ideas.

Cuando se debía iniciar la segunda reunión hubo un movimiento que descolocó las cosas: la ciudad, o al menos el centro, amaneció con carteles a dos colores en que se decía con toda claridad que lo que se enfrentaban eran “las ideas revolucionarias de Siqueiros y las ideas contrarrevolucionarias de Vasconcelos. La voz auténtica del pueblo mexicano y la voz falsa de ese mismo pueblo”; el cartel estaba firmado por una desconocida Federación Revolucionaria Argentina, posible travesura de Siqueiros y los estudiantes, típica de la lucha política no muy limpia por cierto. La situación se les había ido de las manos a todos y Siqueiros, con más o menos conciencia, estaba de lleno metido haciendo sus maniobras habituales. Y aunque él no se hizo responsable de esos carteles, el escándalo subsiguiente fue lo que, en buena medida y sumado a los líos generados con Amigos del Arte y su participación en al menos una reunión del Sindicato de Obreros del Mueble, lo obligó a irse del país antes de ser expulsado; todo esto al margen de sus problemas de pareja que no eran poca cosa para él.

Los diarios llevaron el tema a notas importantes, *Crítica* apoyó a su amigo con toda su fuerza y los periódicos de derecha lo azotaron en forma cruel y despiadada: “El comunista Siqueiros, pintor de cámara del primer gángster de la Argentina” no fue lo menos que le dijeron. Poco más tarde su contrincante explicó sus ideas en su libro *Hispanoamérica frente a los nacionalismos agresivos de Europa y Norteamérica* de 1934 basado en sus conferencias dictadas en la Universidad de La Plata.³⁹ Pero el artista logró su obje-



Figura 144. Publicidad de la venta por remate de la biblioteca de Botana.

35. David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban...*

36. “Gringo”, en México, proveniente de Estados Unidos; puede usarse para el extranjero en general.

37. David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban...*, p. 410.

38. Ídem, p. 411.

39. José Vasconcelos, *Hispano-América frente a los nacionalismos agresivos de Europa y Norteamérica*, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad Nacional de La Plata, 1934.

tivo: hacer masivas sus ideas, mezclar lo académico y universitario con lo político, descolocar a su contrincante sin siquiera necesidad de polemizar en público y que la ciudad hablara cada día más sobre él, aunque quizá menos de lo que él mismo se imaginó. En sus memorias escribiría que “nuestras opiniones constituyeron el hecho intelectual político más sonado de su época en Buenos Aires”,⁴⁰ algo que, no hay duda, es una exageración.

LA NO-POLÉMICA CON ALFONSO REYES

Así como se aprovechó la llegada de Vasconcelos para generar una fuerte movida, resulta un interrogante por qué Siqueiros no hizo lo mismo con Alfonso Reyes. Es cierto que no se conocían en persona, al menos que sepamos; también que Reyes estaba en Buenos Aires ese año con cargo diplomático en la Embajada de México, con lo que una polémica pública hubiera sido compleja y hasta podría haber creado reacciones. Pero se trataba por cierto del candidato ideal para generar discusiones ya que no sólo era un miembro del Ateneo de la Juventud, como Vasconcelos, sino que sus ideas eran profundamente antirrevolucionarias aunque no reaccionarias. Para un burgués era el ejemplo perfecto, la máxima figura de una contrapostura a Siqueiros.

Alfonso Reyes era uno de esos intelectuales que habían crecido y se habían formado bajo la dictadura de Porfirio Díaz y que vieron azorados la Revolución Mexicana, en especial su fase armada, y los cambios que produjo en la cultura. Él y su grupo, la mayor parte reunidos en el Ateneo,⁴¹ eran los que tenían el destino prefijado para heredar la dirección de la cultura nacional, para imponer el modernismo y las nuevas tendencias europeas en la nueva cultura mexicana, sin cambios políticos ni revueltas sociales. Su padre, gobernador al nacer él en 1889, murió asesinado en la toma de la casa de gobierno al inicio de la Revolución y, como él mismo dijo siempre, eso lo dejó desconcertado, jamás pudo entender un fenómeno de masas que reivindicaba un arte militante y politizado. Luego se opuso al carrancismo –Siqueiros fue oficial de Carranza en su juventud–, apoyó al gobierno de Victoriano Huerta –que expulsó a Siqueiros como muralista– y fue enviado con cargos diplomáticos a París en 1913-1914 y 1924-1927.⁴² Los ateneístas reivindicaban una suerte de arte que usaba recursos del simbolismo, lo romántico, prerrafaelista y parnasiano, una modernidad periférica de neta dependencia europea bañada de modernismo provinciano. Por eso resulta paradójico que en forma casi simultánea a Rivera y Siqueiros, que también redescubrieron México desde París, le sucediera lo mismo a Reyes quien en 1913 inició la escritura de su obra célebre, la *Visión del Anáhuac*, en esa misma ciudad. Es más que interesante que mientras a unos la mirada desde afuera y el descubrimiento de lo propio llamaba a la revolución, en Reyes la misma experiencia fortaleciera su ya arraigado hispanismo.

Al terminar ese libro escribiría varios artículos con alguien que tuvo una muy fuerte impronta en Natalio Botana, Martín Luis Guzmán, el autor de *El águila y la serpiente*, otro ateneísta aunque con una postura más cercana a Vasconcelos en cuanto a comprometerse con la Revolución.⁴³ Con él mantendría una relación de muchos años. En 1920 Reyes había comenzado a editar las obras completas de otro embajador mexicano en la Argentina, Amado Nervo; en 1924 había estado en Buenos Aires en la Embajada y en 1926 había conocido a Diego Rivera y a Angeline Beloff en París. Entre 1927 y 1931 volvería a la Embajada de México en Buenos Aires donde establecería relaciones con Jorge Luis Borges⁴⁴ y en especial con Victoria Ocampo, en cuya conoció al primero. Era obvio que se manejaba en círculos diferentes a los de Siqueiros. En 1933, mientras se pintaba el mural,

40. David Alfaro Siqueiros, *Me llaman...*, p. 410.

41. Era miembro desde 1908; su primer poema juvenil lo publicó en 1905.

42. La revista *Anthropos* en su número 221, 2008, reúne su biografía –de las que hay muchas–, su bibliografía y una larga serie de textos sobre él que son de extrema utilidad para entender mejor su vida.

43. Fernando Curiel (ed.), *Medias palabras: correspondencia entre Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes (1913-1959)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

44. Fernando Báez, “Borges y Reyes: notas sobre un enigma”, *Anthropos*, N° 221, Barcelona, 2008, pp. 121-126; Jorge L. Borges, *Correspondence avec Alfonso Reyes*, L'Herné, París, 1964, pp. 55-57; James W. Robb, “Borges y Reyes: una relación epistolar”, en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, El Colegio Nacional, México, 1996, vol. VIII, pp. 616-632.

Reyes estaba nuevamente en el país en un viaje que incluyó Chile y Uruguay para preparar un congreso internacional. Incluso Borges escribiría más tarde que iba regularmente a la Embajada de México donde compartía con él su conocimiento sobre la hispanidad. Al irse a Brasil para continuar con su carrera diplomática se publicó una larga nota en *Crítica*, la que no fue la primera por cierto. Botana sabía muy bien quién era Reyes en el mundo de la cultura internacional. Por todo esto puede parecer la antífingura del artista en casi todos los detalles. Al irse de Buenos Aires escribió un artículo, "A la memoria de Ricardo Güiraldes", quizá la figura que junto con Ocampo mejor representaba en la intelectualidad argentina los grupos de pensamiento y política más opuestos a las ideas de Siqueiros. Reyes volvió a la Embajada en el país entre 1936 y 1937.

Pero la pregunta sigue en pie: ¿por qué dejó pasar Siqueiros la posibilidad de generar un escándalo mucho mayor que el que podría lograr con Vasconcelos? Las respuestas posibles son infinitas, e intrigantes.

EL EX LIBRIS DE BOTANA

Sabemos que Natalio Botana tenía una biblioteca formidable. Si bien no única en el país, era de dimensiones y valor importantes. Todos sus libros llevaban un ex libris, cosa también habitual, que indicaba su propiedad. Tras su muerte fue desmembrándose ya que había incunables y volúmenes de enorme valor, e incluso buena parte fue vendida al gobierno de Perú para la Universidad de San Marcos, cuya biblioteca se había incendiado poco antes. Fue una gran pérdida para el patrimonio argentino, pero el Estado estuvo ausente. En *Salvadora, una mujer de Crítica*, Emma Barrandeguy describió así la biblioteca de Botana:

Una de las dependencias más notables de Torcuato lo constituía la biblioteca, que albergaba la magnífica librería particular de Botana, una verdadera joya del género en su conjunto, hoy lamentablemente distribuida en mil casas del país y del exterior. Y magnífica, diré, no tanto por la cantidad de volúmenes —aunque sumaban varios miles— sino por la selección de las obras y por la rareza de muchas de ellas. Era la biblioteca de un gran lector, pero también de un bibliófilo y de un amante de las letras y las artes. Había en ella incunables cuya venta hoy hubieran permitido sobrevivir a una familia durante largo tiempo. Todo se hallaba perfectamente ordenado y clasificado. Cada libro llevaba el ex libris particular de Botana.

La bibliotecaria de esos años iniciales era Emma Barrandeguy, quien luego de pelearse con Botana y por el resto de su vida trabajaría para Salvadora, transformándose al final en su defensora, en libros publicados tras la muerte de la mujer de Botana. Comenzó trabajando con uno de los hijos de éste en *Crítica* y fue cambiando de posiciones hasta que Salvadora se la llevó a Don Torcuato; es sabido que la cantidad de libros que llegaban a diario a Los Granados implicaban un enorme trabajo para su clasificación.⁴⁵

Como toda biblioteca que se precie de tal, su dueño tenía un ex libris, ese pequeño papel con un grabado que identificaba al propietario ("Libro de...") y que a través de lo representado expresaba la personalidad de su propietario. Era el dibujo que uno elegía para mostrarse ante los demás y repetirlo infinidad de veces. Sabíamos que existía, es más, aún andan por algunas librerías los libros de menos valor con el papelito pegado y no es difícil adquirir uno. Lo que nadie sabía era quién lo había dibujado y cuál era su importancia o significado.



Figura 145. Alfonso Reyes, cuando se desempeñaba como embajador en la Argentina.

45. Emma Barrandeguy, *Salvadora...*; véase también *Habitaciones*, Catálogos, Buenos Aires, 2002, p. 106, para una referencia directa.

En un artículo reciente un periodista hacía la siguiente consideración: “Siqueiros no solamente pintó para Botana el célebre mural [...], sino que le dio algo más personal e íntimo, algo que –en aquellas épocas– era el escudo de armas de todo hombre inteligente: el ex libris [...]. Pues bien, el ex libris, que muestra un águila y una serpiente, un motivo típicamente mexicano, quizá fue dibujado por Siqueiros”.⁴⁶ Y en una publicación ulterior atribuye el dibujo casi sin duda al pintor.⁴⁷ No parecería extraño ya que lo que representa, un águila y una serpiente, son parte del símbolo central de México. Pero eso no es más que una mirada demasiado simple. Un águila calva, típicamente de Estados Unidos y no de México, y una cobra egipcia están muy alejados de la simbología nacional mexicana, al grado que ni siquiera está completa la escena. Recordemos que desde la dominación mexica (o azteca, o tenochca), la mitología contaba que la isla donde se establecerían esos míticos migrantes para fundar la ciudad de México-Tenochtitlán sería donde vieran un águila sobre un nopal⁴⁸ devorando una serpiente.

Por eso nos parece que no es así, que no es su obra; son demasiados los errores y los faltantes, además de la mano del que la hizo no es la de Siqueiros. La pintura, ya que de eso trata y no de un dibujo de línea –como es tradicional en los ex libris–, parece haber sido hecha por Bruno Premiani, dibujante de *Crítica* primero y luego de la *Revista Multicolor de los Sábados*, es decir, alguien diariamente cercano a Botana.

Premiani había nacido en Trieste en 1907, estudió arte entre 1921 y 1927 y llegó a Buenos Aires en 1930 por su profundo antifascismo, haciéndose cargo de una sección especial llamada “Visto y oído”, con dibujos y notas acerca de hechos extraños y poco habituales que recopilaba. Fue un dibujante y artista profesional que luego trabajó en *El Hogar*, *Billiken*, *Leoplán* y *Patoruzito*. Fue sentenciado por su trabajo antifascista en su país natal, al que no pudo regresar hasta 1950. Entre 1948 y al menos 1952 vivió en Estados Unidos donde fue uno de los ilustradores de comics más famosos del mundo, creando superhéroes y villanos que aún vemos a diario. Falleció en la Argentina en 1984. Su conocimiento de la historia de México y su simbología, aunque en el ex libris discutido se trata de un águila que no es la mexicana, quedó claro en un número de la serie *Classic Illustrated* llamado *The Conquest of Mexico*, de 1960, si bien el motivo de los dos animales ya figuraba en *Crítica* y en la revista desde su inicio.

La elección del motivo en la vida de Botana es otro tema: tiene que ver con México pero no precisamente con Siqueiros. En 1927 Roberto Tálice, periodista del diario y amigo de Botana, compró en México la ya mencionada novela sobre la Revolución *El águila y la serpiente*, obra de Martín Luis Guzmán, que acababa de ser editada, y al menos la discutió mucho con el dueño del diario; en una charla con él dijo: “Traigo a colación las obras de Mariano Azuela, *Los de abajo*, y de Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, cuyos ejemplares me acompañan desde México, auténticos exponentes de una narrativa de acendrada significación autóctona”.⁴⁹ Ya vimos que ambos también conocían bien a Alfonso Reyes, que había estado junto con Guzmán cuando escribió su novela en París.

Guzmán había sido miembro del Ateneo de la Juventud como Vasconcelos y tantos otros jóvenes intelectuales, pero no pudo, igual que Reyes, hacerse cargo de lo que implicaba un cambio revolucionario por las armas; viajó por eso a París en 1924, donde permaneció largos años. Sus ideas coincidían con la necesidad de un cambio importante en la sociedad, pero no de la manera como estaba sucediendo, y eso se expresa bien en sus novelas, tanto la citada como la editada al año siguiente, *La sombra del caudillo*, que, de haberla conocido –como con seguridad ocurrió–, debió impactar muy fuerte en Botana, que en ese momento trabajaba en política con toda su energía.

46. Alvaro Abós, “El legado argentino de Siqueiros” *La Nación*, 7 de marzo de 2004, pp. 1-2.

47. A. Abós, *Cautivo*, Del Zorzal, Buenos Aires, 2004.

48. Tipo de cacto habitual en tierras secas, comestible, de hojas redondeadas.

49. R. Tálice, *100.000 ejemplares...*, p. 328.



Figura 146. Ex libris de Natalio Botana erróneamente atribuido a Siqueiros.

Figura 147. Águila y serpiente, dibujo en la revista de Botana hecho por Bruno Premiani, posible autor del ex libris.

Eran novelas políticas: “El que primero dispara, primero mata”; todo un alegato a la forma de hacer política manteniéndose en las tinieblas, de trabajar con la indecisión, la paranoia y los cambios constantes, con decisiones abruptas e indiscutibles para descolocar al enemigo. El eje de la novela, que sucede en el México revolucionario, discute en realidad el rol del intelectual como ideólogo. Igual que a Botana, a Guzmán le preocupaban problemas similares en un mismo momento. Como elección, las figuras del águila y la serpiente eran más que lógicas. Blanca Luz, en 1936, hizo elogios en uno de sus libros acerca de Guzmán, a quien consideró como el mayor escritor del México revolucionario.

EL ENCARGO DE LA OBRA Y EL GRUPO POLIGRÁFICO

Siqueiros necesitaba ganar dinero más allá de cualquier tema político, y muros no iba a conseguir en una ciudad en dictadura y, más aún, no acostumbrada a ello. Con simples colaboraciones en diarios no alcanzaba; vender cuadros era impensable ya que casi no pintaba; había traído pocas obras, y las necesitaba para seguir exhibiendo en otras tierras –imposible saber lo que tenía en mente–, en su interminable periplo internacional de revolucionario en el exilio. Tenía cerrada la puerta de Montevideo, donde Blanca Luz no quería volver a verlo. No podía hacer mucho más, ya lo habían intentado todo. Tampoco le dedicó mucho tiempo a pintar si es que siquiera lo hizo en Buenos Aires, aunque hay algunos cuadros aquí cuyo origen no ha podido establecerse con certeza; no sabemos si realmente no pintó porque no quiso, no tuvo tiempo o simplemente no pudo. El contacto con Botana lo llevó a una idea quizá descabellada al principio pero digna de surgir entre dos personas de ese calibre: pintar el sótano donde se jugaba al póker, el reducto secreto y sagrado de su imperio, el lugar donde jamás entraban las mujeres, donde transcurrían las borracheras y se pasaban las noches discutiendo de política. Lamentablemente ninguno de ellos dejó escrita una palabra de cómo surgió la idea –por algo será–, pero el que la imaginó fue Pedro Orgambide; el diálogo debió ser algo así:

Mi querido Siqueiros: no estamos en México. Aquí al Estado le importa un carajo sus pintores. Nuestra iconografía son retratos de generales y presidentes. No quiero desanimarlo: tal vez consiga adeptos para la causa. Pero dinero no. Más aun, yo no daría un centavo para algo semejante. En cambio, usted puede contar con dinero, casa y comida mientras pinte *mi* mural, en *mi* casa... ¿entiende?¹

El hijo de Botana, Helvio, escribió que “los ayudantes de Siqueiros fueron Castagnino, Berni y Spilimbergo. Este último era la debilidad de mi padre y fue muy correspondido. Spilimbergo andaba muy pobre y su pipa se llenaba con puchos. Natalio Botana se la cambió por *cachimbos*² ingleses y lo llenó de tabaco Dunhill para varios años. Spilimbergo siempre contaba que todos los días le ponía, para que armara cigarrillos, un papel de cien pesos en su saco de cordero”.³

Una postura opuesta es la que ha planteado Abós acerca de que Botana jamás habría encargado el tema, con la lapidaria frase de que “no me convence la tesis según la cual Botana quiso tener pintada en el sótano la imagen de Blanca Luz Brum, por lo cual el *Ejercicio Plástico* habría sido un encargo temático con finalidades de perversión clandestina”. Eso, es cierto, no lo hubiera aceptado Siqueiros de ningún modo, pero sí es real que volvía de su último encargo en Los Ángeles, el mural de Dudley Murphy, donde ya había hecho *Exotic Art*, más que un alegato. Obviamente había fracasado en hacerlos en la ciudad o con apoyo del Estado y su situación personal lo tenía estrangulado. Por eso sí coincidimos en que, “más allá de los avatares personales que ligaron al pintor con su esposa, el mural de Don Torcuato fue una obra profesionalmente realizada en tiempo y forma, con la libertad

1. Pedro Orgambide, *El escriba*.

2. En portugués, pipa; palabra usada aquí para una pipa ya fuera de uso.

3. Helvio Botana, *Memorias...*, p. 158.

que Botana otorgaba a quienes trabajaban para él: ¿o acaso le imponía a Borges los temas sobre los cuales debía escribir en la *Revista Multicolor* o a Pettoruti los pintores que debía comentar en la página de arte?”. Lo interesante es que Abós discute contra el aire, porque justamente Siqueiros hizo absolutamente lo que quiso, sin siquiera tener en cuenta a sus propios ayudantes: narró la historia de su vida sentimental. Nada más. Por tanto es cierto que “Siqueiros, como todo autor de murales, establecía pactos con sus comitentes, pero no se dejaba imponer el tema de sus pinturas”.⁴ Hizo absolutamente lo que quiso; si eso le sirvió o fue visto de parabienes por Botana, mejor aún; nadie sabe qué hubiera pasado si hubiese sido diferente. En realidad el artista terminó haciendo algo que seguramente a Botana lo hizo muy feliz, sin necesidad de exigirlo.

EL MURAL DE DON TORCUATO

El arribo de Siqueiros a Buenos Aires, en ese momento tan peculiar de la situación cultural, artística y política, introdujo una nueva problemática inexistente localmente: el tema de la pintura mural que aquí ni siquiera se había discutido más allá de lo ornamental. No es que no se pintaran murales, era simplemente otra forma de hacer arte sólo que a mayor tamaño. Pero para él se trataba de un enorme movimiento internacional del que se presentaba ya concretamente como el “renacimiento del arte mural en Europa desde el constructivismo ruso y en América a partir de la Escuela Mexicana”. El debate que se abrió con esto fue en torno a la función decorativa, a la enseñanza, a la transmisión de mensajes con contenidos específicos, a la praxis social del artista y a la integración de las artes. Todo esto era, en nuestro ambiente, una verdadera conquista, y más aún al haber podido concretar al menos una obra supuestamente sobre la base de estas propuestas; era realmente una actitud vanguardista en su concepción y diferente de otros manifiestos plásticos.

El lugar donde hacerlo fue de lo más complejo y ya vimos que terminó siendo el sótano de Botana, un espacio apartado, privado, que su propietario tenía en su quinta de Don Torcuato. Inicialmente Siqueiros, según han testimoniado Berni y el propio artista, intentó realizar murales en paredes de La Boca o Barracas, pero al no obtener el permiso de las autoridades –menos aun un contrato– “tuvo que amarrarse a la primera tabla que le ofreció la burguesía”; con razón Berni señaló: “La burguesía en su progresiva fascistización no cederá hoy sus muros monopolizados”. También Siqueiros intentó decorar los silos cilíndricos del puerto de Buenos Aires pero tampoco alcanzó su objetivo, eran aspiraciones nada más. Buscaba en realidad espacios al aire libre, hacia la calle o en la propia calle, paredes de rascacielos, plazas y parques, porque estaba en contra de la limitación que ofrecía la pintura mural interior, oculta. Pero estaba en Buenos Aires y la dictadura o los gobiernos que emanaban de ella eran lo suficientemente hábiles como para no dejarse engañar con una propuesta sutilmente artística.

Al respecto de la aceptación de la propuesta de Botana, Carlos Areán señala que para Siqueiros este ofrecimiento fue perfecto porque le daba casa, comida, dinero y libertad, aunque a un precio: dejar ciertos alegatos para otra oportunidad. No era el diario *Crítica* con sus paredes –que podían haberlo sido–, era su casa:

Aceptó el dinero de Botana con la misma naturalidad con la que cuatro decenios más tarde aceptaría en México el del millonario español Manuel Suárez, promotor de empresas industriales y propietario del hotel más lujoso del Distrito Federal..., Berni y Siqueiros dis-

4. Alvaro Abós, “El legado...”, pp. 1-2.



cutieron pronto y el mural en casa de Botana no cumplió, debido posiblemente a las disidencias entre los miembros [...] los objetivos propuestos. En su intervención Siqueiros se anticipó a los delirios del Polyforum y lo pintó todo o casi todo: suelos, techos y paredes.⁵

Lo sorprendente fue que pudo, sin embargo, realizar en Buenos Aires experimentos reducidos, lo que Siqueiros ha denominado con grandilocuencia "gráfica funcional revolucionaria en países sometidos a dictaduras", en referencia concreta a la situación local, y que llevó a cabo como parte de su trabajo político. Hemos hablado ya acerca de pinturas callejeras que se hacían en salidas nocturnas en parejas, que usaban pulverizadores sobre planchas metálicas recortadas (lo que él llamaba "esténcil"). En estos ejercicios iniciáticos emplearon un producto alemán basado en silicato, insoluble en general a los solventes ya que una vez secado se incorporaba al muro mismo. La eliminación de esas propagandas políticas no les debió resultar nada fácil a los propietarios de los inmuebles, y aun más despertaron la ira de las autoridades. Pero de una militancia estudiantil a una "gráfica funcional revolucionaria" hay mucha distancia.

En el sótano de Los Granados ejecutó junto a los plásticos argentinos y al uruguayo Lázaro, en 123 metros cuadrados de superficie y 90 metros cúbicos de volumen aéreo, la primera pintura monumental "dinámica, destinada a un espectador dinámico,

Figuras 148 y 149. Un helecho natural y uno pintado en el mural, envuelto para protegerlo bajo el agua.

5. Carlos Areán, *La pintura en Buenos Aires*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1981.

obra que no pertenecería al espectador estático, al cadáver académico, al snob objetivista". El 12 de noviembre *Crítica* expresaba: "Una obra de incalculable valor es la realizada por Siqueiros y su equipo de pintores, en una finca cercana a Buenos Aires". En la nota se destacaba la forma semicilíndrica del espacio y se añadía que superaba "a todas las obras monumentales realizadas en el mundo en la época moderna" y que sería concluida en un tiempo récord de apenas tres meses. Exageraba, pero sí era una gran obra.

Castagnino evocó el espacio pintado diciendo que era "un subsuelo al que se bajaba por una pequeña escalera, una puerta única y dos ventanas a la izquierda de la entrada". Un espacio de proporciones diferentes y sin duda menores a las deseadas por Siqueiros ya que lo que él quería era pintar muros exteriores monumentales pero, a pesar de estas restricciones, el sitio, por su bóveda semicircular, era más que acorde para el ejercicio a implementar; es más, la forma en sí misma les generó numerosas ideas. Según Castagnino, Siqueiros definió esa caja plástica que iban a pintar como nacida de infinitas correlaciones armónicas de la anatomía arquitectónica, relacionadas por conexiones espaciales de donde surgieron reflejos, tamaños, dimensiones.

La pintura, tan diferente a todo lo que la ciudad había visto hasta el momento, impresionó mucho a los críticos nacionales y extranjeros, entre ellos Rodolfo Aráoz Alfaro, Julio Rinaldini, Raúl González Tuñón, José de España, Oliverio Gironde, Ernesto Mallea y Ángel Guido, quienes se sintieron profundamente interesados en los resultados y lo dijeron públicamente. Era una pintura polifacética, escenográfica, mucho más viva que tantas otras cosas anteriores o contemporáneas en el arte nacional. La estructura arquitectónica había sido usada en su totalidad y su sensación giratoria resultaba consonante con la movilidad que generaba en el espectador; no había forma de verla completa si no era moviéndose. Y también era pictóricamente activa por un fenómeno óptico obtenido mediante el uso de la topografía de su arquitectura. El uso múltiple de la perspectiva generó la magia visual que resultó ser el mayor truco plástico empleado.

Curiosamente, el motivo predominante, la figura humana, tanto de Blanca Luz como otras que flotan en el agua, aparece desligada de sus comentarios, se trata casi de un "motivo abstracto de plástica pura", según el artista declarara, idealizándola. Sin embargo el gran tema será acusado por la prensa opositora como una "decoración pornográfica... ¡Un gran asco!... Pero así es toda esa despreciable gentuza", según se afirma en *Crisol* el 8 de agosto. No se trataba de una obra de carácter social donde se exhibiera el dolor del pueblo, sino simplemente de mujeres desnudas en escenas "psicalípticas".⁶ Y eso que no estaba demasiado claro el tema que trata, la acción que transcurre en el mural; eso fue silenciado. Posiblemente no se lo hubieran perdonado jamás, ni siquiera como creación artística.

Mucho se ha escrito acerca de la manera en que la forma de la representación del cuerpo humano debió manejarse, ya que en realidad, y como iremos viendo, las decisiones referentes a la técnica, las proyecciones fotográficas y el cine se fueron gestando en el andar cotidiano. Según ha relatado uno de los participantes, Castagnino, el asunto surgió en uno de los descansos después de tomar las medidas, observar los revoques y el tratamiento técnico; en ese momento:

Siqueiros estaba asomado a un aljibe de la quinta, observando su imagen reflejada, la deformación de las proporciones al acercar la mano a la superficie del agua, el movimiento ondulante de ésta, la simultaneidad de perfiles: en fin, todo un mundo de sugerencias para una caja transparente sumergida en el agua, en el fondo del mar, a cuyas paredes

6. El término se usaba en lugar de "pornográficas", porque en su candor les resultaba pornográfico decirlo.

se acercaran personajes en movimiento o en actitud alucinada. Este criterio determinó el planteo compositivo, basado fundamentalmente en un armazón de circunferencias paralelas y concéntricas, que enhebran una multiplicidad de curvas y rectas correlativas.⁷

En realidad no parece que esto sea verdad por dos motivos: primero porque la idea es absolutamente a la inversa, y segundo porque Castagnino escribió –es decir, lo envió a imprenta su hijo– cincuenta años más tarde, cuando el tema se puso nuevamente de moda por las polémicas de la extracción del mural y los cuadros de Castagnino estaban en un momento muy bajo en las ventas a la burguesía porteña, ya que decayeron a lo largo de los últimos treinta años. Nada mejor que apropiarse, aunque sea ligeramente, de la idea de una obra tan sustancial. Podría ser de otra forma, pero generó suspicacias ya en su momento.

El cuerpo desnudo de Blanca Luz en el relato de Siqueiros fue abstrayéndose hasta convertirse, en una primera mirada, en una especie de medusa que recorría paredes, techo y piso, creando así un espacio envolvente sin comienzo ni fin si uno no conoce realmente la historia allí narrada. Y quizá esa descripción hecha por Castagnino, de Siqueiros mirando dentro del cilindro con agua al fondo, haya sido lo que llevó a varios críticos a creer que se trataba de una imagen puramente marina lo que estaba pintado en el sótano. Es cierto que es una burbuja bajo el agua, pero lo es mirando desde adentro hacia fuera. También ayudó a pensar en el mar el hecho de que los colores han virado de su tonalidad original, tendiendo los azules a hacerse más turquesas y los verdes a perder sus diferencias sutiles, incluso muchos dibujos chicos prácticamente habían desaparecido hasta que fueron limpiados y restaurados recientemente. Ahora, con la limpieza, mucho se ha recuperado.

La supuesta ausencia de contenido y el centrado en la figura femenina, tan acerbamente criticada por los sectores tanto de derecha como de ultraizquierda, constituye por cierto uno de los mayores méritos de la obra. Esto permitió al mexicano una libre experimentación de materiales y posibilidades expresivas de la figura humana, una ingeniería de laboratorio que la convirtió en la obra experimental más importante del muralismo del siglo XX. Significaba completar lo que se inició en México en 1922 con la Escuela Preparatoria y que no volvería a ser trabajado hasta que Siqueiros pintara en 1939 en el Sindicato de Electricistas de México, pero esta vez sin mujeres y sin utilizar el piso. El asunto no pasaba por el tema para nadie más que para ellos mismos, sólo les hablaba a ellos; los demás debían ver otra cosa y eso vieron: sólo mujeres desnudas.

Siqueiros conocía muy bien desde su estadía en Europa los avances del cubismo y del futurismo y entendía que esos movimientos no habían variado el plano del muro o del lienzo; su intención en cambio era modificar la concavidad en convexidad, la vertical en horizontal, incluso cruzar los planos, por eso lo que empezaba en el techo seguía en la pared y terminaba por eso en el piso. Incluso la perspectiva rectilínea del Renacimiento presupone que el espectador –estático– pone su mirada sobre una base fija hacia el centro de la línea de horizonte o punto de fuga; esto era lo que quería quebrar, y pudieron hacerlo gracias al espacio cilíndrico del sótano con el que lograron un efecto distorsionante de las figuras, efecto que se potenciaba al ser observado por un espectador en movimiento. La intención experimental de la obra llevó a marcar varios puntos de perspectiva, los que a medida que el espectador se desplaza en el espacio entran en su campo visual. Según Desmond Rochfort, Siqueiros por primera vez elaboró en la práctica lo que denominaría “composición en perspectiva poliangular”.⁸ Es evidente que era un crítico de arte que no frecuentaba el cine, pues eso se hacía desde hacía muchos años, en especial en el expresionismo alemán.

7. Juan Carlos Castagnino, “Un testimonio inédito: una visita que hizo época”, *El Archa del Nuevo Siglo*, N° 47-48, 2000, pp. 48-50.

8. Desmond Rochfort, *Mexican Muralist: Orozco, Rivera, Siqueiros*, Universe, Nueva York, 1993.

Este trabajo en el sótano, que Siqueiros sostuvo que fue hecho sin bocetos previos –algo que ya veremos no es cierto–, para algunos historiadores se basó en el cine y la fotografía, idea surgida de la afirmación confusa acerca de que Siqueiros debió de haber trabajado con “una cámara de cine [con la que] rompimos con la tradición de la reproducción fotográfica estática. Y en lugar de colocarla simétricamente frente a las partes que queríamos fotografiar, la mantuvimos en movimiento, siguiendo la trayectoria transitada lógicamente por un espectador. La cámara la usamos como si fuera el ojo de un espectador normal”, diría en su folleto de terminación de la obra.

Resulta interesante que tanto en ese folleto como en todos sus escritos posteriores hay una confusión entre lo que se hizo *antes*, lo que se fotografió o filmó *después*, y lo que se quiso hacer pero nunca se hizo. Por ejemplo, todo el tema del espectador móvil parecería que no fue parte de la propuesta sino de un proyecto para filmar el mural moviéndose con cámara en mano; no es que no se haya hecho una perspectiva no estática, eso sí es obviamente cierto, pero las cámaras de cine y fotografía fueron usadas a posteriori para filmar (suponiendo que se lo haya hecho) y fotografiar el mural moviéndose y luego poder mostrarlo de esa manera. El tema, para la fotografía, era una discusión del siglo XIX. Usar un proyector para pintar ya se utilizaba en Estados Unidos desde hacía tiempo, él lo había aprendido de Richard Neutra en Los Ángeles y así hizo su primer mural en la Chouinard.⁹ En realidad era un problema de reproducción de los motivos ya fotografiados previamente, no de cómo pintarlo. Él mismo lo explicó de alguna manera en su folleto de la obra al decir que “le dimos preconcebida naturaleza fotogénica y cine fotogénico para su conveniente divulgación y popularización posteriores. Esto es importante dado su carácter privado y recóndito”; e insiste en que “fue científicamente organizada *para ser filmada*”, y destacamos las palabras “para ser”. Pero esta confusión seguirá y los polemistas continuarán aportando, ya que ni siquiera en las memorias de Siqueiros el tema quedó claro. Por algo no quedó definido.

Nuestra reconstrucción, basada en las evidencias que ya hemos presentado y seguiremos haciendo, es mucho menos teórica y más humana: el grupo, al ver el espacio del sótano, comenzó a imaginar y discutir posibilidades, lo que luego en su libro *Cómo se pinta un mural* fue parte de varios capítulos al ser teorizado por Siqueiros. Lo que no creemos que haya sido discutido en ningún momento es el tema: la omnipresencia de desnudos femeninos de, básicamente, Blanca Luz y un polémico argumento que sólo a Siqueiros le interesaba y entendía.

A partir de allí hubo un doble proceso: el sistema de proyección de transparencias de vidrio negativas (aún no existían los *slides* o diapositivas, de film de plástico) sobre los muros permitía trazar con lápiz las líneas principales, y paralelamente realizar un boceto. Es tal como dice en su libro posterior acerca de cómo hacer un mural. Por suerte existe este boceto, donde se define exactamente y en el papel la ubicación de cada cuerpo del mural. Eso, con el proyector, era imposible hacerlo, salvo que se tuvieran docenas de ellos para proyectarlos. También es cierto lo de la perspectiva móvil, ya que al trasladar el proyector, subirlo o bajarlo, cambiaban el punto de fuga, distorsionaban la figura, le daban un movimiento inusitado. Vale la pena ver que en el caso del mural de San Miguel Allende, que usó como ejemplo más tarde, los ángulos apenas han sido tratados y casi no existen dobleces o diedros.

Luego todo fue pintado. Y al terminar se lo fotografió cambiando el punto de toma y se intentó filmarlo de esa misma manera. Es complejo saber si así fue el proceso, pero nos animamos a suponerlo de esta forma. En relación con esto Castagnino aseveró:

9. Shifra Goldman, “Siqueiros y tres...”, pp. 45-63.

La perspectiva curvilínea, desarrollada por diversos pintores del siglo XIX y comienzos del actual, presupone que el espectador también está fijo, pero gira sobre un eje, curvando así la línea del horizonte. La diferencia es que la primera concibe el espacio en forma cúbica y ésta en forma esférica. Fueron los cubistas y futuristas, como Picasso, Braque, Boccioni, Balla y Léger, los que, al introducir en la perspectiva el movimiento simultáneo, plasmaron un constructivismo de planos superpuestos no sólo en el sentido ortogonal sino también radial, en espiral. De este modo, la ruptura de la perspectiva monocular y su reemplazo por la simultaneidad de perfiles tenía su origen en las vanguardias.¹⁰

Decíamos que la versión oficial de la historia de este mural es que Siqueiros nunca realizó un boceto previo o definitivo, y ya afirmamos que esto no es cierto y que al menos uno se ha conservado; sabemos que él, tanto antes como después, los usaba en forma rutinaria; incluso los de Los Ángeles se han conservado. Pero según esa versión ya tantas veces publicada –incluso por él mismo–, los artistas “atacaron” directamente los muros donde la arquitectura les dictaba sus decisiones. Sí es cierto que la convivencia con la peculiar geometría de ese espacio les permitió los ajustes diarios y finales; que analizaron previamente la estructura del campo arquitectural y así “fabricamos los cimientos de nuestra composición”. Es decir, la forma fue definitoria para la toma de las decisiones; pero los bocetos existían.

El empleo de tecnología moderna fue otro aporte del artista mexicano que le permitió resolver el reducido espacio y pintar en corto tiempo. Castagnino cuenta que el proyector empleado se colocaba primero en forma normal –horizontal–, luego se lo movía en un ángulo de 90 grados, el que variaba luego desde 45 hasta 30 grados, efectuando sobre el muro las correcciones requeridas. De este modo, el peculiar efecto provocaba que las figuras avanzaran o se cambiaran. Cada muro fue analizado en forma autónoma, luego se establecieron correlaciones espaciales tirando cordeles o largas reglas flexibles, lo que les permitió relacionar puntos situados en planos distintos, en la curva de la bóveda o en los puntos de encuentro de las paredes y el piso; un truco hoy muy usado al proyectar una imagen sobre dos planos, lo que nos permite continuar el dibujo de uno en el otro con bastante simplicidad. Según el ya citado folleto sobre el mural, “buscando formas de máxima divulgación, hemos encontrado también un camino inicial evidente de Plástica-Fílmica o Plástica Cine-Fotogénica, esto es, de plástica preconcebida cinematografiable, [...] premeditadamente construida, científicamente organizada para ser filmada con una finalidad de plasticidad dinámica superlativa, sin dejar de ser a la vez un valor autónomo de Plástica Pictórica en su estado objetivo de elemento plástico inicialmente estático”.

La concreción de una situación de inestabilidad virtual sobre una superficie curva (lo que llamaba “ópticamente activa”), planeada para un espectador móvil y dinámico, fue definida por el escritor argentino Carlos Ruz Daudet en 1962 empleando términos como espacio virtual e interactivo, conceptos que no eran conocidos en 1933; esto demuestra aun más el carácter precursor implementado por Siqueiros en su célebre obra. Castagnino completó esta idea acerca del uso del documento fotográfico como dato visual, activo. Siqueiros sostuvo en el folleto de 1933:

El pintor que desaprovecha el aporte documental del cine y de la fotografía es como un médico contrario al uso de la radiografía. La cámara fotográfica sirve insuperablemente para captar el movimiento simultáneo de las imágenes de tal manera que al borrar lo superfluo y dejar lo esencial van apareciendo distorsiones y escorzos novedosos, dando a las imágenes una inestabilidad virtual animada y en movimiento.

10. Juan Carlos Castagnino, “Un testimonio...”.

Figura 150. Página siguiente. Líneas de color, trazas para ubicar los dibujos, recuperados durante la restauración. Son un índice de lo meditado de cada figura.

El grupo constituido por Berni, Spilimbergo, Castagnino y Lázaro, todos ellos artistas jóvenes pero de primer nivel, debió desarrollar otras múltiples actividades, entre ellas las fotográficas; sabemos de un relevamiento hecho por los fotógrafos Forero, lamentablemente perdido. También se ha perdido la lista de los obreros, los albañiles que debían preparar la mezcla de cemento para revocar todos los días, ya que no es probable que lo hicieran los mismos artistas. Se menciona la participación del cineasta León Klimovsky, quien aparentemente habría iniciado la filmación de la obra, pero éste no formó parte del equipo y tampoco firmó el folleto *Ejercicio Plástico*; justamente porque su trabajo iba a ser después y no antes. La familia de Botana nos ha transmitido que nunca se llegó a un acuerdo con "Klimo" y lo mismo opina la familia del cineasta; tampoco existe ni la película ni referencias de que alguien la haya visto. Sabemos por una crónica de Castagnino, que en ese momento era estudiante de arquitectura, que fue él quien se ocupó del trazado de la composición usando reglas y cordeles, y algo sobre la tarea de los otros integrantes apuntando que Lázaro era quien manejaba los proyectores y aerógrafos. Sin embargo, el protagonismo de Siqueiros debió ser enorme y no hay dudas de que el mural es tema, composición y mano de él mismo en su enorme mayoría.

El más reconocido artista de los que formaron el equipo era Spilimbergo, quien había obtenido el primer premio de pintura en el XXIII Salón Nacional que fuera tan discutido ese mismo año, y era admirado desde antes por Botana. Berni, procedente de Rosario, estaba vinculado con Amigos del Arte donde había expuesto en 1932; a ellos se sumaron el escenógrafo uruguayo Lázaro y el pintor marplatense Juan Carlos Castagnino. El trabajo individual había sido reemplazado por la tarea en conjunto. Esta forma de tratamiento encontraría un campo abierto a la polémica; los autores impresionaron a un cronista de diario porque "abren en la Argentina un período de nueva concepción de la plástica y en consecuencia también de luchas intensas y apasionadas". Siqueiros admiró desde el inicio a Spilimbergo, que de los pintores consagrados fue el primero en acompañarlo, a quien siguió Berni, cuyas obras de proyección social al parecer conoció y para eso hizo un rapidísimo viaje a Rosario, para contratarlo. No hace falta decir que todos los del grupo eran militantes políticos de izquierda, previamente afiliados al Partido Comunista, ni que el tema fuese impuesto por Siqueiros sin discusión alguna.

EL GRUPO POLIGRÁFICO EJECUTOR

Enrique Lázaro

Integrante del grupo organizado por Siqueiros, el uruguayo Lázaro se formó a principio del siglo XX con notoria influencia de las decoraciones escenográficas de los ballets rusos, lo que había repercutido fuertemente en las artes aplicadas del medio rioplatense, y se dedicó definitivamente a la escenografía.

Según lo narrado por Blanca Luz en cartas a Ortiz Saralegui, Siqueiros quiso que participara del equipo el artista también uruguayo Guillermo Laborde, reconocido por ambos como el más célebre de Uruguay, pero éste no aceptó. En cambio aceptó Lázaro, quien en ese momento era un joven pero destacado artista, creador de vestuarios, decorador y escenógrafo, también miembro de la Confederación de Trabajadores Intelectuales de Uruguay y activo militante de izquierda. En el Partido Comunista ya se había contactado con Siqueiros. Es evidente que se lo aceptó porque reunía todo lo necesario para su papel en el mural. Así en el equipo había dos pintores, un arquitecto-pintor (Castagnino) y un escenógrafo. Lázaro, a diferencia de los demás, tuvo un perfil bajo toda su vida.



Años más tarde trabajó en la Comedia Nacional de Montevideo, desde su creación hasta cuatro años más tarde, en 1951.

En 1947 fue convocado para realizar la escenografía de la farsa en tres actos de Carlos M. Princivalle, *El hombre natural*, la que dirigida por el autor se estrenó el 21 de noviembre con los integrantes del elenco estable de la Comedia Nacional. A fines de ese año participó en la escenografía de *La maestra rural*, comedia dramática de Ignacio Sánchez Roge. Ambas obras no encontraron demasiada aceptación en la crítica periodística, sin embargo esa primera temporada de la comedia realizada en el teatro Solís de Montevideo fue "de ensayo, con obras nuestras, actores nuestros, escenógrafos del país y para el público nuestro, lo que quiere decir que regirán precios eminentemente populares", comentarios vertidos en una reunión de prensa y luego publicados;¹¹ estaban tratando de imponer en altos niveles el teatro nacional. Luego de la inauguración de la Comedia Nacional se propuso a la Comisión de Teatros Municipales la contratación de directores extranjeros para el montaje de algunas obras, la temporada de 1948 debía incluir al teatro universal reforzando el elenco estable con primeras figuras del ámbito rioplatense y directores de mérito. En esa ocasión también se expuso la necesidad de contratar a Lázaro en calidad de escenógrafo. Según una crónica del 30 de mayo de 1949 la puesta en escena de *Julio César*, obra de William Shakespeare, resultó una "primicia en el continente americano". Contó con la dirección del prestigioso autor y director argentino Armando Discépolo, mientras que el diseñador fue César Martínez Serra, quien encomendó los decorados a Lázaro y el vestuario a las modistas de los talleres del teatro Solís.

El mismo año la Comedia pasó a ser dirigida por la actriz española Margarita Xirgu, casualmente conocida de Salvadora Medina Onrubia. Se representó la obra *La Celestina* de Fernando de Rojas, un clásico del teatro español. La escenografía fue encomendada a Lázaro nuevamente. En 1956, cuando la actuación de la Xirgu ya no estaba prohibida en la Argentina, la misma obra fue presentada en Buenos Aires en el Teatro Nacional Cervantes, con los decorados realizados por Lázaro.

Fue un pintor no profesional y muchos de sus bocetos y parte de su obra se conservan en el Museo Municipal de su ciudad natal. En 1952, se trasladó a París gracias a una beca y luego decidió quedarse allí, donde trabajó como portero de la Embajada de Uruguay y diez años después, como empleado en el Ministerio de Relaciones Exteriores, con muy poca relación con el arte. Sin embargo, su nombre sigue hasta hoy unido al del teatro Solís.

Juan Carlos Castagnino

Otro de los integrantes del equipo fue Castagnino, proveniente de una familia pobre en Camet, en las afueras de Mar del Plata en esos tiempos, nacido en 1908. Se había instalado en Buenos Aires a los veinte años para estudiar arquitectura. En esta ciudad habitó en la misma pensión de la calle México al 300 donde tenía su taller el arquitecto y diseñador Alfredo Guido, quien lo introdujo en la técnica del fresco y seguramente en su preciada temática latinoamericana. Luego de abandonar la universidad para seguir los cursos de la Mutualidad de Bellas Artes ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes, donde se distinguió como su maestro Emilio Centurión e incluso tomó clases con Spilimbergo. Probablemente hacia esa época adhirió al Partido Comunista. En 1932 compartió su taller con el pintor jujeño Medardo Pantoja, en tanto se relacionaba con el fotógrafo cuzqueño Martín Chambí y con un grupo de escritores entre los que se encuentra Raúl González Tuñón. Es decir que a la llegada de Siqueiros ya tenía el perfil de artista y militante joven que el mexicano buscaba para su grupo de ayudantes.

11. *El Plata*, 1 de diciembre de 1947.

Nos interesa muy particularmente recordar las expresiones de Castagnino acerca de la presencia de Siqueiros en la Argentina, ya que escribió que los artistas locales desconocían hasta entonces la importancia del muralismo, ese tipo de arte público monumental y de vanguardia, primero en emplear un lenguaje absolutamente americano. En 1933 ya se conocían los innovadores aportes de Gómez Cornet, Spilimbergo, Pettoruti, Guttero, el Grupo de París, pero era la vanguardia concebida como el traslado de las nuevas modas europeas hacia la periferia. Era siempre la idea de que América no podía crear nada propio. Pero la presencia polémica y batalladora del pintor mexicano incitó a la controversia, despertando discusiones que se agudizaron en cuanto a las cuestiones técnicas y la proyección social de nuevos contenidos. Expresó Siqueiros:

Más joven que Spilimbergo en edad y en ciencia pictórica, Castagnino le supera, sin embargo, en conciencia revolucionaria. [...] tiene cosas claras que decir pero le falta el ejercicio adecuado.¹²

En tanto Castagnino, cuyo trabajo como ayudante alcanzó en su formación un gran valor, observó que el mural de la quinta de Don Torcuato “desarrolla una serie de planteos de perspectiva, deformación óptica, problemas del observador dinámico, simultaneísmo de formas y de figuras [...] Era la oportunidad extraordinaria de seguir, escuchar y vivir las experiencias y opiniones de realizadores como Siqueiros, Spilimbergo y Berni que constituían el equipo ejecutor”.¹³

Su interés pronto recayó en la captación del hombre en su entorno y ahí aparecieron los personajes en un paisaje árido. Su búsqueda plástica también se entroncó con el realismo social. Destacado pintor de la tierra, “usó el color en ritmos dinámicos, el escorzo hasta el virtuosismo, el pigmento a veces enarenado, grumoso, brillante o mate..., el arabesco airoso, dejando a veces que el dibujante encabalgue al pintor [...] Siqueiros reclamaba la unidad plástica integral en la urbanística moderna, con murales de escala monumental cuyos requerimientos de nuevos materiales y nuevos enfoques del espacio necesitarían también de nuevas tecnologías. Tomando sus propias palabras: un arte moderno con técnica arcaica, anacrónica en consecuencia, es como un automóvil tirado por caballos”.¹⁴

A partir de esta experiencia singular comenzó su labor en la pintura mural como la que lleva a cabo en 1934 en la Biblioteca Popular de Avellaneda: *Veladas de estudio después del trabajo*. En 1935 ilustra la *Nueva Revista*; ese mismo año integró junto con Luis Falcini y Demetrio Urruchúa la sección plástica de la recientemente creada Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, siempre en la senda de Siqueiros de crear agrupaciones políticas para reunir a los artistas en tanto trabajadores. Al año siguiente Berni lo invitó a dar clases en la Mutualidad de Rosario que él dirigía. A partir de allí su obra fue cada vez más conocida y divulgada, incluso por trabajos en urbanismo al volver a sus viejos estudios de arquitectura. En 1939 regresó a una Europa en guerra y tras tomar contacto con intelectuales y artistas comenzó a descubrir con mayor profundidad los valores americanos propios, en especial a mirar el interior de la misma Argentina. Al regresar a Buenos Aires inició una etapa de amplia colaboración con los refugiados del nazismo. En 1941 fue becado para viajar a Perú y Colombia, ampliando aun más su mirada americana. El mismo año la *Revista de Arquitectura* publicada en Buenos Aires presenta su aporte “La pintura mural: el fresco”. Finalmente concluyó la carrera de arquitectura, pero no ejerció la profesión.

12. Citado por Martha Nanni, *Castagnino, otra mirada*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2001, p. 19.

13. Ídem, p. 55.

14. Nelly Perazzo, “La pintura...”.

En la década de 1940 continuó afianzando su obra mural con *Los pioneros del cine* que realizó en la sala del cine Lorraine de Buenos Aires, luego colocado en la librería Losada. En 1943 pintó otro mural, *Ofrenda de la Nueva Tierra*, en la Sociedad Hebrea. Al año siguiente se incorporó al taller de pintura mural que integraban Spilimbergo, Urruchúa, Berni y Colmeiro, grupo que fue convocado para realizar un conjunto de murales en las Galerías Pacífico, que comenzaron a ser ejecutados en 1945. Sin ninguna duda esto fue fruto de la prédica siqueirana y no es casual que las hayan realizado los tres artistas que colaboraron con él en 1933; por fin luego de muchos años se producía en la Argentina una experiencia similar a las mexicanas y a *Ejercicio Plástico*, tanto por el tipo de trabajo como por el hecho de hacerlo en equipo. Pero cada uno terminó pintando un sector propio y con tema diferente; y pese a que fue un encargo estatal y no de un simple particular, la temática no fue revolucionaria ni politizada. La obra no fue fácil y les generó intensos debates sobre el sistema de colgar los murales sobre la mampostería.

Su mirada recae sobre "la llanura con los arados, las trillas, las máquinas, etc. Pertenecen a una versión más simbólica [...] creo que mi labor en los lugares de la infancia y en las zonas en que encuentro mis paisajes pertenecen en cierta medida a un mundo mítico real", escribió. Castagnino se lanzó a redescubrir el vernáculo "mundo agrícola, de la tierra, de la llanura, de lo telúrico".¹⁵ Había pasado de la militancia social a la remembranza telúrica.

En 1949 regresó a Europa, y en 1953 viajó a Rusia y a China. En ese tiempo fundó la Escuela de Arte Popular del Oeste, sistema educativo donde los alumnos mayores transmitían sus experiencias a los menores. En la década de 1950 le fueron solicitadas una serie de obras murales en Mar del Plata y en la Capital Federal para varias galerías comerciales, a la vez que sus cuadros de caballete se transformaba en producto de consumo de la burguesía local. Insólitamente sus pinturas se exhiben en Bucarest, Leningrado y Moscú.

A comienzos de la década de 1960 realizó una primera gira por América Latina, visitando por fin en México los murales de Chapingo y otros, momento en que se interesó por la situación de Siqueiros que se hallaba preso. En 1962 la ilustración del *Martín Fierro* en una edición de gran tirada le dio notoria popularidad. En 1963 fue designado miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes y siguió produciendo murales y arte menor. Un mes antes de su muerte, en una entrevista confirmó su pensamiento artístico: "Yo no sé si estoy comprometido (social y políticamente), porque es la pintura la que debe actuar. Hay quienes quieren sostener una ideología con la pintura y no la sostienen porque no se trata de una actitud, una fórmula o una preocupación. Cuando una pintura resulta efectiva desde el punto de vista total, el artista no lo ha pensado antes. [...] El arte es un reflejo fiel de la actitud del artista". Falleció en Buenos Aires en 1972.

Lino Enea Spilimbergo

Nació en Buenos Aires en 1896. En 1913 comenzó sus estudios en la Sociedad de Educación Industrial para ingresar dos años después en la Academia de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón", donde se graduó en 1917. Tuvo entre sus profesores a Pío Collivadino, Ernesto de la Cárcova y Carlos Pablo Ripamonte. Mientras realizaba estos cursos y hasta 1924 trabajó en la Empresa Nacional de Correos y Telégrafos. Por razones de salud se instaló en la provincia de San Juan, donde en 1921 realizó su primera muestra individual. En 1923 obtuvo el tercer premio nacional de pintura con su obra *Seres humildes*. Al año siguiente regresó a Buenos Aires para recorrer en 1925 algunos países europeos. Descubrió en Italia a los maestros del siglo XV donde "su mirada se detiene espe-

15. Marta Nanni, *Historia crítica del arte argentino*, Asociación Argentina de Críticos de Arte-Telecom, Buenos Aires, 1995, p. 64.

cialmente en los frescos dando así comienzo quizá a su vocación muralista".¹⁶ En París recibió las enseñanzas de André Lhote; de esa época data su amistad con Berni.

En 1928 participó de la muestra colectiva *Grupo de pintores de vanguardia* en la Asociación Amigos del Arte. Viajó luego a Hamburgo para regresar luego a San Juan, estableciéndose en la localidad de Las Lomitas por dos años. De regreso a Buenos Aires, junto a Antonio Sibellino y Luis Falcini, formó en 1933 el Sindicato de Artistas Plásticos, influido por la experiencia de Siqueiros en el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México. Su lenguaje plástico tomaba elementos contemporáneos, los que unía a la experiencia italiana. Al regreso de Europa realizó una serie de cuadros en que se destacan amplias terrazas en las cuales dispone desnudos y figuras estáticas, que son sin duda obras de una fuerte definición espacial y luminosidad, tanto que recuerdan mucho la pintura metafísica italiana.

Tenía con Siqueiros muchas afinidades plásticas y políticas: la figura femenina se expresa en temas populares con gran fuerza, como en los cuadros *Campesina italiana*, *La mujer del collar* o *La planchadora*; además pintaba en formatos grandes. Entre sus personajes se destaca el mundo de los desheredados, de los mendigos y las prostitutas, de los arrabales de Buenos Aires y de los trabajadores rurales. Era un artista de izquierda fuertemente comprometido con la miseria, el hambre y el destino del pueblo. Quien lo conectó con la pintura mexicana fue el poeta Oliverio Girondo, que en 1926 había escrito acerca de la obra de Diego Rivera y conocido a Siqueiros en París; luego intermediaría con Victoria Ocampo para que este último exhibiera en Buenos Aires. Según varios testimonios, él sería el punto de unión con Amigos del Arte.

Para Siqueiros, Spilimbergo era "el más grande pintor argentino de todos los

16. Guillermo Whitelow, Fermín Fèvre y Diana Wechsler, *Spilimbergo*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1999.

Figura 151. Lino E. Spilimbergo



tiempos y uno de los más grandes en el mundo actual”, además del más admirado por el propio Botana. En Spilimbergo no había nada de pintura de salón, nada superficial, sino una fuerza que consideraba como beligerante en sus volúmenes, en sus superficies geometrizadas y en el rimar de curvas y rectas. Era un conocedor de las correlaciones armónicas, y su obra era la más madura y más resuelta de todos los artistas del grupo. Siqueiros creía que había llegado a la cima de su carrera al haber alcanzado un nuevo escalón: el de la convicción revolucionaria. Era un eximio dibujante y autor de obras pictóricas notables en las que cabían las leyes del cubismo y hasta las tradiciones del clasicismo italiano manejadas con profundidad: “Su cromatismo suntuoso, su tratamiento del volumen relacionado con el cubismo, la energía de su dibujo, el carácter enigmático de sus figuras, demuestran la libertad con que elaboró el lenguaje plástico de la época”.¹⁷ Su obra se puede entroncar con los realismos de la década de 1920 y 1930, que fueron denominados en Europa como el *retorno al orden*, una vez superados los grandes embates de la vanguardia. De esta manera se define la monumentalidad de sus obras y las de Berni, por este recurso regido por el orden y la armonía.

Fue en 1933 cuando obtuvo el primer premio de pintura en el Salón Nacional y de esa forma su obra –que durante quince años había pasado casi desconocida por la crítica– tuvo su espacio de reconocimiento. Entrevistado por *Crítica*, el cronista advirtió en él un artista modesto con ojos claros y sonrisa muda, que jugueteaba con el aerógrafo para posar luego en compañía de Siqueiros ante las cámaras del diario, que lo sorprenden dando los últimos toques a una gran figura. Como artista popular también encontró sus motivos en el interior del territorio. En su obra nos revela un modo de trabajo lento donde la composición le plantea problemas de gran interés:

Es curioso observar lo mismo si el artista se deja guiar por la simple inspiración que si somete a un plan geométrico la distribución de las diversas partes; una vez terminada la obra, esta tiene siempre una armonía reducible a fórmulas casi matemáticas.

La pintura absolutamente ejecutada por medios mecánicos: el aerógrafo, la regla y el compás, aplicados a la pintura directa sobre cemento, en un volumen espacial cuyas reducidas proporciones hubieran tornado completamente imposible la decoración según las normas del fresco clásico, ha sido para ese grupo de artistas un triunfo formidable que se evidencia en la belleza realmente inédita del resultado. Pero, en el caso de Spilimbergo, lo más sorprendente es que un artista dotado de tan radical originalidad, de un modo personal tan acusado, haya podido fundirse en el espíritu colectivo del grupo, realizando una labor en condiciones tan distintas a las que le son habituales. Sólo ante la evidencia de la obra realizada puede admitirse esta posibilidad, y es indudable que a ella se refiere [...], cuando con su eterna reserva para toda afirmación nos dice categóricamente: pueden ustedes afirmar que ésta ha sido una de mis experiencias decisivas.¹⁸

Cuando en 1934 participó del XX Salón de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores ya era considerado por la crítica como un “artista universal”, ejerciendo notable influencia sobre los más jóvenes e intentando formar clara opinión sobre el papel del artista en la sociedad. Luego de la experiencia mural con Siqueiros abandonó las figuras monumentales, ilustró el libro *Interlunio* de Gironde y realizó la serie *Breve historia de la vida de Emma*, conjunto de monocopias creadas entre 1935 y 1936 en las que narró la trayectoria de una joven prostituta que terminaba en el suicidio. Ahondó luego en el dibujo de los hombres modestos del norte del país. En 1945 se unió a Berni, Urruchúa, Colmeiro y Castagnino en el Taller de Arte Mural para realizar al año siguiente las pinturas de las Galerías Pacífico.

17. Nelly Perazzo, “La pintura...”.

18. Marcelo Pacheco, “Un aproximación...”, p. 71.

Figura 152. Siqueiros y Spilimbergo posando delante del mural en una fotografía publicada por el diario *Crítica*.



Se destacó por la amplia labor docente que desarrolló, ejerciendo como maestro de dibujo geométrico y ornamental en una escuela técnica y profesor de dibujo de taller en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En 1948 se desempeñó como profesor de dibujo, pintura y composición al mismo tiempo que organizaba el Instituto Superior de Arte de la Universidad Nacional de Tucumán, provincia en la que residió unos años

Luego de participar en exposiciones individuales y colectivas y como jurado en numerosos premios, galardonado a su vez en diversas oportunidades, en 1956 fue designado miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1959 desarrolló sus actividades entre la localidad cordobesa de Unquillo y Buenos Aires. A comienzos de la década de 1960 viajó nuevamente a Europa. En ese tiempo, participó en exposiciones colectivas como la realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, *Ciento cincuenta años de arte argentino* y *El arte argentino en Europa*, así como en la Primera Exposición Internacional de Arte Moderno en el país.

Guillermo Whitelow sintetiza la obra del maestro diciendo que fue un “partícipe activo de la lucha de los marginados, ungido por Siqueiros como el auténtico representante del arte social de su época, más acá de los fervores políticos militantes, [...] artista en el cual preponderan las virtudes del creador por encima de los exigentes compromisos que podrían imprimir un determinado sesgo a toda su trayectoria”.¹⁹ Murió en Unquillo en 1964.

Antonio Berni

Otro miembro del equipo fue Deliso Antonio Berni. Nacido en Rosario el 14 de mayo de 1905, expuso allí a los catorce años; tres años más tarde lo haría en la sala rosarina, Witcomb. En 1923 presentó su primera muestra individual en Witcomb de Buenos Aires.

19. Guillermo Whitelow Fermín Fe'vre y Diana Wechsler, *Spilimbergo...*, p. 12.

Luego de recibir en Rosario el Premio Estímulo de Otoño, el Jockey Club le otorgó una beca para estudiar en Europa. Durante tres meses recorrió, entre otras ciudades españolas, Madrid, Granada y Sevilla, pero decidió viajar poco más tarde a París donde conoció a Lino E. Spilimbergo, con quien comenzó una gran amistad. Junto con él y un grupo de artistas argentinos formaron el Grupo de París, integrado por Badi, Butler, Basaldúa, Bigatti, Pizarro, Morera, Forner y Spilimbergo. Varios de ellos le aconsejaron estudiar en los talleres de André Lothe, de Othon Friesz y también en la Gran Chaumière. En Italia despertaron su interés el arte de los primitivos y el de los maestros del Renacimiento. Influido por el cubismo, el expresionismo y las experiencias europeas que se acercaban al realismo, sus cuadros de la época de París fueron exhibidos en 1928 en una exposición de la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires. Fue ésta la primera muestra colectiva de vanguardia realizada en nuestro país.²⁰

En su derrotero artístico Berni pasó por la experiencia cubista, descubrió el surrealismo y luego asistió en Madrid a una conferencia del futurista Marinetti que lo trastornó cual terremoto. Hasta ahí la historia no era tan diferente, en cuanto a influencias, a la de Siqueiros. En 1933 lideró un grupo de artistas de Rosario que se autodenominó Plásticos de Vanguardia, que expuso en 1935 obras de los alumnos de las escuelas de arte de la Mutualidad de Rosario, Barrio Arroyito y Villa Constitución, primer intento de organización de escuelas talleres populares como forma de incentivar la creación popular de cultura. Retornó por un tiempo a Santa Fe para luego partir nuevamente a París becado por el gobierno de esa provincia. Junto al escritor Louis Aragon participó en el Movimiento Antiimperialista interesado en la liberación de los pueblos sometidos. Se relacionó con los principales representantes del surrealismo mientras seguía trabajando en óleos y collages de esa tendencia, obras que presentó en Amigos del Arte en 1931, dos años antes del arribo de Siqueiros. De regreso a la patria adhirió con frecuencia a las posturas del Partido Comunista.

Ya como integrante del equipo formado para el mural y luego por varios años debatió acerca del muralismo, la pintura social, el arte y la política. En 1933 aparecen en su obra grandes pinturas como respuesta a la crisis político-social que vivía el país. Al año siguiente trabajó con fotos de archivos periodísticos o tomadas por él mismo, recorriendo los prostíbulos rosarinos del barrio Pichincha y captando en imágenes la miseria reflejo de la crisis impuesta por la gran recesión. Tanto en el uso de la fotografía como en el desarrollo de un lenguaje cinematográfico debió influir la experiencia siqueirana. Hay un texto poco conocido en el que, además de plantear las ideas de pintar sin pincel y sin óleo, con ayuda del proyector de fotos sobre los muros, dijo:

Podemos imaginar el enorme interés que tendrá para pintar muros de centenares de metros donde trabajarían equipos de pintores bien dirigidos y que permitirán la realización de figuras de dimensiones extraordinarias visibles a gran distancia.

A esta técnica se une el uso del documento fotográfico y del proyector que permite transportar mecánicamente sobre los grandes muros el boceto a lápiz. En la Rusia soviética, su empleo podría ser un formidable material de propaganda que el proletariado necesita en el curso de la edificación de la nueva sociedad.²¹

20. Roger Pla, *Antonio Berni*, Losada, Buenos Aires, 1945.

21. Citado por Cristina Rossi y Diego Ruiz, "La respuesta olvidada de Berni a una encuesta francesa", *Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, 2003-2004, vol. 4, pp. 166-168.

En 1936 definió un camino teórico al que denominó "Nuevo Realismo", manifiesto publicado en la revista *Forma* de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. El Nuevo Realismo definía un pensamiento estético original y un profundo tipo de humanismo. Este movimiento, que avanzaba seguro desde México a la Argentina, aunaba la preocupación por la forma y

el contenido. Planteó realizar una pintura monumental y revolucionaria pero de caballete, con telas de enorme tamaño que se podían colgar en la entrada de las fábricas. La influencia de Siqueiros había sido decisiva pero opuesta al muralismo como solución. En este sentido, Ernesto Sábato ha expresado estas palabras en homenaje a ese maestro del arte:

Participó activamente en las vanguardias de su época y supo abandonarlas cuando éstas revelaban sus limitaciones, alejándolo de lo que él consideraba la verdad para su vida y su obra. Hacia mediados de la década del 30, desolado ante los hechos de injusticia, marginalidad y pobreza del país, vuelca su emoción en obras de estremecedora belleza. *Desocupados*, *Manifestación*, *Chacareros*, son algunos de los trabajos realizados dentro de la concepción del Nuevo Realismo. Influenciado por el muralismo mexicano fundó entonces ese movimiento junto a los compañeros de las luchas políticas y sindicales. Aquella experiencia innovadora en la corriente artística de Latinoamérica nada tenía en común con la doctrina de cierto realismo cuyo propósito era pintar algo tal cual es, como si hubiese un mundo que pudiera ser manifestado independientemente de nuestras emociones.²²

22. Ernesto Sábato, Juan Forn y Marcelo Pacheco, "Homenaje a Antonio Berni", en *Pintura argentina*, vol. I: *Antonio Berni*, Banco Velox, Buenos Aires, 2001.



Figura 153. Antonio Berni

Figura 154. Mural de Berni en un cine. Pinturas de alta calidad estética pero desvinculadas del contenido de su trabajo político.



Es probable que su temática de raigambre social se haya fraguado en la influencia que tuvo la presencia de Siqueiros en Buenos Aires, del clima gestado por el diario *Crítica* y la crisis de nuestra economía; pero era algo que el mismo Berni traía adentro desde antes. Recordemos que Siqueiros lo seleccionó precisamente por su interés en lo social y por su participación política e ideológica, como a todos sus compañeros. Es más, se ha dicho –no tenemos pruebas– que el propio Siqueiros hizo un rápido viaje al taller de Rosario para ver su obra y tomar la decisión.

Más tarde formó en Rosario las Brigadas Artísticas, experiencia en la que se realizaron grandes carteles y murales móviles que instalaban en locales sindicales y fábricas. Luego de ejecutar *Manifestación*, *Desocupados* y *Chacareros*, sus obras más significativas de esta época, expresadas en grandes telas desarrolladas con pintura al temple sobre arpillera, retornó a Buenos Aires en 1936, cerrando este ciclo monumental de arte y política.

Pero Berni no se mantuvo estático con las ideas de Siqueiros y no sólo lo discutió; lo enfrentó al mostrarle que las realidades de los dos países eran diversas. En un texto de 1935 sintetizó la polémica con respecto al arte y la ideología revolucionaria al decir que Siqueiros “venía de México [...] donde se había producido una revolución que triunfó y alcanzó el poder, y se habían dado las condiciones favorables para el desarrollo de una pintura monumental, mural, auspiciada y financiada por el Estado”. En nuestro país esto no era posible, no había ni comitentes ni muros para pintar, ni tampoco el apoyo del Estado. Fue entonces cuando el pintor rosarino se volcó a las grandes composiciones sobre tela como única alternativa. Es interesante destacar que luego de manifestar su disidencia con el arte siqueirano realizó junto con Anselmo Piccoli la obra *Hombre herido, documentos fotográficos*, para la Asociación del Magisterio de Rosario, en la que utilizó pintura industrial aplicada con soplete de aire, como en *Ejercicio Plástico*. Ciertamente que el recurso fotográfico fue empleado en su obra futura, así como fotos provenientes de crónicas periodísticas. En síntesis, supo tomar del maestro muchas de sus ideas válidas y desarrollarlas con intensidad.

Exploró en el arte mural trabajando en 1939 con Spilimbergo para el pabellón argentino de las Exposiciones Internacionales de Nueva York y San Francisco. En Buenos Aires pintó, en 1941, *Las musas* en un luneto del Teatro del Pueblo y, en 1943, para la Sociedad Hebrea Argentina, el mural *Las artes*, donde también intervinieron Castagnino y Urruchúa. En 1942 pronunció en Bogotá su conferencia “La pintura mural en América y mi experiencia con el pintor Siqueiros”.

Siguió luego una actividad renovadora en nuestra pintura cuando en septiembre de 1944 junto con Juan Carlos Castagnino, Manuel Colmeiro, Lino Enea Spilimbergo y Demetrio Urruchúa crearon el primer Taller de Arte Mural. Estaban empeñados en establecer una estrecha relación con arquitectos y constructores para realizar trabajos al fresco, silicato, témpera y otros procedimientos técnicos. Los alentaba la idea de hacer resurgir el arte mural como un fin absoluto. Al año siguiente el estudio de los arquitectos Aslán y Escurra les encargó la decoración de la cúpula de las Galerías Pacífico, antiguo edificio comercial que era modernizado bajándole los techos y generando una enorme cúpula central. Resulta interesante que la restauración de esas obras la hiciera finalmente Manuel Serrano, quien extrajo y restauró el mural de Don Torcuato.

Berni viajó a Europa en 1949 invitado por el Ateneo Hispánico de la Sorbona, para dictar la conferencia “Una manifestación argentina en arte mural”. En 1950 ejecutó un ciclo de murales para el cine San Martín de Avellaneda, más cercano a un ejercicio pedagógico que relaciona el cine como arte de masas con el mundo de las alegorías. En 1952 ejecutó los murales del teatro IFT.

Incurrió luego en temas como la miseria de los obreros santiagueños y la vida en los suburbios, hasta aproximar el uso de nuevos materiales de desecho que anticipan el mundo de Juanito Laguna y Ramona Montiel, de manera similar a lo que haría Siqueiros en el Polyforum en México. Hacia la década de 1960 trabajó con objetos hechos con diversos materiales de descarte a los que denominó *Los monstruos*. Luego incurrió en ambientaciones audiovisuales; en 1971 la película titulada *La masacre de los inocentes* resultó un símbolo de la represión militar. En esa época vivió entre Buenos Aires y París, desarrollando un conjunto de fotomontajes de tema erótico, social y político; arte de crítica social, con valor periodístico y hasta panfletario. En 1980 concluyó los paneles *Apocalipsis* y *La crucifixión*, que donó a la capilla del Instituto San Luis Gonzaga de la ciudad de Las Heras.

Su trayectoria fue singular y única en nuestro país. Artista premiado y consecuente con el aprendizaje de los años de la década de 1930, Berni falleció en Buenos Aires en 1981.

-- . --

Cabe que, con los años, estos artistas se hicieron famosos por sí mismos, pintaron murales siguiendo la tradición de su maestro, generaron su propio pensamiento y su propia vida y obra. Hoy ésta tiene un alto valor de mercado y de reconocimiento. Quizá Lázaro fue el único que se mantuvo, por decisión propia, fuera de ese circuito. Sus obras murales comenzaron a ser recuperadas y restauradas gracias al impacto que tuvo la polémica desatada por *Ejercicio Plástico*, en que muchos tomaron conciencia del valor de lo que tenían en paredes abandonadas. El caso paradigmático fue la restauración de los murales de las Galerías Pacífico, obra que no era menor ya que había sido la verdadera herencia de Siqueiros: la única financiada por el Estado nacional hecha en un espacio público, que rearmó al Equipo Poligráfico de Spilimbergo, Berni y Castagnino, a quienes se agregaron Urruchúa y Colmeiro. Pero cuando pudieron concretar las ideas del maestro cada cual hizo lo suyo y la política se esfumó. Y no es por la época, 1945, porque precisamente era el momento para hacer un arte politizado y popular.



Figura 155. Los artistas, distendidos, juegan a las bochas en la quinta.

EL MURALISMO EN LA ARGENTINA: EXPERIENCIA Y LEGADO

Elisa Radovanovic

La situación del arte mural en nuestro medio se vio enriquecida luego del aprendizaje del Equipo Poligráfico conducido por Siqueiros. Entre los artistas que lo acompañaron en esa aventura plástica, Spilimbergo fue invitado en 1935 a decorar la Exposición Internacional de Pittsburg, participando asimismo en 1937 en el Pabellón Argentino de la Exposición Internacional de París, con murales que fueron tratados como “propaganda, en donde el producto que se promociona es el país y, más concretamente, su perfil productivo”.²³ En 1939, en asociación con Berni realizó el pabellón argentino de la Feria Internacional de Nueva York, pintura mural dedicada asimismo a temas de la agricultura y la ganadería.

En el marco privado pueden citarse como antecedentes las decoraciones neoindígenas del artista rosarino Alfredo Guido, hechas para la casa de Ricardo Rojas en Charcas 2837 de Buenos Aires; aunque más interesante resulta la concepción con la que ilustra la residencia del señor Mayorel, en la localidad cordobesa de Los Cocos. Allí se sirvió de una múltiple expresión técnica, para afrontar los problemas ornamentales que surgían al cubrir las paredes de la sala principal con motivos precolombinos. Ambas obras preceden en pocos años al trabajo colectivo de Siqueiros en la quinta de Botana y pertenecen al período de revalorización de la cultura prehispánica.

En tanto en el ámbito de Buenos Aires se incrementa notoriamente el interés por utilizar muros de edificios de carácter público: ministerios, hospitales, galerías comerciales, cines, teatros, así como viviendas particulares y colectivas.

La tradición mural en la década de 1940 es proseguida por Berni. En 1941 pinta en el Teatro del Pueblo un luneto (desaparecido) con figuras que representan a *las Musas*, obra que le fue encargada por Leónidas Barletta. Siguió luego la Sociedad Hebrea Argentina, donde ejecutó en el descanso de la escalera un fresco sobre tema universal: *Literatura, artes plásticas y música* con los rostros de Cervantes, Shakespeare, Dante, Beethoven, Debussy, Cézanne, Miguel Ángel, Goya, Sholem Aleijem y Jaim N. Bialik, representantes de la cultura hebrea, entre otros. En este período, la pintura mural alcanzó tal impulso que tres participantes del equipo siqueirano, Berni, Spilimbergo y Castagnino, aunaron sus esfuerzos junto con el español Manuel Colmeiro y con Demetrio Urruchúa, para crear en 1944 el Taller de Arte Mural. Sus postulados se basaron en la ejecución de trabajos al fresco, silicato, témpera y otros procedimientos técnicos, con la idea de hacer resurgir el arte mural estableciendo contactos con arquitectos y constructores. Al año siguiente, el estudio Aslán y Escurra les ofreció pintar la cúpula de las Galerías Pacífico, edificio de 1887 reformado con fines comerciales.

La experiencia esta vez se llevó a cabo en el estudio que Urruchúa tenía en la calle Carlos Calvo. Los artistas usaron largas reglas flexibles y delinearon –en la concavidad de una maqueta en yeso de un metro y medio de diámetro que pendía del techo– un trazado geométrico que según Marcelo Pacheco estaba “de acuerdo con clásicas proporciones armónicas [...] Sobre este esquema de líneas cruzadas, se trazó y acentuó una gruesa línea de fuerza ondulatoria que recorría horizontalmente la totalidad de la superficie y sirvió para unir formalmente los diversos temas desarrollados por cada artista”. El esquema de la maqueta de yeso fue repetido sobre el revoque ya seco donde diseñaron luego con carbonilla cada uno de sus dibujos. Los colores fueron preparados por una empresa fabricante de pinturas, estableciéndose una gama de tonos única para todos los autores, lo

23. Guillermo Whitelow, Fermín Fèvre y Diana Weschler, *Spilimbergo...*, p. 71.

Figura 156. Notas en el diario *Crítica* sobre Spilimbergo, Siqueiros y la obra del mural de Don Torcuato que muestran la importancia que le daba Botana a estos hechos en el arte.



que llevó dentro de la diversidad temática a otorgar unidad a los murales. Berni explica de qué modo fueron incursionando en una nueva aventura técnica, el cemento de base del muro fue quemado con ácidos, evitando la expansión del salitre que contenía. Los albañiles extendieron el revoque grueso y fino, para lo cual emplearon arena del río Uruguay, de menor salinidad, mezclada previamente con cal apagada.

Spilimbergo inició la secuencia temática con *El dominio de las fuerzas naturales*. *La vida doméstica* es obra de Castagnino, *El amor* de Berni, *La fraternidad* de Urruchúa, mientras que Colmeiro se ocupó de pintar en los tímpanos *La pareja humana* y *El amor maternal*. Estos artistas, por fin, habían comprendido “la verdadera misión del arte, rene-gando del antiguo concepto que los encasillaba en la torre de marfil”, comenta el diario *Clarín* el 30 de diciembre de 1945. La obra era vista como un principio de reivindicación social, síntesis del colectivismo. Una forma de mostrar el arte al pueblo –sostiene Berni en la misma nota– era sacarlo de los museos y Urruchúa afirma que, a través del mural, hay que darle sentido social al arte. Estos murales se convirtieron en un símbolo de la pintura pública monumental que ejerció influencia en todo el país. Asimismo, constituyeron una segunda etapa de nuestro arte muralista, resultando de más envergadura.

Otra importante experiencia de rasgo colectivo resultaron las pinturas del Teatro Popular Judío IFT, ejecutadas al temple. La obra titulada *Historia del teatro argentino y del teatro judío* contó con la dirección de Juan C. Castagnino y Carlos Giambiaggi, ayudados por Julio Barragán, Marina Bengoechea, Andrés Calabrese, Jorge Gnecco, Luis Pellegrini, entre otros pintores. Se emplearon técnicas varias, como relieves escultóricos y grabados sobre mármol.

A comienzos de 1950, la práctica mural llevó a Antonio Berni a desarrollar en las paredes de acceso al pullman del cine teatro General San Martín, en la localidad bonaerense de Avellaneda, un conjunto de representaciones alegóricas, superponiendo escenas de carácter terrestre y sobrenatural, para sugerir la ilusión de cuerpos en movimiento. El autor "involucraría al espectador en un recorrido que le haría participar de la génesis del cine como arte creativo y como producto del esfuerzo humano en el mundo".²⁴ Este interés por el arte de masas, el cine, ya había inspirado a Castagnino, en 1941, a pintar en una sala de la calle Corrientes al 1500 un mural con figuras alegóricas transcribiendo los nombres de los más importantes directores cinematográficos.

En 1953 notables pinturas murales fueron ejecutadas en los cielorrasos de la galería Santa Fe por Juan Batlle Planas, Luis Seoane, Leopoldo Presas, Leopoldo Torres Agüero y Gertrudis Chale. En el espacio central se destaca el desarrollo en espiral planteado por Raúl Soldi con una serie de imágenes clásicas. Tres años más tarde fueron convocados Castagnino, Urruchúa y Enrique Policastro para decorar la cúpula de la galería San José de Flores, destacada experiencia plástica que reunió a un conjunto de artistas como ayudantes. El modo de trabajo continuó con el pasaje de dibujos a tamaño natural en papel de escenografía, que luego era calcado en las paredes, mientras actuaban sobre andamios móviles. En referencia a esta obra Carlos Uría define la tarea como romántica, "ya que había confraternidad entre los maestros y sus colaboradores".²⁵

El argentino Luis Seoane, realizador de más de treinta murales en Buenos Aires y el interior, es convocado en 1957 para ejecutar en el Teatro Municipal General San Martín el *Homenaje al teatro*, pintado con resinas naturales donde además de los matices tonales se sirvió de la lección de los mosaiquistas bizantinos. Ya en la década del 60 el grupo Espartaco en los sindicatos de la Alimentación y de Obreros del Vestido recurrió a imágenes de enorme fuerza. Aunque no se conformaron asociaciones homogéneas como las anteriores, las nuevas generaciones de artistas siguieron volcando sus concepciones plásticas en las paredes de la ciudad.

A nivel público, si bien este arte alcanzó gran impulso en las décadas de 1940 y 1950, nunca logró los niveles del muralismo mexicano; por el contrario, las obras que ornamentaron los muros de edificios comerciales o de teatros como el Colón –cuya cúpula fue pintada por Soldi en la década de 1960– no alcanzaron un contenido revolucionario al modo de la propuesta siqueirana. Los artistas se vieron motivados a realizar frescos complementarios de la arquitectura moderna y a cumplir una función pedagógica de significación humana. En tanto, la polémica iniciada en torno a las funciones que los mismos deben llevar a cabo se fundamentó en razones de orden decorativo, enseñanza, praxis social e integración de las artes. Expresó Berni:

El problema que presenta el arte monumental no es de carácter dimensional sino que abarca la forma y el contenido de la pintura en todos sus alcances. El artista no puede desarrollar un tema trivial, carente de interés social, en las dimensiones de un gran muro, aun cuando las calidades pictóricas puras lo acompañen. Valor de tema y valor plástico se unifican en la pintura mural.²⁶

De este modo el gran público fue ilustrado por contenidos que alcanzaron una amplia divulgación pedagógica. El progreso en las técnicas empleadas se vertebró y enriqueció por el aporte de Siqueiros a nuestra cultura. En la actualidad, la costumbre de decorar los edificios con murales parece haber declinado, al tiempo que las paredes de la ciudad siguen expresando en imágenes la mutante y a veces cruel realidad del siglo XXI.

24. Isaura Molina y Elisa Radovanovic, *Murales de Antonio Berni en el cine General San Martín de Avellaneda*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2000, p. 13.

25. Horacio J. Spinetto, *Guía del patrimonio cultural de Buenos Aires*, vol. 2: *Murales*, Gobierno de la Ciudad, Buenos Aires, 2005, p. 38.

26. Antonio Berni, en *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina*, s/e, 1947, pp. 9-10.

EL ARGUMENTO Y LOS BOCETOS DE *EJERCICIO PLÁSTICO*

Al lector que leyó el folleto editado por Siqueiros –en 1933 al que ya vimos que su equipo parecería haber tomado con desagrado y por ello no lo apoyaron–, donde se describen los objetivos, los métodos y las técnicas del mural *Ejercicio Plástico*, le queda bastante claro que éste fue fruto de un proceso de creación no tradicional. Quizá no fue exactamente como Siqueiros dice, pero sí resultó algo absolutamente nuevo en la ciudad. También entiende que el sistema de proyectar fotos sobre el muro, cambiando constantemente las perspectivas, forzándolas hacia posturas no naturales, implicaba un sistema de trabajo en el que los artistas trazaban sus líneas sobre el muro a partir de esas proyecciones. Nada estaba más alejado del tradicional método de hacer bocetos en escala y luego llevarlos a la pared.

Quedaban dos temas que nunca estuvieron demasiado claros: 1) si había un guión en el mural, y 2) si Blanca Luz posó en forma natural y/o se le tomaron fotos que luego fueron proyectadas.

Respecto del primer punto luego desarrollamos nuestra idea de la narración pintada. En relación con lo segundo, para pintar las figuras, que es indudable que llamaron la atención por sus posturas, se creó un imaginario fantástico que aprovechaba las palabras de Siqueiros sobre luces, proyectores, espacio giratorio y vidrios. Se imaginó que la modelo habría posado dentro de una caja de cristal colgada del techo sobre la cual se proyectaban haces de luz. Aparentemente, fue Salvadora quien hizo correr esta idea absurda que otros repiten hasta la actualidad. La bibliografía existente, enorme, ha ido apostando a esa hipótesis, asumida como cierta o no según el autor. La caja giraría con un motor; ¿alguien tiene idea la dimensión en esos tiempos de ese artefacto a nafta ahí adentro? Aunque sólo es cuestión de pensar la altura y el ancho del local para entender que si siquiera fuera posible construir esa caja y colgarla (¿dónde está el enorme gancho en el techo?), no entraría en el sitio, menos aun giraría con lugar suficiente para proyectar y dibujar. Vale la pena recordar lo que la misma Blanca Luz le dijo a su biógrafo al enterarse de eso y que a nuestro parecer cierra el tema:

Figura 157. Escena central del mural cuando aún tenía nombre propio: "La tempestad", según el diario *Crítica*, y que interpretamos como la pelea central que desata la narración.



DETALLE frontal del "Estudio Plástico" de Siqueiros. Al fondo, "La Tempestad"

–¿Usted es la del cubo de cristal?

–¿La del cubo de cristal? ¿Quién le contó esa estupidez?²⁷

De todas formas no debemos olvidar que, en una película que consideramos importante para este mural en muchos aspectos, *El gabinete del doctor Caligari*,²⁸ hay una escena donde el personaje sale de una caja de madera, sarcófago al fin, en un espacio totalmente ornamentado. Y todo el espacio está pintado, techo, piso y ventanas que no iluminan nada.

Pensamos que la idea de la caja de vidrio la repitió, con motivos desconocidos pero imaginables, Raquel Tibol al enterarse de la existencia de los diarios de Blanca Luz en 1999: “Se tomó como modelo, por el libre juego de las ocurrencias, un desnudo femenino; pero en vez de colocarlo en posición académica fue encerrado en una caja de cristal colgada del techo y accionada mecánicamente”.²⁹ Esta difundida frase, que necesita de motor para girarla, rebasa el sinsentido y le quita a Siqueiros y a ella sus papeles: “se tomó” (es decir lo tomó otro, quién sabe quién fuese), “por el libre juego de las ocurrencias” (como si no hubiera bocetos previos o si fueran locos jugando), “un desnudo” (de cualquiera). Seguir repitiendo esta barbaridad ni deja mejor a Siqueiros, ni lo desexualiza como han querido, ni evita ese momento que la crítica de Tibol consideró que era mejor no analizar.

Es cierto que Siqueiros en su folleto dice específicamente que no se usaron bocetos: “Fue hecho sin boceto previo. Sus autores atacamos los muros directamente. La arquitectura ocupada fue dictándonos progresivamente sus equivalencias. Nuestra convivencia permanente con su geometría nos dio la iniciación, el proceso diario y el reajuste final. Así nada podía ser bastardo, sino jugo de su propia carne arquitectural, complementación orgánica de su geometría”. Esto se ha repetido una y otra vez, al infinito. Y fue la base para que durante cincuenta años se aseverara que así sucedió; sólo recientemente, al entender mejor la obra y personalidad de Siqueiros, pudimos revisar esas aseveraciones y pensar que, como todo lo humano, no fue tan así.

Un descubrimiento interesante hecho por Ana Martínez Quijano ha sido ubicar la existencia en Buenos Aires de un boceto del mural, de tamaño medio, que es propiedad del conocido Samuel “Chiche” Gelblum. Éste lo recibió directamente de su abuelo, un obrero inmigrante ruso, editor, trabajador de imprenta, militante y directivo del Partido Comunista Argentino, a quien Siqueiros se lo obsequió sin ninguna formalidad. Lo guardó en su taller –aunque sin demasiados miramientos–, al igual que dos cuadros de Castagnino. Fue sólo mucho más tarde cuando fueron rescatados por su nieto una vez entendido el valor que tenía para la historia del arte ese dibujo abandonado.³⁰

El boceto muestra la arquitectura del sótano de Botana mediante el truco de desplegar cada una de sus superficies pero sin perder la relación entre ellas. Las figuras están dibujadas a lápiz tal como existen en el mural, aunque muy simplemente trazadas, y se ve la unión entre los cuerpos que se dividen en paños murarios diferentes: por ejemplo la bóveda y los muros verticales, o entre éstos y el piso, de tal manera de poder seguir los dibujos en sus quiebres y ángulos. La escalera de entrada al sótano está claramente dibujada, con el vano y los escalones. En el piso se alcanzan a ver tres cuerpos de mujer: la conocida cabeza con cuernos y las otras dos a sus lados; el resto del piso apenas está trazado con sus líneas principales.

Para el observador actual, que conoce el mural, es evidente que se trata de un trazado preliminar, no algo hecho a posteriori, porque hay sectores aún no resueltos: se están tirando líneas de composición, se están ubicando los cuerpos principales y los

27. Hugo Achúgar, *Falsas memorias...*, p. 106.

28. Dirigida por Robert Wiener, con guión de Carl Mayer y Hans Janowitz, de 1920.

29. Raquel Tibol, “El Ejercicio Plástico de Siqueiros” (partes I y II), *Proceso*, N° 761, 762 y 763, México, 30 de mayo de 1994. p. 53.

30. Lo publicamos por primera vez en 2003. Al parecer ya se ha ido del país, a una colección privada en México.

detalles han quedado relegados al final. Hay líneas más marcadas hechas con regla, para definir lo arquitectónico –que fue lo primero que se dibujó y que es un trazado de arquitecto sobre una mesa de dibujo, en especial el detalle de la escalera en perfecta perspectiva–. No es un dibujo hecho a las apuradas ni sobre el piso; se trata de un boceto fríamente estudiado donde se fue ubicando con todo cuidado cada figura humana, en especial en el centro de la bóveda –el área más resuelta del dibujo–, aprovechando cada espacio vacío. Incluso ya aparece la niña desnuda en la bóveda. Existe un párrafo de Blanca Luz en sus memorias que es atinado transcribir:

Desde sus primeros bocetos pude observar que Siqueiros no estaba proyectando un mural con psicología subversiva. Para esta obra nuevamente mi hijo Eduardo y yo posamos sirviéndole de inspiración (como siempre nos lo decía), pero ésta sería la última vez [...]. El PC, sus amigos, sus compañeros que nunca habían visto con buenos ojos nuestra unión, le insinúan que yo sería la causante de esta innovación en su arte, ¡también te estás aburguesando!; en fin, no ven con buenos ojos *Ejercicio Plástico*.

La frase “Para esta obra nuevamente mi hijo Eduardo y yo posamos sirviéndole de inspiración (como siempre nos decía), pero ésta sería la última vez”, por su falta de detalles, resulta ambigua. Podría entenderse que ella ofició como “musa inspiradora”; en cuanto a Eduardo, en el mural no tiene ninguna presencia. Lo que comprendemos es que se dejaron tomar fotografías que sí fueron usadas. Pero hay una parte clara: “Pude observar que Siqueiros estaba proyectando...”; no habla de un grupo, habla de él.

De todas formas lo de la presencia física de ella puede ser posible –aunque, insistimos, muy poco probable–, y debió ser por poco tiempo ya que cuando llegó estaban muy peleados. El mural avanzaba, aunque ella ayudó al menos a encontrar a uno de los pintores del grupo. ¿Que Eduardito haya posado es otra exageración de Blanca Luz o no se usaron esas fotos?, ¿es un recuerdo desleído?, ¿iba a conversar con ellos y se quedaba por allí? Imposible saberlo con certeza.

Actualmente sabemos que en el Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo existe una foto en la que se ve cómo Blanca Luz, en un barco en el Río de la Plata, posa con un vestido muy liviano –casi sin nada encima– sentada en un banco bajo, en la postura de una niña, mientras Siqueiros toma la foto desde el piso. Es evidente que no iba a posar desnuda en un lugar público, pero no deja dudas de que la niña no es más que ella misma al pasar por la imaginación del artista puesta además en un espacio reducido entre otras grandes figuras. ¿Qué imaginó el artista?, ¿por qué la hizo más joven? Son preguntas que quedan abiertas y así seguirán. Pero con ese vestido y en esa posición, seguro que el sexo también era visible. En las otras dos fotos tomadas en ese viaje ella está vestida normalmente.

¿Cambia o reconfirma la existencia de este boceto, al igual que las versiones preliminares, como la fotografía que se conserva en la Colección del Museo Getty y la comprobación de que ella posó mediante fotos, lo que Siqueiros asevera en cuanto a la naturalidad de los trazados, la espontaneidad y los métodos de proyección fotográfica? No lo sabemos a ciencia cierta aunque creemos que sí; como en tantas cosas en la obra de este artista, sus escritos posteriores sirvieron muchas veces más para justificar posturas que él necesitaba mostrar ante los demás, que para explicar lo que realmente hacía; era un revolucionario tratando de sacarle jugo a su obra, aprovechando para politizar incluso lo no politizable. Y el del mural de Don Torcuato era un caso difícil ya que iba en contra de todo lo que el autor había dicho sobre el muralismo: el folleto final, tras tanta

Figura 158. Mural de Siqueiros en San Miguel de Allende de 1948.

palabrería, tiene el mal gusto de la justificación tardía. Para nosotros esto hace aun más importante la obra.

La fotografía que existe en la Colección del Museo Getty muestra el sitio por dentro cuando estaban bocetadas las figuras en las paredes, con carbonilla negra. Los trazos no coinciden con lo que se hizo pero son básicamente los mismos y el sistema es muy similar a lo que él propusiera en su libro acerca de cómo pintar un mural en 1948, e incluso lo que hizo en San Miguel Allende, de lo que quedan las fotos de todo el proceso y que podemos usar para comparar. Sabemos que Siqueiros trabajó siempre con bocetos y con muchos cada vez, antes y después de su estada en Buenos Aires, y era lógico que así lo hiciera; hay excelentes fotografías tomadas por él mismo de modelos posando para figuras de los murales o de las muchas versiones de los bocetos para cada paso a lo largo de la obra de toda su vida. Él mismo se colocaba en poses extremas y se hacía tomar las fotos para luego poder pasarlas a la pintura, en perspectivas inusuales. Valga de ejemplo el de los trazados para el Palacio de Bellas Artes, hechos veinte años después que *Ejercicio Plástico*, donde está publicado cada paso de los bocetos.

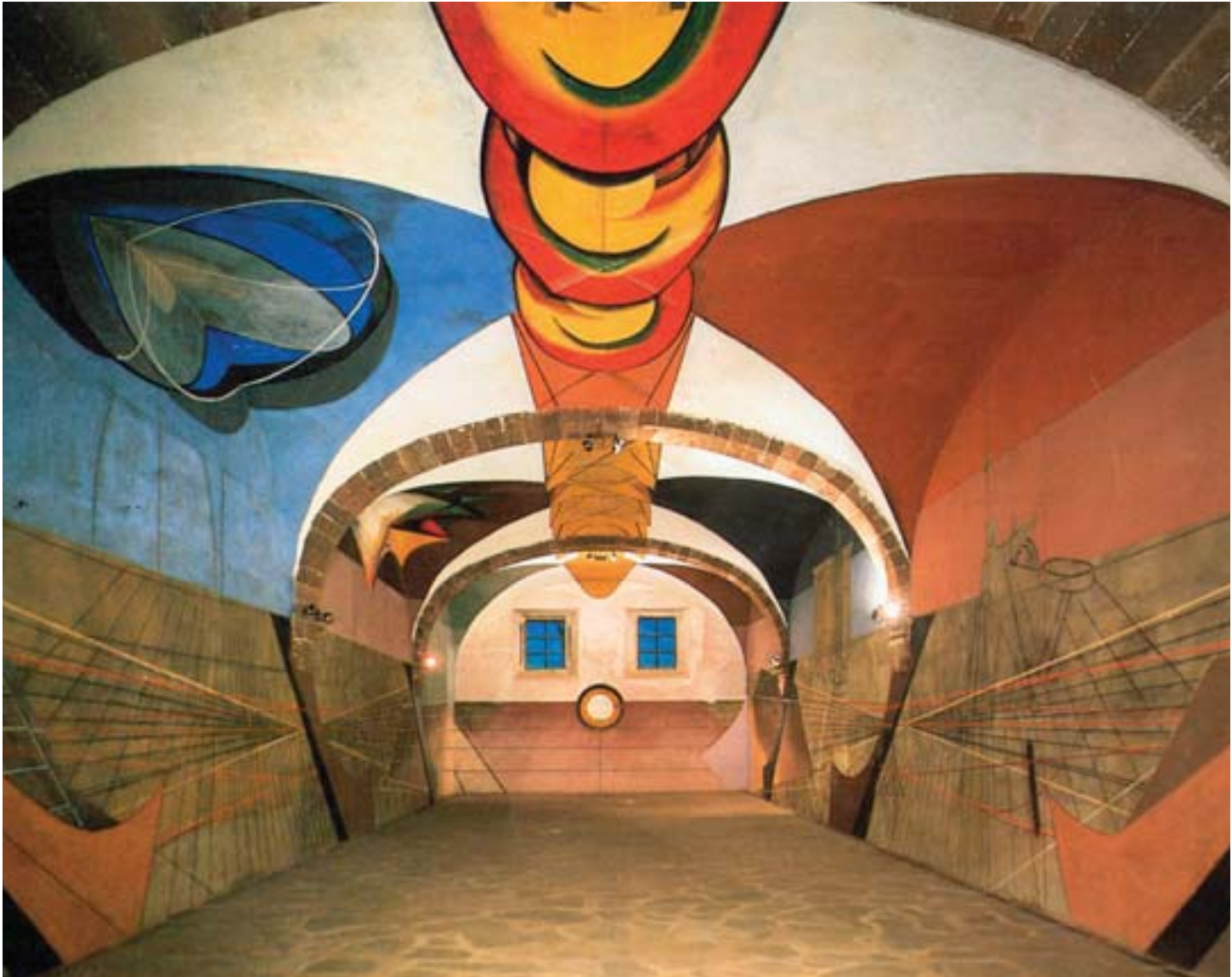


Figura 159. Solución en las curvas que le dio Siqueiros al mural de San Miguel Allende, totalmente diferente al de Buenos Aires.



Existe al menos un cuadro –óleo sobre tela–, titulado simplemente *Desnudo*, que ha sido publicado recientemente y del cual desconocemos su paradero. Según la firma del autor fue pintado en 1935 y muestra un cuerpo de mujer desnudo retorcido flotando en el aire, idéntico al que se pintó en el muro de la puerta del sótano de Botana: la cabeza, el cuerpo, los pies, todo menos el rostro. O es una recreación posterior o, más probable, es contemporáneo al mural y fue fechado después, como con tantas obras en las que Siqueiros, por error, olvido, omisión o falsedad, cambió las fechas, hasta más de una vez en el mismo cuadro. Algo similar pasa con el boceto del cuadro *Accidente en la mina* y que Blanca Luz tenía en su casa, que sabemos fue exhibido en 1933 en su versión mayor, y que representa un suceso real vivido por él mientras militaba con los mineros de norte. Fue sin duda pintado en Taxco pero lleva la fecha 1935, muy posiblemente puesta más tarde. ¿Por qué le dio una fecha que no es la verdadera? Queda pendiente la respuesta.

La restauración mostró dos datos interesantes que nadie recordó en sus tiempos: primero que la pared de cemento original fue revocada con una mezcla rica en cal y útil para pintar; nadie “atacó el muro” sino que se fueron haciendo revoques que seguían las formas de los dibujos ya trazados; los albañiles debían tener las curvas para poder hacerlo y hoy, al limpiarlo, se hacen visibles esas uniones de las tareas de cada operario o de cada jornal. El segundo dato es que se encontraron docenas de trazas, es decir líneas hechas con pintura roja y amarilla que definen límites y perspectivas de las figuras, que no fueron borradas y aparecieron con la limpieza. Siqueiros después diría: “Ya en nuestras prácticas murales anteriores habíamos podido considerar que la pintura sobre tareas de aplanado³¹ fresco, ya fuera sobre aplanado de cal y arena o de cemento, arena y cal, era inaplicable al ritmo de la vida contemporánea [...] Era necesario poder pintar sobre muros secos y en edificios recientemente construidos”.³² Vemos que no fue así, al menos en este caso en que se mantuvo apegado a la tradición.

En el caso de *Ejercicio Plástico* la fotografía de la Colección del Museo Getty muestra la parte posterior del sótano con dibujos en pintura negra esbozando lo que luego se iría a pintar. Resulta interesante ver que la figura del frente a la izquierda –la mujer caída actual– está ya hacia abajo pero vista de espaldas y con la cabeza en la pared, no en el piso como ahora; y el pelo en lugar de estar suelto forma conos hacia arriba, lo que inter-

31. En México, un aplanado es nuestro revoque.

32. David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, Ediciones Mexicanas, México, 1948, p. 208.

pretamos como el origen de los discutidos *cuernos* de esa imagen. A la derecha la situación cambió más: hay dos personas en vez de sólo una y una de ellas sostiene en un brazo a una mujer desnuda, escena que nada tiene que ver con lo que figura en el boceto o en la pared existente. Esto ubica el otro boceto como una versión completa posterior, y seguramente hecho cuando ya habían empezado a ser trazadas algunas líneas en las paredes como parte del proceso mismo de decisiones sobre la forma definitiva del mural. Es decir que al parecer el método usado no es exactamente igual que lo que se describió en el folleto de 1933, menos aun en el libro de 1948, y que la simplificación de las proyecciones y de la falta de bocetos, lo de “atacar el muro”, no tiene asidero. Tampoco tenía nada de malo reflexionar antes de pintar, ello no hace ni menos ni más revolucionaria la pintura, ni la hacía en su tiempo.

En síntesis, esta información –y otras que irán apareciendo en la medida en que los archivos de Buenos Aires, Chile, Uruguay y México y sus coleccionistas sigan abriéndose ante la importancia del tema– mostrará que Siqueiros utilizó su habitual sistema de bocetos y en forma simultánea toda la parafernalia eléctrica que tanto le gustaba. No le quita grandeza al autor ni a su obra.

Respecto de las ideas de una pintura total, ya dijimos que no era nueva, o no lo era totalmente. Desde tiempos de Vasconcelos hubo pinturas interiores que sólo podían ser vistas por quienes entraban en esos sitios; es cierto que no eran privados como en la época porfirista, quizá estaban más cerca de las pinturas de pulquerías. El mismo secretario de Educación le encargó a Roberto Montenegro que pintara a Gabriela Mistral y a Berta Singerman en los muros de su despacho, incluso una danza oriental y otros motivos simbolistas, a los que pocos tenían acceso. En la Escuela de Agricultura de Chapingo mandó pintar en 1923 todo el interior de la casa del director, caso excepcional pero también cerrado, sin acceso público aunque tampoco era privado. Siqueiros, al fin de cuentas, al pintar el cubo de la escalera de la Preparatoria en 1922 con su imagen del entierro del campesino muerto hizo un espacio envolvente donde salvo el piso está todo pintado. Obviamente le quedaba el barandal de la escalera, pero precisamente eso le da más sensación de espacio cerrado que lo que otros pintores hicieron allí mismo y en esa época. Sin duda, para *Ejercicio Plástico*, es el antecedente más significativo. Para encontrar otros espacios totalmente pintados, o casi, debemos esperar unos años más.

Pero el caso más interesante resulta provenir desde otro arte, el cine. Quien haya visto la película ya citada, *El gabinete del doctor Caligari*, habrá observado que los espacios, “poliangulares” como tantas imágenes del expresionismo alemán, tienen pintados el piso, el techo, los muros y hasta las ventanas y puertas (que no pintó Siqueiros, pero que casi no daban luz). Era decoración, pero no existe el ángulo recto en toda la composición de corte abstracto.

Es cierto, por lo tanto, que la idea del espacio envolvente estaba ya predeterminado en la pintura de las paredes de interiores completos y los cubos de las escaleras desde la década de 1920, cuando ya se pintaban techos abovedados y muros. Lo que nunca hubo fue un intento de cerrar el volumen como en el cine, lo que por otra parte hubiera sido en extremo complicado sino imposible. Se tardaría muchísimo en poder hacerlo: en 1951 Diego Rivera pintó el cárcamo³³ del río Lerma, es decir, el lugar donde el agua de ese río conducido bajo tierra asomaba en la ciudad de México en una enorme fuente para poder ser canalizada para uso doméstico. El mural llamado *El agua origen de la vida* ocupa el piso, parte del túnel, las cuatro paredes, pero no el techo. El proyecto del año anterior era más ambicioso e incluía una cúpula con pechinas e incluso

33. En realidad significa exactamente “la boca de salida” de un río.



Figura 160. El espacio envolvente en el cine: escena de *El gabinete del doctor Caligari* de 1920.

una enorme escultura al exterior que nunca llegó a hacerse. De alguna manera la capilla de Chapingo que Rivera pintó en la década de 1920 también cubría todo el espacio salvo los altos zócalos y el piso, aunque estaba estructurada como tantas de sus obras, mediante los paneles rectangulares preexistentes que delimitaban las escenas. El proyecto del cárcamo no pudo completarse y se simplificó, aunque Rivera pintó un enorme Tlaloc, dios del agua al fin, que sale desde allí; en su decoración hay azulejos y piedras y sin duda fue su primer intento de modernizar sus técnicas al usar BKS-92, un producto norteamericano de emulsión de poliestireno industrial. Lamentablemente la pintura no resistió el movimiento del agua y la arenilla que arrastra, que la lavaron casi por completo. Tras cuarenta y tres años de olvido fue reconstruido –no restaurado– en 1994, repintando todo sobre la base de fotografías, recuperando lo que estaba simplemente sucio y cerrando el flujo del agua corriente.³⁴ No es comparable al trabajo de Siqueiros ni mucho menos, incluso es dos decenios posterior, pero es el caso en que Rivera llegó más cerca de *Ejercicio Plástico*. La idea de agregarle piedras y objetos al mural tampoco era nueva; recordemos que el primer mural de Jean Charlot, *Masacre en el Templo Mayor*, hecho en los finales de 1922 frente al primero realizado por Rivera, los tenía, y la idea no prosperó.

Pero además de la técnica tenemos otro motivo confuso: el tema del mural. Durante mucho tiempo fue entendido como un simple ejercicio de plástica y nadie podía ver, o siquiera imaginar, que hubiera un relato por más simple que fuese. Pero una vez redescubierto el mural comenzó la polémica acerca de su tema. En diferentes momentos se habló

34. Claudia Ovando, "Rescate de un mural sumergido", en *Reencuentro con nuestro patrimonio cultural*, Conaculta, México, 1994, pp. 175-193; la historia del proyecto y del trabajo está en "Diego Rivera, integración plástica en la cámara del Lerma, tema medular: el agua origen de la vida", *Espacios*, N° 9, México, 1952.



Figura 161. Salida del río Lerma en la ciudad de México, pintada por Diego Rivera en 1952, después de la reciente reconstrucción.

de mujeres desnudas –tema obvio, por cierto– y que estaban en el mar o bailando, o que era incomprensible, o simple pornografía. Y la verdad es que con los años y la suciedad, las sales y la falta de luz, cada vez se veía menos allí dentro. Cuando nos tocó el turno de opinar, consideramos que todo el mural era la imagen de una única persona, de Blanca Luz, ya que era lo obviamente visible y, además, era parte era lo que la información documental nos daba. Había quienes creyeron que la modelo posó desnuda, otros se atrevieron a imaginarla sobre una mesa de vidrio y hasta alguno soñó, o deliró, que la metieron dentro de un cajón de cristal colgado del techo y giratorio. Por supuesto ninguna de esas ideas tenía sentido.

Hoy sabemos que fue hecho recurriendo a fotos de ella, en los casos en que se trata de Blanca Luz; esas fotos, de las cuales algunas se pueden identificar, eran proyectadas sobre las paredes tal como ya lo hemos descrito, para luego trazarlas en carbón o pintarlas. Y eso explica algunas diferencias en las figuras: hubo fotos de ella tomadas entre 1929 y 1933, con diferentes peinados y hasta color de cabello. Los demás personajes los iremos viendo de a uno porque el otro descubrimiento hecho después de la limpieza fue que el mural era de carácter narrativo, que contaba una historia, simple pero trágica, la historia de su propia pelea. Obviamente no es un cuento mediante figuras como lo hubiera hecho Rivera, sino como un pintor pasional que tenía una pelea de amor en su cabeza. Vivía las situaciones de una manera especial, como lógicamente lo hacemos cada uno de nosotros en la vida.

La revisión de las tres etapas o momentos de la hechura del mural resulta más que interesante: tenemos una primera versión muy simple, aunque incompleta, en la fotografía de la Colección Getty. En ella se ve el panel del fondo ya pintado en la pared y lo que se observa con bastante claridad son tres figuras que arman una escena que, al menos en su estructura, poco tienen que ver con lo que se hizo en el boceto y menos aun con lo existente; ya lo hemos descrito. A la derecha –donde está ahora– hay una figura humana que emerge y lleva a una mujer o niño en sus brazos. No sabemos el sexo de la inferior pero en la superior es más que evidente. Con el tiempo, se transformaría en la imagen del mismo Siqueiros. La de la izquierda es otra mujer cabeza abajo, que entra completa en el paño, es decir, no dobla la cabeza en el piso como la existente. Pero lo más llamativo es que tiene el pelo dividido en dos por una raya central, un lado flamígero como en conos delgados y totalmente parados, y el otro en una rara postura de 90 grados, aunque también parados. No hay duda de que son personajes que están así por algún motivo, pero es imposible siquiera elaborar una hipótesis.

El boceto de Gelblung es mucho más completo ya que tiene prácticamente todo el mural salvo la parte inferior de las ventanas, lo que no modifica en nada lo que diremos. Y que es anterior a la pintura queda claro no sólo porque es diferente sino porque algunas figuras no están definidas, como las del piso, al grado que finalmente quedaron básicamente iguales aunque ubicadas de otra forma para ocupar todo el espacio.

Pero antes de entrar en la narración pintada tenemos que hablar del contexto, del sitio en que todo ocurre. Aquí es donde comienza a tomar forma la idea de que todo transcurre en una cápsula, un globo, una burbuja, un espacio cerrado pero transparente. Eso fue lo más complejo de observar y la restauración, al recuperar las reverberancias de las

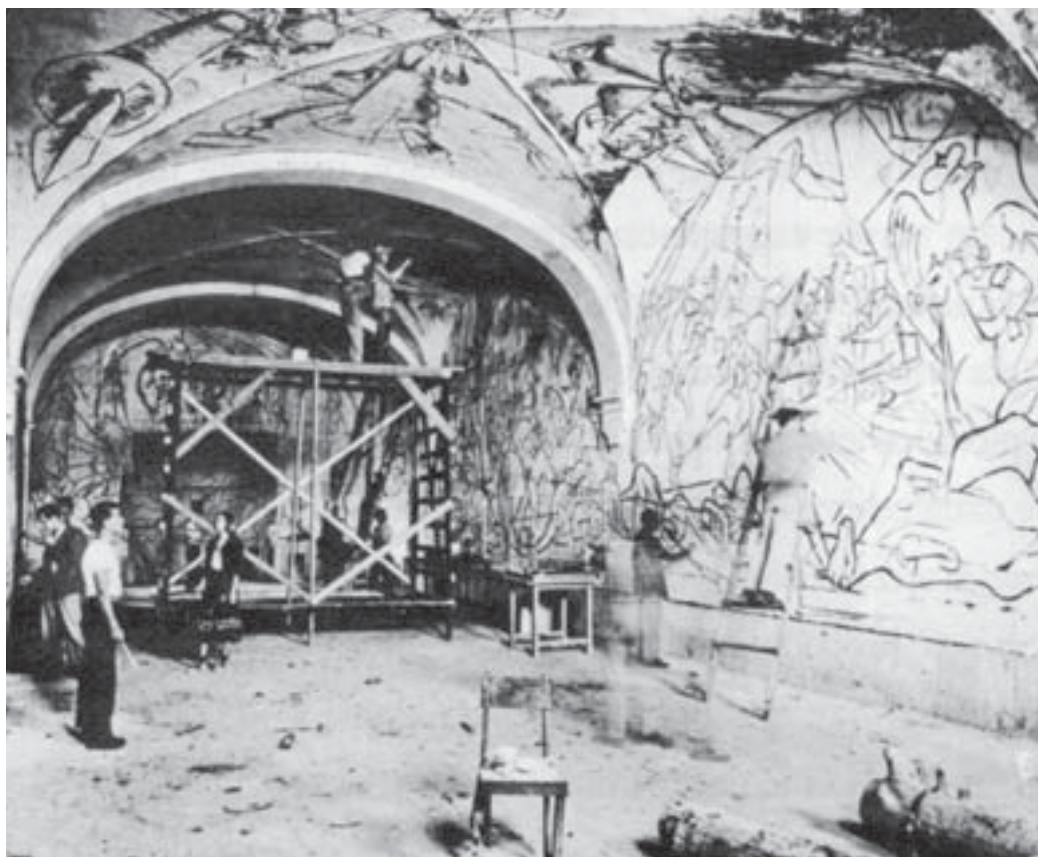


Figura 162. Trazados preliminares del mural de San Miguel de Allende.

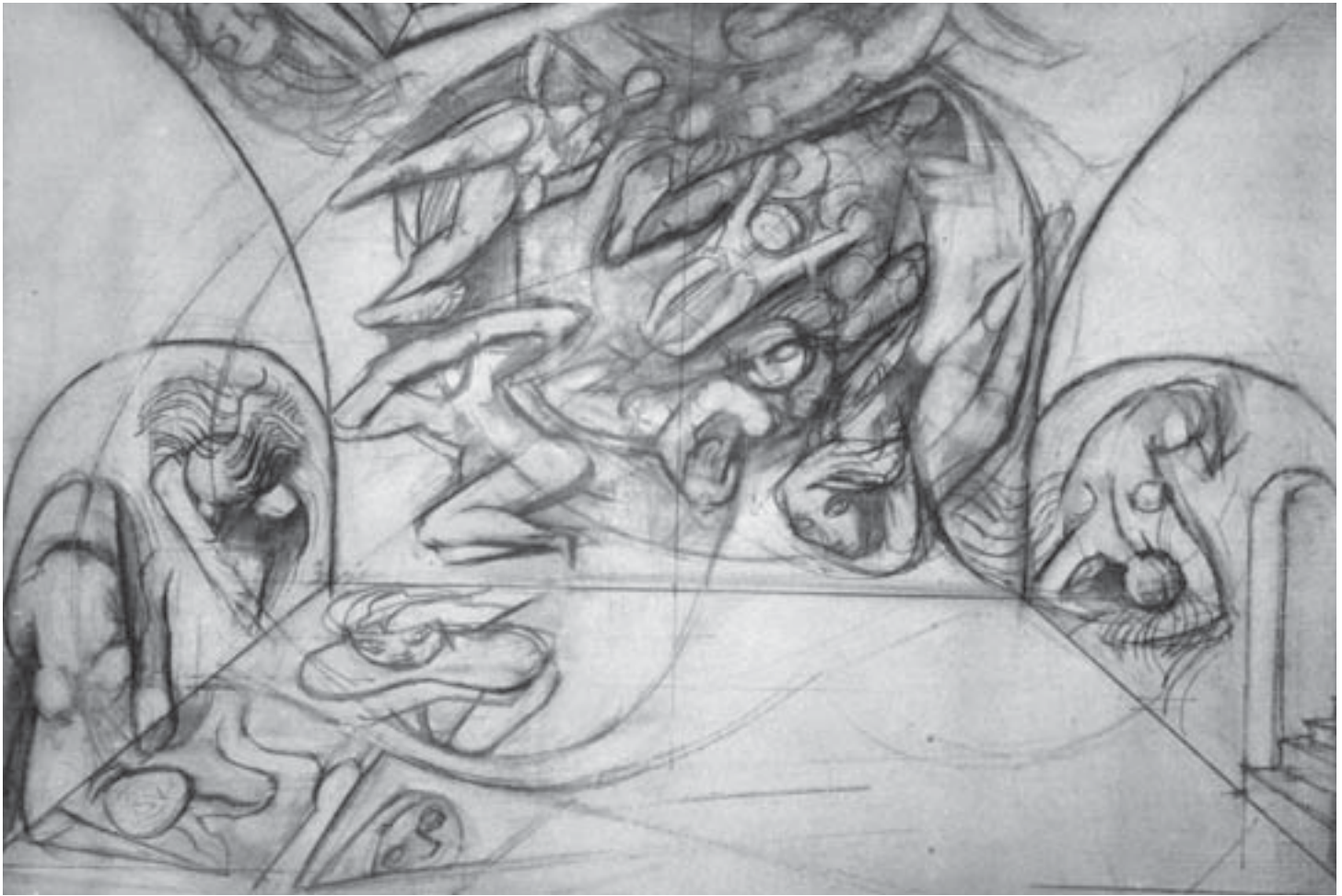


Figura 163. Boceto del mural: la arquitectura se despliega para poder ser comprendida y las figuras comienzan a tomar su lugar definitivo.

figuras y la iluminación, lo puso en evidencia pese a que otros lo habían dicho antes. Sí podemos suponer que es una burbuja; en el agua hay personajes que están dentro y otros fuera, lo que se nota, aunque los hay en medio, atravesando la membrana, entrando en ella a ver qué sucede. Y así como hay elementos marinos también los hay terrestres. Nada era simple en la mente de estos genios. Es por eso que hay figuras paradas sobre la burbuja, en el techo, cuyas plantas de los pies se amoldan a la blanda superficie y los cuerpos se desdibujan con la perspectiva. Están los que miran hacia el interior, los cuerpos exteriores que flotan como sirenas. Los círculos en el boceto ayudan a comprender la idea.

Es cierto que para una sociedad conservadora como la de Buenos Aires en ese momento pintar desnudos femeninos puede parecer un poco fuerte, obviamente algo no revolucionario pero sí subido de tono. Por supuesto todos los pintores desde hacía medio siglo pintaban desnudos; la modelo parada o sentada era normal y hay grandes obras de nuestros mejores artistas que retratan cuerpos femeninos con todo detalle. Hay una carta que le envía Siqueiros a Olaguíbel desde España en 1938 cuando piensa en escribir sus memorias. En ella rememora su juventud cuando querían escaparse y explotar mujeres para "exprimir las como frutas buenas solamente en la estación correspondiente" y en ella también dice: "La vida, la vida, la vida, la VIDA... la vida de carne y hueso, la vida del espíritu, la vida de carne y hueso, la vida de mierda y de cabellos de seda... Los vientres blancos y perfumados a vapor de cuerpo de mujer... pero por dentro llenos de caca circulante y eterna... la vida humana... bella y horrible... buena y mala... mezquina y también magnánima... la VIDA MORTAL".³⁵

35. Citada por América Juárez Reyes, Carta a Juan Olaguíbel, "Puesto de Mando, 9 de junio de 1938", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N° 92, 2008, pp. 237-244, la cita en p. 242.

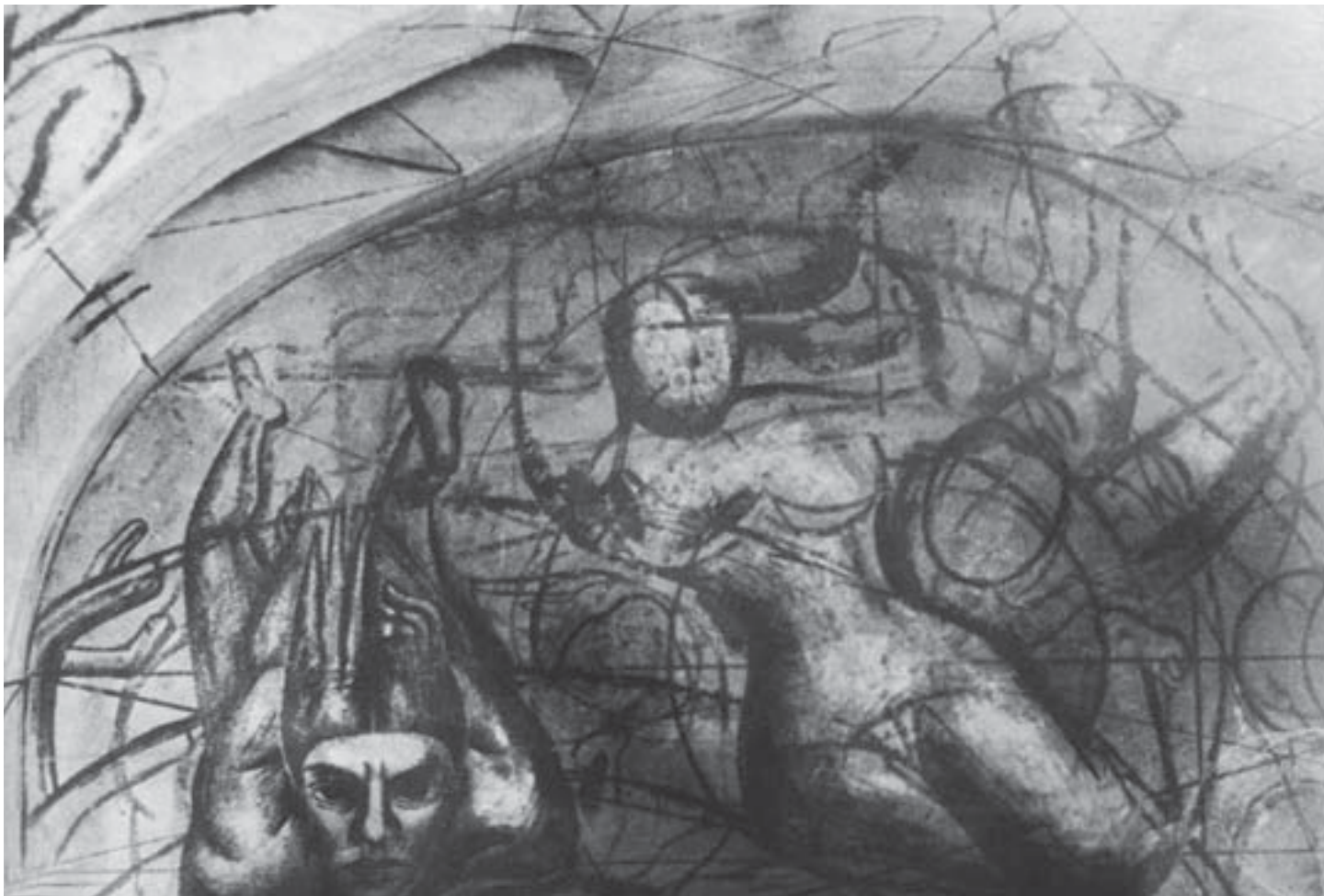


Figura 164. Fotografía de la Colección del Museo Getty del interior del sótano. Nótese que ya han sido dibujadas las figuras del paño frontal pero son profundamente diferentes a las del boceto y a lo que finalmente quedó. Se ve bien el cacto terrestre a la izquierda.

Figuras 165, 166 y 167. La cabeza cortada en el mural, ubicada bajo las ventanas; nótese la intención de personalizar el retrato al compararlo con otros casos similares hechos por Siqueiros en que para eso usó imágenes de yeso.



Pero la situación, la narración, es otra cosa: en el panel principal, el que enfrenta al espectador y que tiene las dos figuras que más llaman la atención (números 1 y 2), se ve en el boceto a un hombre que le propina un brutal golpe a la mujer al grado de arrojarla al suelo: él está de tres cuartos de perfil con el brazo extendido tras golpear, y ella cae hacia abajo con el cuerpo doblado, no estirado como antes, tal como quedó finalmente. De todas formas, si vemos la pintura, el brazo existe y está claramente acabando de golpear con violencia, incluso se remarcó el movimiento del hombro con seis rayas curvas. Es una escena de fuerza en la que el cabello de la mujer, que tenía forma de pequeños troncos levantados en el boceto, se transformaron en la versión final –en la que ella está ahora doblada en el piso– en dos cuernos negros con una aureola de colores. Pensamos que éste es el inicio y eje, el desencadenante de todo, lo que si fuera teatro estaría en el foco del escenario. Es lo que al principio se denominara “La tempestad”, nombre que es más que claro al ver que es el origen que desata todo. Ése el centro de la burbuja. Hay un intencional juego de luces y sombras. Eduardo Guitima lo describió así:

Tras la limpieza en el techo nos llamó la atención la cantidad de colores que son mucho más brillantes, más claros, más lúcidos y, obvio, tiene que ser así porque si ésta es una burbuja que está en el fondo del mar, ¿de dónde viene la luz?: de arriba. Por eso las figuras superiores son mucho más luminosas y a medida que van bajando se ve oscuro el fondo, como si se perdieran con la arena; las figuras van moviendo los pies y hay una arena donde se pierden. Uno ve todo desde abajo y hay incluso una figura parada arriba de uno, la mirás en escorzo y ves que la cara no está... ¿pero por qué?, porque la distancia en el agua borra el rostro, no es que no lo pintó sino que por la distancia que existe no se la puede ver. Todo eso se lo vio ahora con la restauración, antes nadie lo ha visto, o bueno, gente que lo había visto no lo había entendido.

Esa situación trágica es observada por todos los demás personajes que discurren de izquierda a derecha, del fondo al frente, salvo una única excepción que luego veremos. La figura agachada que hemos numerado como 3 está mirando con las manos frente a los ojos, encandilados por la luz, la 4 flota pero su cabeza se dirige al centro virtual con los ojos fijos y el cuerpo contorsionado para lograr ver lo que sucede; y todo el resto del techo y ese muro están en la misma situación, mirando ese evento. Resulta interesante que la figura 8 tomó finalmente la forma del cuerpo y el rostro que tenía en el dibujo en la pared la número 2, pero para mostrar que no está siendo golpeada ni se está cayendo, flota en el exterior de la burbuja y la toca con la mano.

Los dos gigantes, en realidad mujeres aunque quizá en el boceto uno haya sido hombre y hasta hay quien vio la imagen de la muerte con una guadaña sobre la cabeza de la figura mayor, también dirigen hacia abajo su cabeza sin rostro. Por último, la figura 8 comienza lentamente a estirarse y a rotar el cuerpo, pasando de un muro a otro, al de la entrada. Si no fuera por la clara diferencia en los rostros, podríamos decir que son momentos diferentes de un mismo movimiento. Esto sí es posible, más aún si aceptamos que es una versión diferente de lo que le sucedió a la figura 2 desde el inicio de todo el proyecto y los bocetos: la figura en el tímpano de la entrada es finalmente expulsada –o se va por cuenta propia–, absorbida desde atrás, en una pose imposible para un cuerpo humano: aunque sigue mirando al centro sus pies ya están alejándose violentamente porque es el fin de la escena.

En la bóveda sólo nos quedaría la tan discutida niña. Ubicada en el centro, con las piernas recogidas y las manos levantadas, el sexo abierto muestra claramente que no

Figura 168. Arriba, izquierda. Figura 1 en la fotografía preliminar; la mujer ya está en postura descendente pero inversa a la actual, nótese el cabello y el peculiar peinado.

Figura 169. Arriba, derecha. Figura 2 de la fotografía preliminar; el hombre lleva a una mujer adulta en brazos con el sexo dibujado.

Figura 170. Abajo, izquierda. Fotografía de la figura 2 en su forma y postura definitivas, en foto de época y de autor desconocido.

Figura 171. Abajo, derecha. Figuras 1 y 2 del boceto: la mujer en posición de caída mientras el hombre la golpea con su brazo extendido; las líneas secundarias acompañan el movimiento; el cabello se transformó en cuernos; es lo que *Crítica* llamó “La tempestad”.

Figuras 172 y 173. Figura 6 en el boceto y en la realidad del mural. Nótese el movimiento de los pies que se apoyan sobre la burbuja.



es masculina. Nuevamente no sabemos con certeza quién es; la primera suposición fue que se trataba de Eduardito, que en ese entonces aún era su hijo adoptivo, pero la foto descubierta recientemente mostró otra interpretación. Es Blanca Luz posando y la foto hallada, como ya dijimos, la muestra en la misma pose, con Siqueiros tomando la foto desde abajo.

El último sector, al que dejaron como residual, es decir el paño recto bajo las ventanas, reúne una mezcla de figuras y objetos simplemente definidos por el tamaño de cada parte. Obvio que no era un sitio fácil, pero allí se colocaron dos personajes femeninos; uno, el 10, en un rincón amoldándose con las piernas a la forma del lugar. Resulta interesante que a su vez sea la que más marcado tiene el reverbero de su cuerpo, y en las piernas y los pies. Incluso es diferente de otras figuras en que lo que se mueve en torno a ellas es el fondo, el relleno, el agua. En este caso no, es diferente; todo es más marcado, producto de otra mano o incluso –tal como considera Guitima– fue la primera figura, la hecha por Siqueiros para enseñar lo que quería mostrar. Después hay una cabeza cortada a la altura del cuello, quizá lo único que se les ocurrió para colocar en ese sitio tan pequeño pero a la vez tan visible, aunque por el cabello es evidente que es un rostro definido. No es el único, ya que en una de las ventanas hay otra cara que se asoma si uno la ve desde adentro, pero sin el cuello cortado, sólo un rostro que se asoma. Años más tarde Siqueiros usaría cabezas similares en otros murales, como en el del Palacio de Bellas Artes de México.

El piso, último muro pintado ya que de esa manera fue tratado, aunque hecho mediante una técnica diferente, está formado por tres personajes, uno en realidad no es más que la cabeza de la mujer golpeada. La ubicada a su derecha, la que ya estaba



Figuras 174 y 175. Arriba. Figura 3 en el boceto y en la realidad definitiva donde se agrega el pez.

Figuras 176 y 177. Abajo. Figuras 4 y 8 del mural. Nótese la similitud en el peinado con un cuadro de 1931, rubio en la figura 4, también llamada "de los dos chongos"; la inferior tomó la forma que tenía la figura 2 del dibujo inicial en el muro, aunque con la mano sobre la burbuja.

Figura 178. Blanca Luz posando para Siqueiros en el barco desde Uruguay. Nótese el peinado, el vestido suelto y la postura de las piernas

Figura 179. Blanca Luz en el barco con su pelo negro recogido y ya vestida con ropa de calle.

Figuras 180 y 181. Figura del piso de sótano. Blanca Luz desnuda en la pose de la foto de la tapa de su libro tomada por Modotti en Taxco (izquierda).



en el boceto, es otra mujer de las de cabellos rubios que está penetrando en la burbuja o espacio hueco para mirar dentro. La línea de entrada se le nota en el cuerpo al cambiar el color y realmente es como si saliera del agua; el detalle en este caso es que las piernas tienen otro tono que el torso, un verde más fuerte, lo que creemos producto de un intento de mostrar lejanía como en otros casos, pero que fue más difícil de hacer por la técnica del mosaico. En realidad la mujer tiene tres tonos diferentes desde arriba hacia abajo, un degradé posible para mostrar ese efecto. La otra mujer completa es la que está en la entrada. Nuevamente se trata de alguien que ha asomado la cabeza



Figuras 182 y 183. La niña del mural, en el boceto y en la pintura.

y sus cabellos oscuros con raya al medio, que enfrenta e invita al visitante a penetrar y ver la escena; es la única que mira hacia otro lado que el escenario central, precisamente porque es la guía del relato. En este caso hay un detalle particular: la pose de la mujer es la misma que la fotografía que al parecer le tomó Tina Modotti a Blanca Luz en 1929 y que ella reprodujo en la portada de su libro de 1939. Casualidad o no, hasta la postura de la mano es similar.

El relleno de la composición lo dan tres tipos de elementos que se usaron en los sitios en que era imposible poner otra cosa: helechos, un pez con todo detalle, varios grupos de supuestas algas o incluso pueden ser cacto³⁶ aunque de color rojo, plantas amorfas, una extraña y enorme mazorca de maíz en el piso, caracoles, y hay un sector entre ventanas en que simplemente se pintó a través de un tejido de alambre para dar una textura o imagen al no saber qué poner. En qué medida esto reconfirma que se está bajo el agua es difícil de saber, ya que los helechos –aunque metidos dentro de una especie de bolsa protectora–, la malla de alambre o la mazorca de maíz no son submarinos, pero quizá pintaron lo que tenían a mano; al fin de cuentas era un *ejercicio*, aunque por lo que vemos no lo era tanto.

UNA TÉCNICA REVOLUCIONARIA PARA LA PINTURA MURAL

Inicialmente los pintores muralistas mexicanos, al redescubrir la tradición colonial de la encáustica y el fresco, emplearon materiales y herramientas tradicionales; era en realidad la herencia de un sistema antiquísimo de pintar muros a la cal que se remontaba a los pueblos prehispánicos. Fueron Diego Rivera y José Clemente Orozco quienes comenzaron a usar bastidores de metal recubiertos de un revoque grueso de cal y arena a modo de aislante del muro; el problema era que las paredes del siglo XX tenían cemento

36. La cactácea conocida como *órgano*, tan común en el noroeste argentino.

en su composición –que no era absorbente como la cal– o humedades por condensación y cañerías. Este sistema del bastidor separado les daba una pared perfecta, con un revoque homogéneo, hecho por ellos mismos y listo para pintar. Y no tenía condensaciones ni humedades molestas. En su primer período como muralista, Siqueiros pintó al igual que Rivera tanto a la encáustica como al fresco. Pero ya por aquellos días de 1920 comenzó a asumir una postura crítica frente a lo que denominaba técnicas y motivos de puro “folclorismo” o incluso “primitivistas”. Declaraba:

Hay que sobrepasar el período inicial, que fue necesariamente arqueológico, etnográfico, folclorista y primitivo en su técnica material, si queremos alcanzar apropiadamente la función social que le hemos dado a nuestro movimiento pictórico mexicano moderno; por igual razón hay que rebasar las formas, los estilos cristianistas, posadistas, de los pintores anónimos del siglo XIX, populistas en suma.³⁷

Sin duda fue en Estados Unidos donde el desarrollo de la técnica y la ciencia –tema tan candente allí– le permitió aplicar elementos como el proyector eléctrico para los trazos de la composición, y la pistola de aire o aerógrafo que ya se usaba con fines industriales o comerciales, y en los cuales había incursionado Man Ray en Europa como un ejercicio de carácter experimental. La exaltación al maquinismo de la época no hace más que confirmarse en el empleo de cámaras fotográficas que reemplazaban a los lápices para los bocetos iniciales, la brocha mecánica que sustituía a la de pelo natural, las largas reglas flexibles y otros recursos que completaron las transformaciones de las técnicas tradicionales. Con relación al uso del soplete, afirma Castagnino que para ese momento la sustitución del pincel por el aspersor mecánico y el uso del chorreado de los materiales sintéticos, el rodillo y la estampa, resultaban audaces y demoledores. Pero no hay que olvidar que Rivera había usado el soplete ya en 1923 en el mural *La creación*, quizá sin darle mucha importancia como luego haría Siqueiros. Los estarcidos, planchas perforadas usadas para pintar paredes, eran habituales en todo el mundo desde hacía más de un siglo.

El banco inmóvil en el que desde siempre trabajaron los artistas fue sustituido por otro “transparente, espacial, polifacético, dinámico y mecánico”³⁸ y se emplearon recursos ópticos como la iluminación artificial, lo que no reconocía antecedentes en la pintura formal como complemento escénico.

El material usado fue, como en los cuadros más chicos desde Montevideo, la llamada “piroxilina”. Se trata de una pintura hecha tratando la celulosa con ácido nítrico, lo que forma silicato de etilo, silicón éster y tetraetyl-orthosilicato, que al deshidratarse deposita el sílice puro en los intersticios del revoque, formando una delgada lámina que en muros interiores es de gran resistencia. Dado que seca con rapidez hubo que colocarle dos productos: un retardador y un agregado para darle tono mate, ambos provistos por la misma empresa industrial.³⁹ Más tarde Siqueiros la describiría así: “La piroxilina proviene del algodón nitrado. Es soluble en acetatos de etilo, amilo y demás solventes orgánicos. Las preparaciones contienen además nitrocelulosa, soluciones de resinas naturales o sintéticas”, e indica que no es conveniente usarla sobre paredes por su acción cáustica, lo que no parece haber pasado en *Ejercicio Plástico*.⁴⁰ No era nueva por cierto, ya que se conocía desde el siglo XIX, nada más que no era considerada un material *noble* para la pintura, como el óleo o los empleados por las tradiciones italianas para murales. En realidad lo que se producían eran colodiones solubles en la mezcla del éter-alcohol, que es lo que hoy conocemos como celuloide, lo que luego fue usado para hacer seda artificial y

37. David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el...*

38. David Alfaro Siqueiros, *Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado* (folleto), s/e, Buenos Aires, 1933.

39. María P. Ibarzábal, “Insensibilidad o desprecio por el arte”, *Cuarto Poder*, 18 de enero de 1995.

40. David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta...*, p. 228.

rayón. Siqueiros recomendó comprar sólo colores básicos ya que los demás se degradaban rápidamente al contacto con la acidez del revoque. Para darle cuerpo le agregaban además celite, que es hoy un producto habitual.⁴¹

Los estudios sobre las propiedades de las pinturas de piroxilina y acetatos, que le fueron definiendo una enorme gama de posibilidades, los comenzó a hacer en 1936 cuando descubrió que la baja viscosidad aumentaba las posibilidades de hacer “accidentes controlados”, como manchas, chorreados o diluidos. En ese sentido su cuadro *El nacimiento del fascismo*, en su segunda versión, es el mejor ejemplo de la nueva técnica. Pero cuando realizó el mural en Buenos Aires era sólo una pintura que permitía el uso del soplete, lo que hizo con su *Madre proletaria* de 1933, el primero con ese tipo de material para pintar, aunque ahora se discute si realmente lo fue, ya que al parecer los estudios técnicos muestran que aun mezclaba óleo con áridos para dar texturas.⁴²

Según contaran él y su equipo, en el caso de Buenos Aires el mural se inició con el trazado del conjunto una vez analizado cada muro y las líneas básicas se hicieron con tinta (carbonilla parece ser en realidad) sobre el cemento. Al llevar luego las imágenes con el proyector, las correcciones eran marcadas con líneas blancas. Con las tomas fotográficas parciales y finales se trabajaba sobre el revoque definitivo que era una mezcla de cemento Portland y marmolina. Escribieron que previamente se humedecía el muro aplicándose luego los colores de pigmentos aplicados con el aerógrafo. Pero las cosas no fueron así: primero se quitó el revoque existente para reemplazarlo por uno nuevo, fresco al momento de pintar. Recuerda Castagnino que el “fraguado rápido del revoque de cemento no daba tiempo, sobre todo en los tonos intensos y oscuros, que debieron ser tratados al final con colores al silicato”. Ésta es una acusación grave que le hizo a Siqueiros; simplemente lo trató de mentiroso, de que usaba un tipo de pintura y sólo las de silicatos para los tonos oscuros. Pero eso no es todo: en la restauración se observó que el revoque fue puesto siguiendo los dibujos, las formas femeninas mismas, incluso con correcciones, por lo que el trazado fue previo a la albañilería. Luego está claro en las paredes que se hicieron líneas en color amarillo que son las que arman las perspectivas y ubicación de cada figura; son evidentes a simple vista.⁴³ A diferencia de la pintura al fresco, los murales de la quinta de Botana fueron experimentalmente novedosos y de vanguardia, pero no tanto; sí representaban el cierre de la experiencia iniciada en Los Ángeles.

La pintura al fresco reconoce un largo camino en la historia del arte. Sin embargo, Siqueiros bregaba por erradicar el “estatismo museísta de los plásticos objetivistas, pasivos, emotivistas, seudomodernos” en el que se hallaban embarcados los cubistas, los neoclásicos, los muralistas mexicanos como Rivera y los que seguían aferrados a la pintura tradicional. Para ejecutar un fresco moderno sobre una pared las instrucciones que daba era hacerlo sobre una pared con tres capas; la primera servía de anclaje entre el muro y las capas subsiguientes, en la segunda la proporción de cemento debía reducirse a favor de la cal. En la última capa se usaba solamente cal y grano de mármol fino en lugar de arena, para que la superficie fuese perfectamente lisa. Siqueiros establecía a modo de receta: una parte de cal lo suficientemente apagada, una parte de arena de mina o de río libre de arcillas o barros y agua destilada. Recomendaba el empleo de pigmentos minerales, es decir, de sustancias que permanecieran inalterables con la cal. La adhesión –advierte– “se logra por la carbonización del hidrógeno de calcio que proporciona el mismo aplanado. La reacción de la cal húmeda tiene una duración promedio de ocho a nueve horas”. Añade que los pigmentos de buena calidad deben resistir la alcalinidad del muro.



Figura 184. Siqueiros en Los Ángeles pintando, con el aerógrafo a sus pies.

41. Alberto Grenest, *Enciclopedia de los materiales plásticos y elásticos naturales y artificiales*, Iberia, Barcelona, 1947.

42. María Constantino, “Diseción técnica e interpretación estética de una obra de Siqueiros”, *Imágenes, revista electrónica*, Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

43. El bronce resultó ser una aleación que con el tiempo se dilató y oxidó; presentó serios problemas para la restauración.

Debemos señalar que, según él narrara, a su paso por Montevideo salió a buscar pintura al aceite –vivía sobre una ferretería y pinturería en el propio hotel Colón–, pero al no hallarla compró una pintura industrial a base de nitrocelulosa. Con ésta realizó una primera obra, la *Víctima proletaria en la China contemporánea*, expuesta luego en Amigos del Arte; a partir de allí usó exclusivamente ese tipo de nuevas pinturas. Su conocido José Gutiérrez, que era químico, le facilitó la laca hecha en base a piroxilina –usada en automóviles en todo el mundo–, que fue el material que Siqueiros usó en sus murales futuros. Los colores básicos pueden comprarse en los comercios y los fabricantes de pinturas de laca para autos también producen el solvente, los retardadores de secado y los productos para darle tono mate que son comunes, ya que con celite la piroxilina se vuelve opaca. Este producto se usa también en la preparación del mortero de cemento para facilitar la pintura mural de los fondos; con él, el revoque adquiere gran plasticidad y el fraguado tiene lugar en condiciones más aptas. La piroxilina se puede trabajar con pistola de aire, pinceles, brochas y espátulas aunque no es recomendada para murales a la intemperie. Fue la solución de muchos problemas para Siqueiros, quien pese a todo seguiría pintando algunos cuadros con tierras y colores naturales.

La revolución técnica en la plástica que pregonó Siqueiros desde junio de 1933 era un camino hacia el conocimiento científico moderno de la naturaleza de los elementos plásticos de la expresión estética pictórica, esto es, la “naturaleza y medidas psicológicas” de los colores, de los tonos, de los valores, de las formas, de los volúmenes, de las texturas, del ritmo, del equilibrio, del movimiento. El llamado Equipo Poligráfico editó un folleto en diciembre de 1933 –ya hemos visto que lo escribió sólo Siqueiros y que le costó varias peleas–, y ese texto fue la principal fuente de inspiración de su libro posterior *Cómo se pinta un mural*, publicado en 1948. La grabadora María del Carmen Portela sostuvo:

Vi trabajar a Siqueiros con soplete. Iba poniendo una cinta en forma de película sobre las zonas dibujadas y luego aplicaba el soplete. Pintó el piso, el techo, todo era una cosa un tanto pesadillesca. En verdad no era el lugar ideal para ir a tomar una copa y alegrarse. Era algo agobiante.

Al releer el folleto titulado *Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado* se advierte el parecido con sus declaraciones publicadas en el mes de junio anterior acerca de la revolución plástica, en una propuesta que finalmente llevó a la práctica. La formación del denominado Equipo Poligráfico se explica no sólo ideológicamente como trabajo colectivo sino también como docencia y coordinación, como ejercicio de aprendizaje. No era sólo cuestión de agrupar en torno de él un conjunto de artistas de su mismo partido político, ni siquiera con el fin de tener buenos ayudantes para trabajar rápido; creemos que fue una verdadera experiencia de aprendizaje colectivo, sin duda con una mano rectora muy fuerte, pero cuyas influencias llegaron lejos en el arte argentino. Quizá no arribaron cómo y dónde a Siqueiros le hubiese gustado, pero quedaron.

En síntesis, encontramos una muy interesante reflexión en *Ejercicio Plástico*: al emplear la mecánica como vehículo de expresión de la plástica, no como con el modelo, el equipo demostró que los futuristas italianos habían muerto enarbolando una teoría abstracta del movimiento en el arte. En sus propias palabras, el catafalco había sido el cuadro de caballete al que no habían logrado superar: los “enemigos de lo anacrónico murieron de anacronismo”. Bien sabía Siqueiros que esta obra, el mural, era el primer paso tambaleante en el camino de lo que llamaba “plástica dinámica”, destinada a las

Figura 185.

Autorretrato de David Alfaro Siqueiros a finales de la década de 1930.



masas universales con las que soñaba; pero faltaba todavía construir la visión viva del movimiento; quizá no sabía que eso no existía. Tampoco era de utilidad directa para el proletariado revolucionario ya que la obra carecía de contenido ideológico; aunque lo que seguramente nunca sospechó es que aunque lo hubiese tenido de poco hubiera servido. Por el contrario, los autores aceptaron el encargo porque les daba la oportunidad de ejercitarse en esa mecánica de la plástica dinámica –de ahí su nombre– de acción colectiva. Fue ésta la razón y la justificación enarbolada, la de una práctica colectiva, además de aceptar su condición de productores asalariados, ya que no podemos olvidar la difícil situación personal de Siqueiros en lo económico y en lo personal con Blanca Luz. Concluye su folleto de 1933 diciendo:

Ejercicio Plástico es una aportación a la forma revolucionaria, porque es una realización (embrionaria, pero realización al cabo) de plástica dinámica, documental y multiplicable y la plástica integralmente revolucionaria será dinámica en su forma como en su contenido social. Será dinámica humana y realista en la misma medida que lo es la enorme escena en que se expresa y el espectador que la circunda y por reflejo también la construye. Será múltiple porque deberá pertenecer después a todos los hombres. Si plástica revolucionaria quiere decir plástica espectacular, escenográfica, polidimensional; plástica activa para un espectador impulsado por la más violenta actividad que ha conocido la historia del mundo; plástica impulsiva, violentadora de las masas, no cabe duda entonces

que *Ejercicio Plástico* contribuye a ella con su forma, con su técnica, con su metodología, a pesar de la fatal camisa de fuerza que representa lo inevitable de su tema abstracto y a pesar de las realidades en que se desarrolló.⁴⁴

Fue sin duda una década tormentosa en la vida del artista, tiempo de realizar, pelear, enfrentarse, escribir, difundir y militar en su partido, del que ni siquiera era ya miembro orgánico. *Ejercicio Plástico* actuó a modo de bisagra marcando un antes y un después en la historia del artista, del muralismo y de la plástica en el siglo XX argentino.

EL CINETISMO EN EL MURAL: EL LEGADO DE SERGEI EISENSTEIN



Figura 186. Sergei Eisenstein pintado en un mural por Roberto Montenegro en México.

Durante su estadía de Europa, Siqueiros conoció de cerca las vanguardias más impactantes de su tiempo: el futurismo italiano y más tarde el constructivismo ruso. Esos movimientos, aunque no únicos en sus tiempos, llamaron mucho la atención por su intención de buscar la manera de introducir una nueva dimensión en el arte: el movimiento. Pero no sólo querían pintar el movimiento sino lograr compenetrarse del espíritu de la dinámica moderna, la técnica, la industria, la producción seriada, la mecanización a ultranza. Un rayo de luz eléctrica reflejado sobre una lámina de acero era considerado mucho más bello que un atardecer en el campo. De allí partieron estudios que, de diversas maneras, siguieron a Filippo T. Marinetti y su *Manifiesto futurista* de 1909, a Carlo Carrà, Giacomo Balla, Gino Severini, Antonio de St. Elia, y en Francia a Marcel Duchamp con sus dos famosos *Desnudos descendiendo una escalera*. Era el inicio de la década de 1910 cuando esto se difundió rápidamente por toda Europa e influenciaría buena parte del arte en Occidente; pero el amor desmesurado por la máquina los llevó lentamente hacia la glorificación del capitalismo hasta caer muchos de ellos en el fascismo y a algunos a morir defendiendo esas ideas en la Primera Guerra Mundial. Para inquietos observadores como fueron Rivera y Siqueiros en París eso no pasó desapercibido y produjo una apertura hacia ideas que, si bien quedaron sembradas, tardaron mucho en madurar. Al final lo hicieron, aunque de otra manera.

Durante su estadía en California Siqueiros había comenzado a comprender que la pintura de murales que él propugnaba no podía seguir usando las técnicas tradicionales; esto, según él narrara en sus memorias, ya lo había sentido cuando pintaba los murales de la Escuela Preparatoria un decenio antes y debido a eso pasó de la encáustica al fresco; pero no pudo ir mucho más lejos que un simple cambio en la técnica, ni siquiera terminó el trabajo por los sucesos políticos que lo expulsaron; aunque tampoco regresó cuando pudo hacerlo. Pero trabajar en Estados Unidos implicaba introducir al menos la máquina para acelerar los tiempos y procesos de pintado, y eso hizo: el aerógrafo o soplete mecánico ahorró muchísimas horas de trabajo, pero implicaba usar pinturas industriales; el óleo y lo tradicional habían sido superados. Pero aún el movimiento estaba fuera de la obra de arte y no hay duda de que sus tres murales en Estados Unidos son absolutamente estáticos. Más allá de la ideología, era evidente que la industrialización norteamericana estaba influyendo en el pintor.

Creemos que el mural de Buenos Aires fue el punto de inflexión, el momento en que descubrió la forma de introducir en la pared lo que estaba buscando. Y para ello se cruzaron dos experiencias: las ideas de Sergei Eisenstein (1898-1948) y el muro curvo de la quinta Los Granados.

44. David Alfaro Siqueiros, *Qué es Ejercicio...*



Figura 187. En Taxco en 1931, Siqueiros con pinceles y sombrero tejano, Eisenstein con gorra, Tissé con sombrero alto y Urueta con boina.

Figura 188. Filmando la reconstrucción del mural de Siqueiros sobre el entierro de un campesino maya, en Mérida.



Figura 189. Pinturas murales en la caja de la escalera de San Ildefonso, a la derecha el entierro del campesino.

Figura 190. Escena nunca terminada del entierro que tanto influyera en el arte de su tiempo.



La llegada de Eisenstein a México en 1930, junto con su camarógrafo Eduard Tissé y su ayudante mexicano Chano Urueta (1904-1979)⁴⁵ –casualmente primo de Siqueiros–, tenía como objetivo filmar una película que se llamaría *¡Que viva México!*, centrada en los episodios epopéyicos de la Revolución. El director de famosas películas como *El acorazado Potemkin*, *Iván el terrible*, *La huelga* y *Octubre* no podía dejar de lado la revolución que se había adelantado a la de Lenin; lamentablemente fue un esfuerzo frustrado de años ya que la película nunca pudo ser completada.

Luego iría por un tiempo a Taxco donde se quedarían en la casa de Moisés Sáenz que era el centro de estadía obligada. En la ciudad de México habían estado con Frida

45. Fue actor, director, guionista y productor de cine mexicano. Llegó a filmar más de cien películas.



Kahlo y Diego Rivera pero el contacto no fue más allá de tomarse fotos en el patio de la casa. La importancia del cineasta para México no pasó desapercibida y fue muy bien recibido por políticos y el mundo de la cultura; a tal grado que en 1932 había revistas que podían usar sus nuevos fotogramas para ilustrar sus artículos, como es el caso de *Nuestro México*, que comenzó a salir ese año y fue la primera en publicar el mural de Roberto Montenegro con la figura del ruso posando.

Creemos que, para un militante comunista como Siqueiros, el hecho de encontrarse frente al mayor cineasta soviético y ya de fama universal no fue poca cosa. De ahí nació una relación que parece muy fuerte pero que en lo personal fue menos intensa de lo que aparenta, aunque las influencias fueron mutuas e importantes. Su relación fue puramente intelectual ya que se reunirían de nuevo sólo una vez más en la exposición del pintor que se hiciera en la ciudad de México y que le costó su salida hacia California, en la que uno de los oradores fue Eisenstein; en su biblioteca conservada en Moscú sólo existe una postal como todo intercambio entre ellos. Escribió el cineasta en sus memorias de 1946 que “inauguré la exposición de Siqueiros en el local del club Español, que se acababa de convertir en Centro Republicano Español, y cuyos retratos de los reyes españoles fueron cubiertos con los lienzos del pintor comunista”.⁴⁶ También le dedicó un libro y un par de páginas en sus diarios de 1935⁴⁷ porque se vio impactado por sus murales y usó una escena pintada en la Escuela Preparatoria, la del *Entierro del campesino*, para reconstruirla en su película.

Siqueiros utilizaría la imagen de la misma manera que el cineasta, haciendo explotar las imágenes contra el muro como si fueran el final de la perspectiva de un punto de fuga y forzando la verticalidad de las figuras en todos sus murales a partir de *Ejercicio Plástico*. El sistema de ensamblar fragmentos, de hacer collages como forma de composición, también proviene de la misma fuente; al final el fotomontaje y la construcción del mural tenían más similitudes de lo que habían pensado⁴⁸ y seguramente ellos algo de eso estaban notando.

La historia entre ambos es un poco más compleja de lo que se ha tejido: todo se inició con la lectura por el ruso del libro de Anna Brenner, *Idols behind altars*, gracias al cual descubrió México y en especial su sentido lúdico con la muerte, cosa que lo subyugó. Si bien hay quien cree que el detonante fue el libro de Carleton Beals con dibujos de Rivera,⁴⁹ da lo mismo, él reconoció que no pudo eludir el desafío de comprender y apre-

Figuras 191 y 192. Dos escenas del entierro del campesino filmadas por Eisenstein a partir del primer mural de Siqueiros.

46. Sergei Eisenstein, *Yo, memorias inconclusas*, Siglo XXI, México, 1988, vol. I.

47. Inga Karetnikova, *Mexico according to Eisenstein*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1991.

48. Aurelio de los Reyes, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

49. Carleton Beals, *Mexican maze*, J. B. Lippington & Co., Nueva York, 1929 (con dibujos de D. Rivera).

hender con su cámara ese mundo donde la vida y la muerte eran tan diferentes, donde se comían calaveras de azúcar, donde lo exótico –para él, obviamente– se había hecho realidad. Luego leyó en John Reed y su *México insurgente* sobre el levantamiento villista, publicado en 1914, luego su *Hija de la revolución*. Todos habían sido editados en ruso entre 1925 y 1928; esos libros que tanto impactaron eran de un ídolo norteamericano del comunismo internacional que había luchado con Pancho Villa; pero Siqueiros fue carrancista, enemigo mortal de Villa, contra quien luchó, cosa que de lejos parece menor. También el ruso leyó a Miguel Covarrubias con su reconocimiento de la negritud en Estados Unidos,⁵⁰ luego conoció las revistas como *Mexican Folkways*, a Hugo Breheme,⁵¹ Charles Flandran,⁵² las fotografías de Tina Modotti y Eduard Weston. Fue un impacto que sólo un gran artista puede comprender y aceptó el desafío; Siqueiros era parte de ese mundo. También era el de quienes tras glorificarlo y pasearlo oficialmente para que filme por todo el interior de México, lo censuraron, lo vapulearon y terminaron haciéndolo irse del país y perdiendo casi todo lo filmado.

Cuando en 1933 fue pintado *Ejercicio Plástico* había en el aire varios temas además de la revolución social y las vanguardias con sus respectivos *ismos*. Era indudable y más para quien venía de Estados Unidos que la nueva industria, la máquina, la electricidad, el teléfono, los aviones, la radio, el cine y todo lo que daba la electricidad eran el motor del cambio a una nueva sociedad. Que la máquina, adulada y vapuleada desde el siglo XIX, podía ser usada de diferentes formas y con distintos propósitos sociales, ya no era tema de discusión; tampoco que el siglo XX era el de la industria y la electricidad, del movimiento, la acción, lo instantáneo y la capacidad de captar lo vertiginoso, y eran también parte de eso la fotografía y el cine. Era *lo moderno* contra *lo tradicional*, que en Siqueiros estaba representado por la contraposición en el campo del arte entre usar un modelo estático para un cuadro de caballete o uno dinámico para un mural que captara el movimiento. No importaba, en cierta medida, si era la industria metalúrgica de Chicago que pintaba Rivera o era la industria eléctrica soviética del Plan Quinquenal de Stalin que pintaría Siqueiros en 1939, porque se trataba de lo mismo siempre: la máquina. Y un arte de verdad revolucionario debía integrar todo eso, ser parte, hacerse de esa manera. Por ese motivo insistió tanto en cambiar el pincel “de palo y pelo” por el aerógrafo eléctrico; hoy puede parecer pueril pero entendamos el momento y la situación; cuesta imaginar lo que pudo haber pensado un artista tradicional ante un “pintor de paredes” con sus máquinas y pinturas para coches, y ¡con overol de obrero!

Para desarrollar este apartado y por una cuestión elemental de orden nos gustaría dividirlo en dos partes: lo cinético en la hechura del mural y lo cinético en la observación del mismo; no porque sean cosas diferentes o desconexas, pues no deja de ser el mismo mural siempre, pero por cierto son momentos diferentes con actores distintos.

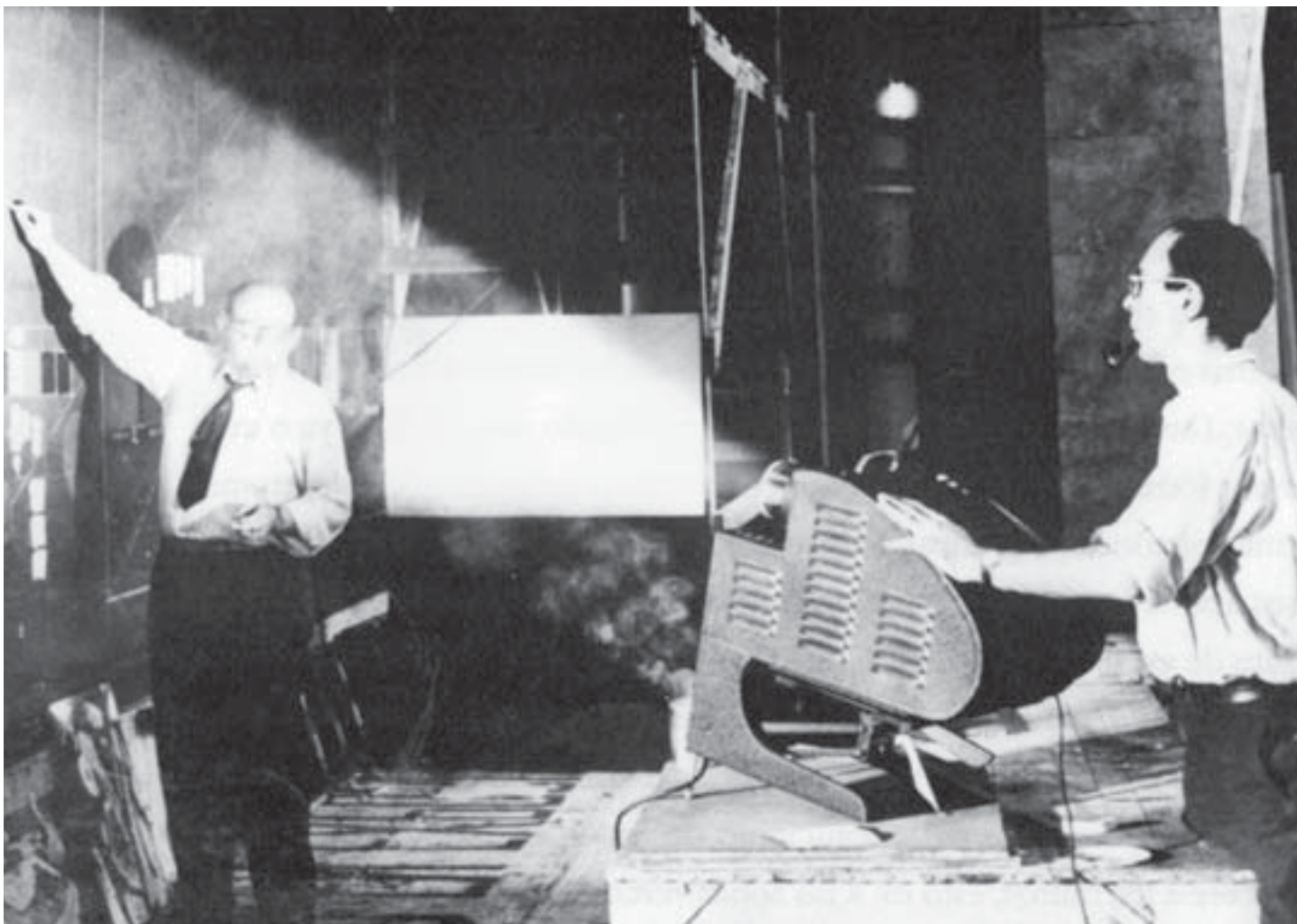
Respecto de la hechura del mural los cambios en la técnica los había iniciado en Los Ángeles; en Buenos Aires logró afirmarse en el uso del equipamiento óptico. Éste fue el eje que tomó para destacar la importancia de la obra, el que desde el punto de vista temático era clásico; era necesario destacar una y otra vez que todo se hacía mediante proyecciones, sin modelos ni bocetos. Y que se usaba un variado equipo óptico electrificado, a saber: proyector de transparencias (eran placas de vidrio negativas en ese entonces), proyector de cuerpos opacos (para positivos) y la cámara cinematográfica. Vamos a ver cada caso porque resulta muy interesante el uso del equipamiento tecnológico.

El uso del proyector de placas de vidrio era habitual en colegios y universidades desde 1890-1900; se usaban las placas de vidrio negativas en tamaño chico, que se colocaban en un aparato al efecto que proyectaba sobre la pantalla. Si bien se veía en nega-

50. Miguel Covarrubias, *Negro drawings*, A. Knopf, Nueva York, 1927.

51. Hugo Breheme ya había publicado su libro *México pintoresco*, con excelentes fotografías, en una edición del autor, México, 1923.

52. Charles Frandran, *Viva México!*, University of Illinois Press, Urbana, 1908.



tivo, era toda una novedad que los conferencistas usaban para impactar a su público. La ventaja para el arte era hacer posible proyectar sobre un ángulo, en dos planos y hasta en tres a la vez, que es lo que observó Siqueiros; ya no era necesario hacer plantillas con cuadrículados para poder agrandar los dibujos, era sólo cuestión de tomarle una foto a un modelo u objeto y agrandarlo todo lo que se quisiera. Luego se dibujaba directamente en la pared; fácil y rápido. Por cierto era sólo invertir la vieja cámara lúcida del siglo XIX y lo que Leonardo da Vinci había observado en su *Óptica* durante el Renacimiento. Pero sí, para el arte era nuevo, aunque al parecer el dadaísmo había jugueteado con ello sin llevarlo más lejos. ¿Era tan sólo una novedad técnica o era algo revolucionario en sí mismo? Queda la cuestión para más adelante.

Respecto de los negativos de vidrio usados para fotos o para proyectar, se hallaron en un rincón del sótano en 1989 restos de cajas destruidas y aplastadas de las que fue factible recuperar y restaurar algunas etiquetas, que muestran que son de la época. Corresponden a tres fabricantes de vidrios: R. Guilleminot, Boespflug et Cie. de París, Gevaert –que luego sería la famosa Kodak– en Estados Unidos, y la Maison Ad. Brum & Cie., con casas en Londres y París. Todas fueron adquiridas a través de Lutz Ferrando y Cía. en Buenos Aires y el Instituto Óptico de C. Boglietti y Cía. Se trata de placas de vidrio de 6,5 por 9 centímetros, muy fáciles de manipular y usar.

Figura 193. Uso del proyector para dibujar en el muro empleado por Siqueiros y su equipo en el mural de San Miguel de Allende, con posterioridad al *Ejercicio Plástico*.



Figura 194. Etiqueta de una caja de negativos de vidrio hallada en el sótano.

Figura 195. Marca de una de las cajas de negativos de vidrio del sótano de Los Granados.

Lutz Ferrando era la casa más importante de la ciudad en aquellos tiempos; iniciada por Leopoldo Schnabl en 1878, estaba en Florida 101 y tenía sucursal en Montevideo. En 1900 cambió de nombre a Schnabl y Lutz, luego Lutz y Schultz (que es como figura en una de las etiquetas) y en 1912 se inauguró el conocido edificio de Florida 240 bajo la propiedad de Schultz, Ferrando, Lutz y Paillot; en 1931 tomó el nombre que tienen la mayor parte de las cajas encontradas.

Con el proyector de cuerpos opacos la situación es similar. Se trataba de un obvio proyector del tipo aún en uso que permite ampliar sobre la pared blanca un dibujo o foto cualquiera. Obviamente antes alguien había tomado la foto que luego se proyectaba de la forma que hemos descrito. Hay algunos motivos del mural de Don Torcuato que, veremos, son resultado de proyectar fotos de terceros, es decir que lo debió usar para fotos de papel.

Con estos artefactos las cosas están claras y creemos que Siqueiros, como dice en sus múltiples textos y confirman otros testigos, los utilizó. Incluso su libro de 1948, *Cómo se pinta un mural*, indica cómo usarlos. Pero la pregunta anterior sigue abierta: ¿qué proyectaba?, ¿su esposa posó para el mural?, ¿o eran sólo fotos de Blanca Luz tomadas antes?, ¿hubo otros modelos posando o en fotos? No lo sabemos con certeza pese a que hemos identificado el origen de varias figuras. Otra opción es que lo que proyectaba fueran dibujos, como el del boceto que hemos hallado, pero por lo que vemos resulta muy difícil. La máquina es sólo transicional entre el modelo y el hecho de pintarlo. Al parecer esto no lo observó Siqueiros, o quizá no quiso destacarlo porque le quitaba impacto a su idea; la máquina ayuda, no crea.

Ahora, el cine. En su folleto colectivo de 1933 Siqueiros dice textualmente que “León Klimovsky trabaja ya en la filmación de *Ejercicio Plástico*”. Queremos destacar el uso del verbo en presente y el adverbio de tiempo: “trabaja ya”; si hubiera empleado el tiempo pasado, estaría dando por segura la filmación. Pero la realidad justamente es que no existe película alguna –si existió–, o referencia de tercero de que se hubiera realmente filmado. Sobre esta base la última descendiente de Botana, “China” Botana, le indicó a Mendizábal que “raro hubiese sido que papá fuera a lo de Klimovsky” por haber entre ellos una mala relación; luego, en la larga entrevista dice que en realidad “lo que pasó al final fue que no se pusieron de acuerdo en el presupuesto de Klim” y para redundar insistió en que “tampoco papá filmó el proceso ni tuvo nunca la película”, aunque bien pudo haber alguien que filmara. Es más, creyó recordar que alguien del grupo de Siqueiros documentó con algunas filmaciones, pero no tenía certeza –era una niña al fin y al cabo en esa época–, aunque nada niega la posibilidad de su existencia.⁵³ Esto posiblemente aclare por qué nunca se hizo lo que Siqueiros escribió en diciembre de 1933, un poco acelerado al afirmarlo, ya que Botana no había arreglado aun nada.

Seguramente la intención debe haber sido filmar la obra una vez terminada, no emplear el cine mientras se la realizaba. Pero es evidente que el rodaje no se concretó. De ahí lo confuso del documento escrito donde constantemente se habla de “plástica fílmica o plástica cine-fotogénica”.

¿Era un error?, ¿una exageración? En realidad creemos que una lectura cuidadosa de las palabras elegidas en el texto aclara la confusión de tiempos verbales (presente por pasado, hechos por intenciones). En primer lugar dice que “terminamos nuestro método realizando reproducciones fotográficas dinámicas o fotocinematográficas”, lo que entendemos como fotografía hecha moviendo el punto de toma, imitando un recorrido humano por el sitio. Esto, que desarrollaría Siqueiros con más detalle en su mural de San Miguel Allende en México, consistía en asumir que el espectador iría mirando desde diferentes lugares y

53. De todas formas, ya van veinte años de búsqueda infructuosa, lo que parece confirmar lo dicho de que nunca fue filmado.

las fotos se fueran haciendo con ese mismo recorrido. Se movía la cámara, eso era todo, y el efecto producido por la secuencia de fotos podría parangonarse con el del cine; pero no era cine (“fotocinematográfica”). Y también proponía, y quedó en eso, que la cámara filmadora se fuera desplazando en lo que él llamaba la “plástica pictórico-filmica”, en realidad un truco de cine muy elemental en el cual la cámara se va desplazando mientras filma, lo que ya había comenzado a usarse en su época. Se hablaba de las posibilidades filmicas del mural, de su capacidad de ser filmado en movimiento para ser proyectado “a las masas”, más que de ser una obra filmica en sí misma. No olvidemos que era un mural interior, no exterior, y considerado por lo tanto como no revolucionario en sí mismo sino por las técnicas utilizadas; había entonces que minimizar en el discurso el tema elegido y maximizar los aspectos técnicos. No creemos que a ningún otro artista plástico antes de él se le hubiera ocurrido todo esto, incluso con sus exageraciones, con sus expectativas de que estaba haciendo sólo una arte transicional hasta que se lograra la gran dictadura del proletariado, el destino que suponía próximo para toda la humanidad.

El otro tema es el del movimiento del espectador. Esto tiene a su vez dos facetas, ninguna de ellas nueva en sí misma para su tiempo: una era que el cine mostraría el mural en movimiento, tanto por el motivo y la forma en que está pintado y porque la cámara en sí misma se movería. La otra era que el mural pudiera recorrerse, ser caminado y visto desde diferentes puntos de vista. El cuadro, incluso cuando se intentaba plasmar el movimiento como con los futuristas o como lo haría Marcel Duchamp, siempre seguía siendo bidimensional; la tercera dimensión era sólo un truco gráfico-intelectual, la perspectiva. La bóveda del sótano de Botana le muestra que es posible comenzar a pintar una figura en una pared, seguir en el techo y terminar en el piso si eso es lo que se quiere; que era necesario romper con la idea del muro plano limitante de los motivos a representar para cubrir todo el espacio pictórico; era una antigua idea ya desarrollada por los artistas durante el Barroco en techos y cornisas de palacios y templos. Esto abría un sinfín de posibilidades que Siqueiros exploró por años y fue habitual en su obra utilizar los ángulos para exaltar figuras, forzar las perspectivas, elevar altísimas torres y obligar al espectador a caminar en forma constante. El mural del Sindicato de Electricistas, el Polyforum o la habitación completa pintada en el Museo Nacional de Historia son ejemplos de hasta dónde llegó en esta exploración en la cual toda la enorme obra es un paño continuo y los ángulos se desdibujan y se esfuman.

Resulta interesante la variedad y cantidad de fantasías que la ejecución técnica del mural fue despertando con el tiempo, y hemos visto algunas que fueron impulsadas por las propias palabras de Siqueiros en su folleto, donde se habla tanto y tan indefinidamente de proyecciones, vidrios, fotografía, cine y de todo. Esto hizo decir desde que puso a la modelo (Blanca Luz o quien fuera) dentro de una caja de vidrio movable colgada del techo; otros más simples pensaron que la modelo se apoyaba sobre vidrios para deformar la figura —una mesa de cristal, por ejemplo— y era fotografiada de esa manera. Por cierto la imaginación no tiene límites, así como las capacidades creativas de Siqueiros y su equipo.

Por último hay que destacar el uso de iluminación eléctrica como parte de la obra misma; posiblemente idea de Enrique Lázaro, escenógrafo al fin y al cabo. Nunca se había pensado en iluminar un mural, al menos como parte del proyecto mismo y no como mera forma de verlo cuando no hay luz. La solución fue hacer un borde alrededor de la base de la pared, el que quedó sin pintar, sobre el cual corrían cables y luces.

Regresando a Eisenstein, no hay duda de que su influencia sobre Siqueiros fue fuerte; más que la relación personal fue el detonante de ideas, de posibilidades de aventuras, de puertas a abrir. Se encontró con alguien de su talla o aun mayor, que tenía ideas



Figura 196. Pequeñas etiquetas adheridas sobre cajas de la época.

magistrales que superaban al cine para penetrar en todo el mundo del arte. Cuando Josep Renau hizo el diseño del recorrido mediante el cual que debía verse el mural que pintó junto con Siqueiros en el Sindicato de los Electricistas en México en 1939, estaba penetrando en un camino recorrido por los historiadores de la arquitectura del siglo XIX que habían descubierto que los templos de la Acrópolis de Atenas no eran simétricos, sino que estaban colocados según ángulos sabiamente estudiados para ser observados en la medida en que el observador se trasladaba; así ocurrió en la gran arquitectura griega y en muchas otras.

Quizá la vida pudo haberle dado a Siqueiros una vuelta más, pero no lo hizo. Poco después que él se fue de Buenos Aires, Eisenstein le mandó una carta a Victoria Ocampo en la que le explicaba todo lo que le sucedió en México y la destrucción del film. Describe sus sentimientos con el pueblo mexicano que “le rompe el corazón” y con sus autoridades cambiantes, al grado que estaba totalmente deprimido y pensando dejar el cine. Su proyecto era dedicarse un par de años al teatro. Supongo que para Ocampo una cosa era escribirse con el más grande director del mundo, aunque fuera comunista, y otra invitarlo. Por cierto, Ocampo fantaseó con traer a Eisenstein. En 1930 escribió: “Trataremos de que haga un film argentino, podría ser algo estupendo; ¡y qué propaganda mundial nos haría un film de Eisenstein! Por supuesto que habría que elegir un tema bien nacional y mostrar mucho campo”.⁵⁴ Quizá hubiese podido ser así, pero el pintor se había ido de México poco antes.⁵⁵

EL TRISTE FOLLETO DE LA DISCORDIA

Unos días antes de irse del país, en diciembre, Siqueiros escribió y publicó un pequeño folleto de ocho hojas con una foto del mural en la portada, llamado *Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado*, que lleva las firmas del Equipo Poligráfico completo. En realidad era más que una ampliación de lo que ya había declarado a *Crítica* meses antes –cuando ni siquiera había pintado el mural–, y si bien no tenemos prueba alguna, sabemos que no todos los firmantes estuvieron felices de aparecer. Quizá primero porque seguramente lo hizo sin consultar a los demás, segundo porque no todo lo que dice es verdad, ni lejanamente; tercero, porque Siqueiros se iba y ellos se quedaban. Y en algunos escritos posteriores sus discípulos confirmaron sus diferencias. Basta simplemente con recordar la exageración de Siqueiros respecto de las dimensiones del mural; afirmó en varias ocasiones que medía 200 metros cuadrados cuando, en realidad, son exactamente 135 metros cuadrados. No es que esto sea importante, pero marca esa inútil costumbre de autoexaltación.

Obviamente ninguna mentira del folleto es grave; se trata de arte, incluso algunas son sólo exageraciones, pero era evidente que frente a su regreso a México Siqueiros necesitaba desesperadamente justificar su decisión acerca de la temática y el lugar de su obra. Debía, por arte de la palabra, transformar una obra privada y de tipo personal en el argumento –que poco o nada tenía de nuevo salvo en lo tecnológico– de un mensaje ideológico y revolucionario para las masas, que era lo que le importaba. Él se llevaba el folleto, no el mural, ni siquiera las fotos, menos aun una filmación. Era y es imposible hacer compatibles la realidad con su proyecto político y se hizo evidente para quien vio ambas partes, el mural y el folleto; los demás creyeron y siguen creyendo en lo que dijo. Valga la larguísima bibliografía de Raquel Tibol y sus seguidores para darse cuenta de que nunca estuvieron frente al mural.

54. Victoria Ocampo, *Cartas a Angélica y otras*, Sudamericana, Buenos Aires, 1997, p. 42.

55. I. Karetnikova, *Mexico according to...*, pp. 28-29.

Pero, regresando al principio, ¿que decía el ya tan mentado folleto? Básicamente que el mural tenía tres aspectos que lo definían en sus aportes: lo técnico, lo metodológico y su proyección social. Nótese que de lo estético ni siquiera se habla. Pero si lo resumimos, en el primer aspecto *Ejercicio Plástico* era considerado un fresco sobre revoque de cemento dentro de una estructura preexistente semicilíndrica en la que “usamos exclusivamente elementos mecánicos” para pintarlo. “En su realización hemos sustituido las herramientas materiales y los procedimientos de producción arcaicos, por herramientas, materiales y procedimientos modernos, susceptibles de ser usados ventajosamente en la plástica pictórica. Así fuimos consecuentes con las realidades materiales de nuestra época; premisa fundamental en toda producción trascendente; cámara fotográfica en vez de lápiz para los *sketchs* iniciales y documentales; brocha mecánica en vez de brocha manual de palo y pelos, para la realización total; reglas flexibles y los más variados recursos vivos, pétreos, metálicos, vegetales, etc. [...] Sustituimos el banco académico inmóvil por el banco de cristal transparente, espacial, polifacético, dinámico y mecánico [...]

Figura 197. Portada del folleto de la discordia publicado al completarse el mural.



practicamos la iluminación artificial como complemento". Es decir que incorporaban elementos modernos, muchos no nuevos en la cultura o en la industria pero sí en el arte, que daban una impronta de mecanización futurista que casi al final se sintetizaría en la frase "La única máquina posible dentro de la época actual". Posiblemente sus grandes enemigos, los futuristas italianos que terminaron, como bien lo supo Siqueiros, en el fascismo, lo hubieran tomado con toda felicidad; nos recuerda aquella frase de Marinetti de que cualquier automóvil al viento es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*.

Por supuesto, "usamos simultáneamente la cámara fotográfica para la captación de recursos ópticos y el reajuste final de nuestro trabajo" e "hicimos en nuestro ejercicio un importante descubrimiento: encontramos la manera de retocar el fresco con silicato". Finalmente "le dimos preconcebida naturaleza fotogénica y cine-fotogénica para su conveniente divulgación y popularización posteriores. Esto es importante dado su carácter privado y recóndito". En los aspectos considerados de método, Siqueiros escribía que era "una pintura monumental dinámica, para un espectador dinámico. Al anquilosado espectador estático, al cadáver académico, al snob objetivista, no le pertenecerá más que en una mínima proporción [...], fue hecho sin boceto previo. Sus autores atacamos los muros directamente. La arquitectura ocupada fue dictándonos progresivamente sus equivalencias. Nuestra convivencia permanente con su geometría nos dio la iniciación, el proceso diario y el reajuste final. Así nada podía ser bastardo, sino jugo de su propia carne arquitectural, complementación orgánica de su geometría".

En esta parte es donde el autor más usa su lenguaje florido para explicar decisiones que, al fin de cuentas, son interesantes pero simples; el hecho de estudiar el volumen donde se iba a trabajar se transforma en: "Desentrañando las infinitas correlaciones armónicas de la anatomía arquitectónica correspondiente y de sus unidades facetales y relacionando éstas entre sí mediante conexiones interesaciales pudimos engranar equilibrios de reflejos, de tamaños, de pesos y de dimensiones (todos activos) en la totalidad espacial interior aérea de un cuerpo geométrico. Creamos así una producción que también podría denominarse Caja Plástica". Por cierto, ese nombre hubiese sido incluso más feliz que el simple sustantivo adjetivado de *Ejercicio Plástico*, que pasó así a ser el título de una "pintura polifacética, espectacular, escenográfica, en acción viva. Polifacética por el uso total de la estructura y subestructura arquitectónica correspondiente y por la naturaleza giratoria y consonante de sus partes con la ambulancia del espectador; es plástica pictórica activa por fenómeno óptico obtenido mediante el uso exaltado de la topografía geométrica de su arquitectura espacial correspondiente. El uso dinámico múltiple de la perspectiva visual, de la magia visual, cabe decir, fue nuestro mayor recurso o truco plástico".

Por el aspecto relacionado con el tema de las fotos y el cine, tan debatidos por él en este caso, el folleto decía:

Rompiendo la tradición de la reproducción fotográfica objetiva [y] estática, terminamos nuestro método realizando reproducciones fotográficas dinámicas, o fotocinematográficas. En vez de colocar el objetivo de la cámara simétricamente frente a las partes generales y parciales de ésta, lo [nos] hemos movilizadísimo siguiendo la trayectoria lógica, progresiva, del espectador. No construimos bancos para obtener puntos de vista arbitrarios, espectadores absurdos. Hicimos de la cámara un aparato visual correspondiente a la realidad óptica activa del espectador normal. Así acabamos con la mortal forma repro-

ductiva del academismo fotográfico preponderante, que aún nos sigue dando versiones ficticias de las obras maestras de la antigüedad, cuyos autores geniales tuvieron en cuenta la visual lógica de los espectadores humanos en su tráfico topográfico consecuente.

Y continúa profundizando el tema para destacar el aspecto tanto de máquina como mostrable al exterior –como si algo no lo fuera–, “buscando formas de máxima divulgación hemos encontrado también un camino inicial evidente de PLÁSTICA-FÍLMICA o PLÁSTICA CINE-FOTOGÉNICA, esto es, de plástica preconcebida cinematografiable; de plástica premeditadamente construida, científicamente organizada, para ser filmada con una finalidad de plasticidad dinámica superlativa, sin dejar de ser a la vez un valor autónomo de plástica PICTÓRICA en su estado objetivo de elemento plástico inicialmente estático”. Aquí ya casi se roza el delirio. Sentimos tener que decir esto de un personaje de tanta calidad, pero o la desesperación o la crisis afectiva lo llevaron demasiado lejos con muy poco. Hacer un mural teniendo en mente que se lo va a fotografiar moviéndose el fotógrafo, o filmarlo moviendo la cámara, no era ni siquiera un alarde técnico para 1933; quizá algunos artistas no lo habían tomado en cuenta, pero el cine había avanzado y mucho; suponemos que sus discípulos de la Chouinard que trabajaban en eso se lo habrán mostrado; no casualmente fueron parte del equipo de Disney que allí se formó. De ahí la afirmación de que “la unión de la Pintura Monumental descubierta, con la cinematografía, que es la más potente forma de divulgación de arte gráfico entre las masas; la plástica monumental exterior pertenece a las masas permanentes y flotantes de una urbe, la PLÁSTICA-MONUMENTAL-FÍLMICA pertenece a todas las urbes y a la humanidad entera. Es la más alta expresión del arte público; León Klimovsky trabaja ya en la filmación”.

Como hemos visto, en el folleto Siqueiros dice que Klimovsky “trabaja ya” en la filmación, lo que nunca se concretó porque era Botana el que decidía si pagaría o no por ese trabajo. Siqueiros no lo supo o se enteró luego de publicado el folleto, pero no cabe duda de que se apresuró a afirmarlo cuando la cuestión no estaba ni siquiera acordada. Acerca de que “la PLÁSTICA-PICTÓRICA-FÍLMICA es más integral que la fílmica-objetiva-realista, pues exige de sus autores no solamente la organización, el engranaje de valores y elementos fílmicos reales y vivos, sino también la creación de los objetos-materias primas fílmicos; se trata del engranaje, de la confraternización, de la gráfica fílmica y de la plástica constructiva pictórica monumental de *Ejercicio Plástico*”, no quedó en nada concreto.

Por último, el folleto tiene su apartado relativo a la proyección social del mural. Siqueiros tiene en esto claro que lo que hizo estaba ubicado “en una lejana y aislada residencia privada y en el más recóndito lugar de esa residencia, no cabía tal cosa. (Ese fue el criterio mayoritario del equipo ejecutor.) Sólo era ahí posible por causas demagógicas, inaceptables para nosotros. La plástica de lucha proletaria se realiza en la calle”. Era inaceptable pero obviamente lo aceptaron, y al parecer con mucho agrado. Y que “era inaceptable” lo escribió justo antes de irse cuando su mujer ya estaba con Botana, no fuese que el trabajo no se pudiera terminar. Por lo tanto, “*Ejercicio Plástico* NO ES una obra ideológica revolucionaria, esto es: obra de utilidad directa inmediata para el proletariado revolucionario en su lucha actual final contra el régimen capitalista. *Ejercicio Plástico* carece de contenido ideológico proletario revolucionario. No es obra impulsora de acción revolucionaria ante las masas. Carece de beligerancia política directa. Carece de psicología subversiva. No es en suma una obra de forma y contenido revolucionarios [...]. Los autores de *Ejercicio Plástico*, constituidos en equipo ideológico y técnico de polí-

grafos, aceptamos el encargo que dio vida a nuestro trabajo pensando en la oportunidad que constituía. Nos daba campo para ejercitarnos en la mecánica de la plástica dinámica, en la mecánica de la acción colectiva y en el método de la construcción dialéctica de la plástica dinámica, indispensable para la generación de la obra revolucionaria integral que constituye nuestro único anhelo [...] Es una aportación revolucionaria por su metodología dialéctica aplicada a la expresión artística de la plástica; por la forma colectiva que le sirvió de vehículo humano de producción; por su técnica mecánica; por su activismo psicológico, por su dinamismo, por su realismo documental, por su impulso monumental, por su equivalencia estética que ya no pertenece a este mundo sino al que ya llega por virtud de la acción proletaria, por el gran optimismo de su lirismo fervoroso, porque todas las experiencias que contiene, en mayor o menor escala, son elementos que ineluctablemente deberán concurrir en la construcción de la plástica pictórica monumental revolucionaria, descubierta bajo el sol para las grandes masas, en el próximo futuro y a la realización imperiosa de la plástica multiejemplar simultánea, activa, del presente período de semilegalidad e ilegalidad para el proletariado revolucionario”.

Y termina este complejo y polémico folleto con su grandilocuencia y verborragia características de sus escritos –y suponemos que de sus arengas– diciendo:

Ejercicio Plástico es una aportación a la forma revolucionaria. Porque es una realización de plástica dinámica, documental y multiplicable sobre todas las cosas. Tan dinámica en su forma como en su contenido social. Será dinámica humana y realista en la misma medida que lo es la enorme escena en que se expresa y el espectador que la circunda y por reflejo también la construye. Será múltiple porque deberá pertenecer después a todos los hombres. Si plástica revolucionaria quiere decir plástica espectacular, escenográfica, polidimensional, plástica activa para un espectador impulsado por la más violenta actividad que ha conocido la historia del mundo, plástica impulsiva, violentadora de las masas, no cabe duda entonces que *Ejercicio Plástico* contribuye a ella con su forma, con su técnica, con su metodología, a pesar de la fatal camisa de fuerza que representa lo inevitable de su tema abstracto y a pesar de las realidades en que se envolvió.

Después de analizar el texto, veamos lo que dijeron sus propios compañeros. El primero de los críticos fue el propio Antonio Berni; de alguna manera era quien estaba más políticamente jugado en la misma línea que Siqueiros. Publicó poco después sus opiniones, que mezclaban alabanzas y críticas muy duras:

La pintura mural no puede ser más que una de las tantas formas de expresión del arte popular. Querer hacer del movimiento muralista el caballo de batalla del arte de masas en la sociedad burguesa, es condenar el movimiento a la pasividad o al oportunismo. La burguesía en su progresiva fascistización no cederá hoy sus muros monopolizados para fines proletarios, ni las contradicciones del mismo régimen llegarán al punto que la burguesía, por propia voluntad, ponga las armas en manos del enemigo de clase para que la derroten. La prueba más palpable la tenemos en Buenos Aires, con Siqueiros. Durante el tiempo que pasó en Buenos Aires, a pesar de su éxito entre las capas intelectuales, ese pintor no pudo obtener un solo lugar donde hacer una verdadera experiencia práctica de su posición teórica. El pretexto de hacer una experiencia técnica no puede justificar el vacío de contenido. Siqueiros, para realizar una pintura mural, tuvo que amarrarse a la primera tabla que le ofreció la burguesía. Sólo así pudo evitar que se ahogara en la nada toda su labor de divulgación teórica. No podía ser de otra manera en el régimen capitalista, porque sólo la

burguesía puede darle los medios para la realización de la plástica mural monumental. Sólo un régimen donde domine la clase trabajadora puede ofrecer las posibilidades de desarrollo al movimiento muralista, sin afirmar, por eso, que éste será el arte por excelencia de la sociedad socialista, como el óleo fue el arte por excelencia de la sociedad burguesa.⁵⁶

Usar palabras como que era una obra “vacía de contenido” no era un ataque menor a su maestro. Pero esto no era todo:

En un trabajo realizado cerca de Buenos Aires, sobre el que escribió un folleto titulado *Ejercicio Plástico*, firmado por el equipo ejecutor, queda demostrado cómo la práctica contradice a menudo las frases y el palabrerío teórico. En ese folleto Siqueiros pretende hacer toda una justificación teórica de ese trabajo; se vale de reflexiones sobre complicados problemas técnicos, de conclusiones tiradas de los cabellos, como de que el *Ejercicio Plástico* es el producto de una máquina superior de producción plástica, una demostración de la justeza de nuestra teoría general sobre la plástica moderna, etc. Felizmente, Siqueiros parece haber cambiado de idea, cuando leemos los párrafos citados por nosotros, que fueron escritos para *New Masses*, y cuando afirma: “La pintura revolucionaria pertenece al futuro próximo...”, etcétera.

De manera concreta daba por el piso con las lucubraciones de Siqueiros y se ponía a buen recaudo: la revolución no se haría pintando. Más tarde Castagnino, menos comprometido, diría que el sistema usado fue, sin complicaciones, el siguiente:

Los ritmos generales de ubicación se trazaron con tinta oscura sobre el gris del cemento grueso. Luego, las correcciones que surgían al llevar las imágenes con el proyector eléctrico se destacaban con líneas blancas. Se tomaban fotografías de los resultados parciales y finales, y con estas últimas se trabajaba sobre el revoque definitivo realizado con una mezcla de cemento Portland y marmolina. Previamente se humedecía el muro a fondo. Recién entonces se aplicaban los colores de pigmentos utilizándose un aerógrafo, ya que el fraguado rápido del revoque de cemento no daba tiempo, sobre todo en los tonos intensos y oscuros, que debieron ser tratados al final con colores al silicato. El piso fue trabajado por zonas o taselas marcadas con divisiones de bronce en capas de concreto precoloreado y aplanado a presión como las baldosas.⁵⁷

Quedó así el llamado “folleto de la discordia”; la crisis personal posiblemente llevó a que un viejo artículo, ya dijimos que verborrágico, publicado en *Crítica*, se transformara con más palabras en una justificación que no hacía falta. Habían hecho una verdadera obra de arte y parece que eso no era siquiera digno de ser citado. Importaban el aerógrafo, los proyectores, el mensaje que una vez filmado enardecería a las masas en la conquista del mundo burgués. La vida era más simple y al parecer los demás se dieron cuenta; lo dejaron ir con su folleto a cuestas. Y el mundo siguió andando.

56. Antonio Berni, “Siqueiros y el arte de masas”, *Nueva Presencia*, enero de 1935.

57. Juan Carlos Castagnino, “Un testimonio...”.

IV. LA HISTORIA TARDÍA DE LA CASA Y EL MURAL

1957-1988

EN UN BUENOS AIRES VIOLENTO, UN MONUMENTO OLVIDADO

Tras la muerte de Botana, acaecida en Jujuy en 1941, el imperio tan cuidadosamente construido comenzó a tambalear y finalmente cayó con estrépito; los motivos son ahora complejos de dilucidar, la familia se peleó entre ella, cada uno echó culpas a otros, acusaron al peronismo y su concentración de medios de comunicación, a un país que había cambiado, a diferentes correlaciones de fuerzas y poder. No importa para nosotros qué fue realmente lo que pasó; sí nos interesa que en 1948 la sede imperial de Los Granados comenzó a ser loteada y las diecisiete hectáreas se fragmentaron por primera vez. La mayor parte del terreno se subdividió y el ahora reducido lote con el caserón fue comprado por Álvaro Alsogaray y otros tres socios con el objeto de hacer un negocio inmobiliario; el resto quedó entre otros propietarios. Pero no prosperó el tema y nadie reparó en el mural. Realmente no sabemos qué pasó en esos años, pero el imaginario colectivo cuenta que –error que nosotros mismos repetimos en oportunidades anteriores, valga el *mea culpa*– cuando la nueva propietaria, la señora Edith Gay de Alsogaray, descubrió lo que había en el sótano, lo mandó rociar con ácido. Según el premio Nobel de la paz Adolfo Pérez Esquivel:

Gay intentó vanamente quitar la pintura que Siqueiros selló literalmente, quizá con cierta sensación premonitória, y cuando no pudo hacer nada la hizo cubrir con cal para preservar la moral y el pudor de sus hijos. Una de ellos, María Julia Alsogaray, fue parte del grupo más corrupto que rodeó al gobierno del presidente Carlos Menem e incluso fue juzgada y estuvo detenida.¹

Hoy sabemos que esta afirmación no es cierta, puesto que no se hallaron –hasta la fecha– pruebas materiales que la comprueben en los estudios realizados durante la restauración, es decir que no intentaron destruirlo por más que el mural no fuera de su agrado. Quizá hubo la intención, pero no se llevó a cabo, aunque sí lo dejaron en el olvido –igual que otros propietarios– cuando lo hubieran podido salvar.

El otro evento destructivo del que siempre se ha hablado es que fue cubierto con una capa de cal; eso se lo ha repetido desde hace mucho y se lo publicó ya en 1978. Hoy sabemos que tampoco fue cierto o al menos los trabajos recientes no lograron probarlo. El mural resistió gracias a su calidad –no creemos que sus autores hayan supuesto que iría a sufrir así–; lo concreto es que sus dueños cerraron el lugar y se olvidaron de él, a nadie le importó la pintura. Lo más interesante de todo esto es que la dueña de la casa, o al menos de parte de la sociedad que la adquirió, Edith Gay de Alsogaray, considerada por su hija “experta en historia y crítica de arte”, jamás se enteró siquiera de que existía el mural en una de sus propiedades, según dice en su defensa.²

Un par de años más tarde los Alsogaray vendieron la casa a un escribano, Miguel A. Vadell, quien encontró el sitio transformado en un desván con muebles viejos, pero reconociendo el valor que tenía decidió restaurarlo; para ello consultó al maestro Castagnino ya

1. Citado por Stella Calloni, “Adolfo Pérez Esquivel lucha para recuperar mural de Siqueiros”, *La Ventana*, portal informativo de Casa de las Américas, 23 de enero de 2007.

2. María Julia Alsogaray, “Siqueiros” (carta de lectores), *Revista La Nación*, 2 de agosto 2009, p. 6.



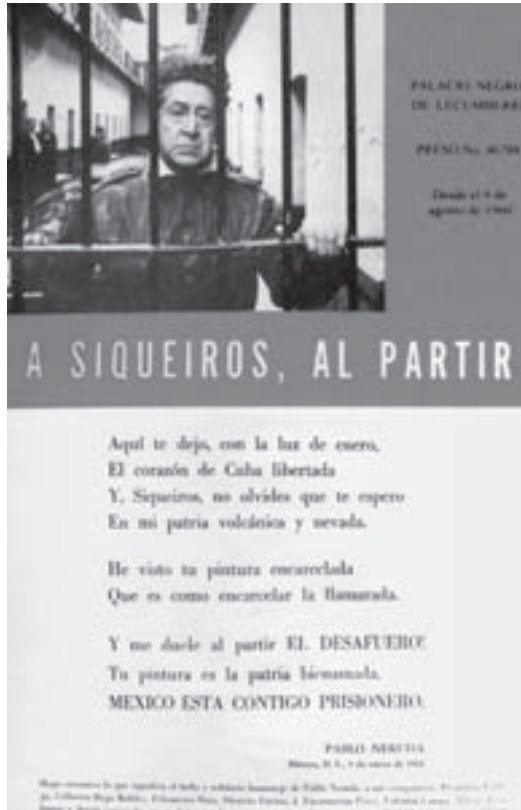
Figura 198. El terreno de la casa en la actualidad (2009), abandonado.

que era uno de los que había participado en la obra. Obviamente éste no podía restaurar esa obra, a lo sumo limpiarla, para lo cual pidió la colaboración de varios estudiantes. Todo quedó reducido a eso: organizó una suerte de visita con amigos que fue divulgada por uno de ellos, en realidad más publicidad que un hecho concreto.³ La intervención fue menos que mínima pero sirvió para que el organizador se asumiera como quien más había actuado en la pintura de la obra, generando la interpretación de que fue el verdadero autor de la idea de lo pintado, lo que se publicó muchos años más tarde cuando el tema se difundió.

El 25 de julio de 1962 se organizó un evento público de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) para pedir la libertad de Siqueiros, que estaba nuevamente preso en México. Existía un movimiento internacional para presionar por su libertad y aquí fue escuchado por esa institución. Para ello se organizó en la quinta un no muy concurrido evento en el cual hablaron Castagnino y el escritor Carlos Daudet, junto con los poetas Rafael Alberti y Lorenzo Varela, quienes recitaron poemas. Los primeros registros fotográficos en color fueron hechos por Lidia Márquez en esa oportunidad y mostrados en la SAAP.

Más allá de que seguramente Castagnino estaba publicitando su obra, que en esos años tenía un amplio mercado en la burguesía nacional, fue una oportunidad para ver ese mural olvidado y desconocido: se hizo un recorrido por la casa y se visitó el sótano. Con los años se magnificaría ese trabajo confundiéndonos a todos, incluso uniendo el evento con otro acaecido allí dos años antes, que ya relatamos. Hubo grandes conflictos entre los organizadores y, si bien en el acto se leyó un poema escrito por Rafael Alberti, éste no aceptó que los originales quedaran aquí y los envió a México. Alberti decía:

3. Juan Carlos Castagnino, "Un tes-
tino...", pp. 48-50.



Figuras 199 y 200. Folleto de la reunión en Buenos Aires y del cartel hecho por Neruda en México, en 1962

Cuando el pincel es machete,
cuando el color un disparo,
cuando el dibujo, la línea,
una tralla, un latigazo;

cuando el mural es un grito,
cuando el puño cerrado,
cuando es cadena que pende
de unos pies o de unas manos;

cuando se pinta al que llora,
al que pena, levantados
cuando en vez de rodillas,
se exaltan los hombros altos;

cuando los vientos oscuros
se lidian con vientos claros,
cuando al pájaro más negro
se opone un pájaro blanco;

cuando un hombre no se calla
ni está de brazos cruzados,
cuando ante las muchedumbres
agita la luz del rayo;

cuando pinta lo que mira
y no lo que ha soñado,
cuando es verdad la verdad
y el engaño es el engaño;

David, entonces, se llama,
David el encadenado,
David Alfaro Siqueiros,
solo, sin flecha ni arco,
solo, sin piedra ni honda,
solo, entre muros tapiado,
cuatro murales vacíos,
cuatro sombras, sin espacio.

¡Abrid las puertas, abridlas!
¡Ah, ¿qué es esto?! ¿A dónde vamos?
¿Es de noche y sin estrellas?
¿No hay día? ¿El sol se ha apagado?
¿Están los pechos inmóviles?
¿Estamos muertos, o acaso
a un hombre en prisión ya nadie
ni nada puede salvarlo?

¡Empujad! ¡Abrid las puertas,
que estamos vivos, que estamos
vivos, que no sepultados,
con su nombre en la garganta,
con su vida entre los labios!
¡Las puertas! ¡Pronto! Y la luz
se abra de nuevo en sus manos.⁴

Una poesía de Alberti no era tema menor y Siqueiros se lo merecía, quizá muchos otros artistas presos en este mismo país también, pero el peso internacional que le daba la izquierda permitió generar este evento. En algunas oportunidades se dijo que Nicolás Guillén envió un poema, lo cierto es que lo escribió para el homenaje en La Habana, fue leído allí y luego circuló ampliamente sin haber mandado nada aquí; el original a mano tiene fecha de 1962 y está entre los papeles de Siqueiros en México. Es más, Siqueiros a veces decía cosas que resultaban bastante negativas: por ejemplo, en sus memorias afirmó que había trabajado en Paraguay, lo que no es lo mismo que Uruguay aunque suenen parecido; y de la geografía del continente nadie se olvida: "Pinté murales, fui expulsado de México y trabajé en Paraguay y Argentina. En Buenos Aires embarqué a Nueva York".⁵ Una sarta de mentiras que suenan parecidas a la verdad pero no lo son, salvo que trabajó acá.

En ese momento comenzó una historia insólita: hacer una película acerca del mural, que nunca se filmó. La idea original fue de Abel González quien le escribió directamente a Siqueiros el 26 de diciembre. Poco después, el 19 de febrero, la secretaria del pintor, la española republicana María José de Chopitea,⁶ le contestó en una carta en la que indica el interés del artista por la filmación que tendría como actor a Luis Franco, la locución a

4. Citado por Angélica Arenal, *Vida y obra...*, pp. 163-164; el original está fechado en agosto de 1962.

5. Citado por Julio Scherer García, *Siqueiros: la piel...*, p. 116.

6. María José de Chopitea y Rossel, nacida en España en 1915, fue una militante republicana; logró huir gracias a estar casada con el cónsul de México en Barcelona. Tras una corta estadía europea viajó a México, donde residió toda su vida sin regresar a España. Fue secretaria de Siqueiros por muchos años, además de conocida escritora.



cargo de Héctor Alterio y la música de Atahualpa Yupanqui; expresa su preocupación por la enfermedad que afectaba a Oliverio Gironde y que contaban con el apoyo del propietario de la casa, por lo “que esperamos pueda [el mural], al fin, ser reparado”.⁷ Todo esto se hacía por intermediación de Mónica Tiffenberg, a quien Siqueiros ya le había dedicado un libro un día antes de la primera carta, y llevaba una dedicatoria a Filomeno Mata de 1961, al igual que un alegato por la reforma agraria.

También ese día Siqueiros escribió una “carta-instructivo sobre la restauración” en la que hacía una lista de cinco puntos a tenerse en cuenta: usar su folleto de 1933, que emplearon pintura “Keim” (Kleim en realidad) con una base de silicatos, que Castagnino y Berni aún estaban vivos y podrían colaborar en la obra, y respecto de Lázaro que “es posible que pueda hacerse algún contacto con él”. Luego y en una frase ambivalente dice –¿no sabía ya que no había sido así?– que León Klimovsky hizo “unas 100 o 150 fotografías con magníficas ampliaciones” de las que aprovechaba esta oportunidad para solicitar copias porque él no tenía ninguna.⁸ Resulta interesante, o al menos llamativo, que en esa carta escribiera mal el apellido de Blanca Luz; el de Laborde es más comprensible.

A partir de todo eso González inició un trámite en el Fondo Nacional de las Artes con el fin de obtener un subsidio para hacer una película de veinte minutos de duración.⁹ Poco después le contestaron que debería enviar fotos del mural, con lo que el expediente quedó en la nada, lamentablemente. González cuenta una historia más grave: que al responder enviando las fotografías que tenían, se le contestó que el artista “no era argentino”. Para aclarar eso, el 3 de agosto se envió una nueva nota diciendo que la participación de los artistas nacionales no fue “*en calidad de meros ayudantes, sino de coautores*” (frase subrayada en el original):

Ahí está, esperando ser rescatada del olvido, una obra de arte que nos llena de orgullo. Esperando que los iluminadores y fotógrafos saquemos sombrillas y sillas que hoy se apoyan en sus paredes y desalojemos las mesas de póker que tapan las figuras. Es un homenaje que el país y los plásticos se merecen.¹⁰

La realidad es que todo quedó en la nada, el expediente murió, la película no se filmó, nada se hizo por el mural y la historia siguió igual.

Figura 201. Escalera exterior de la casa aún cubierta con azulejos.

Figura 202. Escalera exterior actualmente, derruida y saqueada de su recubrimiento.

7. Carta de María José Chopitea a Abel González, 19 de febrero de 1965.

8. Citado por Cristina Rossi y Diego Ruiz, “Siqueiros en la Argentina, un documento inédito”, *Políticas de la Memoria*, vol. 4, Buenos Aires, 2003-2004, pp. 192-194.

9. Expediente 1.105/65 del Fondo Nacional de las Artes.

10. Carta firmada por Abel González y Pedro Verde Hidalgo del 3 de agosto de 1965.

Otro curioso evento relacionado con el mural tuvo lugar en noviembre de 1973 cuando se encontraba en Buenos Aires el escritor mexicano Jaime del Palacio como agregado cultural de la Embajada de México. Escribió Del Palacio la siguiente historia: un extraño personaje a quien denominó Jacinto Chiclana, ya que no quería recordar ni su nombre y que él supuso pariente de Botana, lo visitó. El conserje lo anunció como “un pelotudo que se sentía el duque de Windsor. Tiene cara de venir a pedirle diez millones de pesos”.¹¹ Traía ciertamente una gran propuesta:

–Tengo en mi casa –me dijo mientras extraía un cigarrillo importado de una pitillera de oro algo deslavada– un mural pintado por uno de los tres grandes, Siqueiros, y creo que el gobierno de México debería comprarlo. La compra tendría que hacerse en secreto porque éstos están a punto de votar una ley que va a prohibir sacar objetos de arte del país –ni siquiera bajaba la voz mientras señalaba con la cabeza y con la displicencia del cigarrillo hacia un vago lugar que podía interpretarse como la Plaza de Mayo.

La sorpresa del funcionario mexicano ante semejante revelación lo hizo pensar en que era simplemente “otro pinche loco [...], un reaccionario de mierda”. Su relato continúa:

Pues bien, Jacinto Chiclana, además de mamón y reaccionario, era un miserable que, según entendí, aunque no creo haber entendido nada, se estaba queriendo transar a su tío, pero no mentía: tenía en efecto un mural de Siqueiros en su casa o en lo que yo llegué a suponer que era su casa.

En esa ocasión singular relata lo que él describió como las “modestas impresiones de su humilde servidor” en una casa en donde el mural se encontraba, “y verificar su existencia y, para mí, puesto que ignoraba entonces hasta la estancia de Siqueiros en la Argentina, su autenticidad. ¿Estaba maltratado? No; la humedad y las desgracias del tiempo no lo habían tocado. ¿En dónde estaba la casa? Se trataba de una quinta de fin de semana a unos cuarenta kilómetros de Capital Federal”. El autor de la nota escribe siete años después y recuerda que el lugar le impresionó cual cueva de Alí Babá; una vez presentado el tío, al que reconoce como hombre dulce e informal, de pequeña estatura, que lo saludó muy cortésmente, a tal punto que Del Palacio comenzó a sospechar que el hombre ignoraba el motivo de la visita y por los comentarios del sobrino pudo verificar que no tenía la menor idea de lo que se tramaba a sus espaldas. Pero el personaje a quien denomina Jacinto Chiclana continuaba deslumbrándolo, aunque “me condujo a la cocina y, por la puertecita de algo como una bodega, finalmente entramos. Si el lugar fue concebido como un bar –así lo aseguran quienes se han referido a él, me temo que sin conocerlo– se trataba de una taberna clandestina en los años de la prohibición. No se podía entrar por ninguna otra parte y esa vía era ya bastante incómoda: había que saltar unos sesenta o setenta centímetros desde esa media puerta en el vacío. Ya en el interior del sótano uno se podía enterar de que dos claraboyas al nivel del piso exterior no iluminaban en absoluto el ambiente. Había sido evidentemente una bodega... pero ahí estaba”.

La singularidad de la obra y del espacio recorrido lo llevó a pensar que “la *catacumba* de Don Torcuato” era una monstruosa evidencia que asociaba pañales y mortajas en un solo acto de conciencia. Lo cierto fue que al ser abandonado por su anfitrión temió ante la forma de la construcción, por la humedad y por el miedo, quedar encerrado allí hasta la

11. Jaime del Palacio, “Jacinto Chiclana”, *Territorios*, N° 5, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

muerte. Al notar el denominado Chiclana que el asunto valía la pena, incluso trató de presionar a Celso Delgado para que “nuestro gobierno resolviera rápidamente el asunto de la compra; el embajador lo mandó violentamente a la chingada.¹² Nunca volvimos a saber de él”. Sin embargo Del Palacio retornó acompañado por un fotógrafo de la Embajada para hacer tomas del sorprendente lugar, en el que había que aventurarse para sacar buenas fotos. Éstas resultaron lamentables, algunas en blanco y negro fueron relativamente rescatables, no así las de color; aclara además que las pagó de su propio bolsillo ya que no lo hicieron ni el gobierno de México ni la Secretaría de Relaciones Exteriores. El cronista encontró al sótano “obviamente intrasladable y aunque lo fuera, ¿interesaría al gobierno

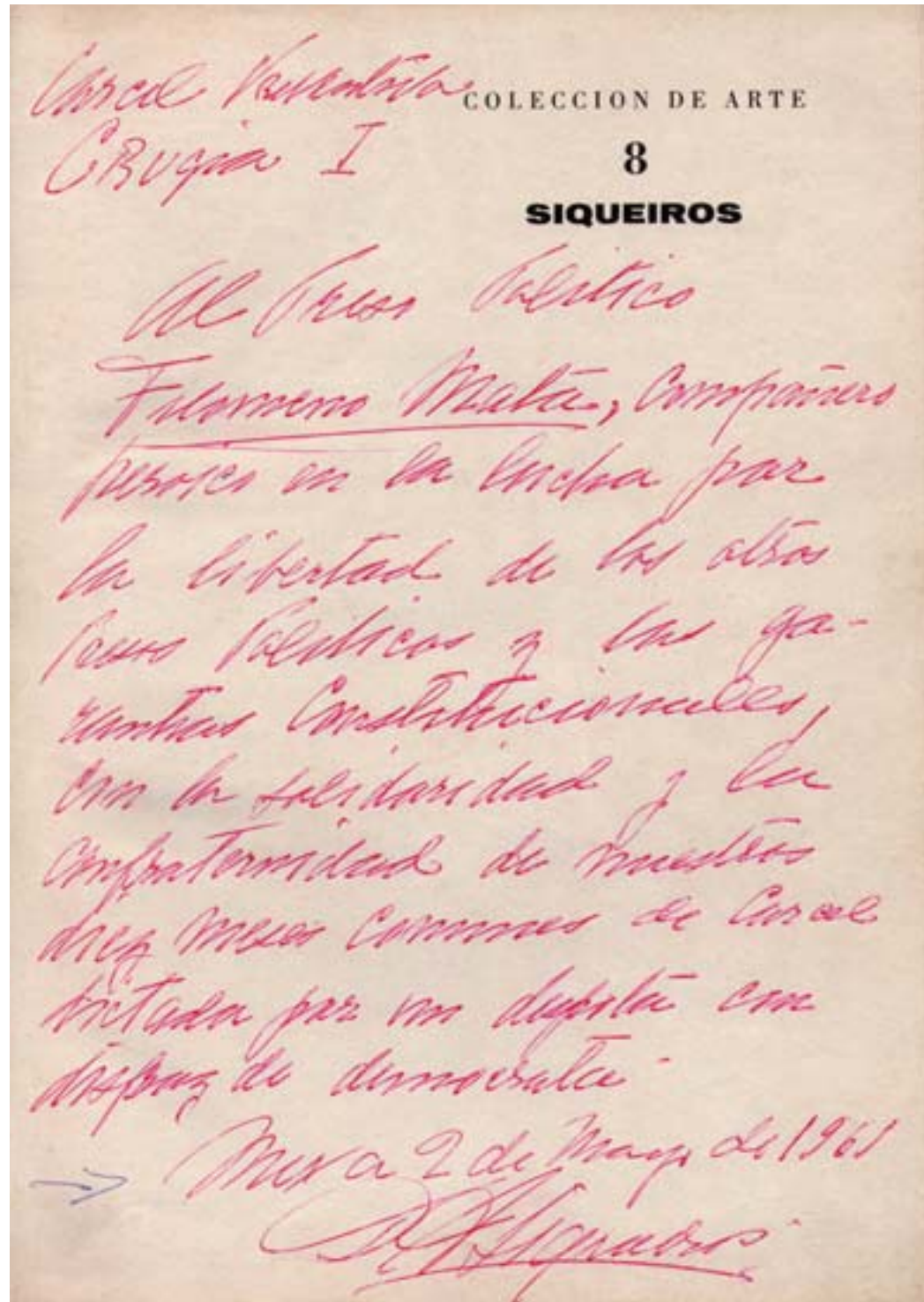
12. En este contexto quiere decir, en su múltiple significación, que lo mandó a la mierda.



Figura 203. El patio andaluz tal como se lo veía antes del abandono definitivo del lugar.

Figura 204. Estado actual de la fuente del patio central, una vez redescubierta y limpiada (2009).

Figura 205. Carta alegato de Siqueiros a Filomeno Mata, escrita en la portada de un libro sobre él mismo, desde la cárcel, en 1961, y enviada a Buenos Aires.



Maria Tiffenberg,
 gracias por esta
 dedicatoria recibida
 por mi terna este
 día de este
 libro
 J. S. Aguirre
 25 de Diciembre
 de 1964

Para José
 con la Compañía
 de Seguros y con
 COLECCIÓN
 UN MEXICANO Y SU OBRA
 Saludo a todos los
 Argentinos de mundo
 Santa con ... corazón
 en la jela.
 J. S. Aguirre
 22 de Abril
 de 1970

Figuras 206 y 207. Dos dedicatorias a amigos argentinos, desde la cárcel de Lecumberri y desde su casa.

Muchos somos los escritores
 de la Revolución Mexicana y otros
 los escritores, y otros de otros
 mexicanos, otros mexicanos
 como los ^{fuertes} ~~homages~~ cubanos
 y otros los ^{impulsos} ~~recomendados~~.
 En interpretacion es necesario,
 de la ^{Mano} ~~Mano~~, la de la ~~Mano~~, don
 Ocho Cienos (yo que en una
 Comisante ~~Mano~~ a ~~recomendados~~)
 Rufino
 Aguirre

Figura 208. Alegato sobre la reforma agraria escrito en 1961, también enviado a Buenos Aires.

Figura 209. Aviso de venta de la casa en tiempos de su último propietario, Miguel A. Vadell, que incluía la presencia del mural; no tuvo respuesta.



de México?”. La respuesta negativa era otra obviedad. El supuesto propietario de la finca presionó para que resolviera la compra y ante la negativa nunca volvieron a saber de él.

Pero *Ejercicio Plástico* despertó en Del Palacio interés para relacionarse en nuestro medio y conocer algo más sobre la tarea realizada por Siqueiros y los artistas que lo acompañaron. Pero todo fue inútil, nadie sabía nada en los circuitos diplomáticos y la burocracia cultural argentina, más anticuada aún que la mexicana, lo hizo desistir de sus sanos propósitos; en la publicación que hizo sobre esta pequeña aventura reprodujo el ya célebre folleto publicado por Siqueiros y su grupo en 1933; eso fue todo.

La familia de Miguel A. Vadell terminó vendiendo la casa en 1986 a José Pirilo, dueño del diario *La Razón*, por 200.000 dólares, quien tenía el proyecto de emular a Botana tras haberse comprado un diario, incluso quería instalar allí un nuevo estudio cinematográfico. Pero nunca llegó a pagar el total, entró en quiebra y todo quedó, ahora sí, abandonado realmente: entraron cirujas, se hizo fuego, las ratas y los gatos vivieron felices a costa del mural. La humedad hizo más estragos que los que ya había descripto Del Palacio, los orines quedaron estampados contra el mural y todo siguió de mal en peor por otros quince años.

Alguna referencia hubo de sus discípulos. Al describir los murales de Galerías Pacífico después de su primera restauración, Berni dijo:

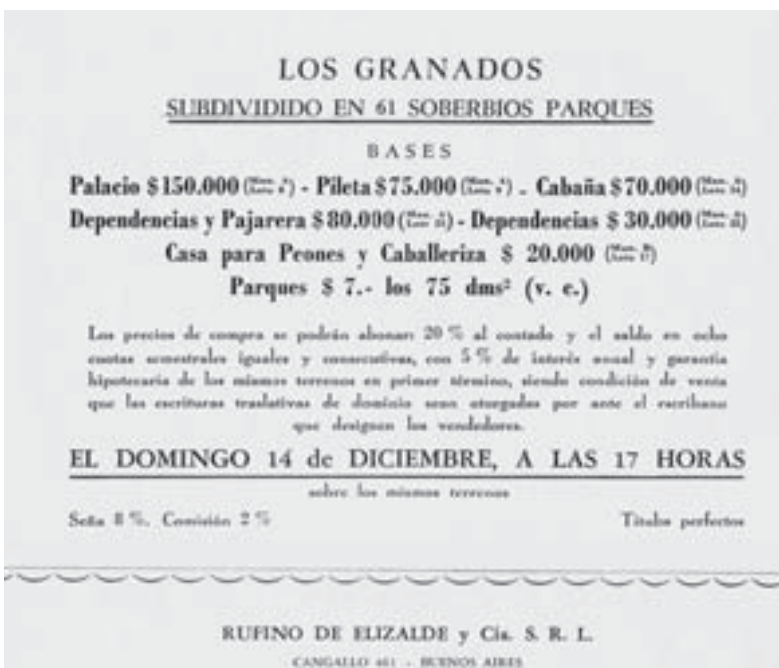
En cuanto a las pinturas de Don Torcuato su estado es lamentable. Determinaron su suerte: por un lado el desinterés casi general de la crítica de arte, y por otro, el abandono sufrido posteriormente debido a que los sucesivos dueños nunca le dieron la menor importancia.¹³

Desde esa época muy pocos historiadores del arte lo recordaron y cuando lo hacían no tenían siquiera buenas fotos para publicar; a excepción de Raquel Tibol que guardó varios negativos e insistió en la importancia del mural y, más que en él, en su folleto. Pero sólo eran referencias bibliográficas en la larga historia del arte mexicano; en el argentino ni eso. Quizá la más detallada antes del rescate fue una biografía hecha en México en 1973 en la que se le dedicaron tres cortas páginas.¹⁴ En esos años Siqueiros mantuvo una cierta relación con el artista Miguel Ángel Guereña, pero no hubo sobre el tema más que algunas historias luego narradas imaginativamente.¹⁵

13. Antonio Berni, "Nuestro arte muralista", en *Galerías Pacífico, murales de Buenos Aires*, Manrique Zago, Buenos Aires, 1981.

14. Raquel Tibol, *Siqueiros, vida y obra*, Colección Metropolitana, México, 1973.

15. Miguel Ángel Guereña, *Guereña x Guereña*, Talleres Gráficos de la Biblioteca Popular "A. Álvarez", Trelew, 1972, p. 69.



Figuras 210 y 211. Folletos de la venta y la división de terrenos de la quinta Los Granados.

La gran oportunidad perdida fue cuando se editó la revista *México en la Cultura* en Buenos Aires, una publicación del Instituto Cultural Argentino-Mexicano, institución de larga vida de la que fueron fundadores Juan G. Beltrán y Félix F. Palavacini. Durante el tiempo de su existencia, de marzo de 1949 a diciembre de 1955, en sus veintidós números se publicaron buena cantidad de artículos sobre arte y en especial sobre pintura. Y si bien se incluyó a Siqueiros, nada se dijo sobre su gran obra enterrada aquí mismo, siguiendo con la negación sistemática.¹⁶ Siqueiros figuró en la revista desde el número dos, ejemplar que publicaba su autorretrato, unas notas de Luis Cardoza y Aragón y su polémica con el pintor¹⁷ y un extracto del texto *La crítica de arte como pretexto literario* que Siqueiros había publicado poco antes. Luego quedaría un poco relegado por Rivera pero a partir del número doce nuevamente estuvo presente con artículos cortos,¹⁸ referencias a él en exposiciones internacionales o en la historia de pintura mexicana; pero eso fue todo, nada del mural.

Es cierto que muy pocos se acordaron, pero al parecer más que nadie el que lo olvidó fue el mismo Siqueiros. Ya dijimos que por muchos motivos era algo que convenía no recordar, o al menos era mejor si nadie se acordaba demasiado de su existencia. Todo le había salido mal aquí: había tenido que hacer algo que por el tema tuvo que dejar de lado su vida pública, el folleto mismo era controvertible y fue cuestionado por sus ayudantes o por cualquiera que lo leyese con cuidado, y la historia con Blanca Luz terminó peor de lo imaginado. Por cierto era mejor olvidar. Y así fue.

Quizá la primera referencia que tenemos es de 1938 en que en una larga carta a Juan Olaguíbel, su compañero de escapes de la juventud y luego conocido escultor, le decía que quería escribir sus memorias y entre ellas recordar “la insurgencia de Blanca Luz contra la suavidad y solidaridad de Graciela”.¹⁹ En ese momento estaba enamorado de María Asúnsolo pero con ella que, además, vivía en México mientras él estaba en España, jamás pudo concretar una relación estable.

Es imposible revisar toda su bibliografía viendo cuántas líneas le dedicó a su ex mujer, pero la gran oportunidad llegó cuando en 1948 publicó su deseado libro *Cómo se pinta un mural*, donde se dedica por entero a analizar el tema; era sin duda la oportunidad de cerrar el folleto de 1933. Eligió, no casualmente, tomar de ejemplo el mural que estaba haciendo con un grupo de artistas de Estados Unidos en San Miguel Allende y que las citas dedicadas a *Ejercicio Plástico* fuesen mínimas, más como un antecedente necesario, y ni siquiera lo que dice es exacto. No eran tantos años ni su memoria tan débil. Ella en cambio le expresó su odio en sus cartas cuando no le contestaba los pedidos de divorcio, aunque es cierto que gran parte de ese tiempo él estuvo en España; pero los primeros cinco años –hasta que se inició el trámite legal– Siqueiros jamás le escribió ni le envió un peso, pese al afecto que sin duda le tuvo a Eduardo. Luego ya vimos que sí logró el divorcio pero fue por intermediación de su hermano Jesús. Cuando Eduardo murió en Lima en un accidente de auto, en 1948, Siqueiros nunca contestó las cartas; y eso es fuerte para cualquier madre.

Según algunas publicaciones él recordaría, al menos en público, a Blanca Luz en una única oportunidad en 1954, cuando le dijo a Raquel Tibol que “si encuentras a Blanca Luz dile que no la he olvidado”.²⁰ Luego Siqueiros haría un par de citas al reeditar artículos de periódicos anteriores en un libro, o en otras publicaciones, incluso en oportunidad de hablar del mural en La Habana y de su búsqueda de un espacio envolvente aseveró que sólo tenía antecedentes “en la pintura, parcialmente, en mis murales *Ejercicio Plástico* en la Argentina y *Muerte al invasor*, en Chillán, Chile”,²¹ pero siempre eran referencias perdidas entre textos extensos. En 1972 tuvo una conversación con otro argentino, José

16. La directora fue Gerarda Scolamieri, seudónimo de María Angélica Sastre de Olivet Viñas; fue una activa promotora cultural aunque dejó muy poca obra escrita.

17. “Nuevas notas de Luis Cardoza y Aragón sobre David Alfaro Siqueiros”, *México en la Cultura*, N° 2, Buenos Aires, 1949, pp. 5-6.

18. Antonio Rodríguez, “David Alfaro Siqueiros”, *México en la Cultura*, N° 12, Buenos Aires, 1952, pp. 12-13, y en el mismo volumen; Mark Fergus, “Entrevista a David A. Siqueiros”, p. 14.

19. Citado por América Juárez Reyes, “Carta a Juan Olaguíbel...”, pp. 237-244; la cita en p. 241.

20. Raquel Tibol, “El *Ejercicio Plástico* de Siqueiros (I)”, *Proceso*, N° 761, 3 de junio de 1991, pp. 52-54; la cita en la p. 52.

21. David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra*, 2ª ed. del autor, México, 1978.

Tcherkaski, a quien le dedicó un libro.²² Según Josefina Delgado, el diplomático Javier Fernández le dijo que Siqueiros lloraba al recordar a Blanca Luz, aunque por desgracia no da más datos al respecto.²³

Es decir que toda esta historia de Siqueiros, Blanca Luz, su hijo en Taxco, el mural de Don Torcuato, se había borrado de su historia. En sus memorias, claramente depuradas por su esposa, casi no hay referencias o hay que buscarlas con lupa, al igual que en la carta que le envió a Tiffenberg en 1961, citada con relación a la película que se quería hacer, se equivoca hasta en el apellido Brum porque le encargó escribirla a su secretaria. En ella indica que no tiene ni siquiera una foto del mural y aún cree que Klimovsky lo filmó. Menos aún mantuvo correspondencia con los demás miembros del Grupo Poligráfico, que muy útiles le fueron a la hora de justificar un trabajo que se suponía colectivo y por ende revolucionario. Sabemos que hubo misivas intercambiadas entre Beeche y Siqueiros, según las cartas de Blanca Luz a Esther de Cáceres en Montevideo; en una le cuenta que en 1958 había tenido un encuentro con José López Silveira, "ex coronel, ex comunista que luchó en la Guerra Civil y estuvo dos años junto a Siqueiros en el frente de Teruel" y le contó varias historias. Pero en 1941, en un viaje de Siqueiros a Chile, se entrecruzaron y ella lo dejó pasar sin hablarle.

Si su propio creador se desvinculó de su obra a ese grado, difícil era pedirle a terceros que se ocuparan de preservarla. Aún en octubre de 1990 en un diario de Buenos Aires se recordaba la existencia del mural como una anécdota del pasado, de un desaparecido mural en que Siqueiros "pintó inolvidables ondinás, después desgraciadamente perdidas", en no más de ocho renglones de la sección de arte.²⁴

22. José Tcherkaski, *José Siqueiros revolucionario y muralista*, Lugar, Buenos Aires, e/p (adjunta un CD con la entrevista); agradecemos el adelanto y la información.

23. Josefina Delgado, "David A. Siqueiros en la Argentina: la trama del mural", *Crónicas*, N° 12, México, 2006, pp. 196-200.

24. "Noticias", sección "Arte y antigüedades", *Clarín*, 9 de septiembre de 1990.

LA ÚNICA OPCIÓN: SE SACA O SE DESTRUYE

Luego de esos pobres intentos de venta del mural que tuvieron lugar en 1973, la obra de Siqueiros comenzó a correr el riesgo de su total desaparición. Hasta ese momento se había tratado de tapanlo, pero cada día la amenaza era más concreta: en 1988 se iba a producir el remate judicial de lo que quedaba de la quinta de Botana. Ya habían pasado quince años desde la visita del agregado cultural mexicano que contamos antes. Las cosas eran cada día más rápidas y graves y el texto de los caseros que luego transcribimos describe bien la rápida situación de pillaje que se estaba produciendo. Don Torcuato había pasado de ser un lugar alejado a quedar incluido en el conurbano de la ciudad y la tierra tenía valores ya muy altos, no sólo para uso industrial sino también para casas de fin de semana.

En la introducción a este libro se han narrado las peripecias que, por absoluta casualidad –si eso existe acaso–, llevaron a Héctor Mendizábal hasta el sitio en 1988 y de allí la decisión de formar una sociedad para lograr los fondos para comprar la casa, rescatar el mural y ponerlo en condiciones de exhibir en el futuro, cosa que hizo en una sola secuencia. Pero comprar la casa con el fin de rescatar la obra no era una tarea que resultara sencilla, no sólo por la cantidad de dinero necesaria sino también porque había que restaurar la vivienda y el mural si quedaba allí; o sacar el mural, que era aun más complejo. La descripción que hiciera Mendizábal sobre la experiencia inicial siguen siendo útiles para definir la situación original:

Todo sucedió de una manera sorprendente, incidental e inesperada. Mi actividad en aquel momento no era ésta, pese a que siempre viví y trabajé con objetos del pasado. Sin embargo un día fui contactado por el ingeniero Jorge Macome y los anticuarios Jorge Cifré y Patricio Ferrari, para hacerme saber que la otrora famosa quinta Los Granados se remataría judicialmente. Ellos me alentaron a que me interesara por conocer el sitio aunque más no fuera como curiosidad pues estaba lleno de sorpresas y sin dudas gran parte de la historia reciente del país había pasado dentro de esos muros. Así contacté al inmobiliario a cargo, Atilio D’Onofrio, otro romántico que estaría destinado, obsesivamente, a defender aquel misterioso objeto de la destrucción. Y así, una tormentosa mañana de poca luz, nos acercamos al sitio, el que confieso me causó escozor: era una enorme casona con un parque cubierto de malezas, sin alambradas, sin guarda desde quién sabe cuántos años. Se advertía que era tierra de nadie, los niños se dedicaban a romper vidrios, las parejas a menesteres más divertidos, un vecino encontró atractiva alguna *boiserie* –que después hubo que ir a sacársela–, faltaban bancos del parque, en fin, uno podía servirse a discreción de lo que yacía en la en otra hora mansión.

Recorrimos la casa hasta llegar, de improviso, a un sitio en donde se hizo necesario encender una vela –no había luz, como era lógico– para comenzar a bajar por aquellos insólitos escalones con sus paredes pintadas de color verde oscuro, dando al conjunto un aspecto francamente atemorizante y sombrío. Al llegar al sótano, lentamente y alumbrado



Figuras 212 y 213. Publicidad en los diarios para la venta de la quinta.

dos por la luz tenue de aquella vela, comenzamos a intentar interpretar ese bullicio de figuras informes, de colores armónicos, donde sólo algunos escorzos ponían algo de orden al conjunto, dando la impresión de que las cosas no eran tan figurativas como lo sugería la escasa luz sumada a la suciedad, el agua que fluía por las rotas ventanas, los graffiti sobre las pinturas y las cenizas del suelo de algún ocasional linyera.

Afirmaba Atilio que ésta era una obra saliente de la pintura latinoamericana [...] pero parecía increíble que lo fuera, sonaba a mentira, nadie permitiría que estuviera así [...] y en prueba de su confianza en el proyecto dejó su ganancia de la venta en la potencial empresa, como en verdad hizo. El efecto que la obra me produjo era por demás confuso [...], pero se percibía una armonía cromática singular que dejaba presentir que era algo realmente serio lo que había allá abajo, tan adentro y tan poco perceptible a primera vista; ¿qué más podía ofrecer la circunferencia de la luz de una vela?

Quedé preocupado por aquel primer descenso a la oscura intimidad del sitio sólo acompañado por un buen hombre que parecía moverse como en su casa, por qué no decirlo, a la vez tan espeluznante. Así que, curioso al fin, opté por cerciorarme de la verosimilitud de lo visto. La primera incursión bastó, y fue también en una lluviosa mañana de 1988 cuando visité el Museo Nacional de Bellas Artes y tras una breve reunión con Guillermo Whitelow, por entonces su director, éste, mientras se quejaba amargamente de los propios esfuerzos que había hecho por salvar el mural y deseándome suerte, me desplegó en la biblioteca varios libros vinculados con el derrotero de Siqueiros. Luego de varias horas de ansiosa lectura, algo sorprendente me apareció frente a los ojos perplejos, en las hojas de un libro publicado en Nueva York titulado *A History of Mexican Mural Painting*. Allí aparecían en blanco y negro, en las páginas centrales, una foto del mural diciendo que se encontraba en una remota casa quinta sudamericana que confirmaba la autoría. Cerré el libro y tomé una decisión: organizar una sociedad al solo objeto de adquirir el inmueble e intentar el rescate de la obra. Fue así, simple, repentino.¹

1. Héctor Mendizábal y Daniel Schávelzon, *El mural de Siqueiros en la Argentina*, El Ateneo, Buenos Aires, 2003.

Por suerte, don Atilio contrató a un excelente fotógrafo para registrar la casa y el mural, Pedro Roth, un ya muy conocido artista nacido en Budapest en 1938, que ha expuesto su obra a escala internacional.

El problema era que en ese momento no se sabía qué hacer ni por dónde empezar, había un enorme litigio con la casa, cifras millonarias en danza que era lo que valía la propiedad y su terreno, más las obras de arte de su interior y un joven de veintinueve años que quería salvarlo. Un desafío casi imposible de imaginar con lo que acarrearía la historia por detrás. Es cierto que se veía que había un posible negocio con su venta o explotación, lo que era no sólo lícito sino la única alternativa viable; el Estado ya había mostrado una y mil veces su desinterés. Así que se decidió empezar por lo obvio: protegerlo y evitar que siguieran destruyendo casa y mural. Para eso fueron contratados cuidadores como primera medida de la empresa que se estaba conformando, Seville SA,² y de acuerdo con Vadell ya había comenzado a rondar la idea de adquirir las tierras, o una parte, y la casona –o lo que el dinero permitiera–, para rescatar el mural de su demolición, que era el objetivo central de la operación, y que el resto siguiera su proceso judicial. Los cuidadores, que vivieron allí por un par de años, relataron una historia que es más que suficiente para entender el estado del lugar y lo que a diario sucedía. Cuando entraron:

El pasto superaba la altura de las ventanas, las alambradas no existían, los ventanales estaban rotos, faltaban los postigos y todos los accesorios de la casa, las rejas, no había ni luz, ni agua, ni gas. La cantidad de polvo era tal que no se podían apreciar los pisos. Recorriendo la casa, encontramos una escalera sin puertas hacia un sótano, allí vimos unas pinturas escritas con tiza, maderas de fogatas, carbón, brea, y donde faltaban rejas y vidrios a las ventanas, el agua chorreaba sobre la pintura. Impresionaba llegar allá abajo, no entendíamos que significado tenían esos dibujos, nada hacía sentido, al menos así, en ese estado y sin luz.

Finalmente comenzamos a poner un poco de orden, descubriendo día a día nuevas bellezas desconocidas, como los grandes hogares de cada cuarto y de la sala principal, la columnata de madera maciza, la fuente sevillana del patio central, los mármoles del baño principal o el vestuario que ocupaba todo un cuarto. Todo comenzaba a reaparecer, causándonos una gran impresión. Lentamente pusimos un primer baño y una habitación en condiciones y luego el jardín de invierno. Nos levantábamos a las 5.30 de la mañana y nos sentábamos en el hall principal a oír, con mate en mano, los pájaros, como hacía el dueño original [...]. Un día necesité una herramienta y la fui a pedir a un vecino; para mi sorpresa vi algo que me pareció familiar. Así que a la noche Nancy yo regresamos con una linterna, saltamos un vallado de madera de metro ochenta y encontramos la *boisserie*, las rejas, la escalera, la baranda, la araña del comedor, los cerámicos rodeando los hogares, las puertas vaivén, lámparas, puertas con vitrales, espejos de pared y otros accesorios, todo proveniente de la casa. Avisé a Mendizábal quien tomó fotos, fue a la policía y con un abogado persuadió al propietario de que amablemente devolviera lo ajeno. Todo fue recolocado con todo cuidado, en la casa original, durante aquel año.

Muy a menudo, de noche, cuando íbamos por los pasillos hacia la sala central, veíamos cruzar una sombra de cuarto en cuarto; la perra ladraba. Nunca comprendimos esto. El diálogo era más o menos siempre el mismo: ¿qué viste? Ambos veíamos lo mismo, sombras. Finalmente esas sombras se hicieron amigas al igual que los murciélagos. Sin embargo terminé por hacer el recorrido por fuera cuando mi mujer no estaba, dado que ya sólo teníamos reflectores externos. En otras ocasiones nos encontrábamos a mitad de

2. Seville SA estaba conformada por Guillermo Torres, Gladis Palmeiro, Jorge Castro, Fernando Huarte y Juan Gerenni; los administradores eran Miguel Frías y Julio Herrero Anzorena.

camino y nos preguntábamos mutuamente: “¿Por qué me llamás?”, la respuesta invariable era: “Yo no te llamé”. En verdad, convivir con tanto fantasma no nos preocupaba mayormente ya que éramos felices y estábamos ocupados con las tareas de ordenar todo aquello [...]. En relación con *Ejercicio Plástico*, tras su limpieza se colocaron nueve estufas de cuarzo y cinco reflectores que lo iluminaban. Se encendían las estufas regularmente para ir secando los muros lentamente. Cuando el sótano quedo limpio, seco e iluminado, era una visión sobrecogedora. Aquellas figuras inconexas cobraron sentido y se convirtieron también en compañeras de vida. Pues a menudo y al final del día de trabajo, nos sentábamos allí a observarlas, como deseando saber si tenían vida o algo que decir. Bien sabíamos que así era, pues para nosotros todo tenía o había tenido vida en ese lugar.³

El proyecto no era sencillo y en Buenos Aires no había ninguna experiencia similar, y fue por eso que se decidió buscar en México, donde la restauración y la recuperación de obras de arte tienen una larga historia. Por supuesto primero y tras haber visto el mural con sus propios ojos y luego con las fotos de Roth en mano, hubo que trabajar para probar la paternidad de la obra que no está firmada por sus autores. Una vez hecho eso se decidió viajar a Estados Unidos primero y luego a México, donde se consultó con expertos respecto de la factibilidad de esta empresa. El interés que despertó allí un hecho de esta naturaleza dio como resultado tres interesantes notas sucesivas publicadas en la revista mexicana *Proceso*. Esos artículos ponían de relieve las tratativas iniciadas a comienzos de ese año para comprar la propiedad y el mural olvidado, que se anunciaba en los diarios con el remate de Los Granados. Finalmente, se decidió a adquirir el predio para retirar el mural y dejar que la casa siguiera con sus complejas situaciones legales; era la única opción posible.

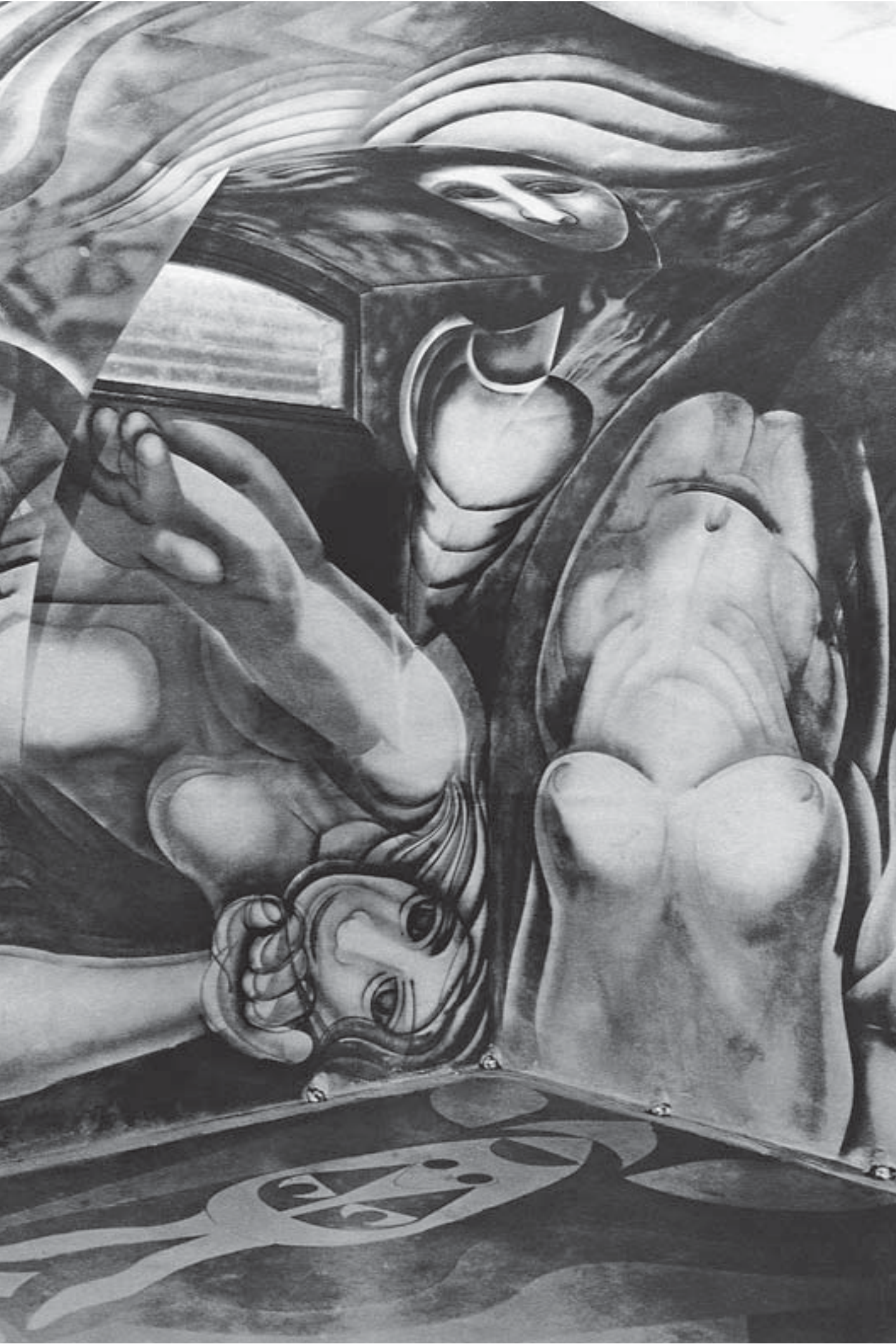
En realidad enfrentar tal decisión fue un verdadero desafío, para ello se creó Seville, empresa que tuvo que enfrentar, además del costo inicial (un cuarto de millón de dólares) para adquirir los derechos sobre la casa, los gastos que siguieron para las tareas de rescate, embalaje y retiro. Deshacer el enredo de Pirilo y Vadell fue una obra compleja, imprescindible para comprar y actuar, lo que fue hecho con la ayuda de un abogado, el padre de Mendizábal en este caso, con lo que se pudo adquirir la finca. Luego fue necesario montar una estructura de administración y financiamiento del proyecto en una época difícil para la economía nacional, de hiperinflación y crisis. Pero el equipo que se formó, tanto de inversores como de expertos, era de primer nivel y todos empujaban juntos. Un respiro económico fue el remate que llevó a cabo Miguel Frías en la quinta, donde se vendieron gran cantidad de paneles de azulejos, escaleras, columnas de madera torneada, lámparas y otros objetos que irían a desaparecer con la demolición parcial de la casa para el rescate; el resto permaneció en su lugar. Buena parte de lo vendido fue a parar a la casa de Mendizábal en Morón donde se conservaron una vez restaurados, con la idea de que pudieran algún día exhibirse junto al mural. Si algo hubiera quedado en la casa, ya no existiría obviamente porque aun sigue abandonada.

Una vez formada la empresa y logrado evitar el remate judicial fue necesario iniciar las decisiones materiales: por un lado se procedió a fotografiar con mucho detalle el mural, para lo cual se contrató a otro gran fotógrafo, Aldo Sessa, cuyas fotos de la obra han dado la vuelta al mundo y fueron reproducidas ininidad de veces. También había que fotografiar la casa, los jardines y todo lo que había dentro del edificio antes de que se perdiera para siempre. En ese sentido las fotografías, pese a que fueron contratadas para el proyecto de rescate, siempre fueron distribuidas gratuitamente para que todos pudieran apreciar la obra.

3. Declaraciones de Nancy Bianchi y Fabio Nicolosi al autor, 2005.

Decisión compleja fue la del director del equipo; éste debía venir de México y ser alguien de enorme seriedad y reconocimiento en América Latina; era imprescindible que fuera de primer nivel internacional. Por sugerencia de Lisa Palmer en Estados Unidos, fue contratado el maestro mexicano Manuel Serrano, director del Taller Restauero, quien tenía entre sus responsabilidades seleccionar las técnicas a utilizar y las personas a cargo de llevar a cabo esas técnicas. Serrano y su colaboradora Mónica Baptista, que también participaría luego de las obras de restauración de los murales de Galerías Pacífico, asumieron la responsabilidad en forma personal y directa; sin duda era un trabajo irrepetible. Serrano era el fundador del taller citado, había estudiado la carrera de artes plásticas en el Instituto Nacional de Bellas Artes de donde egresó en 1960. Se inició como restaurador en el Museo Nacional de Antropología en 1963 y luego realizó cursos de especialización en Roma. Pero sólo conocía por referencias la obra de Siqueiros en la Argentina, no la había visto ni en fotografías ya que era realmente un mural desconocido en el mundo del arte; fue necesario que viajara y al observar *Ejercicio Plástico* quedó fascinado; más tarde, cuando logró que comenzara a salir de la tierra, lloró de emoción. A su lado se desempeñarían como su mano derecha tanto Miguel Guitima como Mónica Baptista. El primero en ese entonces estaba iniciándose en la profesión; más tarde trabajaría en la restauración, de esta y de otras obras. Actualmente es uno de los más prestigiosos expertos nacionales en su especialidad. Según narrara el propio Mendizábal:

Una vez en México y frente a Serrano, tras ser escuchado en silencio durante más de una hora –y donde sentí que iba a ser expulsado del lugar–, me preguntó: “¿Y cuándo quiere usted que nos acerquemos allí para inspeccionar el sitio?”. Fui presa de una enorme excitación pues al fin alguien creía que era posible esa aventura. Corría 1989 y no dejó de ser febril la actividad desde ese momento. Los expertos llegaron y ya no encontraron la obra abandonada a su suerte, había sido prolijamente limpiada e iluminada con reflectores de gran potencia, de manera que cuando bajaron al sótano se hizo evidente que sintieron un fuerte impacto emocional. Se abandonaba el presente y se entraba en intenso contacto con esa mujer pintada en los muros, como si estuviera presente. Lejos estábamos de aquel terrible abandono, todo relucía y la iluminación hacía que uno se sobrecogiera, no importa cuántas veces descendiera al mundo de *Ejercicio Plástico*. Quedó así determinado que la dirección de obra estaba a cargo de los mexicanos mientras que la obra civil fue el magnífico trabajo de los argentinos. Todo cuanto pudo preverse se previó y se tuvo especial cuidado de documentar todo el proceso, tanto en el aspecto técnico como en el histórico.



LOS FOTÓGRAFOS DEL MURAL

El mural vivió, como hemos visto, múltiples peripecias. Pero en diversas oportunidades fue fotografiado, algunas veces con poca calidad y otras con todo detalle. Estas últimas son las que nos interesan por su doble mirada, como documento del mural y como obra de arte en sí misma.

El primer relevamiento fotográfico que sepamos lo hicieron los hermanos Forero, fotógrafos de Buenos Aires cuyas fotos se usaron también al menos en dos de las exposiciones que hizo Siqueiros en 1933. Eran negativos de vidrio y según varios datos que tenemos estarían en manos de uno de sus descendientes en Montevideo. Eran dos excelentes fotógrafos de su tiempo aunque su obra ha quedado deslavada y poco recordada. Según hemos visto, en México Raquel Tibol tiene al menos uno de los negativos.

Muy poco después, hizo un trabajo de fotografía con todo detalle, seguramente con buena iluminación artificial, Annemarie Heinrich. En este caso se trata de una de las artistas más destacadas en su género que tuvo el país. Nació en Alemania en 1912 y falleció en Buenos Aires en 2005. Llegó aquí refugiada de la persecución nazi en 1926. Su obra es monumental, en especial el retrato de personalidades. En sus tiempos hizo mucha fotografía de artistas e incluso de Eva Duarte, y su capacidad creativa ha sido reconocida interna-



Figura 214. Página anterior. Foto de Annemarie Heinrich tomada al concluirse el mural. Nótese el sistema de iluminación original, en el piso. Arriba: Annemarie Heinrich.

Figura 215. Imagen del mural completo en 1933.





Figura 216. Detalle de la vista de Heinrich del inicio de la escena, con Blanca Luz caída.

Figura 217. Foto del rincón con la entrada del aire caliente. Se ven aún los peces, las plantas y a Siqueiros desde arriba.



cionalmente. Sus fotos del mural ya las hemos publicado en la versión previa de este libro y también aquí, gracias a que gentilmente nos las entregó.

Cuando la quinta Los Granados quedó vacía pero aún se conservaba completa, en la década del 60, fue fotografiada por Pedro Roth, artista plástico y fotógrafo también ampliamente reconocido. Sus fotos, que gentilmente ha facilitado, se editan en este volumen por primera vez junto con su texto.

Para la misma época, quizá un poco antes que Roth, un fotógrafo anónimo hizo varias fotos del mural, de las que hemos logrado recuperar tres que aquí incluimos. Resultan interesantes ya que muestran detalles inusitados como que el muro posterior tuvo un artefacto de iluminación a mitad de su altura, cosas que luego desaparecieron.

Más tarde se tomaron las fotos para la SAAP, trabajo que hizo Lidia Márquez pero que no hemos podido ver nunca.

Por último y antes de que el mural fuera desmontado se hizo el conocido relevamiento de Aldo Sessa, de quien aquí también se incluyen sus fotos y palabras. Paralelamente con él, Héctor Mendizabal tomó cientos de fotos del mural, de la casa y de cada detalle que observó, muchas de las cuales reproducimos, lo mismo que hizo Manuel Serrano con el desprendimiento del mural.

Bien o mal, con o sin intención, el mural ha sido ampliamente fotografiado a lo largo de su vida, mucho más de lo que inicialmente suponíamos; el problema ha sido dar con las fotografías dispersas, de las que seguramente aun quedan muchas para agregar a esta historia.

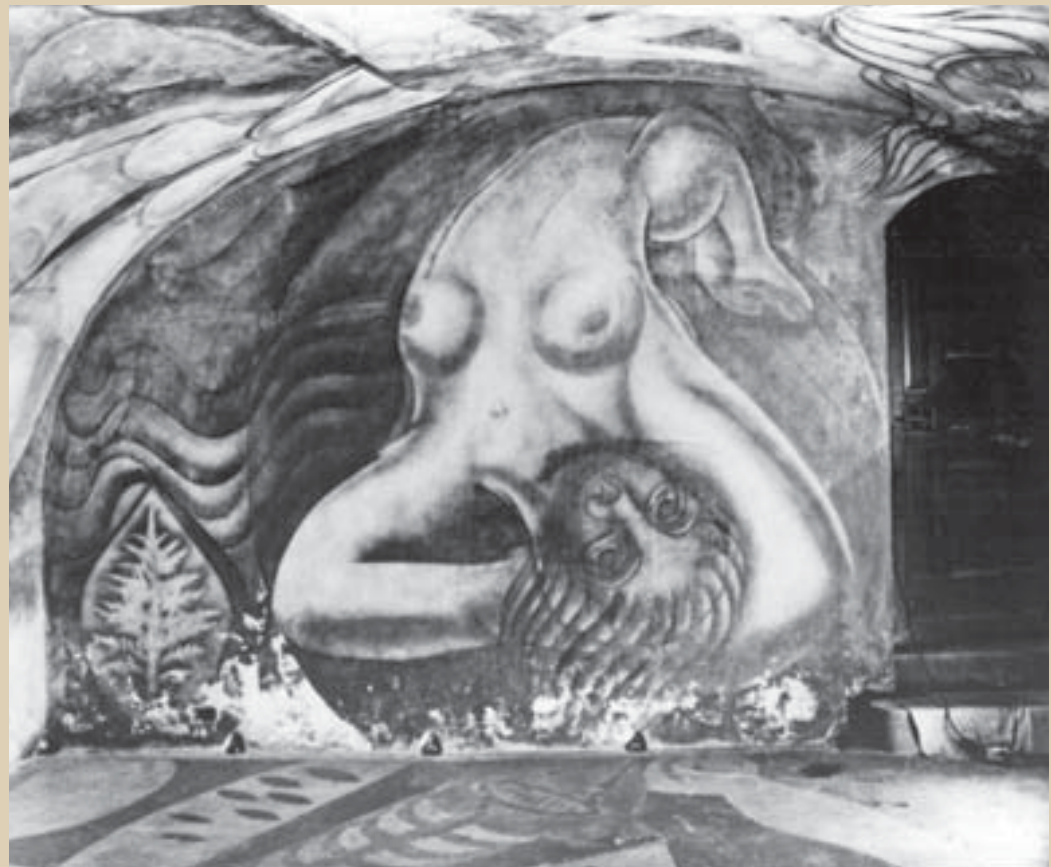


Figura 218. Blanca Luz saliendo del mural, vista por un fotógrafo anónimo.



Figura 219. Panel principal con la puerta del aire acondicionado cuando aún no estaba deteriorado



Figura 220. Extraña fotografía que muestra que el mural tenía al menos una lámpara en el panel derecho.



Figura 221. Imagen final de Blanca Luz. La foto permite ver el sistema de iluminación y los deterioros que presentaba hacia 1989.

Figura 222. Detalle de la niña desnuda en la bóveda. Foto de Pedro Roth.

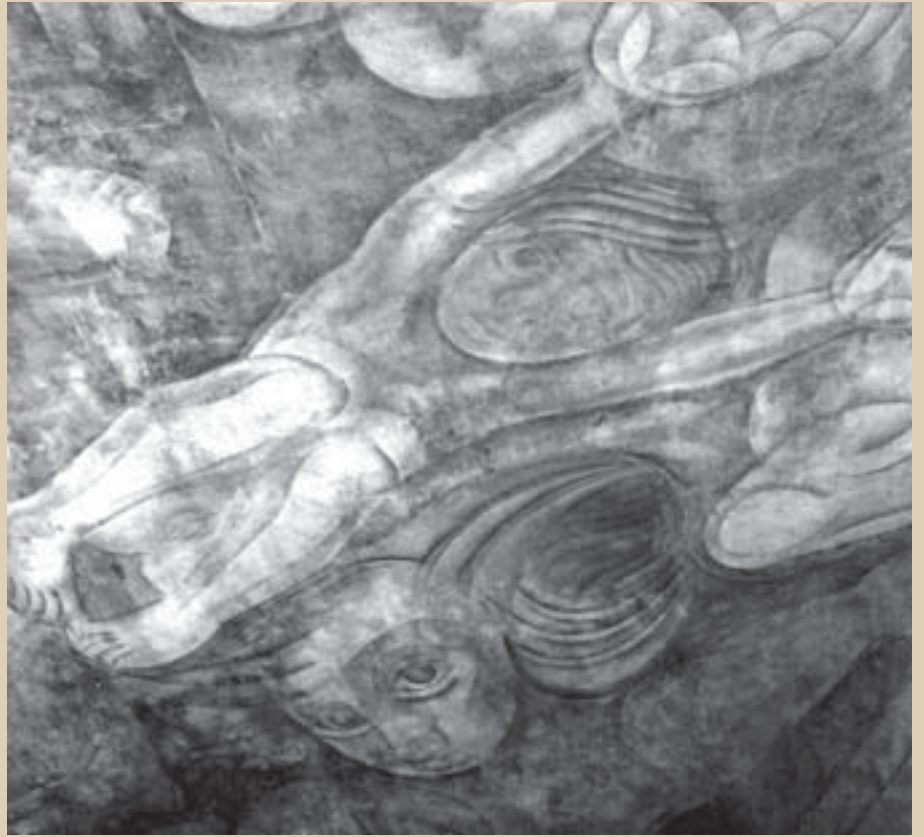


Figura 223. La mujer de los dos chongos. Foto de Pedro Roth.



LAS FOTOGRAFÍAS DEL MURAL CUANDO AÚN NADIE LO RECONOCÍA

Pedro Roth

Querido Daniel:

Te escribo unas líneas sobre mi relación con el mural de Siqueiros... Como sabrás, por uno de esos avatares de la vida me tocó fotografiarlo en su emplazamiento original. Fui contratado por la inmobiliaria que tenía a su cargo la venta de la quinta de Botana, una de las tantas propiedades que se desmembraron en esa época de transición cuando la cultura dejó de ser de quinta para volverse de country.

El portón era una puerta al pasado. Se fueron dando ante mí los paisajes, los ambientes, y por último el mural, que estaba en el sótano que daba a la cocina..., y luego, por supuesto, las historias, que como en un rompecabezas se fueron uniendo dentro de mí, mezclándose con otras historias escuchadas y vividas –ya que en la década de 1960 trabajé algunos meses con Raúl Damonte Taborda en la revista *Stop*, donde conocí a sus hijos Copi y Jorge, nietos de Botana–. Y conocí también algunas de las historias de la familia, su relación con la China, de cómo Raúl fue elegido “diputado por la China”, y otros tantos cuentos, como el famoso examen que tuvo que dar Raúl para entrar a trabajar en *Crítica*: le pidieron un artículo sobre Dios, y él preguntó si era a favor o en contra.

La historia del mural formaba parte de una encrucijada del arte argentino, ya que Siqueiros fue el principio del muralismo en estas tierras, donde hicieron sus primeras armas en este campo Spilimbergo, Castagnino y Berni. Pero además fue una historia de amor que involucró a Botana, Blanca Luz Brum –un personaje novelesco si los hay–, a Neruda y a García Lorca, ya que la idea del mural no era otra cosa que un pretexto para retener a Blanca Luz en Buenos Aires.

En ese momento el precio de toda la quinta era nada más que sesenta mil dólares, lo que no era una cifra desmedida ni mucho menos. Por lo tanto hice una gestión ante el secretario de Cultura de turno, sin mucha suerte: a nadie le interesó adquirirla por más barato que fuera.

El resto es historia conocida y curiosa, como eso de que la mujer de Álvaro Alsogaray (últimos dueños antes de la demolición) le hizo pasar lavandina al mural porque consideraba que las imágenes eran pornográficas. Así llegó a nuestros días, deteriorado por los avatares y el tiempo. La pintura, o el destino incierto de las cerámicas que revistieron la quinta, sufrió el paso de nuestra historia argentina reciente y a la vez también la quinta y su mural pasaron de ser sólo viejos a ser ya antiguos.

Figura 224. Fotografía de Pedro Roth donde se destaca el deterioro de una de las figuras por los chorros de agua.



LAS FOTOGRAFÍAS DEL MURAL DE SIQUEIROS

Aldo Sessa⁴

Figura 225. Foto del sótano y sus pinturas tomada por Aldo Sessa en 1988.

El primer recuerdo que me fluye a la mente acerca del trabajo que hice en la antigua quinta de Botana, para la documentación fotográfica del mural que allí había pintado Siqueiros en 1933, fue ingresar en la penumbra de ese increíble sótano-taller, caminando sin darme cuenta sobre las imágenes ejecutadas en el piso. Sólo después de instalar algunas luces pude ver en todo su esplendor la extraña y maravillosa obra que me envolvía por completo. Inmediatamente pensé: "Qué artista..., qué obra tan compleja para ser desarrollada en este intrincado espacio..., qué técnica pictórica tan absolutamente moderna". Quedé realmente apabullado.

Mi trabajo comenzó con la difícil tarea de iluminar el cuarto para fotografiarlo desde diferentes ángulos. Al terminar la primera jornada de trabajo apreté fuertemente en mi puño los rollos;⁵ el mural estaba atrapado para siempre en la emulsión. Aún no sabía que yo sería el último en fotografiarlo entero y en su sitio.

Poco a poco fui tomando conciencia del privilegio que significaba para mí haber tenido la oportunidad única de poder testimoniar con la cámara el austero y aislado sótano en el cual pasó tantas horas el maestro, en soledad, para plasmar su universo de fantasías envolventes, tan lejos de su tierra natal.

4. Texto redactado en 2003.

5. Aún no existía la fotografía digital.





En otras sesiones fotográficas en el sótano fui descubriendo lentamente su atmósfera y su silencio, y probablemente sus espíritus tuvieron algo que ver con el único llamado telefónico que recibí en ese lugar en todos esos días, con gran sorpresa: era del doctor Bonifacio del Carril que me anunciaba que había sido nombrado académico de Bellas Artes, noticia que sentí y sigo creyendo como estrechamente ligada a la herencia del gran maestro.

Hoy, tras esas sensaciones iniciales, pienso que al volver a sumergirme en la observación del material fotográfico tomado hace ya tantos años, valorizo aun más lo que veo, y la obvia conclusión es que el volumen de ese cuarto envuelto por la maravillosa pintura de Siqueiros es único y conforma una obra redonda, tanto por lo envolvente cuanto por su maestría. Es una caja ovoide mágica; quisiera acostarme en su piso, en el cemento frío, junto a mi cámara, y después agotarme a través de mis ojos con el deleite de contemplar la obra, fotografiarla desde ese mismo ángulo. Espero que llegue pronto ese día.

Figura 226. El cuerpo de Blanca luz se pierde en el infinito. Última foto del mural antes de ser desarmado.

Figura 227. Página siguiente. Hermosa vista captada por Sessa antes del desarmado del mural, con la ventana tapiada y la puerta original.



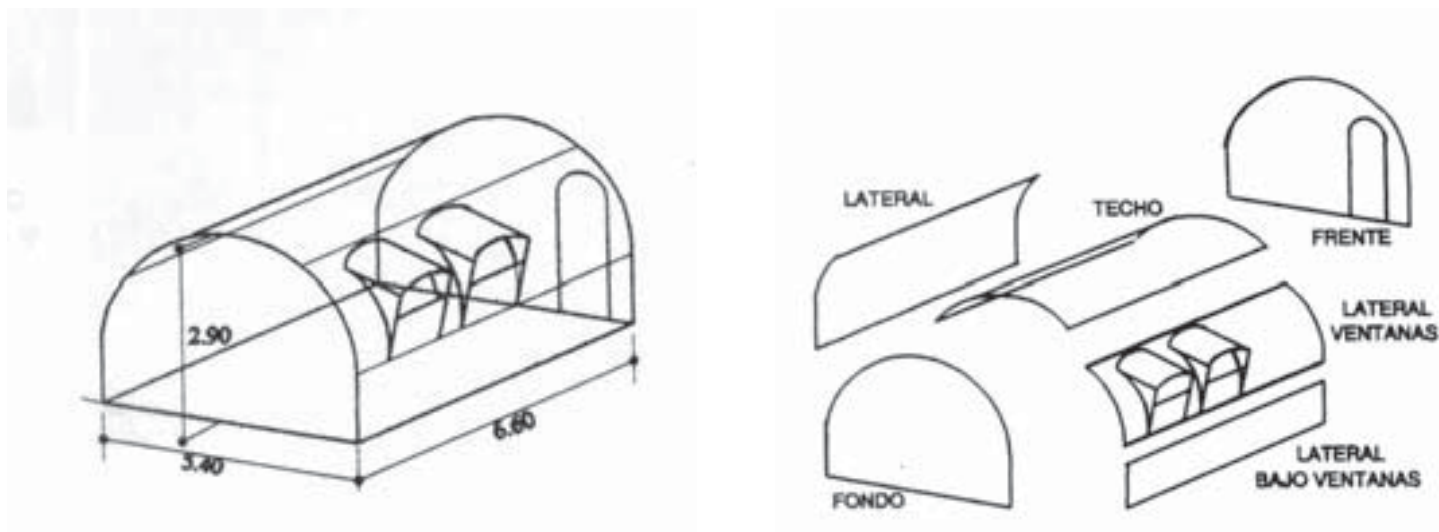


EL PROYECTO, LOS TRABAJOS Y LAS COMPLEJIDADES

Serrano conoció el mural una lluviosa mañana en abril de 1989 y su impresión fue clara: si seguía en las condiciones en que estaba, el grado de deterioro se agravaría hasta hacerlo irrecuperable; ni hablar de la demolición en ciernes. El lugar estaba en estado de abandono y por las ventanas se filtraba el agua. Y sumó el toque artístico al decir que “para cualquier autor lo peor que puede sucederle a una obra de arte es que no la vean. Ahora ha visto la luz del día, ha superado su mala hora y miles de espectadores podrán disfrutarla en cualquier lugar del mundo. Valió la pena el esfuerzo”.⁶ Serrano le dedicó seis meses a proyectar totalmente el rescate: debía aislar la obra completamente de las paredes del sótano que resultaba el peor sitio de toda la casa y poco apropiado para un mural. Sin embargo, el material empleado por Siqueiros influyó en su supervivencia; la pintura sobre cemento fresco y los retoques con silicato lo hicieron realmente resistente. A pesar de ello el tiempo marcó sobre las paredes fuertes huellas. Serrano había conocido al artista en 1959 cuando participó de sus charlas; lo recuerda como una persona que siempre “nos motivaba para la investigación, la renovación, la búsqueda en las artes plásticas”.

También fue consultado en relación con un problema de principios que estaba presente desde el primer momento: es cosa aceptada en el mundo moderno que las obras de arte, siempre que sea posible, deben permanecer en el contexto para el que fueron creadas; y en este caso eso era complejo: no era lo mismo tenerlo en un sótano que sobre tierra. Pero esa era la teoría, la situación real para la empresa adquiriente era que sólo resultaba factible hacer una operación de compraventa; es decir comprar, salvar el mural, retirarlo, y luego vender la casa y la tierra para recuperar en forma inmediata una parte importante de la inversión; de otra forma era imposible en tiempos de hiperinflación. Un error y todo quedaría suspendido. Pero Serrano, igual que los expertos consultados, consideraron que el mural no perdería sus características físicas esenciales con el rescate. Creía que una solución museográfica adecuada podría explicar perfectamente toda la historia de la obra y recrear el ambiente del sitio donde fue pintado: “Es una obra que tiene aún mucho que ofrecernos [...] su exhibición demandará siempre estar acompañado de la filmación que hemos hecho de todo el proceso de rescate; de una información histórica de su creación; de ilustrar al espectador acerca de por qué el mural está ahora fuera del sitio donde fue pintado”. Y era eso o no era nada.

Figura 228. Detalle posterior del mural, que conserva aún su colorido espectacular pese a los avatares de su historia. Fotografía de 1989.





Así comenzaron a hacerse algunos trabajos en el interior del recinto destinados a proteger la obra de arte, asegurando en primer lugar la eliminación de la humedad. La restauradora Baptista se empeñó en el primer tratamiento protector de la pintura; el problema era que el mural había perdido algunos milímetros de su espesor, es decir de su capa pictórica, alterándose los valores cromáticos y generando ligeras grietas en los revocos. En la superficie se habían acumulado sales y orines con lo que se desprendieron capas de color; la combinación constante de humedad y temperatura generó microorganismos que continuaban el daño y era necesario atacar. La capa pictórica en aquellos puntos donde estaba por desprenderse fue necesario consolidarla y para eso se aplicaron dos capas de tela embebidas en un producto inhibidor de la formación de hongos, las que fueron adheridas a la superficie como primera protección antes de la separación de la mampostería y la remoción de las paredes; este velo también tenía que servir de soporte si hubieran desprendimientos mínimos en el proceso de remoción. Este tema del velado y su retiro para tomar fotos mientras se extraía el mural despertó varias críticas, pero la realidad es que fue una suerte que se hubiese hecho así ya que eso evitó su putrefacción y los hongos que hubieran surgido. Nadie imaginaba que luego iba a estar tantos años guardado.

Vale la pena contar, como curiosidad, que para la protección del mural fue necesario usar un producto químico no existente en el país, el Araldite, que era fabricado por los laboratorios de la empresa química Ciba-Geigy. Como la cantidad solicitada alcanzó la friolera de 1.500 kilos del material, la empresa realizó el envío directamente de Suiza. Intrigados por lo voluminoso del pedido, los suizos viajaron a Buenos Aires para ver el proyecto, dando apoyo científico y técnico. La experiencia era considerada única.

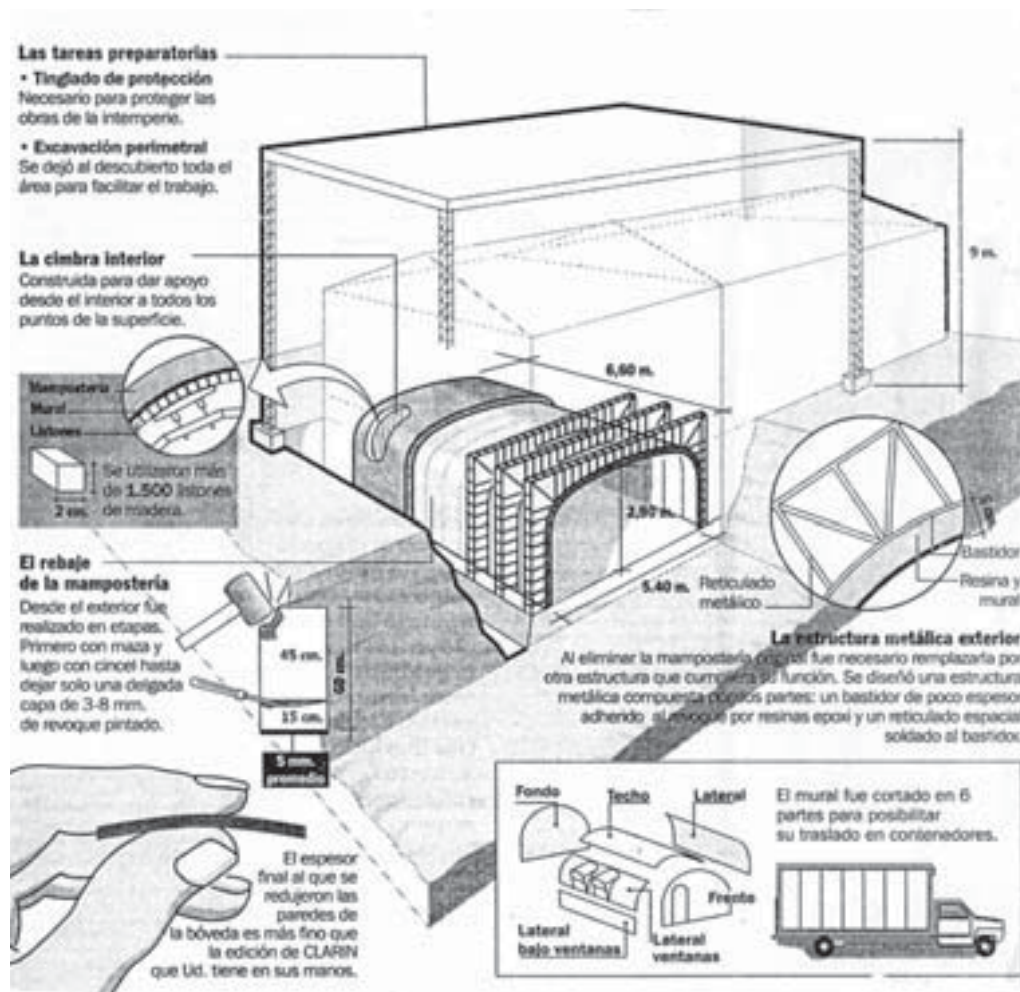
El proyecto diseñado por Serrano consistía, básicamente, en liberar el sótano de su encierro, luego desbastar las paredes para recuperar los murales con la técnica del

Figura 229. Primera etapa de trabajos: cubierta de protección total, Eduardo Guitima y Mónica Baptista en la foto.

stacco, es decir dejándolos en una capa muy delgada del revoque, que con posterioridad se descubrió que tenía entre tres y ocho milímetros de espesor, la que sería soportada por detrás con una nueva estructura liviana y transportable. Para el desarrollo de esta idea fueron consultadas dos importantes firmas, una de México y otra de la Argentina, y se aceptó la propuesta local; desde ese momento las tareas de ingeniería estructural quedaron a cargo de la empresa dirigida por Jorge Fontán Balestra y Tomás del Carril. Ellos elaboraron el proyecto de hacer transportable la obra, sacarla y luego moverla, decidiendo que ésta debía ser dividida en seis partes ya que era imposible extraerla de una vez, reemplazando los muros originales de sesenta centímetros de espesor por una delgada estructura de menos de dos centímetros de espesor. El rescate incluiría el techo y las dos paredes verticales. El proyecto de los ingenieros se centraba en la movilidad futura del mural, para que pudiera ser armado y desarmado en diversas oportunidades con el objeto de poder exhibirlo en sitios diversos, sin que sufriera daño alguno; esto fue garantizado. Además, esa estructura de sostén d hasta terremotos evaluados con similitud al de México de 1986. Ahora la restauración nos mostró que no fue exactamente así, pues algunos metales se oxidaron, se doblaron y no eran realmente inoxidables, pero esa es otra historia.

Las dimensiones del sótano eran de 2,93 metros de alto por 6,70 de largo y 5,30 de ancho. Todo el proceso de trabajo fue seguido por un relevamiento fotográfico y cinema-

Figura 230. Esquema del sistema usado para la extracción del mural en todos sus detalles.



tográfico meticuloso. La propuesta incluía el desmontaje en seis partes para que cupieran en los respectivos contenedores, que fue necesario comprar y remodelar para que los fragmentos de los murales, por su dimensión, pudieran entrar y salir por el techo mediante una grúa. Los cortes del mural fueron trazados por Serrano de tal forma que no tocaran las figuras principales o no se notaran al ser montados nuevamente.

La técnica novedosa para la época empleada por Siqueiros fue factor determinante en las obras de ingeniería del rescate. El uso de pinturas con agregado de silicatos permitió que se formara una capa coloreada de algunos pocos milímetros que presentaba gran resistencia a la acción del tiempo; gracias a ello todo pudo ser posible. Las experiencias técnicas del maestro resultaron tener alcances que él jamás hubiera sospechado.

Los trabajos de recuperación dieron comienzo en mayo de 1990. Lo primero que se hizo fue construir un enorme galpón sobre gran parte de lo que fue el comedor original de Botana para proteger el obrador; luego se demolió la estructura que cubría el sótano, por lo que la enorme mayoría de la casa permaneció intocada. Una vez hecho esto se comenzó a excavar un foso para dejar libre el sótano por sus cuatro lados. Luego el proyecto consistía en ir desbastando con extremo cuidado la mampostería de la bóveda, de afuera hacia adentro, hasta dejar una capa de menos de diez milímetros que incluía el mural. Por dentro se construyó una compleja estructura de sostén, para que ese revoque delgado no se hundiera, que consistía en una cimbra de hierro, madera y poliestireno, que copiaba exactamente las pequeñas irregularidades del muro interno. Luego se procedió a adherir desde el lado exterior una estructura resistente mediante resina epoxi espumosa; aunque conocida en otros casos, la aplicación de ésta en la superficie abovedada del mural no tenía antecedentes, planteando problemas nada fáciles de resolver. Fue necesario calcular la capacidad de resistencia de adhesión del agregado espumoso en función de la forma y el plano de ubicación de cada sector. La delgada cáscara de milímetros de espesor en que quedaría convertida la pared original no podía sufrir movimientos que implicaran algún riesgo de fisuración durante el trabajo. En una etapa posterior al retiro de la mampostería y la limpieza de la superficie, tarea que se realizó por sectores, se aplicaría un bastidor adherido al revoque para darle rigidez y resistencia a la superficie pintada; de esa forma podría recibir por el exterior una estructura metálica reticulada capaz de restablecer la rigidez y resistencia que originalmente le confería al conjunto la bóveda de mampostería.⁶ El espumante a su vez lo transformaba en estanco ante la humedad.

Una situación diferente significó el rescate del piso ya que estaba pintado sobre un contrapiso imposible de desbastar desde abajo, al menos que se hiciera una inversión imposible de afrontar; para ello se decidió dibujarlo con toda meticulosidad y diseñar un patrón de corte que no afectara las formas principales, por lo que fue retirado con la experta mano de Miguel Guitima en forma de baldosones de diferentes tamaños, listo para su rearmado futuro.

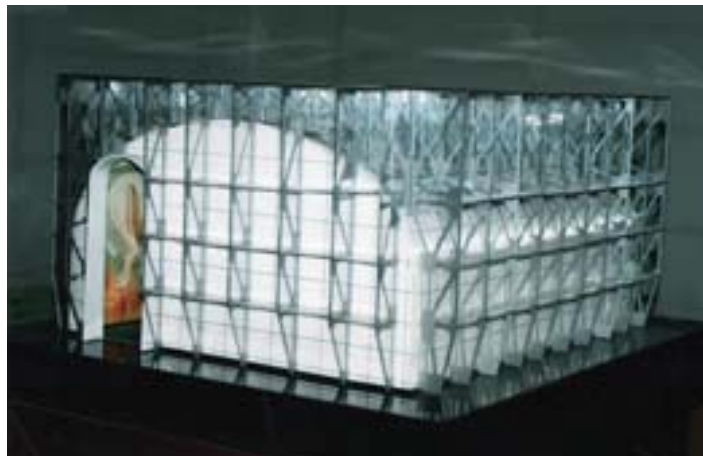
Para rescatar el mural, debía dividírselo en piezas que luego pudieran ser ensambladas, para poder levantarlas con una grúa y permitir su transporte; los cortes no debían afectar las partes esenciales de la pintura ya que ésta debía poder ser rearmada sin alterar su visibilidad para su ulterior exhibición. Para esta etapa el equipo restaurador actuó juntamente con el grupo de ingenieros en los cortes practicados en la pintura:

Las dimensiones máximas de cada una de las partes quedaba limitada a la posibilidad de su embalaje dentro de un contenedor, incluyendo la estructura resistente a agregar y los elementos de fijación al contenedor. Por otra parte, era deseable subdividir la obra



Figura 231. Manuel Serrano durante los trabajos en la casa en 1990.

6. Fontán Balestra y Del Carril, informes de desmontaje, archivo del proyecto, 1990, carpeta de documentos,



Figuras 232 y 233. Maqueta de la solución estructural usada para el mural.

de arte en la menor cantidad posible de piezas a fin de afectar un mínimo su integridad. Los cortes, además de responder a formas geométricas sencillas, no debían afectar partes vitales de las figuras tales como rostros, manos u ojos. De esta manera, el mural se subdividió en seis partes: cuatro piezas de 6,60 metros de largo y un ancho máximo de 2,70 que configuraban la bóveda y los laterales, y los dos frontones planos de 5,40 metros de ancho y 3 metros de altura.⁷

Siguió luego el trabajo de desbaste de la mampostería exterior que requirió cortes de disco, cincel neumático controlado y trabajo manual. El soporte debía ser perfecto y total desde el interior en todos los puntos de la superficie pintada, para poder soportar estos esfuerzos. Para ello se proyectó una cimbra interior capaz de resistir el peso de la bóveda de mampostería. Entre la cimbra y la pintura se creó una superficie de contacto blanda que permitiera distribuir las eventuales presiones localizadas que pudieran dañar la pintura. Según los informes de obra:

La cimbra estaba compuesta por diez pórticos metálicos arriostrados entre sí, sobre los que se colocaron unos módulos de madera, de 1,40 metro por 1,40 metro, conformados para ajustarse perfectamente a la forma de la bóveda. Se dispusieron, para lograr este cometido, unos elementos para el ajuste grueso y otros de ajuste fino. El primero se realizó mediante tornillos roscados a la estructura metálica de la cimbra, que al ser accionados arrimaban los módulos de madera a la pintura. El ajuste fino se realizó recubriendo la superficie curva de los módulos de madera con listones de madera de 2 centímetros por 2 centímetros, paralelos a las generatrices de la bóveda y ajustados en forma independiente. Entre estos listones y la pintura se colocó una lámina de poliestireno expandido de alta densidad, de 10 milímetros de espesor, para proteger la superficie pintada y amortiguar cualquier presión localizada de la cimbra sobre la misma.⁸

Los pórticos metálicos fueron construidos con perfiles de chapa doblada y se apoyaron sobre una estructura de base formada por perfiles doble T provistos de tornillos para ajuste de nivelación y placas metálicas montadas sobre láminas de neopreno. La cimbra debía ser desarmable a fin de que sus reducidas dimensiones posibilitaran el retiro por la pequeña puerta disponible en el acceso, antes de levantar el mural en el aire. La tarea de desbaste de la mampostería fue realizada en etapas sucesivas por un equipo de operarios dirigidos y supervisados. También se cuidó que “las fisuras o deterioros que

7. Fontán Balestra y Del Carril, informes de desmontaje, archivo del proyecto. 1990, carpeta de documentos.

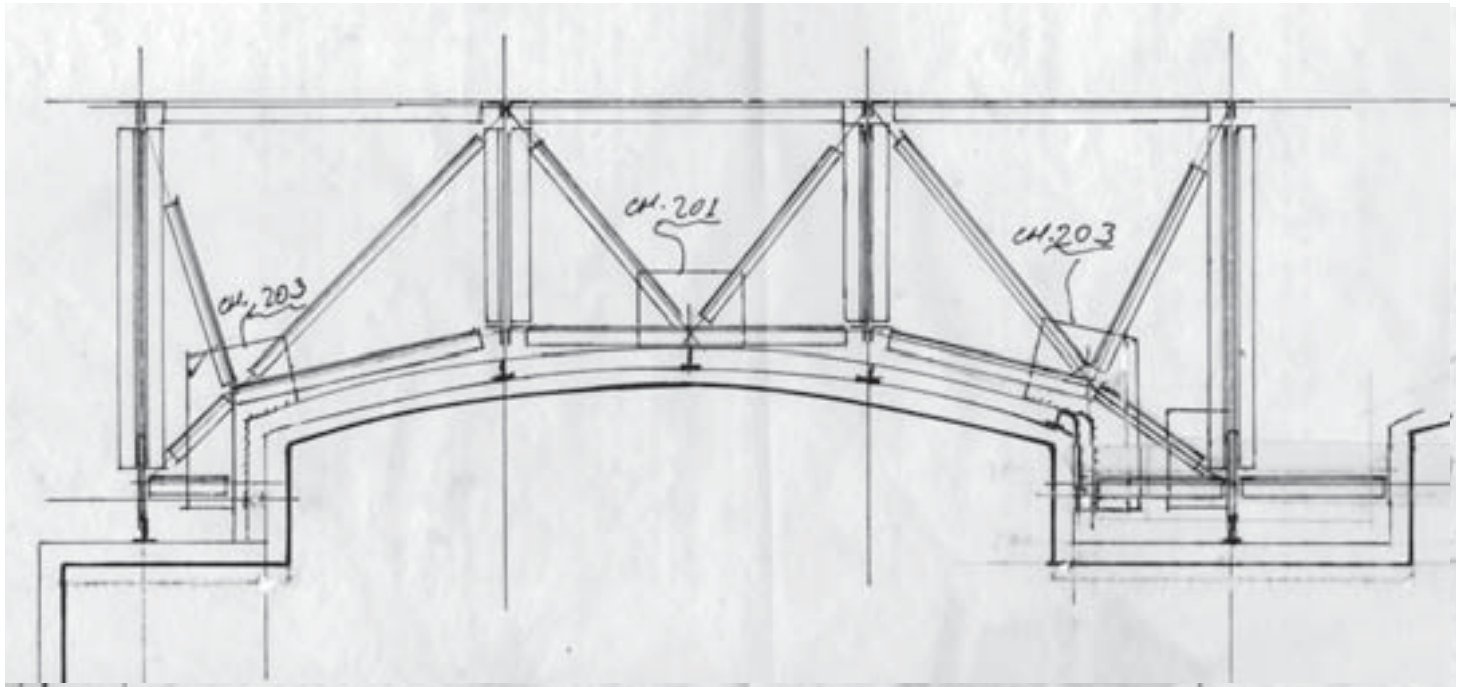
8. Ídem.

Figura 234. Cronograma de las tareas de obra a lo largo de cuatro meses para la extracción del mural y construcción de la estructura de soporte.



se detectaron en el revoque, ya sea preexistentes o producidas durante el desbaste [...] fueron selladas personalmente por Serrano o su ayudante. De esta manera se evitaba la posible infiltración de resina hacia el interior, lo que hubiera afectado irremediablemente a la pintura". El paso siguiente consistía en crear una estructura metálica que fuera capaz de reemplazar lo que hacía en origen la mampostería de ladrillo de la bóveda; ésta ahora estaría compuesta por un bastidor de poco espesor adherido al revoque por medio de resina epoxi y un reticulado espacial soldado al bastidor. El bastidor metálico, que quedaría embebido en la resina, permitió transformar la superficie del revoque pintado en una bóveda cilíndrica con la rigidez suficiente para ser colgada en diversos puntos del reticulado metálico tridimensional. La conformación de ese reticulado consistió en barras metálicas de perfil de ángulo doble, que se vinculaban al bastidor por medio de soldaduras. En realidad si bien no había experiencia en Argentina, en el mundo estos trabajos eran ya habituales para esa época. Muchos años antes se habían retirado los murales del Palacio Labia o el ábside completo de la iglesia rupestre de Matera Basilicata, trabajos mucho más complejos. Lo que hizo finalmente el equipo de ingeniería fue adaptar el sistema de soporte de fibra de vidrio y nervaduras de refuerzo por un entramado metálico, solución idónea para un país modesto con tecnología más manejable. Como bien se dijera tantas veces, no fue en sí una solución original, pero sí efectiva.

El izado de los seis paneles en que se había dividido el mural se inició en forma vertical impidiendo el cabeceo o rolido de las piezas. Para cuidar cada una de las piezas en que se subdividió el mural se diseñaron protecciones especiales que pudieran soportar el peso total de cada una. Las piezas debían servir de apoyo dentro de los contenedo-





Página 312:

Figura 235. Arriba. Esquema del sistema estructural diseñado para soportar la carga del mural, ejemplo de una ingeniería de primer nivel aplicada a preservar la obra.

Figura 236. Abajo, izquierda. Momento en que la bóveda se despegue de los muros y comienza a ser izada.

Figura 237. Abajo, derecha. Proceso de izado del muro bajo las ventanas.

Página anterior:

Figura 238. Blanca Luz aun espera en el piso vista a través del agujero de la puerta una vez retirado el mural.

Figura 239. El sótano una vez excavado, liberado y con la estructura externa completa.





res y hacer efectivo el amortiguamiento para proteger la obra de vibraciones o golpes durante el traslado. Para ello se dio flexibilidad a las planchuelas intercalando placas de neopreno. En octubre de 1991 los murales, elevados por una grúa pluma de la empresa Román, fueron ubicados en sus contenedores, se retiraron las telas que cubrían la pintura, se hizo una limpieza rápida creyendo que otros trabajos podrían hacerse a la brevedad en el sitio elegido para el primer rearmado, y luego fueron trasladados hacia un depósito provisional. Los murales habían sido rescatados y salvados. Al ser completado el rescate de la obra, Mendizábal confesó a una publicación periódica:

Cuando la vi restaurada, limpia, sana, con sus colores otra vez emergiendo... la toqué, la recorrí con las manos, apoyé mi espalda contra ella y la sentí viva. Fue sin duda una gran emoción en mi vida.

Figura 240. El fragmento una vez liberado de su cubierta, aun colgando de la grúa, sin que se observen deterioros por el procedimiento.

Figura 241. Página siguiente: Los últimos detalles antes del guardado; limpieza y refuerzo de los bordes.

En 1991 se desató una larga y confusa polémica en los medios de comunicación que produjo centenares de notas; en ella y con o sin información se discutieron temas que, vistos desde ahora, resultan importantes e interesantes para la historia de cómo se ha visto el patrimonio cultural, aunque a veces son pueriles en su presentación. Muchos legisladores apurados opinaron sólo a partir de lo que leían en los diarios del día y así fue creciendo el tema. Varias eran las dudas: si el mural iba a quedar o no en el país, por qué la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos había firmado un





convenio que autorizaba que el mural itinerara por el exterior tras su exhibición inicial en el país, y si el Estado debía intervenir y hasta qué punto podía hacerlo. La realidad es que muy pocos se acercaron a preguntar a la empresa propietaria cuáles eran sus intenciones concretas; siempre resulta más sencillo delirar alrededor de algo, o aprovechar la oportunidad para criticar a alguien, o simplemente vender una nota hecha a las apuradas.

Debe quedar claro que la propiedad del mural era privada y que el Estado no sólo no había hecho nada durante sesenta años mientras el mural estuvo abandonado sino que tampoco lo hizo cuando se le pidió ayuda en forma concreta para el rescate. Por eso la Comisión Nacional ya citada decidió iniciar la tramitación de una declaratoria como bien artístico-cultural –que tras diez años de trámites fue rechazada por el presidente Eduardo Duhalde–, pero había firmado un convenio en 1992 que, sin duda, era lo mejor que se podía hacer para ambas partes: acordar que el mural se exhibiera en Buenos Aires y luego, para recuperar los gastos de la inversión, saliese a recorrer museos del exterior por dos años, lo que sería positivo para la imagen internacional del país.

Lamentablemente y mientras tanto la situación política nacional cambió, los intereses de las gentes involucradas no fueron exactamente los mismos que al inicio del proyecto y se iniciaron cuestiones judiciales que, en un país de Justicia discutible, detuvieron todo en un callejón sin salida. Pero esa es otra historia que llega al presente. Lo que nos importa es que, una vez rescatado y evitada su ignominiosa destrucción, olvidado su medio siglo de abandono pese a ser un vigoroso testimonio del arte de su tiempo, al mural de Siqueiros todavía le quedaba por recorrer un largo y problemático itinerario; pero estaba a salvo; otra etapa en su historia había terminado. Algunos creyeron, y siguen creyendo, que eso fue negativo, que sacarlo fue un error y que guardarlo era peor que dejarlo; parece que no entendían que la única otra opción hubiera sido la pérdida total.

Los últimos minutos antes de que el mural fuera levantado por la grúa fueron relatados así:

Increíblemente y difícil de explicar, la pasión [de la extracción] cayó sobre quienes producíamos el rescate como si estuvieran guiados a reflotar la obra. Todo se hacía con esmero y preocupación, casi diría obsesión. Se disfrutaba de los pasos que el avance de la obra daba y muy a menudo se envolvía el equipo en disquisiciones sobre las razones, los móviles, en fin, los porqués del trabajo de aquellos hombres de entonces y de éstos de ahora. Por último quedó claro que, si tortuoso y complejo había sido pintar aquel sótano, tanto o más lo era su rescate, y jamás en mi vida olvidaré los placeres de discurrir, aunque mejor diría escuchar, al maestro Serrano, sobre los procesos en ciernes. Claro está que cuando me preguntó cuál era mi profesión, luego de haber logrado desprenderme de los clichés, dije que era descubrir, rescatar y preservar para el futuro este mural, cosa que pienso seguir haciendo hasta el último día lúcido de mi existencia. No solamente se luchó contra los embates técnicos y financieros del proceso, también se peleó contra la ignorancia y el desdén de algunos medios de comunicación, de la Justicia, del Estado y de cuantos no comprendieron qué era lo que se estaba haciendo.

En el sitio se ultimaban los detalles de la compleja extracción; conforme se acercaban a la culminación las tensiones se agrandaban y los temores de un fallo, pues no había precedentes en esa técnica, razón por la cual todo podía terminar en catástrofe. Pero no fue así y el día llegó con enorme expectativa, los distintos equipos se prepararon para presenciar lo que sería el izamiento de seis grandes partes y el piso, para caber en contenedores que los albergarían hasta el nuevo montaje para ser exhibido.

Dudo que alguien que presenció aquel momento no haya experimentado una rara



mezcla de nerviosismo y satisfacción. Había invitaciones cursadas a diversos sectores de cada quehacer, de México, de Estados Unidos y del mundo entero. La enorme grúa extendió su brazo amenazante hacia el cielo dentro del edificio que se había preparado para aislar el sótano. Alguien lenta y pesadamente colocó un gancho en el centro mismo del techo del mural. Los ingenieros corrían de un lado al otro, y Serrano parecía que no podía sobreponerse a la ansiedad. Los camarógrafos se aprestaban para su último acto. El público conversaba animadamente. En un momento las cosas se centraron en un punto, el cable se tensó, la gente enmudeció, las cámaras echaron a rodar y nada sucedía. Parecía que la campana de cristal en el fondo de la tierra había decidido permanecer allí para siempre o sucumbir en mil pedazos. El plazo transcurrido seguramente ha de haber sido muy corto, pero para los allí presentes fue una eternidad, la tensión iba del cable al público y viceversa. No puedo describir el momento, no habría modo. Un sonido sólido y resquebrajado a la vez mostró cómo la bóveda se desprendía como un trozo de hielo del resto de la pieza, perfecto en sus bordes, comenzando a ascender muy lentamente. Por primera vez las pinturas vieron y fueron vistas por la luz del sol y por un público que irrumpió en aplausos, en abrazos y en sollozos. ¡Qué experiencia aquella!, qué duda puede haber de que en aquel momento se aunaron los espíritus de los padres de la pieza con los de quienes la rescataron.⁹

Figura 242. Refuerzo de los bordes,

Figura 243. Guardado en los contenedores contruidos especialmente para poder ser abiertos por la parte superior.

9. Héctor Mendizábal, texto de 1991.

HÉCTOR MENDIZÁBAL: DE RESTAURAR AUTOMÓVILES A MURALES

Fernando Huarte¹⁰

Héctor siempre tuvo inquietud por todo lo relacionado al pasado. Cuando tenía diecisiete años su padre le regaló su primer auto, el que más tarde restauró y vendió al primo de un compañero universitario, Víctor Balut, de quien fuera amigo por años. Ahí vio que la restauración podía ser un buen negocio, pues lo había vendido en diez veces el precio por el que se había pagado. Así que se asoció con Víctor y juntos pusieron un taller de restauraciones en Jujuy, tierra de su amigo. Allí compraban autos, los restauraban y los exportaban, y fue de los primeros talleres de restauración de automóviles antiguos de la Argentina. A los veintiún años viajó a Estados Unidos por primera vez con una carpetita con fotos de sus autos y estuvo dos meses recorriendo ciudades, visitando clientes e iniciando su negocio. Su deleite no era el coleccionismo; no le interesaban los objetos para conservarlos, su pasión era el descubrimiento. Disfrutaba viajar por el país, buscar objetos escondidos, escudriñar galpones antiguos, siempre en búsqueda de lo que no estaba a la luz para darle una nueva vida; cuando encontraba un automóvil era una emoción grande: lo compraba, lo restauraba y lo vendía. Su objetivo era darle un nuevo ciclo a algo que estaba abandonado y arrumbado. Que volviera a funcionar y a deleitar a la gente.

Además de los automóviles le gustaban las antigüedades, todas. En la que fuera su casa todos los muebles son antiguos, la casa misma lo es. La descubrió en 1978 y era una tapera, los techos se estaban cayendo, las paredes rajadas, llovía por todos lados. Cuando murió el dueño la viuda le vendió la propiedad a Héctor porque su idea era rescatarla, restaurarla, porque la casa lo había enamorado. Y tardó nueve años en hacerlo. Cuento esto para hacer notar la relación y el respeto que tenía por lo antiguo.

Ya había terminado de restaurar la casa de la que sólo le faltaba la que iba a ser su oficina, cuando un amigo le dijo que la finca de Botana estaba a la venta. No le interesaba la propiedad para él, estaba terminando esta residencia en Morón que había elegido para vivir. Sin embargo insistieron diciéndole que lo interesante no era la casa sino lo que había en el sótano: el mural de Siqueiros. Visitó la casa y fue directo al sótano. Tuvo un impacto muy fuerte frente a él, le pareció algo fantástico. La finca estaba abandonada, el pasto crecido y en torno a ella existía un conflicto judicial. Había un vitral espectacular en la planta alta y cuando visitó la casa por segunda vez ya lo habían roto a pedradas. En el sótano se veían indicios de que habían estado linyeras: fuego, cenizas, leña, supongo que iban porque era el lugar más caliente de la casa.

Si bien el mural era sumamente seductor para su espíritu inquieto, Héctor no sabía si emprender el rescate. Para decidirlo fue a consultar a un clarividente al que siempre visitaba pidiendo consejos; creía en eso. Lo visitó y le llevó fotos de la casa; el clarividente las tomó, pasó las manos sobre las imágenes y empezó a contar que allí se habían vivido momentos muy tristes, que habían ocurrido muertes, que había una mujer que estaba muerta y que por las noches entraba y salía de un lago. Héctor pensó que estaba loco, pues la casa no tiene lago y ¿qué muertes?, ¿qué lago? Siguió diciendo que la casa tenía una mala energía, negativa, que ahí habían pasado cosas muy tristes, pero que había un tesoro escondido, algo bajo tierra. En ese punto no le pareció tan delirante el relato, efectivamente el tesoro estaba bajo tierra, en un sótano, oculto para la gente. Después dijo que era una tarea muy difícil, que si lo que buscaba era ese tesoro, se trataba de algo esquivo; le dijo que ese tesoro generaba envidias, enojos, que iba a producir situaciones desagradables.

10. Entrevista realizada por Addy Gónzaga Basterra, 6 de junio de 2009, Morón, provincia de Buenos Aires.

bles. Pero que él, siendo escorpión en el zodiaco, tenía la capacidad de transmutar el plomo en oro, que él podía modificar esas fuerzas sin que le hicieran daño, pero que era muy difícil. Le dijo también que esa casa ya no podría ser habitada. Héctor no entendía nada, aunque tenía claro que para sacar el mural había que demoler la casa. Tiempo después se enteró de que el terreno original era mucho más grande y que a unos cientos de metros sí había un lago que había sido parte de la casa, el de la cabaña Mackenzie que aún existe, y que allí se había suicidado Pitón Botana. Así que lo que el clarividente había dicho podía ser verdad. Héctor creía fervientemente en esto.

Por su trabajo con los automóviles viajaba a Estados Unidos, y en Nueva York se entrevistó con Lisa Palmer, amiga y creadora del Departamento de Arte Latinoamericano de Sotheby's. Le habló del mural y de los planes que tenía para sacarlo del sótano porque, de otro modo, la única opción sería restaurar toda la casa –suponiendo que se pudiera, juicio mediante–, con lo que quedaría el mural cerrado y sólo para el nuevo dueño del lugar. Lisa le dijo que sólo había dos escuelas importantes en el muralismo, sólo dos países donde él podía ver gente que se ocupara de extraerlo y restaurarlo: Italia y México. Y como el pintor era mexicano, le recomendó México y que buscara a Manuel Serrano. Así viajó al Distrito Federal buscándolo, lo encontró, le habló de la casa donde estaba el mural y lo que había sentido al observarlo; le contó que su idea era sacarlo del sótano para restaurarlo y exhibirlo. Héctor contaba que el maestro Serrano lo miraba sin decir nada, que lo estaba tomando por loco porque él hablaba y hablaba sin parar mientras Serrano sólo lo observaba sin emitir palabra. Cuando terminó de hablar, Serrano le respondió: “¿Cuándo quiere que yo vaya a visitar Don Torcuato?”.

Antes de ir a México, donde visitó murales y tomó conciencia de lo que éste significaba para México y el mundo, fue a ver al director del Museo de Bellas Artes en Buenos Aires, quien le dijo que sabía de la existencia del mural abandonado, que nadie había hecho nada por él, que el Estado no tenía recursos y que si algún privado se interesaba sería muy importante. Esta conversación fue un gran impulso para Héctor en esta locura nueva, ya que nunca había tenido contacto con el arte. El único acercamiento con la pintura fue a través del uruguayo Alfredo de La María, pintor de automóviles de carreras antiguos. Héctor habló con él y así empezó a vender sus cuadros; hoy en día es el mejor pintor en su materia del mundo. Se veía inmerso por el mural en algo totalmente desconocido. Su trabajo había sido con automóviles y al mundo del arte lo miraba con respeto.

Finalmente Serrano viajó a la Argentina. Observó el mural. Le pareció fantástico. Dijo que había técnicas de extracción de murales y que él iba a poder sacarlo del sótano. Héctor, al escuchar eso, decidió iniciar los trámites para comprar la casa y posteriormente rescatar el mural. Ahí comienza un largo proceso, la compra era complicada porque había una operación de venta que no había culminado; pero la persona que había querido comprar, Pirilo, estuvo encarcelado varios años. No fue sino hasta que se resolvió ese problema cuando Héctor creó la compañía Seville SA para concretar la compra.

Ya con la propiedad en sus manos, Serrano vino para hacer una selección de proyectos de ingeniería para la extracción, había dos argentinos y un mexicano; eligió uno de los hechos en la Argentina y comenzaron las labores. La parte de la casa que estaba sobre el mural tuvo que ser demolida pero, como había objetos hermosos, Héctor trajo algunos para esta casa en Morón, pues no había terminado la restauración, le faltaba la oficina, así que colocó acá las puertas del baño de Botana, algunos vitrales y otros objetos de tal manera que terminó de hacer su oficina con partes de la casa de Don Torcuato. Era una manera de salvar lo que de otra manera se vendería y perdería para siempre.

Por esa época hubo un hecho internacional importante: la guerra del Golfo Pérsico. Eso trajo un problema serio para los artículos de arte y las antigüedades. Los precios de todos los objetos antiguos se devaluaron y Héctor tenía muchas operaciones pendientes, por lo tanto todo lo que tenía que ver con el financiamiento del proyecto se empezó a complicar. Era la época de la hiperinflación en la Argentina, el país era un desastre donde las cosas cambiaban de precio de la mañana a la noche. Fue una época horrorosa.

Para terminar la extracción del mural no había forma de obtener préstamos bancarios. Los administradores recurrieron entonces al financiamiento de prestamistas para terminar el proceso. Ahí hubo un manejo extraño: los préstamos eran en dólares a tasas altísimas. Y la verdad es que no tenían que ser tan altas. El cuñado le dijo que tenía la impresión de que había cosas turbias en el manejo financiero, así que le ofreció hacer una auditoría. Héctor aceptó, se intentó hacerla y surgieron problemas; los administradores no querían que se realizara, por lo que se desprende que había malos manejos del dinero y que los préstamos llegaban de una manera pero se cobraban de otra. Supongamos: el préstamo conseguido era al 3 por ciento, los administradores se lo daban a Héctor al doble. Había muchos intereses de por medio, incluso hubo préstamos que pidieron los administradores para el proyecto del mural y en realidad fue dinero que se quedaron ellos, que nunca llegó a la empresa. Tras esta intervención el proceso se fue agravando, la relación con los administradores, Frías y Herrero Anzorena, se tornó muy complicada, aunque ya estaba terminando el rescate del sótano.

Empezaron los líos con abogados porque al generar este conflicto los administradores, que habían traído algunos acreedores, decían: "Vas a tener que pagar a todos los acreedores de inmediato porque si no los manejamos para que pidan la quiebra de la compañía". Ahí se desató el conflicto. Héctor fue a una reunión con estos administradores y con el doctor Enrique Avogadro, que supuestamente era el abogado de la compañía. Ahí se planteó la posibilidad de una venta a los acreedores con un pacto de retroventa. Héctor le dijo: "Mire, yo no voy a garantizar una caja de fósforos con un lingote de oro; busquemos otra solución". Los administradores se pusieron como locos: "Pero cómo no vas a aceptar esto, seguís mostrando desconfianza, cómo que nosotros estamos haciendo todo mal, siempre hemos ayudado a este proyecto", entonces Héctor les dijo que lo pensaría y no accedió. Más tarde le comentó a su padre, que era abogado, y él le dijo: "Qué bueno que dijiste que no, las ventas con pacto de retroventa son sólo permitidas en propiedades inmuebles y lo que vos tenés es un bien mueble, por lo tanto lo que te están sugiriendo no tiene validez legal, así que lo que te sugiero es que cambiemos de abogado".

Siguiendo el consejo cambió de abogado, lo que detonó un enfrentamiento entre los administradores, un grupo de los inversores y Héctor. Se llevó a cabo un acuerdo —malo por cierto—, porque los administradores pidieron que se hicieran figurar dos préstamos, uno a la sociedad dueña del mural y el segundo, personal sobre una hipoteca sobre su propia casa en Morón. En realidad ahí se inventaba casi el doble de lo que se debía y con este pacto ellos iban a esperar que el proceso terminara. Así, al venderse o exhibirse el mural ellos cobrarían y no iban a generar pedidos de quiebra. Se hizo ese convenio, supuestamente iban a esperar varios meses o un año mientras se irían pagando los intereses de los distintos préstamos, incluso los de ellos que no eran préstamos, todo como una extorsión para no generar un conflicto judicial. Lo amenazaban en realidad con pedidos de quiebra sobre la compañía para quedarse con el mural; ya que no lo habían podido hacer con pacto de retroventa, lo hacían por este otro lado. En ese momento todo se derrumbó: Héctor firmó de buena fe, comenzó a pagar intereses pero igual le iniciaron



el proceso judicial a los quince días. Entonces Héctor asumió la responsabilidad del mural y, en vez de poner a Seville a que se defendiera, él se involucró y amparó a la sociedad, se comprometió personalmente poniendo todas sus cosas para defender el proyecto. Se presentó en concurso y luego en quiebra para defender su idea.

Fue devastador, porque habiendo hecho eso sólo recibiría críticas. Así cayó en depresiones y ataques de pánico. Era tanto lo que demandaba el proceso de extracción que eso le dio el primer ataque de pánico; lo sufrió precisamente al llamarlo uno de los administradores para exigirle una cifra imposible de pagar en el día. Se sintió muy raro, estaba sentado ahí, en la oficina, necesitó salir al patio, tenía palpitaciones, se sentía mal, empezó a tener temores; ese fue su primer ataque producto del estrés y las presiones. En su apoyo incluso intercedió Juan Manuel Fangio, un gran amigo de él que compartía su interés por los autos antiguos y estaba haciendo su museo en Balcarce. Incluso Fangio logró que el mismo presidente Menem se involucrara y lo apoyase.

Figura 244. La bóveda del mural cuelga airosa de la grúa antes de ser guardada. Se destaca la dimensión del cobertizo construido para proteger toda la operación de rescate.

El día de la extracción, cuando sacaron el mural del sótano, estaba muy ansioso y contracturado a causa de pensar que las cosas no salieran bien, temía que el mural se quebrara o le sucediera algo. Estaba con un ataque de lumbalgia tan fuerte que no se podía mover de la cama; por la casa andaba en silla de ruedas, siendo un hombre joven que no tenía cuarenta años. Para ir a Don Torcuato a presenciar el izamiento del mural, logró salir de la cama, manejó el auto, llegó, caminaba con un bastón porque le dolía la cintura... y en el momento en que empieza a levantarse el techo del mural, al ver que todo estaba saliendo bien, empezó a caminar y terminó el día sin dolores. Además de los problemas que surgieron en el camino hubo de entrada un diputado que le hizo una denuncia penal, porque decía que estaban destruyendo el patrimonio cultural, que estaban haciendo "ravioles" del mural para venderlos en la feria de San Telmo. La Comisión Nacional de Museos por suerte investigó lo que estaba pasando, visitaron el lugar y los informes fueron muy positivos ya que dijeron que el trabajo era excelente, aclarando que más que destrucción era conservación.

Tras la extracción el mural estuvo inmovilizado por años en los contenedores, aquí, a quince cuadras, hasta que se inició la restauración. Durante todos esos años lo que siempre recibió de los medios de comunicación fueron críticas. Héctor decía en broma que su profesión era la de "chatarrero", cosa que sus amigos entendían bien; fue diferente y provocó muchas reacciones cuando comenzó a meterse con la obra más importante del arte latinoamericano. Sabía que estaba en sus manos una joya y nadie del mundillo del arte perdonó que "un chatarrero" les ganara semejante cosa. Gente importante lo criticó sin sentido sólo porque se dedicaban al arte; Héctor sabía que era por envidia, porque otros no lo habían hecho. Hizo un esfuerzo muy grande, contrató a la mejor gente que se podía para hacer la extracción, puso todo su dinero en eso. De ser una persona con buenos recursos quedó sin nada, el mural le costó sus veinte años de trabajo, todo lo depositó en ese proyecto y lo perdió, jamás lo recuperó.

Para Héctor el proyecto del mural era algo único y especial. Serrano le comentó que hasta ese momento no existían murales transportables y que eso había sido una idea genial. Lo vivía como un desafío personal y al ser soltero y sin hijos sus logros en el trabajo los vivía intensamente. Poder rescatar algo que estaba abandonado y en ruinas le provocaba una enorme fascinación. Por lo tanto todas estas trabas financieras y judiciales lo ponían mal. Durante el proceso hubo mucha prensa atacando el proyecto. Él se indignaba pensando: "¿Cómo atacan algo que estoy tratando de llevar adelante, un proyecto para rescatar una pieza que está abandonada y a la que pretendo darle valor para que la gente pueda llegar a verla?". Lo criticaban diciendo que el fin era destruirlo con propósitos comerciales cuando lo que le interesaba era sacarlo a la luz, restaurarlo y mostrarlo.

Este mural tiene una particularidad: genera muchas ambiciones en la gente que está alrededor. Los administradores siempre trabajaron bien hasta que se involucraron en el proyecto y se quisieron quedar con el objeto, pensando que si lo mantenían, con el poco dinero que habían conseguido de préstamos, lo iban a comprar barato y después lo iban a vender en una fortuna, haciendo el negocio de sus vidas. Por otra parte hubo gente involucrada que actuó maravillosamente, el maestro Serrano fue uno de ellos, un señor desde principio a fin. Pero hubo otra gente que fue terrible, como los ingenieros Fontán Balestra y Del Carril. Fueron contratados por un presupuesto de 190.000 dólares, de los cuales cobraron 180.000; se les quedó debiendo 10.000 cuando quebró la empresa. Se pusieron del lado de los administradores y pidieron la quiebra de toda la empresa, hicieron un juicio de diecisiete años por una deuda del 4 por ciento, en lugar

de llegar a un acuerdo. Después uno escuchaba los comentarios de esta gente... Hace unos años uno de ellos llegó a decir en televisión, en la película de Muñoz, ¡que nunca se le pagó un peso! Cuando esas cosas se escuchan, uno piensa en cómo la gente puede ser tan traicionera, tan mentirosa... Además hubo quienes decían: "Sí, yo rescaté el mural, yo he sido el artífice...", como uno de los administradores, Miguel Frías, quien sólo después de haber estado en este proyecto empezó a dedicarse al comercio del arte. Había tenido hasta entonces una casa de cambio.

Este mural ha generado muchas ambiciones. Cada persona que formó parte del proceso quiso convertirse en el protagonista principal, porque no hicieron nada, no se involucraron, no pusieron un peso; lo único que han puesto son caras, algún escrito en algún diario, incluso Roberto Giúdice recientemente hizo un documental donde dice: "Ahora empieza el verdadero rescate del mural". Si hace veinte años Héctor no hubiera tenido la iniciativa de sacar el mural del sótano, hoy no existiría. Yo lo corrijo diciendo que ahora sólo comenzó la restauración, el rescate se hizo hace veinte años. Han ninguneado la figura de Héctor. Lo han maltratado sin ningún reparo; es terrible que alguien que invirtió todo para rescatar el mural recibiera ataques, críticas y nunca un reconocimiento. Eso es lo que amargó a Héctor muchos años.

Finalmente empezó a reponerse del impacto emocional. Buscaba estar mejor, pensaba que el mural ya había pasado, fue una tarea de la que se sentía orgulloso de haber emprendido y que nadie más haría algo parecido, todos los que hablaron y criticaron no harían jamás algo similar. Al cabo de un tiempo se recuperó, pensó que en algún momento alguien reconocería su labor. Había perdido diez años de su vida en un proyecto que no había salido como lo había planeado, no podía seguir desperdiciando su vida en eso y creía que llegaría el momento en el que podría hacer algo, o que la situación se daría para que él obtuviera algún reconocimiento, ya no en dinero pues eso estaba todo perdido. Activó su trabajo como restaurador de autos. En 2001 cayó la convertibilidad y el país pasó a ser nuevamente un país competitivo. Inició la compra de autos, a trabajarlos y venderlos. Armamos juntos una sociedad española; yo me fui a vivir a Barcelona, él compraba los autos aquí, los restauraba, me los enviaba, yo los recibía en España. Empezamos un nuevo proyecto y él a sentirse mejor, a trabajar, a generar de nuevo, entonces tenía cincuenta y un años. Si bien el trabajo funcionaba, siempre quedó con la tristeza del mural, nunca se repuso. Durante años no pudo firmar cheques ni contratos de compraventa, tenía pánico. Con todos los procesos que había tenido, lo que sus abogados le habían dicho que debía firmar para terminar y que había salido mal, tenía pánico de firmar. Cuando comprábamos un auto lo hacía a través de otro amigo o de mí mismo, pero él no, sentía que si lo compraba él las cosas iban a salir mal, tenía miedo de más problemas. Nunca volvió a ser el Héctor anterior al mural aunque siempre fue de una tenacidad admirable en el trabajo. Inventaba negocios, era un generador creativo de recursos. Siempre salía adelante y un amigo le decía: "Ojo que un día algo te va a salir mal", y lo que le salió mal fue esto, quizá el mural fue muy grande para una persona sola, quizá lo debió hacer una institución, una compañía multinacional que tuviera otros recursos... pero nadie se involucra y lo hizo él.

Cuando las cosas empezaban a salir mejor, vine de España y no lo encontré bien. Ya por teléfono sonaba muy agresivo, muy extraño, alterado, mal. Le recomendé que fuéramos a ver a un neurólogo. Le hicieron unos estudios y descubrieron un tumor cerebral maligno; como mucho, podía llegar a vivir dos o tres años. En esos dos años en que estuvo enfermo el tumor cambió las prioridades; la enfermedad le sacó de encima el mural, Héctor empezó a pensar que se quería curar, quería salir adelante, cuidarse, su salud

era lo principal. Nunca más hablamos del mural, ese tema no existió más. Uno puede pensar ¿por qué tiene cáncer una persona? Muchos dicen que tiene que ver con lo psicosomático. Héctor había perdido muchas cosas por el mural y en medio había perdido a su padre, quien lo sostenía emocionalmente, siempre con una visión ecuánime de la vida. Había perdido también su forma de trabajar. La estaba reinventando pero no se sentía cómodo. Los autos ya no eran para él lo que habían sido antes. Había perdido interés.

Cuando estaba enfermo me dijo un día que ya no tenía motivos para vivir, que si él salía adelante y lograba sobrellevar el cáncer, estaría agradecido, que haría todo lo posible para que eso ocurriera. Pero él no sabía que el cáncer era terminal, que no podía curarse, no se lo dijimos porque los psiquiatras nos pidieron que no lo hiciéramos, sería peor por su tipo de personalidad. Decía que su vida había sido corta pero que la había disfrutado, que había generado muchas cosas y que había sido plena hasta 1993, cuando empezaron los problemas judiciales; de ahí en adelante había sido un martirio, que no tenía sentido seguir viviendo y que no tenía por qué vivir. Así que si se moría, se moría en paz.

Con relación a mí... fui una sola vez a ver el mural donde lo están restaurando. Actualmente no tengo deseos de volver. Es un objeto hermoso, pero lo que generó en todos los allegados a Héctor fue tristeza, amargura, desesperanza por todo lo que no funcionó, todo lo que salió mal. Para mí es muy bonito, pero la sensación que da... Héctor no lo disfrutó, no lo verá... y es triste porque por esto se murió. Pero ésta fue su obra, fue lo que quiso hacer, lo que no pudo fue terminarlo bien. Es inevitable; le tengo bronca al mural. Estuve cerca de Héctor los últimos catorce años de su vida y fueron muy tristes, llenos de amarguras por las injusticias y lo que se dijo en los diarios, todas esas injusticias tan duras durante tantos años. Cuando veo el mural recuerdo a Héctor... son recuerdos tristes de un objeto que lo único que generó fueron ambiciones, ambiciones y más ambiciones.

Fernando, un amigo suyo, me decía que hay gente que muere joven porque consume la vida más rápido, hace en pocos años lo que otros necesitan ochenta o nunca harán en su vida. Cuando murió Héctor me decía que era muy triste pero que había sido un tipo de esos que hay pocos, que viven con mucha intensidad y que producen muchas cosas, que en cuarenta años había hecho lo que otros jamás van a hacer... que no necesitaba vivir más porque había cumplido su proceso vital.

Previo a su muerte hizo un libro con Daniel Schávelzon que se llamó *Ejercicio Plástico*. Le hizo muy bien porque contó la historia del rescate, la historia de los Botana, de Siqueiros, de Blanca Luz Brum, fue ponerle al público otra versión de los hechos. El libro generó una reparación en él, en su estado de ánimo, pero nunca volvió a ser el mismo, siempre sintió que había perdido mucho y sobre todo años y salud.

Una vez más digo que no le interesaba conservar los objetos, su intención siempre fue descubrirlos y sacarlos a la luz. Como ejemplo de ello están los autos, tuvo piezas maravillosas y todas las vendió. Héctor llegó a tener muchísimos autos; por sus manos pasaron cuatro Alfa Romeo 2900, el más caro que existe de los automóviles antiguos, actualmente vale entre doce y quince millones de euros. Siempre los volvía a poner en circulación, nunca los conservaba, los exponía, iban a concursos... a través de su trabajo lograba que esos autos volvieran gloriosamente a la vida: eso es lo que a él le gustaba y eso mismo quería para el mural.

LA RECUPERACIÓN DEL ARCHIVO DE BLANCA LUZ

Puede parecer simple pero muchas veces para ubicar archivos, encontrar documentación pertinente, fotografías o cartas y papeles olvidados, hay que hacer aventuras absolutas a lo desconocido. Molestar gente, revisar una y otra vez el mismo depósito polvoriento, entrar en bibliotecas viejas, mirar en los rincones... Agotarse uno y agotar a los demás. Y así se hizo con la documentación que ha servido para escribir el libro sobre el mural publicado en 2003 y ahora éste, sin duda más amplio. Hay anécdotas insólitas como cuando al entrar al sótano una de las primeras veces levantaron un grupo de cartones pequeños aplastados y mojados en un rincón; una vez restaurados resultaron ser cajas de negativos de fotos de vidrio que estaban allí, olvidados y casi invisibles, desde 1933. Es cierto que el trabajo más duro lo hizo en su tiempo Héctor Mendizábal, que logró reunir miles de papeles y fotos, luego yo mismo acumulé datos y más papeles durante veinte años. A eso se sumaron amigos, colegas y especialistas en encontrar cosas, y hasta las casualidades. Todo fue a un enorme archivo que fue creciendo día con día.

El archivo de Blanca Luz es quizá la historia más insólita. Había datos sueltos que insinuaban que ella podía haber dejado en herencia a su familia algunas cosas, basados en las publicaciones que estaban apareciendo; así se podía entender lo que escribió o publicó Maura Brescia de Val en 2000 con un poema de ella, precisamente el de Siqueiros,¹¹ Hugo Achúgar,¹² en parte eso se leía en lo que publicó Raquel Tibol en 1999,¹³ lo mismo en los escritos de Gabriela Sapriza editados un poco antes¹⁴ y la muy buena biografía mínima de María Pía López.¹⁵ Pero no era aún época de correo electrónico sino de cartas que demoraban semanas en llegar, hasta que Mendizábal logró establecer contacto con María Eugenia Beeche, la heredera de Blanca Luz, en la isla de Robinson Crusoe (antes isla de Juan Fernández), a casi cuatro mil kilómetros de Santiago, y logró convencerla de que se desprendiera de sus documentos, fotos y cuadros con el compromiso, además del pago, de que se publicara y se diera a conocer completa la historia de su madre. Era insólita la cantidad de papeles, cuadros, fotos y documentos que aun guardaba habiendo transcurrido tanto tiempo y tres generaciones en esa cabaña, muchos de los cuales ya habían sido vendidos en los últimos años. Según sabemos más tarde la casa se quemó, por lo que mucho debe haberse perdido definitivamente.

Para eso viajaron al sitio Josefina Mendizábal de Arrocha y su marido en 1992. Pensemos que son unos seiscientos habitantes en medio del océano, dependiendo de barcos casuales e irregulares y avionetas muy caras para ese viaje, y aun más irregulares en una isla que tiene graves problemas con el agua potable y en un lugar que es reserva natural protegida, por lo que es imposible accionar fuera del poblado en emprendimientos económicos o agrícolas. La vida cotidiana gira alrededor de la pesca y los pocos alimentos y cartas que llegan del continente. Por supuesto todo eso en medio de una belleza arrolladora, llena de los misterios de la novela de Crusoe y el tesoro del pirata Drake, que no por ser fantasías son menos hermosas. Respecto de ese viaje y esa compra hecha por su hermana, Héctor Mendizábal escribió:

Lo que se recuperó allí fue invaluable y aportó mucho a la comprensión de las circunstancias en que se desarrolló este mural, incidentalmente sudamericano pues de no haber mediado la participación de aquella bella y carismática mujer, seguramente Siqueiros no hubiera pintado jamás un tema cuasierótico, nada político, en casa de lo que podríamos llamar un adversario ideológico y en tan lejanas pampas, tan distintas de su México natal.

Era cierto, recobrar esos archivos fue casi milagroso. Con los años sabríamos que se habían entregado copias de algunos diarios a otros viajeros o amigos, versiones a veces ligeramente diferentes de las que publicamos en 2003. Algunos incluso ya las habían usado, quizá como parte de una actitud de desprendimiento, o de emplear esa información al máximo posible.

11. Maura Brescia de Val, "Testigo del siglo (incluye el poema «Rey David»)", *Páginas Chilenas*, N° 3, Santiago, 2000, pp. 18-21.

12. Hugo Achúgar, *Falsas memorias...*

13. Raquel Tibol, "Desmemorias...".

14. Gabriela Sapriza, *Blanca Luz Brum: geografía del deseo*, Alfaguara, Buenos Aires, 1997, pp.45-67.

15. María P. López, "Blanca Luz Brum, poesía, viajes y política", *Desmemorias*, s/n, 1999, pp. 159-174.

VIAJE A LA ISLA DE ROBINSON CRUSOE

Josefina Mendizábal¹⁶

No recuerdo cómo se enteró Héctor de que en esa isla vivía una de las descendientes de Blanca Luz, que de hecho es dueña –o lo era– de una posada que se llamaba Aldea Daniel Defoe. Lo que sí recuerdo es que un día mi hermano me llamó y me dijo: “Mirá, me dicen que en la isla Robinson Crusoe vive la nieta de Blanca Luz Brum; hay que ir”. Y yo repetí feliz: “¡Hay que ir!”, tomándole verdaderamente la palabra; valía la pena ir a verla y escuchar lo que contara. La isla está en el archipiélago Juan Fernández, más o menos a la altura de Valparaíso, sobre el Pacífico. Por esos años yo vivía en Chile por motivos de trabajo de mi marido, ir no era tan complejo y además tenía todos los tintes de una aventura maravillosa. Fue una expedición que tuvimos que planear, armar bien, pues ni siquiera había forma comercial de llegar hasta ahí... así que nos pusimos en contacto con Eugenia, la nieta de Blanca Luz, le dijimos que queríamos ir y nos hospedamos en su posada.

Recibía cada tanto a algún extranjero loco que quería ir a desconectarse del mundo. Ella sabía a qué íbamos; sin embargo, poco nos habló de Blanca Luz, poco y nada. Se hacía la distraída. En un momento nos acercó una caja y nos dijo: “Esto está para vender, fíjense, yo quiero tanto”. Una cosa rara. Blanca Luz era una mujer inusual para la época; ser descendiente de ese tipo de mujer no debe ser un paseo. Las historias que habrá conocido, las tragedias, porque obviamente Blanca Luz era una mujer apasionada y poco convencional y, hasta donde pude percibir, sus pasiones la manejaban. Iba de aventura en aventura, de emoción en emoción, todo con un dejo intenso, dramático, trágico.

Muchas de las fotos que hay en el libro de Daniel Schávelzon y mi hermano son de esa colecta: la partida de matrimonio con Siqueiros, un par de bocetos, fotografías y una serie de escritos en papel de carta antiguo, reflexiones, cuentos, pensamientos; a mi parecer Blanca Luz escribía como pensaba, noté una forma rara de escribir, una ortografía descuidada, por ahí faltaba una letra... a mí me llamó la atención, era algo que no me cerraba, escribía con cierto descuido, no para que alguien leyera, por lo menos todos estos escritos. Después tenían correcciones a lápiz o tinta por arriba, pero una ortografía y una sintaxis rarísimas.

16. Entrevista realizada por Addy Gónzaga Basterra, 15 de julio de 2009.



Figura 245. El telegrama de aceptación del traspaso del archivo de Blanca Luz.



Estuvimos en la isla sólo dos días. Hacía frío. La cabaña en la que nos hospedamos tenía una estufa de leña y acurrucada junto a ella me pasé la primera noche leyendo lo que la caja me iba dando mientras revisaba su contenido, era fascinante entrar en contacto con todo ese material inédito.

Al día siguiente recorrimos la isla, no había caminos, no había nada, había que escalar entre las piedras. Lo recuerdo como un lugar bastante inhóspito y azotado por la dureza del invierno. Es un misterio absoluto por qué una mujer como Blanca Luz se fue ahí, una mujer con tanto mundo, con tanta vuelta, tanto contacto, una mujer que era un imán de pasiones y de apasionados.

Compramos ese material y se lo dimos a Héctor. Él estaba fascinado, todo eso alimentaba su pasión con el tema del mural... porque el mural a Héctor lo poseyó, tomó su vida, literalmente. El final de Héctor, para mí, tiene que ver con el mural... la enfermedad como resultado de toda la connotación negativa que trajo. Era un hombre de negocios, un tipo correcto, educado en una familia con valores básicos que se respetaban. Hubo ensañamiento, mucha manipulación, mucho celo profesional. Todos aquellos que fueron incapaces de hacer algo para evitar que el mural se perdiera murieron de odio porque Héctor lo rescató. Por años fue "el salvaje mercenario que había destrozado el mural en piezas", y todo eso era mentira, finalmente cuando lo abrieron y lo sacaron de los contenedores estaba impecable, mucha gente tuvo que callarse la boca. Esa gente que primero hablaba de la bestialidad que había sido el rescate, hoy no menciona a Héctor Mendizábal. Lo único que él quería era sacarlo a la luz, independientemente de intereses económicos. Su propósito iba más allá del dinero, por eso se llevó su vida. Cuando se empezaron a complicar las cosas, le dijimos a mi hermano: "Bueno, basta, abandoná". Creo que es la vez que más enojado ha estado conmigo, éste era su proyecto, su gran proyecto, su gran pasión.

Un día me llevó a ver el mural; creo que todavía no había comprado la casa pero ya estaba ahí el matrimonio que la cuidaba. Era invierno, recuerdo. Héctor estaba fascinado, muy enganchado. La casa de Botana a mí me agobiaba. Pero lo que más me angustió fue lo que vi en el sótano. Llegamos a su casa y me preguntó qué me había parecido: "Sabés, no me gusta...", le dije, "tiene mala onda". Yo detestaba el mural y lo sigo detestando,

Figura 246. María Eugenia Beeche y Josefina Mendizábal en la isla.

Figura 247. El aeropuerto de la isla y el transporte a la casa de Blanca Luz.

aunque reconozco su importancia estética; mi percepción es irracional, son emociones y sensaciones que no se pueden manejar. Siqueiros fue un personaje infinitamente trágico, ¿no es cierto?, en su vida personal y en su vida política, y quien lo rodeaba también lo era. Eso se plasma como un compositor que hace un réquiem. Vos podés ser el mayor ignorante, pero la música de un réquiem te emociona. Esas cosas se plasman. Y en el mural hay plasmadas pasiones muy intensas, de tragedia, él estaba en plena confrontación con Blanca Luz, la pareja se estaba desarmando y toda esa pasión está ahí. Es increíble cómo un objeto estático, algo aparentemente sin vida, puede hacer sentir eso. Lo que a mí me produjo no tenía que ver con la estética, tenía que ver con el ambiente, las cosas que se te mueven adentro que no sabés... uno es racional y pasó por unos cuantos años de escuela y educación, pero esas cosas así, muy primitivas, uno las guarda... pero que están, están; lo que se siente, se siente, no hay nada que hacerle.

No sé ahora si limpio, restaurado, ventilado, en otro lugar, será distinto, pero en ese sótano había un ambiente terrible, mucha oscuridad, las ventanas eran muy chicas. Héctor había instalado unos reflectores para verlo. La puerta era una puertucha, chiquita, muy agobiante. Hace unos días vi fotos de las áreas restauradas y obviamente tiene otro *look*, tiene otra luz. Cuando yo lo fui a ver estaba sucio, víctima de todo tipo de ensayo para cubrirlo o descubrirlo según quién fuese el dueño. Fijate que el mural se bancó todo, se bancó los grafitti, los ácidos, las cales, los incendios... se lo bancó todo. Ha sobrevivido. La técnica de remoción, si bien fue muy estudiada, tampoco se había concretado nunca; podía fallar, podía romperse. Para entonces yo vivía en Chile y por eso no pude estar acompañando a Héctor el día de la extracción, pero estaban mis padres; mi padre acompañó mucho a mi hermano en este proyecto... fue tan duro cuando había que contestarle a *Clarín* tras la publicación de alguna burrada. Ahí el viejo estuvo muy presente, él ya se había retirado, estuvo en todo momento al lado de mi hermano.

Ahora que veo fotos del viaje a Robinson Crusoe siento tantas cosas, recuerdos alegres y también de los otros, tenía años de no mirarlas... y sólo pienso en el trabajo que Héctor hizo con el mural y lo valiosa que fue esa labor aun cuando se criticó tanto. Y es que este amor por lo antiguo es una pasión de la familia, el amor por preservar, como pudo verse en su trabajo restaurando automóviles antiguos. Muchos de ellos fueron rescatados de galpones tapados con cañas, bosta de gallinas, autos que hubieran terminado en la nada si él no hubiera intervenido. Espiar en un galpón y ver el pedazo de un farol lo volvía loco. Hice viajes con él a pueblitos donde arrancaba con la punta de un hilo en una plaza... "¿Usted no conoce un auto grande, que tenga faroles grandes, que tenga las ruedas de alambre?", preguntaba, y por ahí le decían: "¡Ah sí, hay uno guardado! ¡Hay una estancia que tiene un galpón!...", y entonces era partir con toda la emoción y adrenalina, todo esto era fascinante y él lo disfrutaba enormemente.

Esa misma pasión por preservar la tuvo en el empeño por rescatar la obra de Siqueiros, siguiendo esto que aprendimos desde niños de que nada se desprecia por antiguo, al contrario, toma el valor de la historia, de todo lo que hay detrás. Héctor quería para el mural lo mismo que hacía con los autos: restaurarlo y sacarlo a la luz. Y hoy, a pesar de todo, lo ha logrado.

VI. JUICIOS, MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y TRÁMITES: UN INFIERNO LEGAL¹

1991-2008

MEDIOS DE COMUNICACIÓN, JUEGOS POLÍTICOS, PERIPECIAS LEGALES Y MANEJO DE LA INFORMACIÓN

El país tiene tres mecanismos legales de tenencia patrimonial: privada, pública y estatal, y de éstos al menos dos han sido bien legislados por la ley 12.665 de hace ya más de medio siglo. Por supuesto que hay opiniones y hay quienes insisten en que todo el patrimonio cultural debe estar en manos exclusivas del Estado. Pero hay muchos otros que piensan diferente y quienes, aún influenciados fuertemente por el pensamiento de las décadas de 1960 y 1970, entendemos que el Estado no puede ni debe hacerse cargo solo de todo sino abrir seriamente el juego a otro tipo de instancias, como en tantos países modernos del mundo.

Por eso quisiéramos revisar la manera en que la Justicia y los medios de comunicación manejaron el problema del mural de Siqueiros, las opiniones vertidas y –creemos– cómo un grupo fue logrando manipular la opinión con objeto de lograr objetivos que no eran tan puros como aparentaban, tratando de torcer la Justicia o de usar al Estado cuando les fuera conveniente. Incluso hubo quienes quisieron, desde el poder, no sólo apropiarse del mural sino venderlo al exterior; es decir, hacer lo que sus propietarios no querían hacer y siempre rechazaron; ya vimos que desde 1992 estaba firmado que no se iba de la Argentina, pero se insistía en ese y otros aspectos como si fueran los objetivos de los propietarios para crear una imagen de maldad que llevara a un fallo judicial favorable a una de las partes del litigio.

Quizá el primer gran escándalo, cuando toda la operación estaba terminándose y el mural casi desprendido, la generó un poco conocido diputado provincial llamado Jorge Daniel Drkos (Partido Intransigente), sin ninguna trayectoria en el tema, quien se enteró del asunto y advirtió la posibilidad de “tener prensa”. Tras averiguar lo que pudo –jamás visitó el trabajo, ni habló con los restauradores o propietarios–, en el que se metió sólo porque “alguien de la zona me pasó el dato” (ese fue todo el antecedente de que disponía),² se abalanzó a presentar un proyecto de declaratoria de patrimonio cultural de la provincia para “evitar un despojo irreparable de nuestro patrimonio”. No es que el pedido de declaratoria estuviese mal, por el contrario; el problema es que no sabía de qué se trataba. Según él, “el mural estaba siendo dividido en pequeños trozos y luego transportado a México para su reconstrucción”³ y no había nada más absurdo que eso. Las noticias llegaron a los grandes medios a fines de abril de 1991 y fueron repetidas por otros menores. Por supuesto inició una causa judicial en la que se entregaron fotografías ¡tomadas por encima del alambrado!, que el juez, Ernesto García Mañón, tuvo que desestimar ante lo absurdo y apresurado del asunto. Para finales del mes entrante las cosas tomaron otro cariz y el diario *Clarín* sacó a doble página central una historia completa, bastante equilibrada. Por una parte se planteaban las inquietudes del senador y su sempiterna cantinela de que “se está por consumir un despojo irreparable”, típico lenguaje panfletario para asustar y lograr consenso, y las de Mendizábal, quien fue claro sobre sus intenciones de “rescatar, preservar, proteger, restaurar y convertir la pieza en una entidad móvil y dinámica,

1. Este capítulo ha sido redactado basado en la información legal suministrada por el doctor Luis Porcelli, a quien agradecemos.

2. Andrés Bufali, “La caída del mural”, *Somos*, 27 de mayo de 1991.

3. “Saldrá del país un valioso mural”, *La Nación*, 28 de abril de 1991, p. 12; “Desmontando a Siqueiros”, *Página 12*, 30 de abril de 1991, p. 22; “Argentine brief”, *Buenos Aires Herald*, 30 de abril de 1991, p. 11.

pasible de ser exhibida en múltiples y diversos foros”.⁴ El diario hizo una historia del mural y en especial de los métodos escrupulosos que se usaban para extraer la obra.

Más tarde el propio Drkos intentó, por fin, lograr un permiso para ver los trabajos sobre los que ya había tratado de iniciar un juicio, lo que obviamente le fue denegado por todo el daño que había causado, de lo que se quejó públicamente usando esa negativa como arma. Todo valía, y llegó a decir cosas tan exóticas como tratar de teñir el tema de invasión extraterrestre, al asombrarse de que hubiera “un extraño tinglado de metal totalmente cerrado y una línea energética trifásica de tipo industrial”,⁵ que lo llevaban a pensar que allí sucedían “cosas raras”. La respuesta judicial fue tan fuerte que lo llevó casi al desafuero y al enjuiciamiento por vulnerar intencionalmente derechos privados e imputar de delitos extravagantes a alguien que, con su empresa, estaba invirtiendo cientos de miles en salvar una obra de arte excepcional a la que el Estado jamás había tomado en cuenta. Mientras, en la Legislatura de la provincia el proyecto de ley de Drkos pasaba a comisión y lógicamente terminó olvidada, pero el daño estaba hecho y él logró su objetivo: estar en los medios. Lamentablemente esto llevó a cerrar el acceso al sitio a todo el mundo, al menos hasta terminar los trabajos.

La noticia de que se estaba haciendo el rescate corrió por el continente y rápidamente llegó a México, siempre preocupado por las obras de sus artistas en el exterior; en este caso el tema lo tomó Raquel Tibol, historiadora y apologista de Siqueiros, cuyas declaratorias del tipo “ahora se dice que el actual dueño [...] quiere desprenderlo de las paredes para poder rentarlo” no sólo llegaban tarde, sino que olvidaban que el que hizo el desprendimiento era un experto mexicano y conocido suyo. Pero había que darle tono trágico para poder vender la nota que se convirtió en tres, lo que para la revista en que se publicó no fue cosa menor.⁶ El último ya era de otra autora que supo armar el tema completo, en especial mostrando que no había aún ninguna oferta a nadie, menos a México, y si bien la idea de que pudiera itinerar estaba clara, el mural no estaba a la venta. Resulta interesante que Mendizábal terminara la entrevista diciendo que si hubiera sabido los conflictos que esto le acarrearía, no hubiera comprado el mural e invertido en salvarlo de la demolición. Esto parece que bajó los decibeles de las notas y hubo varias en los que primó la cordura, sin agravios ni críticas infundadas, sólo describiendo los hechos.⁷

Pero en el ínterin se habían generado conflictos entre los mismos propietarios y las presiones eran muchas sobre un grupo de inversores jóvenes; no estaban de acuerdo entre ellos sobre el destino del mural y la postura de Mendizábal era inamovible: vender no, itinerar por grandes museos sí. En ese momento y en esa circunstancia salió un editorial en *Clarín* que causó impacto, llamado “Valores a proteger”. Si bien era loable la postura de criticar la desidia tradicional en el país ante el patrimonio cultural, resultaba evidente que la información era vieja –la nota reconocía que era de mayo, es decir cinco meses antes, en pleno conflicto legal con Drkos–, por lo que concluía que “según todas las apariencias se está frente a un nuevo despojo que debería motivar la intervención de los poderes públicos”.⁸ Sí, era cierto, los poderes del Estado, nacional o provincial, podían adquirir la pieza y continuar la tarea, lo que todos hubieran aplaudido, o mejor aún ayudar a los que estaban trabajando, pero todo se limitaba a criticar en los medios y nadie movía un dedo. Esto desató una furibunda nota titulada “Temen que saquen del país un valioso mural” que, si bien su texto no era tan dramático como su título, incurrió en barbaridades, como nuevamente consultar a Drkos quien declaraba que el mural “ya fue vendido al gobierno mexicano”, lo que además de absurdo ni era ni es cierto, ni jamás fue la intención, aunque nada de malo tendría que un país hermano preservara lo que habíamos sentenciado a demolición.⁹ Lo más absurdo era

4. “Polémica por el destino de un mural que está en la ex quinta de Botana”, *Clarín*, 24 de mayo de 1991, pp. 30-32.

5. Andrés Bufali, “La caída...”, p. 1.

6. Raquel Tibol, “El Ejercicio Plástico...”; Ximena Ortúzar, “Un restaurador de aviones y autos, el nuevo dueño del mural de Siqueiros en Buenos Aires”, *Proceso*, N° 763, México, 1991, pp. 46-49.

7. Véanse como ejemplos Ana Martínez Quijano, “La exportación de arte y el rol del estado, y la propuesta de Edwin Harvey”, *Cultura*, N° 39, 1991, pp. 32 y 49; Diana Castelar y Fernando Córdova, “Precios y descubrimientos”, *Clarín*, 6 de octubre de 1991, p. 5.

8. “Valores a proteger” (editorial), *Clarín*, 14 de octubre de 1991, p. 12.

9. Julián de Dios, “Temen que saquen del país un valioso mural”, *Clarín*, 10 de octubre de 1991, pp. 36-37.

que el director de Museos, Monumentos y Sitios Históricos de la provincia permanecía al tanto de todo el proceso, estuvo presente cuando se rescató el mural y recibía por escrito los avances de lo que se hacía.¹⁰

La respuesta no se hizo esperar y de inmediato se planteó el problema en sus términos realistas: ¿no era una herencia de concepciones de izquierda de décadas pasadas el que un país traiga exposiciones enormes del exterior pero no quiera que sus buenas obras salgan a ser mostradas?, ¿el que la persona que lo rescató no sea un mecenas sino un empresario “sin mengua de su honor o integridad personal”?¹¹ Incluso una revista que en México hizo varios reproches volvió sobre el tema con una nueva mirada alentadora y positiva, incluyendo una larga entrevista a Manuel Serrano.¹² En Buenos Aires seguían saliendo notas, positivas o no, pero que decían cosas importantes: “Se teme que esta obra salga del país y la fuga del arte es tan lamentable como la de cerebros o de capitales, pero no se detienen ni las personas ni las cosas con expresiones de deseo o por decreto, sino creando las condiciones elementales para conservarlas”.¹³ Y era cierto, no era ya cuestión de seguir hablando, pero eso no lo entendían algunos cuya única opción era esa: hablar y no hacer nada concreto.

Para ese entonces en la Secretaría de Cultura a través de la Comisión Nacional de Monumentos, Museos y Lugares Históricos se comenzaba a trabajar en el tema del mural.¹⁴ Era obvio que era un bien de valor, que podía ser loable que fuera público, pero que el Estado nacional no lo iría a comprar en plena crisis, por lo tanto era un bien privado y lo hecho para rescatarlo era de primer nivel en cuanto a la preservación; que aunque se lo declarara patrimonio nacional eso no impedía que pudiera salir temporalmente del país y la única condición para la ley es que se avise cuándo y dónde iba a estar. Pero eso era si se lo declaraba, y aunque había un proyecto que llegó a manos de la Presidencia de la Nación, Menem no lo firmó. Hubo explicaciones de los funcionarios de por qué no se lo hacía, o se buscaban otras alternativas, pero la realidad es que todo seguía igual y pese a algunos titulares ni un decreto cambiaría en mucho la situación, sólo la compra por el Estado.¹⁵ Todo esto llevó a la quiebra a la empresa original, Seville SA, y su venta a Fine Arts SA, para luego y ante la existencia del decreto 24.633 se hizo otra venta, a Dencanor SA,¹⁶ por un monto insólito en el país, el más grande jamás pagado por una obra de arte en el país: 820.000 dólares, protocolizado con depósito judicial y escritura pública el 4 de octubre de 1994.

Fue para fines de 1993 cuando apareció lo inaudito: el ex propietario de la casa, José Pirilo, en ese entonces en prisión por desfalco y fraude en una quiebra que fue más que sonada, inició una querrela contra Mendizábal y su empresa porque alegaba que no tenían derechos para extraer el mural. El síndico de la quiebra de Pirilo hizo los trámites judiciales pidiendo una investigación y que se suspendiera todo; por suerte, si bien generó muchos problemas, la causa no prosperó ya que los papeles no estaba en orden; fue sólo otro intento que si salía bien... pero la verdad es que Pirilo ni se había dado cuenta de lo que tuvo en el sótano. Mientras tanto para el mes de diciembre ya estaba lista la autorización para que el mural pudiera salir del país de manera transitoria, con permiso de la Secretaría de Cultura de la Nación: nada lo impedía ni podía hacerlo, y lo que podría impedirlo no estaba al alcance de los funcionarios, es decir, expropiarlo,¹⁷ Para eso hubo un extenso reportaje a Mendizábal en que pudo, por fin, expresar con claridad los términos en que se estaba trabajando; el título mismo lo definía: “Soy un empresario, no un mecenas, y no remato nada”. La nota parte del hecho de que la decisión tomada por la Secretaría de Cultura respecto de la salida del mural era coincidente con su opinión, con lo que la ley determinaba y con lo razonable para un pensamiento

10. Hay cartas con Héctor Mendizábal durante 1991; por ejemplo, el 30 de mayo se le envió un reporte completo de cinco hojas con detalles de procedimiento.

11. “Mural de Siqueiros: liberalismo económico, estatismo cultural”, *El Cronista*, 21 de octubre de 1991, p. 5.

12. Ximena Ortúzar, “Rescatan Ejercicio Plástico, el mural de Siqueiros perdido en un sótano de Buenos Aires”, *Proceso*, N° 781, México, pp. 48-51.

13. Ana Martínez Quijano, “La verdadera historia del mural que pintó Siqueiros”, *Ámbito Financiero*, 24 de octubre de 1991, p. 19.

14. Jorge Juliá, abogado de la Comisión Nacional, presentó sus conclusiones en el III Congreso Latinoamericano de Cultura Arquitectónica y Urbanística, Salta, noviembre de 1993, tituladas “El mural de Siqueiros”.

15. Julián de Dios, “Menem firmaría un decreto que trabaría la salida del país del mural de Siqueiros”, *Clarín*, 1 de noviembre de 1991, p. 33.

16. Empresa presidida por Horacio Rodríguez y cuya apoderada legal es la doctora Mirta G. Barruti.

17. Daniel Fernández Quinti, “Autorizan a sacar del país el mural de Siqueiros valuado en 2.000.000 de dólares”, *Clarín*, 9 de diciembre de 1991, pp. 38-39; “No habría obstáculos para que el mural de Siqueiros emigre”, *La Nación*, 10 de diciembre de 1991, p. 16; “Permitirían sacar del país un mural de Alfaro Siqueiros”, *El Día*, La Plata, 10 de diciembre de 1991, segunda sección, p. 3.

moderno. Si el Estado no lo adquiría, el mural era de sus dueños y además se harían sólo salidas temporarias. Él era un restaurador de autos y aviones antiguos que había salvado un mural de la destrucción, la desidia y el abandono, que hizo los estudios necesarios, el rescate y la preservación a largo plazo. Obviamente tanto él como los inversores tenían que recuperar el dinero invertido, si no se quería vender el mural. ¿Por qué se pueden llevar cuadros a exhibir en otros países y no un mural? Dejaba claro que era un empresario y no un mecenas, por el simple hecho de que no podía serlo: vivía de su trabajo, pero no iba a rematar una parte del patrimonio del país. Pocas veces en la larga polémica de esta obra se ha hablado con tanta claridad, desde lo personal y desde lo que significaba el cambio que se estaba operando en el mundo, sobre el papel de los Estados en el monopolio de la cultura.¹⁸

El paso siguiente y ante la negativa del presidente Menem de dictar un decreto al efecto, fue que Seville SA se presentara el 18 de febrero de 1992, de manera espontánea y voluntaria, para firmar un acuerdo con el Estado a través de la Comisión Nacional de Monumentos, Museos y Lugares Históricos, para que el mural fuese inventariado y se lo incluyera en los términos de la ley 12.665. Era un hecho inusitado para la Comisión Nacional pero, ante la situación, que sus propietarios aceptaran regirse por una ley que el Estado no obligaba a que lo hicieran resultaba notable, ejemplar y único. Se llegó a un acuerdo y se firmó que el mural sólo saldría por lapsos –la Comisión Nacional aceptó hasta dos años cada vez, para ser exhibido en el exterior, por propia voluntad–. La intención era que se callaran definitivamente las críticas tremendistas de saqueo y destrucción cuando nadie quería eso. Los medios lo tomaron con beneplácito, al menos por un tiempo. Lo único que nunca terminaba de estar listo era el expediente en la Secretaría de Cultura, factor que complicaba las cosas. Pero al poco tiempo nuevamente se levantaron las voces que volvían al tema de que llevarlo a una gran exposición internacional era contrario a los intereses del país, pues –de modo absurdo– consideraban esa posibilidad un saqueo, una pérdida, sin advertir el valor de la obra como patrimonio cultural. Y, como siempre, se usaba el sistema de grandes titulares tremendistas que, aunque no fueran verdad y ni siquiera coincidieran con el texto, generaban impacto: que el mural estaba en el puerto, que se iba, que había que impedirlo...¹⁹ Incluso que su dueño “quiere ocultar el mural”, en dichos de uno de los ingenieros, Tomás del Carril, quien también estaba en pleito judicial –que perdió más tarde– por una supuesta deuda que no pudo demostrar. A río revuelto, todos a pescar; a lo mejor se saca algo. Y lo absurdo era que el mismo periodista que se quejaba porque el mural supuestamente estaba en la aduana para irse, dos semanas después se quejaría porque era llevado a un depósito en la provincia de Buenos Aires para su custodia.²⁰ Para quien miraba con atención, la irracionalidad y el cruce de intereses era cada día mayor y así iba pasando otro año más.²¹ Lo más absurdo fue que en septiembre los vecinos de Don Torcuato se acordaron del tema, un poco tarde, y llamaron a una asamblea para preservar su patrimonio, resultando un patético proyecto de museo que jamás se hizo, mostrando el nivel de ignorancia de otros que nunca hicieron nada por el mural.²² México por su parte publicaba con beneplácito y en primera plana lo que se estaba haciendo, con fotos excelentes que mostraban la envergadura del esfuerzo puesto para el rescate, contaba la historia del mural y de los restauradores que trabajaban en el lugar con técnicas de avanzada en ese momento.²³ Los medios de comunicación locales, desde 1991 hasta 1997, casi no hicieron referencias críticas al mural sino para mostrar aspectos técnicos y lo cuidadoso del trabajo realizado, o historiar a Siqueiros y su obra. Parecía que el consenso nacional e internacional estaba de acuerdo en que era la única solución posible y estaba bien hecha.²⁴ Incluso la posibilidad de que fuese llevado a México, junto con otras grandes

18. “El dueño del mural de Siqueiros: «Soy un empresario, no un mecenas, y no remato nada»”, *El Cronista*, 15 de diciembre de 1991, p. 19.

19. Daniel Fernández Quinti, “Está en el puerto el mural de Siqueiros”, *Clarín*, 10 de abril de 1992, p. 42.

20. Daniel Fernández Quinti, “El mural de Siqueiros fue a parar a un garaje del Camino de Cintura”, *Clarín*, 26 de abril de 1992, p. 42.

21. “El Ejercicio Plástico que Siqueiros hizo en el país se exhibirá en el mundo”, *La Maga*, 26 de agosto de 1992, p. 12.

22. “Un museo gestado en la comunidad”, *La Nación*, 25 de septiembre de 1992, p. 5.

23. “Ejercicio Plástico: listo para conocer el mundo”, *El Nacional*, México, 22 de junio de 1992, pp. 1, 9 y 10.

24. Claudia Celaya, “El arte de los ingenieros”, *Clarín*, 9 de enero de 1995, suplemento “Arquitectura”, p. 3.

obras, era tomada como una alegría para poder apreciarlo en vivo. Resulta interesante que en esos tiempos Miguel Frías, uno de los colaboradores de la empresa, comenzaba a tomar un papel más destacado, incluso presentándose como propietario del mural en varios foros internacionales como el Museo Reina Sofía, expresión del litigio judicial que llevaba adelante contra Mendizábal por derechos que aducía le correspondían y que aún no logró resolver.²⁵

En 1993 hubo un evento muy llamativo: los ya citados ingenieros que perdieron el conflicto legal recibieron un premio que consideraron importante y al que se le dio amplia difusión. Fue entregado en acto público el 8 de noviembre con un video explicativo y poco más tarde hubo dos publicaciones. Lo que pocos observaron es que ese premio era autoentregado por quien era el presidente de la institución, uno de ellos mismos. Y no consistía en nada más que en el mero premio, es decir, en nada. Una enorme propaganda basada en un evento hueco, que sirve de ejemplo de los mecanismos usados para presionar en el tema, hasta agotar a todos. Así lograban seguir deteniendo el mural e incrementando la causa papel tras papel.²⁶

Durante 1998 el juez había pedido un primer peritaje del estado real de conservación de las obras, que se hizo el 8 de julio y que demostró que no había daños reales salvo alguna concentración de humedad en pisos y paredes de los contenedores superiores. Deterioros no existían y eso era lo importante, al margen de lo que dijese los diarios.

Fue para 1999 cuando una nueva noticia periodística indicaba nuevamente que el mural estaba en la aduana "varado" desde hacía diez años, lo que era una mentira absurda, e incluso que se temía por su preservación. Una nueva imagen se estaba gestando en función de los litigios que se establecerían entre los ex miembros de Seville, Fine Arts y Dencanor por las pérdidas que ya había y que seguía dando el mural. Lo que alguien imaginó como un buen negocio eran sólo quebrantos y conflictos entre inversores transformados en acreedores; los de verdad y los de mentira. Se habían gastado cifras enormes en extraerlo y se seguía gastando en guardarlo mientras la Secretaría de Cultura no tomaba decisiones y los litigios trababan aun más todo.²⁷ Había que encontrar al "malo" de esta odisea y echarle todas las culpas: saqueador del patrimonio, exportador ilegal, abandono de una obra de arte... cualquier cosa con tal de ganar el juicio.

Por suerte ese mismo año pudo publicarse un largo estudio sobre todo el operativo de identificación y rescate del mural. Con lujo de detalles y fotografías la revista *Hábitat*, dedicada a temas de patrimonio cultural, dedicó tres números a detallar la historia y cada paso de la obra, con excelentes fotos que le fueron provistas por el equipo de rescate, de tal manera que aún hoy sigue siendo una publicación fundamental para entender lo hecho.²⁸ El restaurador Manuel Serrano publicó al mismo tiempo una detallada descripción de su trabajo en la memoria de un congreso internacional de alto nivel en México.²⁹

Para 1992 las luchas entre los acreedores de la empresa eran tremendas. Algunos se transformaban en funcionarios del régimen de Menem como Julio Herrero Anzorena, quien incluso estuvo en la Comisión Nacional de Monumentos y fue director de Arquitectura de la Nación, en cuyas manos estaba gran parte de las decisiones básicas del mural, o eran marchands que se iniciaban en el tema como Miguel Frías. Quizá por eso en enero de 2000 se editó un suplemento entero de *Radar*, revista del periódico *Página 12*, bajo el enorme título "Acá hay gato encerrado" sobre una foto de varios contenedores. Adentro, una extensísima nota explicaba la historia del tema, volviendo a las viejas declaraciones de que "ya había sido vendido al gobierno mexicano", afirmación paranoica que nunca

25. "Vendrán a México vestigios del camino", *Reforma*, México, 22 de diciembre de 1996, sección cultura, p. 4; "Out of the Basement", *Art News*, septiembre de 1998, p. 57; Ana Martínez Quijano, "Ejercicio Plástico (1933) Siqueiros en la Argentina", *Águila y Sol*, N° 2, 1996, pp. 17-20; Rafael Squirru, "Siqueiros, un arte que golpea", *La Nación*, 11 de diciembre de 1997, p. 22.

26. Jorge Fontán Balestra y Tomás del Carril, "Una obra de ingeniería al servicio del arte", *Anuario*, N° 19, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1993, y "Premio Ingeniero Luis Delpini, 1993", *Ingeniería Estructural*, N° 4, 1993, pp. 16-21.

27. "Un mural varado en la aduana", *La Razón*, 25 de noviembre de 1999, p. 17.

28. *Hábitat*, N° 24, 1999, pp. 40-44; N° 25, pp. 40-45 y N°26, pp. 40-46.

29. Manuel Serrano Cabrera, "Rescate del mural *Ejercicio Plástico* de David A. Siqueiros", *Memoria del Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México-Conaculta, 1999, pp. 343-349.

se logró borrar del imaginario colectivo, más aún cuando en la nota se asoció el mural a la destrucción ¡del muro de Berlín! Nuevamente la idea setentista de que el Estado iba a salvar al pueblo de los depredadores rondaba sobre un supuesto negociado hecho a sus espaldas con su patrimonio: la paranoia volvía lentamente.³⁰ Incluso comenzaban las quejas de quienes habían apoyado desde siempre el rescate del mural y hasta las cartas de lectores preocupados que veían alargarse el tema a causa de la imposibilidad de tomar cualquier decisión por parte de la justicia, por los pleitos de los acreedores.³¹ El porqué de la dilación, que seguiría por muchos años más, es imposible resumirlo en una frase y lo iremos viendo en cada oportunidad, pero hubo desde graves acusaciones de corrupción, jueces desplazados (nada menos que cuatro de ellos), funcionarios públicos que preferían que del tema no se hablara y trataban de “cajonear” el asunto, hasta amenazas y violencia. Pero la realidad jurídica era que de los veintinueve acreedores originales ya sólo quedaban tres, y fue cuando el tema pasó al Juzgado en lo Comercial N° 5 a inicios de 2000. Y, para quien lo veía desde afuera, resultaba interesante que entre ellos se encontraban quienes creían que había una quiebra fraudulenta para pasar el mural de Fine Arts a Dencanor, mientras que otros acreedores no lo aceptaban; no había acuerdo siquiera entre ellos mismos.

Los diarios insistían en el tema, en realidad era un constante bombardeo, y razón no les faltaba en cuanto a la inacción judicial; para mitad de año era “la obra maestra de la que nadie se hace cargo” y “que fue víctima del olvido”³² y un mes más tarde “El gobierno intenta rescatar un mural abandonado de Siqueiros”,³³ en un juego insólito de palabras y titulares que llevaron en poco tiempo a transformar una gran operación de la cultura en la desidia de individuos, los que al inicio se suponía que hacían grandes negocios, de empresas fraudulentas millonarias –¿qué se repartían si era todo pérdida?– y el Estado salvador que debía hacerse cargo de los bienes culturales pero que no podía tomar una decisión. Por supuesto las notas hacían hincapié en que “los daños sufridos por el mural pueden ser muy serios” sin haberlo visto siquiera, de que estaba “oculto en contenedores” y todo lo que pudiera levantar indignación. En realidad era una operación encubierta para desacreditar a alguna de las partes del litigio.

Mientras tanto el Estado seguía intentando actuar, pero la burocracia era imposible: la Comisión Nacional no podía ni declararlo patrimonio nacional –ya lo había denegado Menem– ni adquirirlo, porque hacía falta que el Congreso dictaminara la compra o la expropiación. Hugo Storero, secretario de Cultura, simplemente daba vueltas al tema año tras año sin imaginar una salida o declaraba que “nunca dejamos de ocuparnos del tema”, aunque la comisión que envió a ver el mural no pudo hacerlo por la obvia falta de permiso del juez que retenía la obra. Y por supuesto, sin dignarse a hablar con la empresa propietaria para llegar a algún acuerdo: era “Estado o particulares”, una antinomia absurda que impidió hacer algo. Pasaban los meses y en los medios se hablaba de “tumbas de metal”, “argentinidad”, que la obra estaba “a punto de perderse para siempre”.³⁴ Así las notas llegaron hasta fantasear sobre Blanca Luz Brum creyendo que se había refugiado en la isla de Robinson Crusoe tratando de encontrar un tesoro perdido enterrado allí hace siglos y que ella buscaba silenciosamente; aunque parezca absurdo, a eso se le dedicó una página entera.³⁵

Fue en marzo cuando el juez Juan Gutiérrez Cabello dio la orden de apertura. Y se abrieron los contenedores para encontrar que el mural estaba en muy buen estado. Es cierto que no era la mejor situación, había humedades. Todos querían verlo y no podían, pero ni había dejado de ser privado, ni la Justicia había fallado, ni el Congreso lo había expropiado, ni la Secretaría de Cultura había planeado la posibilidad de un acuerdo.

30. Juan I. Boido, “Memorias del subsuelo”, *Radar*, N° 30, 2000, pp. 4-8.

31. Ana Martínez Quijano, “Nadie hace nada por un Siqueiros que se pierde”, *Ámbito Financiero*, 13 de marzo de 2000, p. 3.

32. Alberto Giúdice, “La increíble historia de una obra maestra que fue víctima del olvido”, *Clarín*, 18 de julio de 2000, pp. 36-37.

33. Título de la nota de Alberto Giúdice, *Clarín*, 29 de agosto de 2000, p. 40.

34. Ana Martínez Quijano, “Un mural cumbre de Siqueiros a punto de perderse para siempre”, *Ámbito Financiero*, 16 de enero de 2001, pp. 14, 15 y 23, y “No dejaron a expertos cuidar un mural histórico”, *Ámbito Financiero*, 17 de enero de 2001, p. 12.

35. Luis T. Caffarini, “La musa del muralista”, *La Nación*, sección “Arte”, 28 de enero de 2001.

Es decir, todo seguía igual pero alguien hacía su propia campaña política a la vez que apoyaba a los amigos en sus demandas de dinero. Pero como los papeles de los malos y los buenos estaban definidos, pocos veían la maraña que había atrás y menos aún quiénes estaban realmente interesados en el mural.³⁶ Todo terminó en una denuncia en la Secretaría Anticorrupción y una carta de la abogada de la empresa propietaria aclarando que el mural estaba abandonado, no retenido por la Justicia.³⁷ El juez fue obviamente recusado por prejuizamiento.

En julio de 2001 el mural fue finalmente declarado de interés histórico-artístico de la provincia de Buenos Aires a pedido del diputado Sergio Massa.³⁸ Esto no creaba demasiadas expectativas a nadie ya que si no había acciones efectivas, todo quedaba en lo declarativo, pues considerarlo “de interés” en la realidad tiene poca consistencia concreta, más aún teniendo en cuenta que desde hacía años estaba claro que el lugar de residencia era el país. Pero nadie podía quedarse tranquilo y en lugar de presionar a quienes debían tomar las decisiones para destrabar los temas judiciales, que era lo que impedía que el mural pudiera abrirse, restaurarse o mantenerse en un sitio adecuado, atacaban rabiosamente a la empresa propietaria como si ella pudiese hacer algo que estaba bajo la tutela del juez, en un predio cerrado por la Justicia. Valga un artículo en que el maestro mexicano Serrano, quien había hecho la extracción y antes la restauración de los murales de Galerías Pacífico, ahora era “quien decidió emplear la cuchilla neumática para partirlo en pedazos”. Asimismo se hizo pública la primera inspección, la del mexicano Rafael Cruz Arvea, de febrero de 2001. Si bien era un experto, no tenía ni idea de que los deterioros que observaba eran los que ya existían antes de guardarse el mural, considerando los desperfectos preexistentes como nuevos;³⁹ a tal grado estuvo mal hecho que el mismo autor demoró la publicación. Y declaraba que nadie en México había querido comprarlo aunque, eso sí, se quiso alquilarlo para una gran exposición de Siqueiros, como se hizo con tantas otras obras en el mundo. Tras el tono alarmista la realidad se hacía patente.⁴⁰ En ese entonces estaba Teresa Anchorena actuando activamente en el tema y haciendo declaraciones del tipo “con dueños fantasmas, un juicio de simulación de venta y una empresa que se adjudica la propiedad, el mural no ve la luz”. Era tan obvio el juego de intereses privados en los funcionarios que hasta los medios los difundían.⁴¹ En esos días se publicó una larga nota en *The New York Times* sobre el tema, mostrando el alcance internacional que ya tenía el problema.⁴²

Ese mes de agosto vio llegar al máximo el aluvión de noticias. Es imposible siquiera reseñarlas ya que son tantas y nada traían de nuevo, salvo quejas de supuestos damnificados que terminaron perdiendo y que habían trabado por años el tema, o las múltiples intervenciones apaciguadoras de Liliana Barela (entonces directora de Patrimonio de la Nación y a cargo también de la Comisión Nacional), tratando de encontrar una alternativa razonable ante tanto caos desatado. La Secretaría de Cultura, o algunos de sus miembros, en plena caída del gobierno de Fernando de la Rúa, trataban de hacer sus propios negocios y que se salvara quien pudiera. Fue un tiempo atroz en que ni siquiera la voz de la lógica entraba en las cabezas. El propio Manuel Serrano desde México se vio obligado a dar una larga entrevista mostrando que la obra podía ser salvada sin problemas y que “no existen daños graves”; lo demás era escándalo al servicio de intereses privados.⁴³ Con la intención de evitar negocios espurios, la empresa Dencanor ofreció el 4 de octubre al presidente De la Rúa la posibilidad de restaurar y exhibir el mural públicamente. Resulta interesante que la carta jamás fue contestada, ni aceptada, actitud que muestra la realidad de la historia.

Pero si bien la Presidencia no estaba muy preocupada –debía tener otros problemas en plena crisis–, la Comisión Nacional de Monumentos logró en noviembre que el mural

36. Ana Martínez Quijano, “Pese a la indiferencia, el mural de Siqueiros aún sobrevive”, *Ámbito Financiero*, 21 de marzo de 2001, p. 18.

37. Mirta Barruti, “Aclaran sobre un mural”, *Ámbito Financiero*, 27 de abril de 2001, p. 20.

38. Ley 12.718/01 y decreto 1.866/01; véase Alberto Giúdice, “Un famoso mural fue declarado patrimonio cultural bonaerense”, *Clarín*, 12 de mayo de 2001, p. 59; “En busca del mural perdido”, *La Prensa*, suplemento “Cultura”, 27 de mayo de 2001, p. 5.

39. Rafael Cruz Arvea, “Ejercicio Plástico, el mural de Siqueiros en Buenos Aires; en peligro de pérdida por un alegato judicial”, *Crónicas*, vol. 8-9, México, 2001-2002, pp. 65-75.

40. Ana Martínez Quijano, “El mural de Siqueiros será patrimonial pero continúa en peligro”, *Ámbito Financiero*, 18 de julio de 2001, p. 24.

41. “Controversia por el mural *Ejercicio Plástico* de David Siqueiros”, *Clarín*, 24 de julio de 2001; Ana Martínez Quijano, “Riesgo mural: preocupa al país el caso Siqueiros”, *Ámbito Financiero*, suplemento “Arte-Ocio”, 24 de julio de 2001, pp. 1 y 3.

42. Clifford Krauss, “Argentina fights to save mural by mexican painter”, *The New York Times*, 2 de agosto de 2001, p. B2.

43. Carlos Fazio, “La obra puede ser restaurada, entrevista con Manuel Serrano”, *Clarín*, 24 de agosto de 2001; Alicia de Arteaga, “El mural de la discordia”, *La Nación*, sección 6, 12 de agosto de 2001, p. 5; Fabio Grementieri, “El cristal con que se mira”, *La Nación*, sección 6, 30 de septiembre de 2001, p. 4; en esos días hubo varios artículos firmados por Giúdice, Pogoriles, Arteaga y otros.

fuese declarado patrimonio nacional. Era un logro importante y una acción concreta que permitía por fin comenzar a trabajar en lo que desde hacía diez años estaba sobre la mesa: la ley 12.665 indica que, cuando un bien declarado es de propiedad privada, debe llegarse a un acuerdo con su propietario.⁴⁴ Era lo que se había hecho ya en 1992: sentarse a hablar y llegar a un acuerdo de intereses. Se trataba de una guerra a todo o nada, y un negocio oscuro por detrás, pero esta vez los que tenían urgencia para aprovechar el conflicto social que hubo desde la caída de De la Rúa a la subida de Duhalde a la presidencia eran un grupo de funcionarios públicos que intentaron venderlo al Museo de Houston. A río revuelto... Tuvo que venir al país la curadora de ese museo para enterarse de que las ofertas no eran legales, que se trataba de un simple y tradicional intento de negociado. Barela iba actuando lentamente, pero eran demasiadas las puertas cerradas por la corrupción o la inoperancia. Todo terminó con la caída estrepitosa de Rubén Stella, signado por el intento de apropiarse del mural, fuese verdad o mentira, y sus funcionarios cercanos. Duhalde vetó la declaratoria de bien artístico y cultural el 18 de febrero siguiente; era obvio que si no lo hacía todo iba a ser peor aún, aunque suene ridículo. Absurdamente, la empresa Dencanor volvió a reiterarle al nuevo presidente la oferta de exhibición pública gratuita, lo que tampoco contestó directamente, sólo hubo un acuse de recibo de la nota que había sido girada al secretario de Cultura.⁴⁵

El año 2002 fue catastrófico: las discusiones entre la Secretaría de Cultura y Dencanor, la falta de decisiones judiciales y las presiones ejercidas por los deudores y los que se decían deudores transformaron todo en una batalla verbal –o escrita– de dimensiones que el país jamás había visto en el arte. Una cosa era la paranoia de un diputado provincial que soñaba con sucesos extraños, otra que la Academia Nacional de Bellas Artes, desde su presidencia, publicara un artículo en el que apoyaba a algunos de los acreedores, incluso a quienes ya habían perdido sus demandas.⁴⁶ Entre agosto y septiembre fue cuando todo explotó: se le pidió la renuncia a toda la Comisión Nacional, lo que se sumaba a la crisis de la Secretaría de Cultura de la Nación, las presiones de Cañete y Anchorena de exhibirlo en algún o cualquier lado sobre la base de que el juez permitiría hacerlo si se pagaban los seguros, cosa que jamás se logró hacer y se perdió la oportunidad. Se seguía insistiendo desde Cultura que cualquier cosa era buena si evitamos “que pueda ser exportado y vendido al exterior”, como si en sus manos no hubiera ya papeles que impedían hacerlo.⁴⁷ Todo valía, incluso exagerar, mentir u olvidarse. Así que los siguientes días los diarios mostraron la profundidad de la crisis que no era ajena a la que vivía el país.⁴⁸ Y si bien es imposible citar cada nota publicada, todas hacían referencia al escándalo del mural y a los errores cometidos en su gestión. Incluso Anchorena quiso llevar el mural a la Biblioteca Nacional sin pensar que los camiones y los contenedores no pasaban por el ancho de la puerta, la que sólo midió Mendizábal. Otros escándalos similares terminaban en conventillos con gritos y amenazas de tono subido.⁴⁹ El 21 de noviembre de ese año finalmente se firmó un larguísimo convenio entre las partes, firmado por el secretario de Cultura Guido Di Tella, lo que debió haber sido el principio, no el final del tema.

Vale la pena ver cómo se llegó a ese convenio y el nivel de complejidad legal de las causas que embarraban el problema: el 21 de noviembre de 2002 Dencanor presentó un documento ante escribano de casi noventa páginas, que fue lapidario para el juez Gutiérrez Cabello. Se lo acusaba de prejuizgamiento al haber declarado a los medios lo que aún no había dicho por sentencia, se demostraba que había documentos que no habían sido incluidos en la causa, entre los que estaba una carta al presidente de la Nación; que se mantenían litigios separados por un mismo caso, lo que era ilegal; que se retenía sin dere-

44. Hinde Pomeraniec, “Por ley declaran monumento histórico el mural de Siqueiros”, *Clarín*, 30 de noviembre de 2001, p. 42.

45. Nota 031581-02-1-3 de la Secretaría Privada de la Presidencia a la doctora Marta Barruti, representante de Dencanor, 15 de julio de 2002.

46. Rosa M. Ravera, “Crónica de un problema”, *Seminario de Cultura Contemporánea 2001*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2002, pp. 155-165.

47. Alberto Giúdicci, “El mural de Siqueiros, una obra maestra a la deriva”, *Clarín*, 23 de julio de 2002.

48. La Subsecretaría de Cultura de la Nación fue disuelta por decreto 1.342/02.

49. “Restaurarán a la vista del público el mural de Siqueiros”, *La Nación*, 30 de agosto de 2002, p. 12; Fernando García, “Podrán restaurar y exhibir un famoso mural de Siqueiros”, *Clarín*, 28 de agosto de 2002.

chos reales el mural en contra de su propietario, que las deudas posibles eran menores a lo que ya estaba depositado judicialmente y que no se resolvían simplemente por falta de fallo. Asimismo se lo acusaba de aceptar la entrega a un tercero no litigioso del objeto de la pelea, que era mentira que no se protegiera debidamente el mural, que existía una operación de prensa. También se destacaba la ausencia de respuesta de Cultura ante las ofertas de convenios y “la falta de [...] interés del Estado o de sus funcionarios por la pintura. De haber tenido un auténtico y real interés o la hubieran expropiado o la hubieran declarado patrimonio histórico-artístico nacional”, por lo que se deduce que la “supuesta preocupación por el estado físico de la pintura no es más que una burda excusa para enmascarar el verdadero propósito de algunos funcionarios de menor jerarquía, cuya vocación subalterna es la de administrar y disponer de la obra”, entre otras muchas acusaciones que llevaron a recusar al juez de la causa. No era algo simple, era un golpe fuerte al Poder Judicial y a su connivencia con funcionarios públicos.⁵⁰

Estaba en juego no sólo dinero sino posiciones políticas en un Estado nacional cambiante a velocidad vertiginosa y donde cada uno intentaba hacer lo que pudiera para recolocarse, sin importar que atrás del mural había también seres humanos. Incluso *La Nación* llegó a publicar una nota en la que se aclaraba que un ex subsecretario de Cultura sólo tenía como antecedentes haber sido ejecutivo en París de fabricantes de carteras y champán,⁵¹ por lo que nada podía opinar sobre arte. El tema repercutió en México donde varios medios lo tomaron mediante notas y entrevistas.⁵² Pero nadie hacía lo elemental: reunirse con las partes con buenos modales, sin presiones ni abogados violentos, y llegar –como dice la ley 12.665 que amparaba la obra (y como ya estaba firmado)– a un acuerdo de exhibición que ya se había hecho llegar a dos presidentes. Es decir, si no se lo hacía, hoy entendemos que era porque los intereses de algunos funcionarios resultaban mucho más fuertes.

Tan poderosas eran las presiones que aprovechando la feria judicial la Secretaría de Cultura logró que el juez de turno diera permiso para abrir nuevamente los contenedores. No alcanzaba con todas las veces que se lo había hecho; era cuestión de estar en los diarios, mostrar que había funcionarios eficientes, cuando en realidad actuaban para apoyar a un sector de los acreedores de la causa. Y así, pese a tener las llaves en el bolsillo, se organizó un show televisivo de apertura forzada de los contenedores, con presencia policial, bomberos, perros, rotura de candados, para lograr que la imagen de buenos y malos quedara definitivamente instalada en el imaginario ciudadano. El inmenso y difundido operativo policial fue digno de las requisas del nazismo y a eso se apeló en la televisión. Los diarios dedicaron planas a la revisión del mural como si fuera un hecho político trascendente, hablando de “abandono”, de que estaba “sin protección” (¿entonces por qué hubo que romper tantos candados?) o que “llegamos a tiempo para recuperar la obra”, “rescatan un mural que fue víctima de la desidia” o, peor aún, que estaba en “un grado de deterioro tal que es muy dudoso que pudiera ser mostrado en esas condiciones”, olvidando obviamente que el mural no fue restaurado antes de ser guardado, sino que aún tenía los problemas anteriores. Y que si estaba tan indefenso y abandonado, ¿por qué contaba con tanta protección? Nadie demostró que hubiera daños producidos por el rescate o por los años de guardado. Pero eso no iban a decirlo.⁵³ Por supuesto hubo cuestionamientos a que no había un acuerdo entre las partes (Anchorena declaró: “No tengo presente la carta...”), sobre por qué no se le informó a los propietarios, o por qué no se usaron las llaves; todo fue tan ridículo que se llegó a hablar de una *performance*, un puesta en escena por los funcionarios del Estado para promocionarse.⁵⁴

Por suerte se aprovechó la ocasión para llevar a cabo dos evaluaciones por expertos locales de primer nivel, que hicieron un buen trabajo: en ambas se coincide en que si bien

50. Presentación de la doctora Mónica Barruti por protocolo notarial del 21 de noviembre de 2002.

51. Alicia de Arteaga, “El mural de Siqueiros”, *La Nación*, 15 de agosto de 2002, p. 8.

52. El diario *Milenio* fue prolífico en detallar cada paso entre julio y agosto describiendo todo detalle, de la forma que pudo, pero que pone en evidencia la situación.

53. Constanza Durán, “Rescatan un mural de Siqueiros que fue víctima de la desidia”, *Clarín*, 24 de enero de 2003, pp. 38-39; Alberto Giúdice, “Sin excusas el mural de Siqueiros debe ser rescatado”, *Clarín*, 1 de febrero de 2003, p. 32.

54. Ana Martínez Quijano, “Una semana decisiva para el mural de la discordia”, *Ámbito Financiero*, 3 de febrero de 2002, p. 3.

existen problemas graves, no hay nada que no fuera preexistente ni que no pudiera solucionarse con un buen trabajo de restauración, como fue en definitiva. Por supuesto lo que salió en los medios no fue exactamente lo mismo, sino que se difundió masivamente un texto recortado en que se destacaban las frases que marcaban deterioros y desaparecían las que los minimizaban.⁵⁵ Por supuesto la idea de llevarlo al edificio del Correo Central seguía en pie aunque nadie se tomaba la molestia de pensar que por la puerta no entraban las grúas ni los camiones, o que iban a destruir pisos y columnas con sus movimientos. Pocos días más tarde hubo una tasación oficial en cinco millones de pesos.⁵⁶ El tema llegó tan lejos que hasta en Estados Unidos hubo artículos en diarios.⁵⁷

Pero, por supuesto, no todo el periodismo estaba en la luna. De inmediato comenzó a reconocerse que los propietarios tenían el derecho legal de alquilar el mural o de hacerlo itinerar por museos de cualquier parte del mundo, si quisieran, aunque el país de radicación fuera la Argentina, como cualquiera que puede ser argentino y viajar o residir temporadas en el exterior. Eso dice la ley y ya estaba acordado; en realidad mostrar ese mural en el mundo debía ser un orgullo nacional, y no se terminaba de entender por qué eso horrorizaba a tantos, salvo que realmente hubiera otros intereses. Se podían vender cuadros de Siqueiros, como se hizo con varios en esos años en Buenos Aires, y llevarlos de aquí al exterior públicamente; se podían trasladar exposiciones de artistas de todo tipo, o traerlas aquí, pero el mural no; todo resultaba absurdo más allá de las buenas, quizá excelentes, intenciones.⁵⁸ Muy pocos entendían la contradicción pero no podían luchar contra el mecanismo montado de manipulación mediática.⁵⁹

La recusación al juez fue efectiva y fue seguida por una carta al nuevo presidente, Néstor Kirchner, en la que se volvía a ofrecer la exhibición de la obra; más obvias no podían ser las cosas. El documento dice que ya existe "una expectativa universal para que la obra se exhiba, lo que llevó a que numerosas instituciones y museos extranjeros hayan requerido a mi representada la autorización para exponerla por primera vez. Sin embargo su propietaria, Dencanor, considera y consideró siempre que la primera exhibición de la obra debe realizarse en el territorio nacional donde fue pintada y luego extraída [...]. En tal sentido se han formalizado las pertinentes comunicaciones a la Secretaría de Cultura de la Nación desde hace ya mucho tiempo, sin que se haya recibido aún respuesta alguna. Por todo lo dicho se recurre a V.E., representante de la Nación Argentina como de su pueblo, a fin de ofrecerle el derecho de exhibir la obra dentro del país, en forma totalmente gratuita y por el término de un año". Y se agrega que "las dos únicas condiciones que reclama esta propietaria radican en que: 1) debe asegurarse que todo movimiento relativo a la obra debe ser realizado sin que se deteriore ni se destruya la misma, por personal idóneo, especialmente bajo la dirección y supervisión de los maestros que la extrajeron; y que 2) el Estado debe comprometerse a no exportarla por ningún motivo".⁶⁰ La falta de respuesta a la propuesta era más que una falta de respeto. Y esta respuesta era necesaria porque el Poder Judicial mantenía la tónica de entregarle al Estado la tenencia del mural, lo cual es ilegal siendo propiedad reconocida de terceros y sin autorización de éstos. De todas formas la Justicia exigía que se pagaran las pólizas de seguro y se resolvieran las deudas con la empresa de contenedores, como era lógico. La Secretaría de Cultura no logró hacer ninguna de ambas cosas y nuevamente todo quedó en nada.⁶¹ Es más, en junio se volvió a ofrecer el mural al presidente Kirchner, a lo que tampoco hubo respuesta directa, y en agosto se pidió una audiencia para resolver el acuerdo y terminar con el tema. Fue derivada a la Secretaría de Cultura, donde la reunión fue llevada a cabo con la subsecretaria, quien de buena manera declaró que carecía realmente de los antecedentes para definir un tema tan complejo.⁶² Parecía que nada tenía salida.

55. Marta Fernández y Cristina Lancelotti, "Ejercicio Plástico, pintura mural de David A. Siqueiros. Informe preliminar, inspección de estado 23-1-2005", mimeo.

56. "Agoniza el mural pintado por Siqueiros", *La Nación* (online), 11 de febrero de 2003; Patricia Kolesnicov, "El mural de Siqueiros fue tasado en 5 millones de pesos", *Clarín*, 12 de febrero de 2003, p. 31.

57. Craig Fagan, "Art in limbo: like watching paint again; custody of 1933 Siqueiros mural bogs down in Argentina sluggish court system", *Los Angeles Times*, 19 de abril de 2003.

58. Patricia Kolesnicov, "Un museo estadounidense está detrás del mural de Siqueiros", *Clarín*, 11 de junio de 2003, p. 34.

59. "Impiden a sus dueños el uso del mural de Siqueiros", *Infobae*, 2 de abril de 2003, portada.

60. Con fecha 17 de junio de 2003.

61. Ana Martínez Quijano, "Mural: Cultura perdió litigio por no aportar seguros mínimos", *Ámbito Financiero*, 12 de noviembre de 2003; reproducido en *Crónicas*, N° 12, México, 2006.

62. Oferta del 17 de junio de 2003; nueva carta del 4 de agosto de 2003 a Presidencia de la Nación, respuesta al director de audiencias del 20 de agosto describiendo la reunión, referencia DGA-D949.

El fracaso del Estado en hacer lo que sus propios funcionarios planificaron fue tan obvio que hasta los medios se silenciaron y pasaron a publicar notas históricas que ni se asomaban siquiera al problema legal. De golpe era una obra de arte y la trataban como tal.⁶³ Mientras tanto la Secretaría de Cultura no pudo pagar los seguros que el juez exigía para entregarle el mural, por lo que todo se vino debajo de nuevo.⁶⁴ ¿Puede ser posible que tras todos esos años, cuando el Estado logró que la Justicia fallara a su favor, no pudiese tramitar el pago de un seguro y perdiera todo lo logrado? El paso siguiente fue que la Comisión Nacional de Monumentos dictara la declaratoria de bien histórico artístico de la Nación, lo que la misma empresa venía pidiendo desde 1992.⁶⁵

El final de esta historia, o al menos del capítulo más bochornoso, fue la publicación de un libro completo con la historia del mural y de su rescate, con fotos y todos los detalles habidos y por haber factibles de obtener en ese momento. Incluía desde las memorias inéditas de Blanca Luz Brum hasta los artículos publicados por Siqueiros, se analizaban la obra y los personajes.⁶⁶ De alguna manera, el fracaso legal, el fin de la presión de los medios y el hecho de que hubiera un libro en las librerías contando la historia calmaron las aguas, cerraron heridas, abrieron otras –siempre hay quien cree tener derecho a hacer lo que otro hizo antes–, y el tema al menos se apaciguó. Los actos para presentar el libro, su venta hasta agotarse, la posibilidad de acceder gratis al CD con la película del rescate y las conferencias que se fueron dando en los foros de especialistas⁶⁷ le dieron un cariz diferente al tema, incluso hasta se editó algún otro libro sobre él.⁶⁸

Al inicio del año siguiente hubo una gran noticia: se estaba trabajando en la restauración de otro mural, el de Salvadora, que había sido llevado por Mendizábal a su casa. Él financiaba el trabajo de su propio peculio; la obra, que no era menor, fue una tarea institucional y con especialistas, como se ha visto en el capítulo 1.⁶⁹ Al otro año se logró, finalmente, la firma de un nuevo convenio entre la Secretaría de Cultura y Dencanor, en el cual se ponían de acuerdo en trabajar en conjunto. Tras trece años de luchas llegaban a un arreglo aceptable; no sería todo ni lograrían nada en ese momento, pero al menos habían entendido que sentarse y hacer un papel conjunto, reconociendo los derechos de sus propietarios –litigios mediante–, no era tan difícil.⁷⁰ Poco más tarde habría un comunicado conjunto entre México y Argentina el 31 de junio de 2004. Se publicaron notas que profundizaban el tema histórico y artístico del mural.⁷¹ En 2006 ya se habían filmado dos películas,⁷² una en México y otra en la Argentina, y luego se harían varias para televisión. Esta nueva postura, esta actitud no agresiva sino positiva, llevó rápidamente a una modificación en la manera de ver y entender el tema. El apoyo presidencial que promovió la senadora Cristina Kirchner –y luego como presidenta desde el primer momento– y las presiones amistosas del gobierno de México propiciaron que en 2007 se organizara la Comisión Nacional para la Recuperación del Mural y, luego veremos, su traslado a Casa de Gobierno para la exhibición en el Bicentenario, al igual que para su restauración por un equipo argentino-mexicano. Sólo quedaría una polémica que se cerró con tres duros artículos con Raquel Tibol, quien mantenía una postura sobre la interpretación del mural a partir de la cual consideraba que estudiar la vida íntima de Siqueiros no era adecuado.⁷³

En ese año fallecería Héctor Mendizábal, cambiando toda la situación judicial justo cuando se produjo la exhibición del mural con la presencia de los presidentes Cristina Fernández de Kirchner y Felipe Calderón. El tema legal quedó en los siguientes términos: aún falta el fallo judicial referente a la relación entre el valor del mural y el monto de los créditos que sustentan la impugnación de su venta, que es la única manera como puede resolverse el tema de una vez; es decir, conociendo los montos efectivos y los deudores

63. Josefina Delgado, “Crónica de un periplo tumultuoso: Siqueiros en la Argentina”, *Clarín*, suplemento cultural, 2 de agosto de 2003, pp. 1-3.

64. Poder Judicial de la Nación, 87.279, Juzgado 13, Secretaría 26, 22 de octubre de 2003.

65. Decreto 1.045/03.

66. Héctor Mendizábal y Daniel Schávelzon, *Ejercicio Plástico...*

67. Daniel Schávelzon, conferencia “El mural de Siqueiros en la Argentina”, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 29 de abril de 2003.

68. Álvaro Abós, *Cautivo*, ya citado

69. Patricia Kolesnicov, “El mural de Salvadora...” p. 47.

70. Escribanía General de la Nación, convenio firmado ante el escribano Natalio Etchegaray el 2 de febrero de 2004.

71. Alvaro Abós, “El legado argentino ...”, pp. 1-2.

72. La película hecha en México fue dirigida por Silvia María y Felipe Vázquez Maqueda, la realizada en Argentina fue producida por la empresa Habitación 1520 y dirigida por Lorena Muñoz.

73. Daniel Schávelzon, “El de *Ejercicio Plástico*, un Siqueiros enamorado” (nota de R. Manzanos), *Proceso*, N° 1606, México, 2007; Raquel Tibol, “El erótico: *Ejercicio Plástico* no es una historia de amor”, *Proceso*, N° 1607, México, 2007, pp. 60-62; Daniel Schávelzon, “*Ejercicio Plástico*, respuesta a Raquel Tibol”, *Proceso*, N° 1608, México, 2007, pp. 67-68.

reales. Y a partir de allí disponer libremente del bien, salvo que sea expropiado por el Congreso de la Nación. Hubo un intento de expropiación que llegó en 2008 a tener media sanción en el Congreso Nacional, pero quedó suspendido a fin de año por la crisis que afectó al país; y en este año 2009 hay nuevamente otro proyecto en tratamiento. Por fin las palabras de Mendizábal escritas en 2003 parecen cumplirse:

Hoy, *Ejercicio Plástico*, fiel a su destino de eterna oscuridad, descansa nuevamente encerrado en esos contenedores que se hicieron para que de allí salieran a la luz, imposibilitado de ser compartido por el público. Es de esperar que este triste sino se quiebre alguna vez y la pieza pueda comenzar a reescribir su historia, para beneficio de muchos y daño de nadie. Es necesario imitar la grandeza de aquellos proyectos de 1933 y de 1991, y cesar de intentar utilizar esta maravillosa obra en beneficio de objetivos mezquinos y personales, sean de índole económica o política, y dejarle seguir su curso por la vía que la historia reclama y reclamará aun más con el paso del tiempo. Hago fervientes votos para que los poderes de la Nación asuman su verdadero rol y no sólo respeten el monumental esfuerzo privado realizado, sino que lo defiendan y promuevan en el objetivo original, el que sólo traerá beneficios para la Nación.

LA VISIÓN MEXICANA DE EJERCICIO PLÁSTICO

Alfonso Nieto

Consejero Cultural y de Prensa de la Embajada de México en la Argentina

El gobierno de México ha instrumentado, por cerca de un siglo, una política sistemática de apoyo al mantenimiento, la producción y la difusión de la cultura nacional, en el país y en el exterior. Esta estrategia, convertida en política de Estado, tiene sus orígenes en el proyecto de rescate de la identidad nacional promovido por José Vasconcelos. Para ello se buscaron los elementos que constituían las bases históricas y culturales del país, recuperando el valor de las expresiones culturales desde el período precolombino, pasando por la colonia, la Reforma, la Revolución y, en particular del arte popular. México se forjó así una imagen internacional en la que su diplomacia ha jugado un papel importante. Fue durante ese período del Renacimiento Mexicano o muralismo cuando surgieron Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, cuyos nombres y obras se dieron a conocer en todo el mundo.

La defensa y la conservación del patrimonio cultural están basadas en una serie de instrumentos jurídicos, convertidos en directrices en el tema. Una de las legislaciones que sustentan esa política es la Ley Federal sobre Zonas y Monumentos Arqueológicos, Artísticos e Históricos de 1972, la cual establece que es de utilidad pública la investigación, protección, conservación, restauración y recuperación de los monumentos artísticos. En el artículo 5° se define este concepto y sobre esa base se han publicado varios decretos presidenciales que declaran monumento artístico la obra de artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, Frida Kahlo, María Izquierdo y Remedios Varo, entre otros. En específico, el 18 de julio de 1980 el *Diario Oficial de la Federación* publicó el decreto presidencial que declaraba monumento artístico la totalidad de la obra de David Alfaro Siqueiros, sea de propiedad nacional o particular, siendo el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) el organismo competente para restaurar su obra. No cabe duda de que la obra siqueirana es uno de los legados más significativos del México posrevolucionario, tanto por sus composiciones estéticas como por sus aportaciones técnicas. A continuación se mencionan una serie de hechos, declaraciones y convenios que enumeran los pronunciamientos y las acciones de México en torno al rescate de *Ejercicio Plástico*.

1933-1988. La finca Los Granados cambió varias veces de propietario y el mural sufrió agresiones y descuidos, pero no fue afectado de manera irreversible.

1989-1991. El mural fue extraído del sótano con una tarea titánica dirigida por el restaurador mexicano Manuel Serrano, contratado por Héctor Mendizábal.

2001. El gobierno argentino manifestó al gobierno de México su interés por restaurar el mural sobre la base del Convenio de Cooperación Cultural y Educativa firmado en 1997. El artículo VIII establece: "Las partes fomentarán la actualización de recursos humanos, encaminada a rescatar, restaurar y proteger el patrimonio histórico y cultural de cada uno de los dos Estados". Al conocer la intención del gobierno argentino, las autoridades mexicanas manifestaron su disposición por cooperar, así como su interés por conocer su estado físico y situación legal.

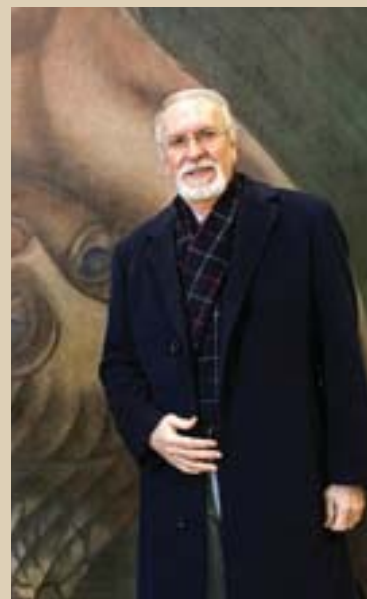


Figura 248. Alfonso Nieto





Figura 249. Detalle del rostro de Blanca Luz

Septiembre. El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) dio a conocer que *Ejercicio Plástico* está catalogado en el Inventario del Muralismo Mexicano y es parte de la iconografía plástica de México, por lo que el gobierno federal quisiera colaborar en el rescate de la obra.

2002. La embajadora de México, Rosario Green, declaró que el gobierno mexicano y la Fundación Siqueiros colaborarían en los trabajos de restauración de la obra.

Julio. El presidente Vicente Fox, quien visitó la Argentina, manifestó el interés de México por colaborar en el rescate del mural.

2003. Enero. Se llevó a cabo una visita de inspección al establecimiento Don Bosco donde estaban almacenados cuatro contenedores con las diversas partes del mural. Participó el secretario de Cultura, Rubén Stella. Los especialistas dictaminaron que el mural era rescatable. El consejero cultural de la Embajada, Miguel Díaz Reynoso, atestiguó el hecho y ratificó la disposición del gobierno de México de colaborar en la recuperación del mural mediante asistencia técnica.

Noviembre. El presidente Kirchner declaró bien de interés histórico-artístico nacional el mural *Ejercicio Plástico*. Se menciona: "El gobierno de los Estados Unidos Mexicanos ha manifestado su preocupación por la preservación del mural y su disposición para colaborar en los aspectos técnicos de la restauración".

2004. Febrero. Se firma el Convenio de Cooperación y Colaboración entre la Secretaría de Cultura (Argentina) y la empresa Dencanor, en el cual se establece que el mural podrá salir del país temporalmente y que se exhibirá durante un año en la Argentina una vez concluida su restauración.

Junio. La ciudadana argentina Silvia Noemí María solicitó el auspicio para la producción del documental "Siqueiros, *Ejercicio Plástico*", dirigido por el mexicano Felipe Vázquez Maqueda. Este auspicio fue otorgado.

Julio. En la reunión de la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural (México-Argentina) el gobierno mexicano ofreció participar en la restauración del mural, a través del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble del INBAL.

2006. El presidente de la Comisión de la Función Pública de la Cámara de Diputados de México envió una carta al embajador de la Argentina en México para hacerle saber su intención de exhortar a las autoridades mexicanas, en coordinación con las argentinas, para que se evite el deterioro de *Ejercicio Plástico*.

2007. Enero. Teresa Franco, nueva directora del INBAL, aseguró que el interés de la institución en el tema es "manifiesto", pero señaló que sus atribuciones son limitadas al tratarse de un litigio entre particulares sobre una obra realizada en el extranjero.

Febrero. El diputado Benjamín González Roaro propuso un punto de acuerdo, que fue aprobado: "La Cámara de Diputados del Honorable Congreso de la Unión exhorta a las secretarías de Relaciones Exteriores y de Educación Pública para que, dentro de sus atribuciones, realicen las gestiones necesarias ante el gobierno argentino y trabajar en coordinación para restaurar el mural *Ejercicio Plástico* del pintor mexicano David A. Siqueiros, que se encuentra en ese país, en peligro de deteriorarse irreparablemente".

Abril. Acuerdo propuesto por las senadoras María de Lourdes Rojo Incháustegui y Rosario Green Macías el 26 de abril. En él se menciona que “por la relevancia de la obra y las condiciones en que se encontraba la misma, el gobierno mexicano, por conducto de su Embajada en la Argentina, y las autoridades de aquel país, tomaron nota del caso y con ello realizaron gestiones que han venido a ser fundamentales en la protección del mural”. Pero que “después de trece años de estar almacenada en contenedores, con la expectativa de que el fallo judicial permita el rescate y restauración de la obra, consideramos conveniente que existiendo acuerdos entre México y Argentina que sirven de marco para tomar acciones conjuntas, se propicie la intervención de especialistas en restauración y en la obra del muralista mexicano, como lo ha ofrecido la directiva de la Sala de Arte Público Siqueiros”. Basado en esos considerandos se aprobó lo siguiente: “El Senado de la República exhorta a las secretarías de Educación Pública, de Relaciones Exteriores y del Instituto Nacional de Bellas Artes a dar seguimiento a las gestiones que se realizan en la República Argentina en relación con el rescate, restauración y preservación del mural”.

Abril. Durante la visita a México la senadora Cristina Fernández de Kirchner solicitó al presidente Felipe Calderón su apoyo para la restauración.

Mayo. La Embajada de México en la Argentina comunicó a la Secretaría de Cultura argentina el interés del gobierno mexicano de que *Ejercicio Plástico* fuera trasladado a un sitio con condiciones adecuadas de conservación para iniciar las tareas de restauración.

Figura 250. Uno de los paneles del mural, en su estado y ubicación actual.



Julio. Apertura de los contenedores. Por la parte argentina estuvieron representantes de la Secretaría General de la Presidencia, de la Universidad Nacional de San Martín, de la empresa Dencanor, la síndica de las partes, así como diversos medios informativos. El autor de este texto participó como representante de la Embajada de México. Una vez atestiguado que el estado de la obra permite su restauración, reiteró el ofrecimiento del gobierno de México de colaborar en la restauración.

Agosto. Durante la visita del presidente Néstor Kirchner, la senadora Fernández de Kirchner se reunió con intelectuales y comentó el interés de los dos gobiernos por recuperar el mural, considerado patrimonio cultural latinoamericano. En esa oportunidad, el subsecretario para América Latina y el Caribe, Gerónimo Gutiérrez, manifestó que la administración de Felipe Calderón había aceptado colaborar en la restauración: "Lo importante es que se exhiba y que sea una muestra más de estos vínculos tan importantes que hay en materia de cultura entre la Argentina y México".

Octubre. El decreto presidencial que crea la Comisión de Recuperación del mural *Ejercicio Plástico* del artista David Alfaro Siqueiros señala que el gobierno de México "ha manifestado su preocupación por la preservación del mural, así como su predisposición para colaborar en todo lo que concierne a su debida protección". Durante el año se expresó la posición oficial, indicándose que Conaculta estaba dispuesta a apoyar, e incluso asumir, la restauración del mural, una vez que se resuelva el litigio en proceso. El ofrecimiento consistía en expertos, técnicos y restauradores, además de los materiales necesarios para ese fin.

2008. *Octubre.* Los contenedores fueron trasladados a la plaza Colón. La ceremonia de apertura contó con la presencia de la presidenta Fernández de Kirchner. Por parte de México estuvieron presentes el subsecretario Gerónimo Gutiérrez y funcionarios de la Embajada.

Noviembre. En su visita a la Argentina, el presidente Felipe Calderón destacó que gracias a las gestiones del gobierno argentino se dejaron atrás los diecisiete años que el mural permaneció en contenedores.

Diciembre. El quinto contenedor, con las piezas que forman el piso, fue entregado en préstamo por la empresa Dencanor; Manuel Serrano y su equipo definieron la restauración.

2009. *Abril.* Se terminó la restauración de las paredes y la bóveda. Durante las siguientes semanas un equipo de restauradores argentinos trabajó en las baldosas del piso.

El mural *Ejercicio Plástico* se ha convertido en un emblema de la relación cultural entre México y Argentina, casi una insignia del patrimonio cultural latinoamericano. De esta manera su restauración fue ejemplo de coordinación, no sólo entre gobiernos, sino también entre restauradores, universidades y empresas, que han contribuido a este loable rescate del patrimonio cultural.

LA COMISIÓN PARA LA RECUPERACIÓN DEL MURAL

Agosto de 2007 vería cristalizar las primeras medidas concretas de esta nueva etapa para el mural. Primero porque la entonces senadora nacional Cristina Fernández de Kirchner en su viaje a México recibió diversos pedidos para que el mural fuese rescatado, con lo que estuvo plenamente de acuerdo. Puede parecer extraño este tipo de pedido oficial para nuestro país, el que no se involucró demasiado en su patrimonio, y menos aún en lo que nuestros artistas han hecho en el exterior; pero en México las cosas son diferentes. Así que la senadora tomó de inmediato cartas en el asunto entendiendo que el tema ya alcanzaba nivel internacional y llegaba a los presidentes mismos. No era una discusión de periodistas trasnochados, era política. Así, tras todos los cabildeos, discusiones, falsos entuertos y discusiones interminables que llevaron a escribir cosas inusitadas y a propalar acusaciones infundadas, la presión –gentil pero fuerte– de México se hizo sentir, y la capacidad de apreciar el arte de la senadora primó por sobre todo. Y aunque parezca una anécdota, al regreso de ese viaje, y dado que se hablaba de una mujer de manera constante –Blanca Luz Brum–, la senadora le solicitó información a la embajadora de la Mujer, Magdalena Faillace, quien le entregó el libro que habíamos publicado con Mendizábal en 2003, que al parecer impactó sobremanera por su historia y por las imágenes a la futura presidenta.¹

Para resolver el problema y establecer una estrategia concreta de acción se formó una comisión nacional bajo la dirección de Faillace, quien a su vez había estado en el tema durante años tanto desde la Comisión Nacional de Monumentos como desde la Secretaría de Cultura. Ese nuevo organismo, en el ámbito de la Secretaría General de la Presidencia, estaba conformado por la presidenta y siete miembros, que, más allá de los cargos que tuvieran en su momento –que sabemos que cambian de manera constante–, eran gente que estaba en la materia, no tenía intereses económicos en el mural y que no formaban parte de ninguna demanda o acción legal.² Esas eran las condiciones. A ellos se les sumaron dos invitados, Alfonso Nieto por ser el agregado cultural de la Embajada de México, y el restaurador Eduardo Guitima, quien había estado en la extracción del mural y volvería a estar en la restauración. No se incluyó ni a la empresa propietaria, ni la sindicatura de los acreedores, ni al mismo Mendizábal, quien por otra parte ya se encontraba muy enfermo.

El conjunto de problemas a resolver no eran pocos ni menores: encontrar el dinero para resarcir a Grúas Don Bosco, que retenía el mural por los diecisiete años de depósito; acordar con la sindicatura la posibilidad de moverlo, restaurarlo y exhibirlo, por ende ponerse de acuerdo con todos los acreedores; encontrar un sitio lógico para la muestra, pagar los seguros, ubicar a los especialistas nacionales y contratarlos, construir el nuevo sitio de trabajo, restaurar la obra y financiar esos trabajos –lo que no era una cifra para olvidar–, traer el piso, lograr que la Justicia autorizara todo sin desmedro a la causa y un par de cientos de problemas más. Pero si bien eran temas que ya habían sido discutidos por años, había ahora una postura diferente, distinta, en la que coincidió toda la

1. Mariana Verón, “La primera dama se reunió con intelectuales”, *La Nación*, 1 de agosto de 2007; “Cristina quiere el mural de Siqueiros en la Rosada”, *El Cronista*, 1 de agosto de 2007, p. 9; “Cristina promete rescatar el Siqueiros”, *Clarín*, 1 de agosto de 2007.

2. Los miembros eran Néstor Barrio, José María Caula, José E. Burucúa, Ramón Gutiérrez, Daniel Schávelzon, Rosa E. Ravera y Juan M. Repetto.

Comisión: era necesario dejar de lado la agresividad del Estado y su poder, respetar de manera cabal el derecho de los particulares, hablar sin abogados presentes con toda la buena fe posible y llegar a arreglos convenientes para todos. Esto era un cambio total a todo lo hecho y obviamente dio sus frutos.

Y sólo con afán de ejemplo, al hablar con los propietarios la frase de uno de ellos nos quedó grabada: "En casi veinte años jamás un funcionario me invitó a tomar un café y me preguntó qué quería, siempre eran abogados agresivos llenos de papeles ilegibles". Y era cierto, discusiones que a veces no pasaban de la escalera de entrada al edificio por su violencia, entre representantes, abogados o letrados con poderes; jamás se habló seriamente entre seres humanos, algo tan elemental y simple. Y esa política funcionó; ese es el logro mayor de la Comisión: resolver todo de buenas maneras y hablando directamente, gente con gente.

Si seguimos el proceso a través de los medios de comunicación sumado a los datos que tenemos, la visita oficial de los Kirchner a México era a fin de julio. Ellos sabían que el mural era tema que iría a salir nuevamente tanto en la Presidencia misma como en el Senado; y efectivamente así fue. Para ello se pidió antes a la Comisión que se hiciera un nuevo peritaje, totalmente neutro, realista, que se llevó a cabo el 27 de julio de 2007. Los resultados fueron más que alentadores y los mínimos deterioros que pudieron observarse no pasaron de algún óxido metálico. El mural había resistido todo. La noticia fue explosiva y cubrió de hermosas fotos a color las primeras planas de los diarios de todo el país.³ De todas formas, hubo quienes mantuvieron el tono de crítica augurando destrucciones y pérdidas totales, pero la realidad mostraba otra cosa.⁴

Después de iniciadas las acciones de la Comisión, en especial la apertura de los contenedores y el peritaje con su difusión, se produjeron varios viajes que ayudaron de manera notable: Faillace fue a México en dos oportunidades con el fin de ponerse en contacto con las máximas autoridades del arte y la restauración para encontrar una manera de hacer que Manuel Serrano regresara al país, con un equipo técnico y los materiales para restaurar la obra. Todo fue logrado y la intervención de la Embajada de México fue fundamental, ya que ese país pagó incluso los costos de los materiales y productos necesarios para los trabajos; el resto lo hizo la Universidad de San Martín a través de su eficiente Taller Tarea. En septiembre un viaje mío a México generó, al ser público, varias mesas con periodistas curiosos de saber qué estaba sucediendo y el futuro del mural,⁵ y el cierre de varias conversaciones con autoridades para que pudiera comenzarse a la brevedad, lo que no era sencillo ni estaba presupuestado en aquel país para ese año ni el siguiente. Esto generaba varios inconvenientes; pero podían resolverse tal como ocurrió.

En Buenos Aires comenzaron a surgir propuestas de manera inmediata y de forma paralela a las conversaciones con el juez Fernando D'Alessandro, que mostró su mejor voluntad al igual que la empresa propietaria, el depositario y la sindicatura de acreedores. Una vez obtenido un acuerdo de todas las partes, comenzó un primer plan de acciones: había que saldar la deuda con Grúas Don Bosco, lo que se logró cuando quienes acompañaban al presidente Calderón lo hicieron de buena voluntad junto con empresarios locales. En esto, un grupo de siete empresas de ambos países se hicieron cargo del tema económico durante 2008 a solicitud de la Presidencia de la Nación.

Asimismo, se decidió que el único sitio posible para exhibir el enorme mural era el antiguo patio de maniobras de la llamada ex Aduana de Taylor, cuyos restos están bajo la plaza Colón tras la Casa de Gobierno y forman parte del museo que allí funciona. Más allá de la política de exhibirlo en una casa presidencial como un gesto de unión latinoamericana, lo que resulta muy significativo y garantiza la seguridad, era el lugar perfecto

3. María L. Picabea, "El mural de Siqueiros resiste", *Clarín*, 29 de julio de 2007, pp. 1 y 64; Susana Reinoso, "El mural de Siqueiros recupera la luz", *La Nación*, 28 de julio de 2007, pp. 1 y 22; Ana Martínez Quijano, "Mural de Siqueiros: la última oportunidad", *Ámbito Financiero*, 30 de julio de 2007, p. 3; Mariano Pérez de Eulate, "Cristina promete rescatar el mural de Siqueiros", *Clarín*, 1 de agosto de 2007.

4. Ana Martínez Quijano, "El mural de Siqueiros no tiene aún valor de mercado", *Ámbito Financiero*, 27 de agosto de 2007.

5. Lizette Sánchez, "Continúa la batalla legal por Ejercicio Plástico", *Milenio*, México, 14 de septiembre de 2007, sección C, p. 49; Mónica Mateos, "Un fragmento del mural de Siqueiros en la Argentina en manos desconocidas", *La Jornada*, México, 14 de septiembre de 2007, p. 6.

para construir un tinglado-taller donde hacer los trabajos y que entraran los camiones y grúas con toda facilidad por el espacio existente. Una vez restaurado y construido en la ex Aduana Taylor, un lugar adecuado para exhibirlo, era muy sencillo poder bajarlo e instalarlo. De otra manera hubiera sido necesario construir un edificio en un terreno o plaza, lo que además de costos imposibles resultaba irreal para un mural cuya propiedad seguía siendo privada.

Una vez decidido, esto fue necesario hacer las obras: para ello las gestiones de Faillace y Caula permitieron que la empresa Techint construyera el galpón, lo equipara con la mejor tecnología y se hiciera cargo de lo proyectado por la Universidad Tecnológica Nacional. La solución técnica era espectacular para nuestro país, donde este tipo de actividades es más que poco habitual. Luego hubo que resolver el traslado, para lo que se necesitaban camiones especiales. En esta cuestión la más importante empresa dedicada al movimiento de obras de arte, Delmiro Méndez, ofreció hacer gratuitamente todos los movimientos, estudiando previamente el recorrido.⁶ Éste se llevó a cabo el 21 de agosto de 2008, en forma fácil, rápida y efectiva ya que ni siquiera los contenedores, a los que se suponía en muy mal estado, presentaban deterioros.⁷ El 22 de octubre fue visitado, aún dentro de los contenedores, por la ahora presidenta de la Nación, Cristina de Kirchner,⁸ lo que abrió la puerta para el trámite de expropiación que llegó a tener media sanción del Senado –Diputados lo había hecho en 2007–, aunque se paralizó allí. Hoy hay un nuevo proyecto que esperamos se haga realidad.

Quizá el tema más discutido fue el de la instalación en sí misma, ya que por un lado la Aduana Taylor tiene históricamente graves problemas de humedad, lo que llevó a pensar desde el primer momento en la necesidad de elevar el mural respecto del piso, dejando abajo un espacio de exhibición. Junto con eso se pensó también que era necesario reproducir las condiciones de acceso, la larga y oscura escalinata que terminaba en la puerta pintada de negro que daba acceso al recinto. Y por supuesto las condiciones de iluminación, aire acondicionado, circulación interna y mil y un detalles más. Lentamente pero en pocos meses todo fue resuelto, incluyendo la autorización del juez para la apertura final.

Hubo dos temas que resultaron interesantes entre las discusiones de la Comisión: el primero fue que por los cambios en la legislación municipal de emergencias, no era factible –en principio al menos– permitir que un sitio sea visitable sin salida de auxilio, cosa que ni a Kalnay ni a Siqueiros o a Botana se le hubiera ocurrido jamás. Esto daba dos posibilidades: o se lograba una excepción o se exhibía el mural con cambios en su estructura física, lo que a nadie agradaba. Pero el hecho concreto era que el mural ya estaba desarmado. Sobre esta base, que debía rearmarse, se plantearon varias opciones que iban desde exhibirlo en sus partes, o que un fragmento, seguramente un tímpano, fuese corrido para permitir el paso de los visitantes sin que salieran de una pasarela.⁹ La intención era que el muro de la puerta se corriera un metro, cubriendo ese sector con tela negra, de forma que se pudiese entrar por la puerta y, tras un recorrido fijo, se saliera por la nueva abertura permitiendo un mayor desplazamiento de los visitantes y dejando una doble posibilidad de salida de emergencia. Esto parecía la solución razonable y única factible; hasta que por propuesta de Néstor Barrio y José E. Burucúa se aceptó que era imprescindible respetar al estado inicial del mural. Más allá de las discapacidades y emergencias, el mural fue así y, de habérselo mantenido, seguiría siendo así: una bodega en un sótano hecha antes de las regulaciones. Perder ese carácter era destruir buena parte de su valor. Por ello, la única solución va a ser gestionar una excepción a las normativas por el tiempo de exhibición del mural en el sitio.

6. Universidad Tecnológica Nacional, Dirección General de Construcciones, *Lineamientos preliminares para el proyecto de restauración del mural Ejercicio Plástico* (documentos varios), 2007 y 2008.

7. Natalia Gelos, "Trasladarán el mural de Siqueiros a la Casa Rosada", *Clarín*, 18 de octubre de 2008, p. 74; Mariana Verón, "El mural de Siqueiros llega a la Casa Rosada", *La Nación*, 18 de octubre de 2008; Natalia Gelos, "Hoy se completará la mudanza del mural de Siqueiros", *Clarín*, 22 de octubre de 2008, p. 35.

8. "La presidenta con el Siqueiros", *Clarín*, 23 de octubre de 2008, p. 38; Susana Reinoso, "Podrían expropiar el Siqueiros", *La Nación*, 23 de octubre de 2008, p. 14; "Avanza la expropiación del mural de Siqueiros", *La Nación*, 30 de octubre de 2008.

9. Dirección General de Construcciones, *Implantación definitiva mural*, Universidad Tecnológica Nacional, Buenos Aires, 2007.

El segundo tema complejo fue el del control del acceso: es obvio que el lugar es de dimensiones reducidas y no sólo pueden entrar pocas personas a la vez, sino que el control sobre ellas debe ser muy estricto ya que las paredes pintadas están al alcance de las manos. Lógicamente la solución era una pasarela transparente. Se estudiaron ejemplos de varios sitios del mundo con el mismo problema. Lo adoptado fue darles a los visitantes zapatos de tela como los usados en los quirófanos, cuyo costo es mínimo, lo que a su vez ayuda a la limpieza del lugar. Es un sistema común en pisos de madera o mármol antiguo en Europa, y sus resultados ya evaluados son muy buenos. También se decidió que los visitantes entraran en grupos reducidos y por tiempos limitados. Así es el mural, así se lo hizo y así debemos mostrarlo. Las pasarelas de vidrio condensan humedad y las de acrílicos se rayan fácilmente.

Poco más tarde llegaron los productos de restauración desde México, se designó como coordinador del equipo argentino a Néstor Barrio, a su vez director del Taller Tarea de la Universidad Nacional de San Martín, y luego llegó Manuel Serrano para comenzar los trabajos con su equipo, parte de su propio taller y parte del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. A partir de entonces se trató de un trabajo de restauración e investigación. Al menos la primera parte del trabajo de la Comisión de Recuperación del Mural estaba lograda y en tiempo récord. Lo que había sido imposible por años pudo lograrse con una buena dosis de buena voluntad, respeto e inteligencia para un objetivo común. Imaginemos cuántos años se hubieran ahorrado si se hubiera actuado de otra manera a la que se usó por casi dos décadas... A mediados de noviembre de 2008 el mural estaba completo dentro del galpón, Serrano y su equipo se hallaban trabajando¹⁰ para que a la llegada del presidente Calderón pudiera ser visitado junto con la presidenta, lo que efectivamente se hizo y ya con algún sector limpio.¹¹ De ahí en adelante todo sería trabajo de restauración.

LA INCORPORACIÓN DEL PISO

Desde que se desató el conflicto del mural en 1991 hubo un tema recurrente: ¿dónde estaba el piso? Los cuatro contenedores que habían sido requisados por la Justicia y luego retenidos por la depositaria eran los del mural, pero no estaba el del piso. Esto desató docenas de artículos de diarios durante años, fantasiosos al límite: desde que lo habían robado hasta que lo habían vendido al exterior. Obvio, nadie averiguó qué pasaba.

La realidad era muy simple: la empresa que rescató el mural trabajó en dos etapas: la primera era la extremadamente compleja de sacar toda la estructura, lo que se hizo. Lógicamente el piso quedó tal como se ve en las fotos, sin tocar, al quitarse las paredes que no lo afectaban ya que incluso había una raya que se usaba para que pasaran los cables de luz de la iluminación original.

Luego venía la segunda tarea: sacar el piso mediante una técnica diferente, lo que estuvo a cargo de Eduardo Guitima, que era en sí muy sencilla. Se procedió a cortarlo en cuadrados de tamaño reducido con contrapiso y todo, pero de tal forma que se ajustaran a las figuras para no cortar ninguna por la mitad o que se deformaran o alteraran en el futuro. Se trazaron las líneas en el piso y mecánicamente se fue cortando cada parte, la que una vez envuelta fue guardada en un contenedor de menor tamaño, junto con la antigua puerta de entrada. En total fueron sesenta y tres piezas.

El juicio había llevado a que el juez de la causa decidiera guardar los contenedores del mural, reteniéndolos casi dieciocho años, pero el del piso quedó libre y sus propie-

10. "El mural de Siqueiros se acerca a la restauración", *La Nación*, 21 de noviembre de 2008.

11. Natalia Gelos, "Argentina y México ya trabajan en el rescate del mural de Siqueiros", *Clarín*, 25 de noviembre de 2008, p. 32.



tarios dispusieron de él, guardándolo en un lugar seguro que ni era secreto ni estaba en el exterior, o sea que ni lo vendieron ni lo robaron. Esperaban que la Justicia decidiera el futuro del conjunto para integrarlo, cosa que mientras estuviera la causa paralizada era imposible hacer ya que no lo involucraba.

Cuando comenzaron las tratativas de la Comisión de Recuperación del Mural, en el primer acuerdo con Magdalena Faillace la empresa ofreció voluntariamente y en forma gratuita el piso, siempre que se cumpliera con dos condiciones: que lo entregaría sólo cuando el mural estuviera en Casa de Gobierno y que el tratamiento estuviera bajo la dirección de Eduardo Guitima, que era quien lo había desprendido en origen. Así que una vez terminada la restauración de muros y bóveda, se comenzó con el complejo trabajo del piso, que hoy está terminado y en perfectas condiciones.

Desde el punto de vista de la restauración, hubo algunos problemas. Primero, cuando se hizo el mural en 1933 se usó una vieja técnica de delinear las figuras en bronce y vaciar cemento coloreado entre ellas. El sistema fue bueno salvo que el metal resultó una aleación de mala calidad que se oxidó y deformó, generando muchos problemas. El otro asunto era que cada baldosa, al estar compuesta por el mosaico propiamente dicho y el contrapiso, era un conjunto extremadamente pesado. Por eso se decidió usar la misma técnica que se había empleado con el mural. Los técnicos de la Universidad Tecnológica desbastaron cada pieza desde abajo y lo rehicieron con resina dentro de un bastidor metálico de soporte. Hoy cada mosaico mide poco más de un centímetro de espesor y la base es Araldite, con un espumante para alivianar aun más el peso. Según su responsable:

Figura 251. Uno de los fragmentos que componen el piso, en este caso el rostro de Blanca Luz caída.

Figura 252. Detalle de los deterioros producidos en las separaciones de los colores originales.



Figura 253. Reconstrucción parcial del piso con los fragmentos restaurados.

El piso está hecho en cemento coloreado y las figuras son mucho más estilizadas que en el resto del mural, como las de las paredes. Éstas se hicieron con aerógrafo, nada más porque no hay pinceladas. Todo se hizo con plantillas y tiene que haber sido un trabajo de equipo, ya que uno tenía que sostenerla mientras el otro usaba el aerógrafo. Para la base nueva se utilizó una resina que tenía microesferas de vidrio huecas, que además de hacerlo menos pesado le dan mucha resistencia. Creo que son 110 kilos por centímetro cuadrado lo que soportan. Es por eso que cuando se dijo que el mural se estaba destruyendo dentro de los contenedores, era imposible porque la resina Araldite es de las mejores que existen en el mercado y resiste 300 grados de temperatura, no tiene deformaciones y posee una buena adherencia tanto al cemento como al hierro, por lo que es excelente.¹²

Ahora el piso forma parte integrante del conjunto para siempre, ya desprovisto de las fantasías de quienes no supieron más que crear caos para vender noticias, o de los funcionarios cómplices que aprovecharon para presionar a favor de una de las partes en pugna, o de la propia.

LA RESTAURACIÓN, SUS DIFICULTADES Y SUS LOGROS

Tras tantos años de discusiones, peleas, escándalo mediático, funcionarios que pasaban y amenazas, la restauración resultó en extremo sencilla, aunque no por ello menos trabajosa. Contra todo lo dicho, el mural estaba en buen estado ya que la pintura usada por Siqueiros había sido bien elegida y el trabajo de rescate también resistió todo. La resina usada estaba preparada para temperaturas de 300 grados, por lo que los calores del verano en nada la afectaban, cosa que los periodistas no sabían ni averiguaron. Los deterioros superficiales habían sido lavados en 1989 y lo demás podía resolverse; para eso estaban precisamente los restauradores.

El equipo venido de México estuvo formado por Manuel Serrano, Samara Henríquez, José Rodríguez Flores, Jorge Herrera y Jacobo García, todos expertos en su trabajo. El equipo argentino bajo la dirección de Néstor Barrio les dio asistencia, hizo la investigación técnica y resolvió los problemas que presentaba la estructura de soporte, metálica, que se había oxidado en partes. Había problemas, pero se resolvían. Pensemos que cuando se logró el financiamiento, los materiales, los expertos, el galpón donde trabajar, el traslado de los contenedores y que hasta lo visitara la presidenta misma, todo fue más sencillo. Pero por supuesto había que llevar a cabo la tarea pospuesta tantos años.

El restaurador del mural de Siqueiros, Eduardo Guitima, explicó con detalle el proceso tal como lograron reconstruirlo en la restauración:

En mi opinión, el mural se salvó de la destrucción por la técnica en la pintura, el silicato de etilo. Siqueiros siempre probaba con una u otra técnica y posiblemente en esta ocasión estaba probando con materiales para ver qué y cómo servían. Aquí utilizó el silicato de etilo, pintura que se utilizaba en la industria, en el área automotriz; lo que esta pintura hace no es penetrar en el muro, como es el caso del fresco donde uno pinta con pigmento y a través de la humedad penetra y forma parte de la pared misma. Si uno mirara la capa con microscopio, vería que es micrométrica y así se logra una total adherencia al muro; el silicato es una pintura que se trabaja con agua o con alcohol, que permite la aireación y también el egreso de las sales de los muros. El mural estaba en un sótano con ventanas al ras de la tierra; cuando estaban abiertas o, posteriormente, rotas, entraba agua de lluvia,

12. Entrevista, 2 de junio de 2009.



Figura 254. Proceso de restauración del sector central de la bóveda.



Figura 255. Últimos detalles de los trabajos bajo las ventanas.



Figura 256. El sector central del mural durante los trabajos para su recuperación: Siqueiros y Blanca Luz caída.



Figura 257. Vista del taller en que se hicieron las restauraciones del mural, en plena labor.





Figura 248. Armado del piso para completar la restauración, una vez rehecha la base.

entraba barro y éste se fue acumulando con los años. Además, el mural pasó por muchas manos. Las pinturas en paredes, techos y piso se salvaron gracias a la técnica de Siqueiros, lo que significó que no se deteriorara en los contenedores.¹³

La técnica utilizada, habitual en Serrano, es simple pero de extrema calidad, basada en el principio de reversibilidad de las intervenciones. Por supuesto, hubo que hacer primero una gran limpieza con agua y detergente no iónico degradable y se enjuagó luego con agua destilada; con eso se sacó la suciedad –que no era poca– y los colores comenzaron a revivir. Según narra Guitima:

La mano de barniz que se le pasó para protegerlo en el momento de la extracción ha quedado, así como barnices anteriores que había sobre algunas caras que estaban oxidadas y de las que se habían perdido algunos rasgos y no se veían. Luego se hizo una limpieza con solvente para extraer toda la cera y los barnices. Al quitar todo esto quedó de la pintura lo que era original. Yo creo que cerca de un 80 por ciento de la pintura estaba en perfecto estado. Le pasamos barniz acrílico brillante a todo, eso hizo que no tocáramos el original, fue como pasarle una película. Al ser un barniz brillante los colores resal-

13. Entrevista de Addy Góngora Bastera, junio de 2009.

taron, salió el tono original, así igualamos el color tal cual y lo integramos puntito tras puntito, de modo que empezaron a aparecer figuras que no habíamos visto antes. Pero todo esto sin tocar el original. Al final se le dio un barniz acrílico mate, para que fuera como un muro normal.

Es decir, para el no especialista: primero se lavó con cuidado, luego se le quitaron los viejos barnices y arreglos ya deteriorados, para poder entonces darle un barniz nuevo, acrílico. La intención fue que todo el repintado debía hacerse sobre esa capa de forma tal que cuando se quisiera podía corregirse o simplemente quitar sin tocar la pintura original. Es como una restauración sobre una superficie transparente que separa y protege la original. No fue repintado, fue restaurado. Por supuesto hubo lugares cuyo deterioro hacía imposible saber qué había allí: se trabajó con rayos X, infrarrojos, fotos antiguas, pero algunos detalles eran imposibles, por lo que hay ciertos lugares borrosos, indefinidos, mas para eso no había solución sin caer en el repintado. Hay que citar la infraestructura del galpón hecha por Techint y proyectada por la Universidad Tecnológica Nacional ya que contaba con una grúa interna, aire acondicionado, oficinas y todo lo necesario para el trabajo en condiciones cómodas y amplias.¹⁴

Fue muy interesante ver la reacción de los medios de comunicación que de inmediato olvidaron sus años de escándalo por la supuesta destrucción y pasaron a hacer apologías del rescate. Eso fue bueno y se reprodujeron las notas sobre Serrano y los trabajos que se estaban haciendo, los que florecieron con hermosas fotos a color de los seis grandes fragmentos ahora iluminados y coloridos.¹⁵ Se comenzó a hablar del sitio de exhibición, las películas que se harían, las fechas y el museo donde iba a inaugurarse y la extraordinaria donación que había hecho nuevamente México, esta vez en materiales y mano de obra, de más de doscientos mil dólares. Los que al inicio de la contienda eran los malos que se llevaban el mural terminaban siendo los buenos que prestaban materiales para restaurarlo. México, que era el que supuestamente lo quería comprar, terminó pagando para quede aquí. Interesante como historia. Y si bien la controversia judicial no ha terminado aun, el mural ya ha completado su circuito y está preservado y restaurado, actividades que se completaron en marzo de 2009 aunque se siguió trabajando con el piso hasta unos meses después.¹⁶ Finalmente se hizo en el Museo de Tigre un exposición de fotografías de diversos autores que fueron tomadas desde su hechura hasta la actualidad: Heinrich, Roth y Sessa, y se construyó en madera una reproducción del espacio con dibujos en línea de las figuras para que el espectador entienda el volumen y las características principales de la obra.¹⁷ Con esto sólo resta esperar la gran inauguración para el Bicentenario.

14. "El Taller Tarea y el mural *Ejercicio Plástico*, misterioso y restaurado", *Nómada*, N° 15, 2009.

15. Susana Reinoso, "El mural de Siqueiros recobra vida", *La Nación*, 28 de noviembre de 2008, p. 11; Silvina Frieria, "En busca del esplendor perdido", *Página 12*, 29 de noviembre de 2008; "Trabajan sobre el mural de Siqueiros", *Clarín*, 29 de noviembre de 2008, p. 62; Susana Reinoso, "En marzo se licitará la obra de la Aduana de Taylor", *La Nación*, 30 de noviembre de 2008; Alicia de Arteaga, "El rescate del mural de Siqueiros y el Bicentenario", *La Nación.com*, 2 de diciembre de 2008; Susana Reinoso, "Homenaje a un sobreviviente", *ADN*, 27 de diciembre de 2008, p. 14; Claudio Minghetti, "Un mural que se convirtió en película", *La Nación*, 24 de diciembre de 2008.

16. Hernán di Bello, "Restauran en Argentina el mural de Siqueiros", *elnuevoHerald.com*, 2 de enero de 2009; Fernando García, "El mural de Siqueiros entró en la recta final de la restauración", *Clarín*, 4 de marzo de 2009, p. 35; Silvana Boschi, "El histórico mural de Siqueiros restaurado y en todo su esplendor", *Clarín*, 24 de junio de 2009, p. 35.

17. Susana Reinoso, "La restauración del mural de Siqueiros en la mira fotográfica", *La Nación*, 22 de junio de 2009; Marina Oybin, "Fotos del sótano que guardaba el famoso mural de Siqueiros", *Clarín*, 22 de junio de 2009, p. 33.

LOS TRABAJOS TÉCNICOS PARA RECUPERAR EL MURAL

José María Caula

Revivir el mural *Ejercicio Plástico* y convertirlo en un emblema del Bicentenario no sólo requería la intervención de un equipo de especialistas en restauración de obras de arte sino que también exigía un inédito y titánico trabajo de ingeniería. Para ponerlo en valor resultaba imprescindible extraerlo de los contenedores en los que dormía hacía años y recuperar su estructura portante, para que sus partes seccionadas volvieran a formar lo que habían sido en un origen: una bodega en penumbras, con sus paredes, bóveda y piso pintados, tal como la habían concebido el artista mexicano David Alfaro Siqueiros y sus colaboradores.

Fui el encargado de coordinar el trabajo de ingeniería y para hacerlo se convocó a la Universidad Tecnológica Nacional, que aceptó el desafío de rearmar *Ejercicio Plástico* a través de su Dirección General de Construcciones, dirigida por la ingeniera Patricia Brotto.

En verdad, la primera parte del trabajo de ingeniería había sido realizada en 1991 cuando los setenta centímetros de espesor de las paredes donde había sido pintado el mural quedaron reducidos a menos de un centímetro. Para ello fue necesario colocar en el interior del sótano una estructura de sostén, es decir una cimbra de madera, hierro y poliestireno para que el mural no se desplomara. Más tarde, esa especie de armazón fue reemplazada por un bastidor metálico exterior, adherido a la fina capa de revoque mediante una resina espumosa y una importante estructura reticulada que, desde entonces, pasó a ser el sostén de la obra. Más tarde, los técnicos y profesionales del estudio seccionaron el mural en seis partes y las colocaron –junto a sus nuevas estructuras de sostén– en cuatro contenedores. Como se sabe, esos contenedores estuvieron alojados en un depósito a la intemperie durante años. Un equipo de quince profesionales y técnicos de la Universidad Tecnológica Nacional fue el encargado de liberar la obra de esa especie de cárcel de chapa y rearmarla como si fuera un rompecabezas.



Figura 259. Llegada del primer camión con un contenedor a la Casa de Gobierno.



Figura 260. Una grúa izando el contenedor para ubicarlo en su lugar provisorio.

Pero por supuesto no se trató de una tarea sencilla. El primer escollo fue la absoluta falta de planos y documentación técnica para organizar el operativo de traslado y restauración, una situación que convertía la tarea en una especie de oxímoron: si la precisión es una característica constitutiva del trabajo de ingeniería, en esta etapa reinaban las intuiciones. La carencia de datos obligó a que el trabajo técnico se realizase prácticamente a ciegas.

La escasa información con que contaba el equipo de la Universidad Tecnológica Nacional era fragmentaria, provenía de antiguos recortes periodísticos y de archivos dispersos. Entre ella, había un cúmulo de rumores de base incierta y difícilmente com-



Figuras 261 y 262.
Dos vistas del armado del galpón para la restauración del mural en la Casa de Gobierno.

probables mientras los contenedores que guardaban las piezas continuaran cerrados. Algunos opinaban que el mural se había quebrado, otros que sus estructuras estaban totalmente oxidadas y no faltaba quien aseguraba que los contenedores se iban a desfondar en el preciso instante en que las grúas los elevaran para depositarlos en los camiones que debían transportarlos a su nuevo destino. A partir de esos datos imprecisos y de algunas fotos los profesionales realizaron sus primeros bosquejos de cómo imaginaban las obras para el mural. También hicieron una maqueta que reproducía el antiguo sótano.

Cuando el juez Fernando D'Alessandro autorizó a los técnicos a ingresar a los contenedores e inspeccionar las piezas, se pudo comenzar a precisar algunos datos. Aunque no demasiados: las mágicas contorsiones que el equipo hacía para entrar a tan pequeño lugar no alcanzaban para determinar las dimensiones exactas de la obra, su peso, el espesor al que había quedado reducida la pared original ni el estado de conservación en que el mural se encontraba. No obstante, con todos esos interrogantes todavía sin respuesta, la Universidad Tecnológica Nacional había comenzado también a elaborar un proyecto del galpón que sería necesario levantar para alojar las piezas del mural durante su proceso de restauración.

El ajuste entre las hipótesis y la realidad se pudo concretar cuando el Estado mexicano anunció su colaboración en la restauración. A México le interesaba recuperar la obra no sólo porque el autor es uno de sus más célebres artistas, sino porque además este mural es una *rara avis* dentro de la producción de Siqueiros: no refería a una temática político-social y había sido elaborado con la colaboración de otros importantes pintores. Para eso, la primera colaboradora que llegó fue Lucía García Noriega, directora del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico de México. La especialista aportó documentación y planos que el restaurador Manuel Serrano había elaborado en el momento de la extracción del mural de la quinta de Botana. A partir de esa información se pudo precisar las medidas y características de la obra. Recién entonces se realizaron los ajustes necesarios para que las hipótesis se correspondieran con la realidad y en septiembre comenzó a construirse en la plaza Colón el recinto donde se trasladarían las piezas del mural y en el que se llevarían a cabo las tareas de restauración.

La Dirección General de Construcciones de la Universidad Tecnológica Nacional proyectó un tinglado metálico desarmable, de acuerdo con las necesidades de los trabajos de ingeniería y a los requerimientos del equipo de especialistas que se encargaría de recuperar la pintura. El recinto debía contar con un sistema de climatización capaz de mantener la temperatura y humedad constantes, con valores adecuados, con un sistema de agua para limpieza y una instalación de luminarias que permitiera trabajar cómodamente y preservar el mural. Por primera vez *Ejercicio Plástico* comenzaba a tratarse como una obra de arte. El recinto debía contar, además, con dimensiones apropiadas para ingresar los camiones que iban a transportar los contenedores con las partes del mural y manipularlas pese a su envergadura.

Tomando en cuenta estos requerimientos, el tinglado se diseñó con 26 metros de largo por 13 de ancho y 7,5 de alto. En su interior se proyectó la instalación de un puente grúa capaz de levantar seis toneladas, lo que permitiría transportar dentro del recinto las distintas piezas del mural. El gobierno de la Nación llamó a licitación para la construcción del tinglado y la firma Bautec SA resultó adjudicataria. Treinta operarios, bajo la dirección de los profesionales de la Universidad Tecnológica Nacional, ejecutaron el proyecto en sólo tres meses. Construir el recinto de restauración costó 550.000 dólares que fueron donados por seis empresas argentinas y tres de capitales mexicanos.



Figura 263. Un primer fragmento del mural es colocado verticalmente para iniciar su restauración.

Página siguiente:

Figura 264 (arriba). Fragmento de la bóveda del mural aún dentro del contenedor.

Figura 265 (abajo). Proceso de retiro del mural del contenedor.

Mientras se llevaba adelante la construcción del recinto se aceleraron las gestiones judiciales para poder llevar a la plaza Colón los contenedores con las piezas del mural. La maraña judicial que envuelve a la obra amenazaba con complicar los planes de recuperarla, pero finalmente la Justicia permitió el traslado de *Ejercicio Plástico* y la prestigiosa empresa Delmiro Méndez fue la encargada del transporte de los contenedores. Debía llevarlos desde el depósito en San Justo hasta la plaza Colón. La tarea entrañaba mucha planificación. Por un lado para proteger la integridad de la obra de arte a lo largo del recorrido, por lo que resultaba imprescindible contratar camiones con amortiguadores, vehículos que no abundan. Por otro lado, era necesario solicitar al Ministerio del Interior la custodia a lo largo del trayecto. Además, como el recorrido atravesaba distintas jurisdicciones, se debían coordinar las medidas de seguridad con la Policía de la provincia de Buenos Aires y la Federal. El operativo de traslado demoró dos días, el 21 y el 22 de octubre. Cuando los camiones arribaron a destino, se manipularon los contenedores con una grúa para ubicarlos provisoriamente en la plaza cerca del acceso por la calle Hipólito Yrigoyen.

Cuando el primer contenedor se abrió, lo recibió –escortada por la Guardia de Granaderos– la presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner. También estaban presentes los miembros de la Comisión de Recuperación del Mural *Ejercicio Plástico*, la embajadora de México María Cristina de la Garza Sandoval, el juez Fernando D’Alessandro y representantes de las firmas que aportaron fondos para la restauración.





Figura 266 . La restauración completa de la estructura metálica oxidada.

Mientras se terminaba de construir el recinto los contenedores permanecieron allí durante treinta días. Para protegerlos del sol y la lluvia fueron cubiertos por una gigantesca y hermética carpa plástica. A la vez que los obreros de Bautec SA ultimaban los detalles del recinto, profesionales y técnicos de la Universidad Tecnológica Nacional realizaban simulaciones de cómo iba a ejecutarse el traslado de los contenedores desde esas carpas hacia el tinglado de restauración. A pesar de tratarse de un recorrido de pocos metros, la maniobra estaba plagada de riesgos y había obstáculos que parecían insalvables: el mástil de la bandera nacional, las palmeras y un radio de giro demasiado estrecho para los camiones obligaba a realizar cálculos precisos. En eso estaba trabajando el equipo de la Universidad Tecnológica Nacional cuando se produjo la entrega del piso también ejecutado por Siqueiros. En la tarde del 14 de noviembre, un camión trasladó los 63 baldosones en que había sido seccionado en el momento de retirarlo de la mansión de Botana. Llegaron en cuatro cajones de madera junto con la puerta de ingreso y las rejas de las ventanas que originalmente tenía el sótano. A simple vista el estado de deterioro era notorio. Los baldosones se bajaron con un autoelevador neumático y todas las piezas fueron inventariadas y guardadas próximas al recinto de restauración.

Cuando el recinto estuvo finalizado, la carpa fue plegada y cada contenedor debió ser izado por una grúa y depositado arriba de un camión. Después de una larga serie de maniobras, el vehículo ingresaba al recinto y colocaba el contenedor en el lugar asignado. Para esto se había determinado elevar las piezas lo mínimo indispensable dado que no se conocía con exactitud su estado de conservación. Por esta razón, se procedió a desoldar la tapa superior y el frente de los contenedores para trasladar con la menor cantidad de movimientos posible –utilizando el puente grúa– cada una de las partes a la posición donde finalmente sería restaurada.

Debido al estrecho espacio existente, en algún caso resultó necesario desguasar todo el contenedor para poder extraer las secciones del mural que guardaba en su interior. Profesionales, técnicos, operarios y funcionarios contenían la respiración en cada

maniobra: el gran temor que nadie se animaba a confesar era que la obra se desintegrara en el mismo momento en que era elevada por la grúa. Después de tantos años nadie sabía a ciencia cierta el estado de salud del mural.

El traslado de las seis piezas de *Ejercicio Plástico* desde la carpa hasta el recinto de restauración parecía en cámara lenta. La maniobra con un solo contenedor llegó a demandar una jornada y media de trabajo. Toda la operación demoró dos semanas. A medida que se extraían las piezas de los contenedores, eran numeradas y fotografiadas mientras Natalio Etchegaray, el escribano general de la Nación, labraba un acta que tenía como misión dejar sentado todo el material recibido. Ningún detalle podía ser descuidado: el gobierno se había comprometido ante la Justicia a custodiar la obra y ponerla en valor hasta tanto se resolviera el litigio judicial sobre su propiedad. No podía darse el lujo de que alguna pieza desapareciera.

Con el objetivo de asegurar su estabilidad, los profesionales de la Universidad Tecnológica Nacional ubicaron en una primera instancia cada una de las piezas en la misma posición en que habían permanecido guardadas. Cada parte contaba con patas de perfilera metálica, abulonadas a la estructura portante del mural. Pero esta situación no era la más conveniente para un correcto trabajo en la restauración. A pedido de los especialistas las piezas debieron elevarse cuarenta centímetros del piso, las partes curvas se verticalizaron veinte centímetros y dos segmentos laterales se unieron debido a que las imágenes de ambas conformaban una unidad. Para realizar ese reacomodamiento con seguridad y eficiencia era necesario pesar las diferentes piezas. Con una balanza digital se registraron los siguientes pesos: techo, 2.194 kilos; lateral ventanas, 2.940 kilos; lateral bajo ventanas, 1.172 kilos; lateral, 2.542 kilos; tímpano fondo, 1.562 kilos; tímpano con puerta, 1.444 kilos; auxiliar, 840 kilos; auxiliar, 2.322 kilos. Conocer esta información permitió dimensionar las vigas necesarias para el apoyo, el arrostramiento y el sostén de las piezas.



Figura 267. Proyecto del rearmado del mural para su visita.

El paso siguiente, sobre la base de los planos entregados por el restaurador mexicano Manuel Serrano, fue verificar que los sistemas de unión originales –tanto soldaduras como abulonados– mantuvieran a pleno su vigencia. Se registraron las deformaciones producidas por el paso del tiempo y se previeron las soluciones para el momento del armado definitivo. Más tarde, los técnicos evaluaron hasta qué punto la corrosión había dañado la obra de arte. Analizaron dónde se había debilitado la estructura metálica y la resina que sostenía el mural, e investigaron si el óxido había ingresado en la capa del revoque. En los lugares donde detectaron problemas dejaron al descubierto la superficie del perfil, quitando la resina en forma de cuña con métodos manuales. Luego de su limpieza, rellenaron las juntas que fueron rebajadas con una resina epoxídica Araldite 2015, modificada para aplicación con espátula. El producto empleado es de alta eficacia para el relleno y el refuerzo de las juntas tratadas y, al ser utilizado durante el proceso de desarme del mural, asegura una total compatibilidad entre los componentes.

El próximo desafío consistió en restaurar y unir los baldosones. Cada uno tenía diferentes dimensiones porque el piso no había sido cortado de acuerdo con proporciones geométricas sino respetando las figuras de la obra. Las piezas estaban conformadas por una capa de cemento de tres centímetros de espesor –sobre la que Siqueiros había pintado– y un contrapiso que presentaba dos dificultades. Por un lado era tan desparejo que impedía rearmar el rompecabezas; y, por el otro, pesaba tanto que complicaba la manipulación. Ante esta situación, los técnicos –luego de proteger la capa pictórica– decidieron desbastar el contrapiso hasta dejar los baldosones con un espesor de 15 milímetros. Después, para otorgarle la resistencia adecuada con el menor peso posible, reemplazaron el contrapiso con un reticulado metálico y una resina epoxi. Una vez finalizada la operación, los restauradores artísticos pudieron comenzar con su tarea. Por último, para recolocar las rejas originales fue necesario reconstruir con madera las ventanas y teñirlas con un color similar al de la obra.

Una vez que las tareas de restauración estén finalizadas, las distintas piezas que componen *Ejercicio Plástico* serán ensambladas y la obra se emplazará en la plaza Colón, en lo que fue la base de la antigua Aduana Nueva, construida por el arquitecto inglés Eduardo Taylor en 1855 y demolida cuatro décadas después para construir Puerto Madero. Para exhibir el mural, la Universidad Tecnológica Nacional diseñó una construcción totalmente vidriada, que permitirá apreciar desde el exterior la obra de ingeniería que se realizó para recuperarlo y, desde dentro, posibilitará disfrutar de la pintura. Para ingresar será necesario utilizar botas quirúrgicas, una forma de proteger el piso. El proyecto contempla que el recinto de exposición se encuentre bajo nivel y que para su acceso se recree la entrada al viejo sótano de Botana. Tendrá aire acondicionado y el tenor de humedad necesario para preservar la obra. Asimismo, el concepto de iluminación que se aplicará buscará reproducir las penumbras del ámbito original, dotando al mural de un clima de misterio que no es ajeno a su historia.

Profesionales de la Universidad Tecnológica Nacional tendrán a su cargo la dirección de la obra de construcción del recinto vidriado, mientras que la ejecución del proyecto estará a cargo de una unión transitoria de empresas integrada por las compañías españolas Dycasa e Isolux Corsan, ganadoras del llamado a licitación. En el recinto de exposición también se planea exhibir fotografías y videos que permitan conocer las vidas de Botana y de Siqueiros, y reconstruir el proceso que permitió revivir este mural, que agonizó a lo largo de tantas décadas.

EXTRAYENDO Y RESTAURANDO EL MURAL DE SIQUEIROS

Eduardo Guitima¹⁸

Supe del mural por Héctor Mendizábal, amigo mío. Ejercicio Plástico había sido pintado en un ámbito privado; sólo quienes sabían de Siqueiros o de arte conocían la existencia del mural, no era un tema de conversación entre el común de la gente y, aun entre las personas que lo sabían, se desconocía el lugar donde se encontraba. Siempre se dijeron cosas que eran más mito que verdad, un secreto a voces donde cada quien contaba su versión, una suerte de teléfono descompuesto que al final daba información tergiversada.

Uno de los aspectos importantes de este mural es que marcó el nacimiento del muralismo en la Argentina: es un ejercicio plástico, como lo dice su nombre, un ejercicio realizado por Siqueiros con los artistas plásticos argentinos Berni, Spilimbergo, Castagnino y el uruguayo Lázaro. Fue un ejercicio para que se integrara esta gente joven y aprendieran qué era un mural, cómo se hacía, cómo se pintaba, cuáles eran las técnicas. Como decía Siqueiros, no era que él enseñara sino que todos aprendieran algo; no pretendía que existiera una cabeza, más bien se trataba de un trabajo en conjunto, es un mural pintado a varias manos. A partir de ahí se conformó más tarde el grupo de artistas que –incluyendo a Urruchúa y Colmeiro, y a excepción de Lázaro, que ya no estaba en el grupo– realizaron los murales de Galerías Pacífico.

Si bien la pasión de Héctor era la restauración de autos, se entusiasmó cuando le hablaron de un mural en el sótano de una quinta. Me contó que la primera vez que fue a

18. Entrevista de Addy Góngora Bastera, julio de 2009.



Figura 268





Figura 269. Página anterior: Sector principal de los muros al iniciarse su restauración, con la inclinación que tenían dentro de los contenedores.

la casa y bajó a ver la pintura, no le gustó; no había iluminación y a la luz de velas o linternas apenas podían verse figuras asomándose por las paredes, todo sucio y cubierto de barro. Sin embargo, se interesó en lo que el sótano resguardaba. A raíz de eso empezó a mandar cartas a diversas instituciones y autoridades con el fin de que alguien se interesara en el rescate, pero nunca tuvo respuesta. Para entonces la quinta estaba en procesos judiciales para venta y demolición. Fue por eso que le dijeron a Mendizábal que salvara él la pintura y a partir de eso empezó a tratar de frenar el remate de la quinta.

Poco tiempo después regresó a la casa y encontró que alguien había hecho una fogata en el sótano, todo estaba negro, ahumado; en la casa había vitrales que en su primera visita estaban enteros y ahora estaban rotos. Tras eso, si bien Héctor aún no había comprado la casa, ya había contratado personas para que la cuidaran mientras adquiría la concesión del lugar, con lo que finalmente logró impedir la demolición.

Por su trabajo en restauración y venta de coches, Héctor continuamente viajaba a Estados Unidos para ventas en Sotheby's y Christie's. En uno de esos viajes, la experta en arte latinoamericano y amiga suya, Lisa Palmer, le aconsejó que buscara a Manuel Serrano en México, la mejor persona para orientarlo dada su especialidad en muralismo. Tras concluir sus negocios en Estados Unidos viajó a México y desde el hotel donde se hospedaba llamó a Serrano, quien me contó que cuando Héctor se comunicó con él y le dijo el motivo por el que lo estaba buscando y el hotel en donde estaba, se sorprendió mucho pues lo separaban a tan sólo cinco cuadras de distancia, lo que para una ciudad como el DF es increíble. Concertaron un encuentro. Serrano, quien estaba al tanto de la existencia del mural, le preguntó: "¿Y usted de dónde viene?..." "De la Argentina", respondió Héctor. "Sí, ¿pero de qué organismo?..." "De ningún organismo", dijo. "¿Pero de quién es el mural?", preguntó Serrano. "¡Mío!", respondió Héctor... Serrano no podía creer lo que escuchaba. Héctor le mostró fotos y quedaron en que viajaría a la Argentina a ver si era posible extraerlo.

Cuando Manuel llegó a la Argentina y visitó la quinta el mural había sido sutilmente limpiado y le habían colocado reflectores para poder apreciar las figuras. Cuenta Manuel que cuando descendió tuvo un fuerte sentimiento, no lo podía creer, estaba impresionado. Le pidió a Héctor que lo dejara solo con el mural y que regresara dentro de dos horas. Él se quedó ahí abajo en comunión con el mural pensando cómo se podía hacer para extraerlo y "a partir de ahí no pude dormir", me dijo. Manuel regresó a México y empezó a planear el rescate. Se reunió con restauradores, técnicos e ingenieros para programar lo que se haría. Hizo el proyecto, volvió a la Argentina y empezó el trabajo. Se construyó un tinglado y se empezó a demoler la parte de arriba del sótano, cavándose un foso alrededor de él, como si lo fuesen pelando, dejando únicamente el espacio correspondiente al mural.

Es en este momento cuando ingresé en el proceso del mural. Para entonces trabajaba como jefe de compras de un hospital. Mi trabajo era de mucha tensión, consistía en comprar productos porque si no la gente se moría..., siempre andaba a las carreras, córrele de aquí para allá y muy estresado pues en un hospital siempre falta algo que no puede faltar. Para sacarme ese estrés, ¿qué hacía?, ¡cursos! Así fue como aprendí a trabajar cerámica, dibujo y pintura, dibujo publicitario, todo con el objeto de desenchufarme de mi locura laboral.

Héctor, cercano a mí, sabía de mi pasión por el arte y le gustaban mis trabajos. Un día fue a mi casa y me contó lo que había ocurrido con el mural y que Manuel había venido de México para empezar el proyecto. Si bien Héctor me había hablado mucho del mural, yo nunca había podido ir a verlo por falta de tiempo. Le pregunté si podía cono-

cerlo, él me dijo que sí y no sólo eso, sino que necesitaba un ayudante: me propuso serlo. Me pidió que lo acompañara pues tenía que ver a Manuel: "De paso lo conocés, si te va bien, bien, si no, no perdés nada". Y así es como empecé a formar parte de la restauración del mural.

Cuando fui por primera vez ya se estaba haciendo el velado, así que no lo pude ver completo, sólo pude mirar una parte. El velado consistió en colocar una tela por el lado de adentro, adherida por un engrudo, para que no se perdieran piezas si se rajaba o rompía algo. Al ver las figuras tuve la sensación de sentirme observado, que las paredes me estaban mirando. Manuel me empezó a explicar todo pues entonces yo no lo entendía. Él me dijo que era como una burbuja donde uno, como espectador, se encuentra dentro, y por lo tanto es la pintura la que me estaba mirando... mi experiencia fue sentirme el centro... es algo muy especial, generalmente cuando uno mira un cuadro ve que hay una figura pintada y si lo ves de frente o de costado, ves que te está mirando, pero siempre es algo plano. En cambio en éste vas dando vueltas y continuamente toda la gente te está mirando, es muy fuerte, es un sentimiento muy extraño, porque además bajás la vista y hay gente emergiendo del agua que también te está viendo. Desde que entrás al sótano ves a una figura que te sonríe, que te está recibiendo. Ingresás mirando esa primera figura... y así es como se verá cuando el mural se exponga. Se ha pensado colocarlo de esa forma, finalmente tiene un sentido la manera en la que se han colocado las figuras. Me gustó el trabajo que se vislumbraba en torno al mural; siguiendo la propuesta de Mendizábal pedí una licencia sin goce de sueldo en el hospital y empecé a trabajar: el mural me cambió la vida, me transformó, porque no volví nunca más al hospital y empecé mi desempeño como restaurador, que nunca se detuvo.

A Manuel le gustó mi trabajo de tal manera que cuando llegó el momento en el que debía regresar a México, me eligió a mí entre las personas del equipo. Yo era el encargado de controlar que se hicieran las cosas como debían ser. Le gustaba a Manuel la prolijidad y el empeño de mi trabajo, el profesionalismo. Aprendía de él, ponía atención, hacía las cosas como me las decía, seguía indicaciones, no era que hiciera lo que se me ocurriese sino que ponía mucho empeño y él se fijó en eso. Me dijo que yo tenía pasta para ser restaurador porque además de talento tenía respeto por el arte. Fue así como me invitó a México para aprender y perfeccionarme en el arte de la restauración. Me gustó la idea y me fui cuando terminó la extracción del mural y la restauración de los murales de Galerías Pacífico; ya había trabajado en los dos grandes proyectos que hubo en la Argentina. En México aprendí todas las técnicas, pintura de caballete, muralismo, escultura, cerámica, en fin, de todo; era el taller más grande y el más importante. Manuel quería que me quedara ahí pero yo extrañaba mucho mi país, aun cuando en México me trataban como rey. Extrañaba mucho. Así que regresé y empecé a trabajar en Casa de Gobierno, en los murales del subterráneo, en la fachada del teatro Cervantes, en el Patio Andalúz del Rosedal de Palermo. A partir de ahí tuve muchísimo trabajo.

Ejercicio Plástico es algo único en el mundo, como única fue la tarea de rescatarlo y extraerlo a sabiendas de que es un mural curvo. Se tuvo que cortar porque entero no se habría podido trasladar; tendría que haber sido transportado en camiones especiales, mas por la altura habría sido imposible por el cableado que hay en las calles, los puentes... iba a ser muy problemático.

Siempre se dijo que Mendizábal quería vender el mural en el exterior y no es así. A mí me dijo, y como amigo lo puedo repetir, que él quería exponerlo primero aquí en la Argentina y luego en México; recuerdo que en Estados Unidos había dos lugares que se disputaban la exhibición; había otros lugares en Alemania y Japón a los que se había



Figura 270. Guitima frente al mural restaurado

pensado llevarlo algún día, pero eran un sueño. Por eso, para moverlo, es que se ha hecho una estructura que aguanta hasta siete grados de la escala de Richter para los terremotos, o al menos eso dijeron los ingenieros.

Mendizábal, para sacarse todas las deudas, las que crecían con la hiperinflación, no tuvo más remedio que venderlo. Él realmente quería que se lo declarara patrimonio cultural para que quedara en la Argentina y lo consiguió. Es decir, si lo quería comprar un chino estaba bien, pero tendría que permanecer aquí. Eso es lo que nunca se dijo, o bien se malinterpretó. Se escribieron mentiras, cosas que al final lo llevaron a la muerte. Me acuerdo que él tenía ataques de pánico, que seguramente devinieron un tumor en la cabeza. Él sabía que no le esperaba nada bueno, me lo decía y yo le cambiaba la conversación, pero insistía en el hecho de que en algún momento dejaría de estar. Quiero decir que el deseo de Héctor siempre fue que el mural se exhibiera, él hizo muchísimo para que la gente pudiera verlo y sin embargo falleció sin saber nada de todo lo que hasta el día de hoy ha ocurrido gracias a su tenacidad.

Finalmente hizo la venta del mural en 850.000 dólares y depositó el dinero en la causa para pagarle a los acreedores, quienes aparentemente querían el mural, no la deuda. Por eso existe el litigio que no termina de resolverse.

Parte de la historia del mural es que estuvo casi dieciocho años en contenedores y se salvó gracias a la técnica que usó Siqueiros. Se dijo que el mural se estaba destruyendo mientras estuvo ahí y eso es mentira. Yo era el único aquí que había visto el mural en el momento de la extracción y por eso puedo hablar de las condiciones en las que estaba. Quienes lo vieron años después dentro de los contenedores decían: "¡Se viene abajo, se está destruyendo!", pero así estaba en el momento de la extracción.

Estos años de litigios y discusiones en torno al mural fueron haciéndole daño y al cabo de los años tuvo un tumor en la cabeza. Su hermana hizo una carta que dirigió a la actual presidenta de la Nación, que entonces era senadora. Como sabían que le interesaba el arte buscaron aproximarse a ella con el propósito de que interviniera. Pasó el tiempo y tras no obtener respuesta alguna, me preguntaron si podía averiguar algo en torno al documento pues un primo mío era el secretario privado de la senadora. Fui, averigüé. El día que la secretaria de mi primo fue a mi casa le pregunté si había entrado un expediente con relación al mural y ella me dijo: "Dejé esta mañana en el escritorio de tu primo el expediente". Entonces llamé a mi primo, quien me dijo: "Quiero hablar también con vos por el mural, pero llamame dentro de media hora porque ahora estoy cenando, en un rato hablamos". Recuerdo esto y se me pone la piel de gallina. Pasaron quince minutos, suena el teléfono y era un amigo preguntándome cómo estaba. "Bien", le dije. "¿Seguro que estás bien?", continuó. "Sí", respondí, "estoy bien". "¿Pero qué, no te enteraste? Falleció Héctor". ¡Ese mismo día que entró el expediente al Senado, murió Héctor!... él no se enteró que entró el expediente, no supo nada. A los pocos minutos hablé con mi primo, le dije lo de Héctor y quedó sorprendido por la noticia... "Ya se lo paso a la senadora y te llamo", me dijo, "seguramente se lo mandaremos a Magdalena Faillace y cualquier cosa me contacto con vos". Y efectivamente le enviaron el expediente a Magdalena Faillace, quien me citó a los pocos días a la Cancillería: "Quiero hablar con vos porque sos el único que vio el mural y el único que puede hablar de él; quiero que me asesores a ver qué podemos hacer".

Empezamos a hablar y así se formó por decreto la Comisión Siqueiros, la cual se ha dedicado a ver qué es lo que se puede hacer.

El trabajo desplegado para la restauración de *Ejercicio Plástico* implicó a más gente de la que aparentemente se ve. Hay y ha habido muchas personas trabajando en torno al

mural. Hay incluso un taller de estratigrafía estudiando cuál es la composición de la argamasa y qué arena tiene. Se mandaron a hacer estudios atómicos así como también análisis de pigmentos para ver cuál se utilizó tanto para las paredes como para el piso, si bien son técnicas diferentes. Unos decían que era piroxilina, otros decían que era al silicato. La parte del piso la trabajó gente de la Universidad Tecnológica Nacional y la Universidad Nacional de San Martín. Por parte de esta última institución estuve como responsable.

Para su exposición, la Comisión Siqueiros estableció preceptos. En un momento se dijo que el mural estaría separado en alguna de sus partes; al final se decidió que sería una unidad para que al ingresar la gente lo viera tal cual se creó. También se habló de cómo se realizaría el ingreso de las personas, qué cantidad podría entrar, si se caminaría por el piso o no. Se pensó en la posibilidad de colocar un acrílico, una pasarela... pero al hacer eso se perdería la noción del dibujo; de no poner algo se rayaría; un acrílico también, en el caso de colocar un vidrio en el suelo se reflejaría la figura de arriba..., en fin, se analizaron todas las posibilidades pensando cuál sería la mejor. Finalmente se decidió que las personas que ingresen lo harán con zapatos especiales, tipo pantuflas médicas, y en grupos reducidos, que permitan el recorrido y la observación preservando el mural.

Hay historias alrededor de este mural que son tremendas, empezando por las personas que vivían en la casa de Botana. Se sabe que la mujer de Natalio era de carácter muy fuerte. Ni imaginar lo que ocurrió cuando se enteró de que la esposa de Siqueiros

Figura 271. Sistema de alivianado de las piezas que formaban el piso al reemplazarle el contrapiso por una sustancia acrílica.



era la amante de Botana... Una vez la mujer se enojó con uno de sus hijos y le dijo: "¡Qué tanto papito, papito, si él no es tu padre, tu padre es el doctor fulano de tal!", el chico se puso muy mal pues adoraba a quien creía su padre; así que fue, abrazó a sus hermanos y se suicidó pegándose un escopetazo; murió ahí, dentro de la casa.

La casa era fabulosa, el dormitorio principal tenía al costado un baño en estilo morisco y todo de mármol. Tenía unos vitrales hermosos que ahora están en parte en la casa que fuera de Héctor en Morón. Se dice que Natalio Botana compró una finca en el norte del país, pues pensaba dársela a su amante de turno, pero parece que la Bruja se enteró y se dice que ella lo mandó matar, pues murió en un accidente rumbo al norte, volcó el coche pero el único que murió fue Natalio. Esto que te cuento son conjeturas, cosas que se dicen, no sé qué tanto haya de verdad. Otra historia terrible le ocurrió a la abogada de la empresa que tenía los contenedores del mural. La gente del depósito decía que si había estado tantos años ahí querían el pago del alquiler de todo ese tiempo. El caso es que la abogada de esta empresa –buena persona, muy simpática– estuvo presente en momentos clave, como cuando lo trajimos a la plaza Colón. Cuando terminamos estábamos todos muy contentos y fuimos a tomar un café sobre la Avenida de Mayo. A los dos días me enteré de que la mataron pensando que ella tenía el dinero del mural: entraron a su casa y la golpearon hasta matarla. Fue algo muy impactante, el mural ha provocado ya conflictos tremendos. La noticia me puso muy mal. Ella, como abogada, cobró un poco de dinero y se compró un coche; seguramente habrá quienes pensaron que ella tenía todo el dinero del mural y la mataron por eso.

Ejercicio Plástico tiene muchas historias por detrás y muchas incógnitas. Si Siqueiros pregonaba que el arte debía ser público, ¿por qué lo hizo en un sótano? ¿Por qué utilizó esta técnica y únicamente aerógrafo? El mural siempre tuvo controversia: que se hubiera perdido, que estuviera tanto tiempo abandonado y años metido en contenedores..., y aún hoy sigue la controversia pues el juez autorizó la restauración pero todavía no la exposición: el juez dice: "Vamos a rescatar el mural, que se restaure para que se salve...", pero la exposición todavía no está autorizada.

En 2003 se hizo un informe sin sentido que decía que el mural se destruía. ¿Qué antecedentes tenía quien dijo eso? Ninguno, pues no podían compararlo con otros momentos de su existencia, no lo habían visto antes. Por eso cuando se hizo la apertura del mural que autorizó el juez, Magdalena Faillace me dijo: "Quiero que vos lo veas porque sos el único que sabe las condiciones en las que estaba". Néstor Barrio y otros ingresaron conmigo, vimos que sí había fisuras pero solamente encontramos una herida que ya estaba; el resto se encontraba tal cual al momento de la extracción. Por eso la restauración fue fácil, hecha en sólo cuatro meses.

Hace poco vi a Manuel sentado frente al mural, estaba realmente ensimismado viéndolo. Me acerqué y me dijo: "Realmente cómo hubiera disfrutado Héctor esta etapa del mural... realmente cómo lo hubiera disfrutado". Yo también pienso en él, gracias a Héctor y a esa locura suya de querer salvarlo es que hoy podemos ver la obra.

Con el mural tengo una doble emoción porque me cambió la vida. La restauración me apasiona, ver que hay algo que yo puedo hacer... ver que mi trabajo salva... es una alegría inmensa, más aún porque es algo importante no sólo para mí sino para mucha gente, en la Argentina, México o donde sea. A mí también me gustaría que la gente lo vea, el mural fue creado por eso, Siqueiros pensó en eso... y Héctor Mendizábal pensó que se lo podía hacer, aun mejor que como lo pensó Siqueiros: hoy tenemos la tecnología para hacerlo. Además, para un artista una obra de arte es un hijo, así el creador perdura a través de su obra en la historia. Siqueiros y su grupo siguen perdurando a través de este

mural y se sigue haciendo famoso continuamente con esto. Me siento realmente emocionado de sentir y saber que soy parte, que tuve la suerte de participar en la extracción, y me siento doblemente emocionado porque ha sido iniciativa de un amigo que ha fallecido. Que su deseo está por ver la luz me conmueve. Siqueiros pensaba que el muralismo era un arte popular, público, para que lo viera la gente. Héctor también quería que se viera, que lo viera el mundo, y que yo pueda ayudar a mi amigo me emociona, es una tarea única: un día estoy en el hospital y luego frente a una obra de arte de esta magnitud. Es verdaderamente imponente observar las figuras del mural.

Yo lo interpreto como una burbuja dentro de la que hay un ejercicio plástico más que erótico, pues no es un desnudo total. Me llaman la atención estos seres que existen en el agua, ¿y por qué digo en el agua?, será por el movimiento que tiene, las figuras en el agua tienen más plasticidad... es lo que pienso... hablo desde lo que siento, desde lo que veo. Las figuras se van acercando y lo que llama la atención es ese bicho raro que está ahí dentro. ¿Y quién es ese bicho raro? Es el espectador, es uno mismo que está ahí dentro.

Las figuras tienen como unos fantasmitas, es decir, contornos, ¿y por qué?, porque son movimientos, ondas que dan a entender que la figura se está moviendo. Son figuras proyectadas desde distintos ángulos, los ángulos que recorre el espectador; la figura cambia de forma, eso forma movimiento cinético. Siqueiros es el creador del movimiento cinético: en vez de pincel, aerógrafo; en vez de boceto, una proyección sobre la pared.

Siento una emoción muy grande de pensar en el momento de verlo montado para exhibición... implica tantas cosas, especialmente por Héctor... se me junta mucho en torno a esta obra. Una vez salió en una publicación que yo dije que el mural era mágico. Y es cierto: es mágico. Ha atravesado mucho, hay historias fuertes, relatos que formarán parte del mito. Sólo espero que yo forme parte de la historia buena y no de la trágica, de haber estado en la alegría de restaurar el mural y de, como ahora, poder contar su historia.

VIII. CONCLUSIONES

En 1933 un gran artista mexicano, llegado a Buenos Aires más por casualidad y conflictos familiares que por otra cosa, entreverado entre su militancia política extrema y su amor desesperado por una mujer que lo dejaba, quedó atrapado en las redes del destino. Su trabajo, además de la política, era hacer murales y toda forma de arte que le permitiera transmitir mensajes que mostraran, de la manera en que él lo sentía, lo que creía adecuado decir y de la manera que podía decirlo. Y una vez, ésta, no pudo decir lo que hubiese querido sino solamente lo que podía; debe haber sido la única vez en su larga vida. Pero estaba en una red: entre un mecenas que lo financiaba, un diario que difundía lo que hacía, un grupo de artistas jóvenes pero de gran valor que lo secundaban, una tecnología que debía usar ya que sabía que ese era uno de sus aportes al arte. Y estaba en un mundo diferente al que había conocido, entre México, Estados Unidos, Europa occidental y Rusia. Ahora estaba en Buenos Aires, en Don Torcuato, en una casa privada, en un sótano que pocos veían y verían.

Su mensaje principal debía hacerse a un lado, no sólo no tenía sentido, aunque a Botana pudiera haberle gustado ver a sus personajes favoritos retratados en los muros, pues también creía que “la ideología política de un artista no puede salir de las asambleas de estetas”, como había dicho Mariátegui en 1921. Es más, en su pragmatismo le hubiese agregado que no saldría tampoco de sus obras, porque Botana tenía libros, muchos libros, pero ni un cuadro en su casa. Él sabía que en cada régimen caduco, como el mexicano derrocado en la revolución, e incluso el argentino en plena crisis en esos años, y con cada reacomodamiento de la sociedad, se abren puertas para que una vanguardia tome un papel significativo; para que se desencadenen fuerzas y estímulos encausados por la utopía de conformar un mundo que se cree mejor. Y que eso pasaba siempre, que no había que dejarse engañar. Él mismo era un promotor de cambios, pero los cambios de afuera no están alejados de los de adentro.

Ni Botana ni Siqueiros estaban para eso, para decir lo que les pasaba; tenían un mensaje más grande que transmitir. Tampoco podían decirlo sus ayudantes, aunque posiblemente les hubiera gustado dado el papel subordinado que tenían. Había que hacer lo que realmente el artista sentía y darle luego una justificación que quedase más o menos bien, que se ajustara a sus postulados, y entonces muchos lo creerían. Y aun hay quienes piensan que el folleto de 1933 es sincero y no una urdimbre de mentiras a medias, exageraciones y creencias manipuladas. En varias oportunidades sus ayudantes lo dijeron, lo escribieron, y cuando pudieron hacer una nueva obra todos juntos y pagada por el Estado, sueño siqueirano si lo hay, que fue Galerías Pacífico, pintaron cada uno lo suyo y sin atisbos políticos. No fue, nuevamente al decir de Mariátegui: “Capitalismo o socialismo. Ése es el problema de nuestra época”. Lo que se pintó en Don Torcuato fue el sentir –confuso, contradictorio– de dos personas que se entendieron perfectamente, Botana y Siqueiros, pero el que pintaba era sólo uno de ellos. No entendían en ese entonces que lo que había sucedido en México con el muralismo era, si lo simplificamos en extremo, la expresión de la unificación del nuevo Estado en el poder y su necesidad de crear, de construir, de establecer una mitología fundacional, de recrear los símbolos fundantes que legitimaran su

1. Si bien Wolfe ha sido muy conocido por ser el gran biógrafo de Rivera, también fue uno de los fundadores del Partido Comunista de Estados Unidos en 1919, y del de México, en el que participó desde 1923 hasta 1935. Su primer artículo sobre Rivera es de 1924.

Figura 272. Caja de archivo de madera conteniendo el folleto de Siqueiros de 1933, cuadernos, cajas de fotos y otros recuerdos de los autores del mural, recuperada en 1990.

autoridad mediante una nueva identidad. Quizá por eso los libros que establecieron esa imagen venían desde Estados Unidos en su mayoría: desde Carleton Beals para pasar por Ernst Gruening, Bertram Wolfe,¹ Alma Reed, Frances Toor y Anna Brenner o, en la fotografía, Tina Modotti o Edward Weston. El muralismo en última instancia era la “nueva fidelidad a los valores nacionales”, como diría Brenner ya en 1923. Así era, y Siqueiros mismo no se perdonó nunca el hecho de salir de allí, de transmitir mensajes al pueblo; en última instancia, de hacer realismo socialista de otra manera. Después creyó que introduciendo nuevas tecnologías haría un arte revolucionario y se aferró a la pintura industrial y a los aspersores mecánicos; Rivera los había usado años antes pero ni siquiera les dio importancia, eran sólo una herramienta, para él fue el cambio en el sistema de producción. Marxista al máximo, malinterpretó su significado: no iba a ser ni más ni menos revolucionario por eso solamente. Podría estar más acorde a los tiempos, la influencia norteamericana de la industria debe haber tenido mucho que ver, pero nada cambiaba. Él, al llegar a Los Ángeles, escribió que “con un órgano de iglesia no puede producirse música revolucio-



na y psicológicamente subversiva. Con ese instrumento el más barroco danzón se convierte en canto sacro”.² Se equivocó en su analogía futurista: el arte pasaba por otro lado y la política también. Y por eso hizo el horror de su primer mural en la Chouinard School –dejando de lado el arte– y la maravilla de Los Granados, dejando de lado la política.

Creemos que Botana estuvo muy feliz con que se hiciera realidad lo que él quería: un mural en su casa, no en su diario, que expresara su bronca y su competencia, que pudiera ganarle al de su mujer Salvadora: si ella tenía uno enorme en el patio, con los azulejos de sus antepasados, que le restregaba por la cara todos los días, él iba a tener su propia obra debajo de aquella, en su espacio personal, su bar, su sótano cerrado, donde hacía revoluciones y ponía presidentes. Y la tuvo. Puede ser interpretado como una visión infantil, mezquina, demasiado simple, pero, más allá de todo, por detrás de todas las máscaras, también era un ser humano.

Siqueiros le narró en la pared una historia al nuevo amante de su esposa, no a cualquiera ni de cualquier manera; no lo hizo en viñetas como Diego Rivera con secuencias didácticas en México, sino como un creador que deja volar su imaginación desmesurada ayudado por cuatro grandes del arte. Si fue revolucionario por haberse permitido crear y pintar lo que nadie hacía aquí, mejor aun. Lo que hizo fue la historia de un conflicto humano, de una pelea de escala universal, de titanes, de un hombre y una mujer que comienzan pegándose por una cuestión “de cuernos”, donde cada uno cela y acusa al otro y a la vez se arrepiente de lo hecho; donde cada personaje a su alrededor mira de diferente manera lo sucedido, se asombra, actúa con displicencia o con recato; donde otros y otras se asoman a ese universo cerrado, privado, a esa burbuja en el fondo del mar en cuyo centro está Blanca Luz posando como niña. Y que después de la pelea se aleja, se va para siempre, pero sin dejar de mirar extrañada, como la síntesis de todas las mujeres que se fueron o que vio irse en su poca experiencia amorosa, aunque mucha en otras cosas. Como genial creador supo poner en el cuerpo de una mujer el rostro de otra y los ojos de una tercera. Es cierto que no era un mural erótico; era biográfico. ¿Por qué? Porque “hay cosas que se olvidan. Hay cosas que la memoria cambia. Hay cosas que no se cuentan”, diría ella. Pero hay cosas que sólo se pintan. Y por supuesto Blanca Luz, si bien da la bienvenida al visitante del sótano, luego es brutalmente castigada, desnuda; él, bizarro, tal como lo describió Rafael Squirru cuando se sacó el mural: “El marcial Siqueiros que conservó siempre el porte de capitán de la Revolución Mexicana, al viento desplegada su melena, cortando el aire con su nariz aguileña y penetrando los secretos de la materia con su mirar de ojos azules que paradójicamente parecían estar siempre en llamas”, se autopintó vestido. Ella podía estar desnuda, él no, jamás; seguía siendo un clásico en algún rinconcito de su alma machista que peleaba con resabios victorianos.

El mural se pintó, el artista se fue del país primero, luego se fue ella, más tarde murió Botana, a nadie le interesaba una historia privada e incomprensible. Quedó abandonado, olvidado; nadie pudo recuperarlo o nadie quiso hacerlo. El propio Siqueiros no se interesó porque quiso olvidar, quizá porque el dolor era demasiado fuerte, él demasiado débil. ¿Alguien puede imaginar a ese hombre tremendo, llorando, rogando, borracho y con lágrimas en los ojos, por una mujer?

Así quedó una de las grandes obras de América enterrada bajo el suelo hasta que Héctor Mendizábal, otra persona con la misma sensibilidad, supo entenderlo e hizo todo lo que pudo por rescatarlo. Se le fue la vida en ello, pero lo logró. Por supuesto hubo quienes quisieron medrar con la obra, pero al menos hasta ahora no pudieron porque hubo otros que la defendieron con uñas y dientes, como supieron o pudieron. Hoy está ya restaurada y lista para ser exhibida, y ese no es un logro menor.

2. David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, conferencia en el John Reed Club, 2 de septiembre de 1932.



Figura 273. Diego Rivera: festejos en Moscú en 1928. Él y Siqueiros estaban en el lugar.

El mural es un monumento no sólo por ser obra de un genio junto con otros cuatro quizá del mismo nivel que lo ayudaron; es grande porque es un historia humana, con dolor, con gloria, con éxtasis; es el sufrimiento desgarrador de una pareja, una más, otra entre millones en el continente. Pero ésta estuvo atrapada en la red de la que sólo pudieron salir concretándolo en el muro. Pintando, pintando. Y allí y para siempre están ellos, en una retórica difícil de leer. En una lección hacia otros quizá de lo que no se debía hacer, de la lección que la vida le había enseñado: golpear a una mujer no es de macho, es idiota, y así lo miran todos los personajes más allá del físico deslumbrante o la melena al viento; eso no es política, es simplemente la vida, y ahí no se juega. Ella era una igual, no inferior, y se fue. Y al irse se fueron todas sus mujeres, las tres al menos que podemos identificar, incluso la que ni siquiera sabemos si fue su amante o sólo una

amiga de la que se hizo responsable. Y Blanca Luz lo mira con asombro, con desparpajo, con soberbia, con la actitud infantil que al él tanto le gustaba, como sirena, como belleza, como ondina, con uno u otro peinado, como estaba en la foto que usó y que podía tener varios años, no importaba. Todos, o todas, lo miran; es más, invitan al visitante a ver lo que sucedió en esa burbuja en la que vivían. No es posible imaginar más dolor, algo más crudo, más duro, una enseñanza aprendida con más esfuerzo. Y por eso hubo que olvidar el mural, olvidarla a ella, olvidar el Río de la Plata, hacer como hizo ella, entrar en la desmemoria. Ella escribió mucho más tarde que él "dejó todo atrás: las glorias, el oro, la fama, la belleza grandiosa de la vida; por los más duros sacrificios entregó su fortuna a manos llenas entre los pobres; lo explotó el Partido Comunista; lo explotó una semicomunista, semiindígena, llamada Angélica Arenal (su hermano mató a Trotsky), a través de la cual el partido aprisionó a Siqueiros, y la cárcel fue la residencia más permanente de un hombre fabuloso".

No sé si es verdad u otra exageración más, un exabrupto tardío. Pero sí es cierto que él no pudo jamás despegarse de su militancia y si bien eso puede ser ejemplar sin duda alguna, no explica otras muchas cosas. En el folleto escrito aquí en 1933, soñaba y nos arengaba con ese marxismo casi escolar y en el que todos (o muchos) hemos creído, donde para la cultura había un mañana y un después muy diferentes, una especie de éxtasis entre arte y felicidad en que no existía ya lo individual, en una sociedad de felicidad completa:

Figura 274. Festejo del décimo aniversario de la revolución de octubre pintado en Moscú por Diego Rivera en 1928. Ambos posando delante de la obra en 1956.



Mañana:

Plástica de afirmación y edificación socialista para el período transitorio de dictadura proletaria. Plástica de combate definitivo, liquidador de los residuos del poder capitalista. Plástica de captación ideológica definitiva de las grandes masas. Plástica de afirmación doctrinaria. Plástica monumental de máximo servicio público, es decir, plástica extraordinariamente mecánico-dialéctica. Plástica multiejemplar de vastas proporciones producida con los rotativos arrebatados a la especulación burguesa.

Después:

Plástica de la sociedad comunista ya edificada. Plástica integralmente humana, libre ya por completo de la opresión de las clases dominantes y de toda perturbación política. Plástica realmente pura por primera vez en la historia del mundo. Es decir: plástica bella de por sí, ajena por completo a toda intención anecdótica, descriptiva, imitativa, decorativa. Plástica de valor absoluto, intrínsecamente hablando, sin nada de manía filosófica o literaria. Plástica generada por el solo placer inmenso de las texturas y de las formas y de los volúmenes y de los colores y de los ritmos de éstos entre sí, por las texturas mismas y por las formas mismas y por los volúmenes mismos y por la coordinación de todos esos elementos entre sí, sin contar historias, sin pronunciar discursos, sin hablar de moral, etc. Vestimenta plástica de la arquitectura, acentuadora de la anatomía de ésta. Plástica, plástica para el servicio del más fino sentimiento estético de los hombres. La realización de un alto sentido de belleza que los mejores seres de todos los tiempos anhelaron para la humanidad entera y por lo cual lucharon utópicamente, sin saber que un fruto tal solamente podría florecer en una sociedad sin política, es decir, en una sociedad sin lucha de clases, esto es, en una sociedad comunista integral. Sin saber tampoco que ese fruto no podía ser realidad sino mediante el sacrificio de millones de proletarios y sin la muerte total de la sociedad capitalista explotadora de los hombres y opresora de la belleza.

El mundo y la vida le enseñaron, al menos en esta lección sudamericana, que ésa era una utopía. Y para retratarlo de la mejor forma que puedo hacerlo, si el mural no fue suficiente para entender su visión de la vida, contrastemos eso con una foto en la que están Rivera y él firmes, con el pecho saliente como militares, custodiando un cuadro que pintó el primero cuando estuvieron juntos en Moscú en 1928, para la celebración del décimo aniversario de la revolución soviética. Vale la pena ver el cuadro: la enorme Plaza Roja con el mausoleo de Lenin al fondo –no es casualidad: quiso indicarnos que eran ya tiempos de Stalin– y miles de personas diminutas desfilando sin que nadie, absolutamente nadie, los observe o vitoree, en una serpenteante aunque perfecta columna humana custodiada a ambos lados por hileras interminables de soldados con su uniforme verde. Quizá para él haya sido la apoteosis del socialismo, la imagen del futuro que deseaban; para otros puede ser una escena de *Metrópolis*, o de *1984*, o de cualquier otra imagen en que el hombre y la mujer fueran manipulados y dirigidos. Este mural muestra lo inverso. Una relación que le enseñó que ese camino no existe con los iguales, o uno se queda solo; que puede seguir tal como él hizo y magistralmente, porque precisamente era un genio excepcional, pero que debió haber aprendido la dura lección que nos muestra el mural de Don Torcuato.

APÉNDICE DOCUMENTAL

MEMORIAS DE BLANCA LUZ BRUM

Los manuscritos de estas memorias fueron adquiridos a la nieta de Blanca Luz en la isla de Robinson Crusoe. Los publicamos por primera vez en la versión anterior de este libro, en 2003. Dada su importancia para esta edición –y por las diferencias que contienen respecto de otras transcripciones que se han dado a conocer en estos años–, los reproducimos nuevamente. Para facilitar su lectura, enmendamos algunos errores gramaticales y la ortografía de los nombres propios, pero mantenemos la mezcla de segunda y tercera persona, así como otras peculiaridades de la escritura del original.

Los títulos han sido intercalados por nosotros con el fin de organizar el manuscrito. En cuanto al punto IV “Un documento humano: cartas de amor, Siqueiros encarcelado (1932)”, sus textos parecen tratarse de una reescritura de Penintenciaría-Niño perdido, de 1931, reeditado como Un documento humano en 1933.

I. CÓMO SE CONOCIERON. SU PRIMERA ESTADÍA EN MONTEVIDEO Y BUENOS AIRES, Y LA PARTIDA JUNTOS (1929)

La maravillosa vida con Siqueiros

En sus brazos se hizo madura y fuerte mi juventud. Comenzamos una noche de verano en Montevideo, ciudad a la que había llegado Siqueiros presidiendo el primer Congreso de Unidad Sindical Latinoamericana.

Esa noche fui invitada a cenar en casa de Giselda Zani, escritora uruguaya que vivía en el elegante balneario de Pocitos. Nos encontramos reunidos allí a las 10 de la noche. Él venía acompañado por Maurice, un polaco marxista, misterioso delegado del Comintern ruso y uno de los que había dirigido los preparativos para tan importante evento en nuestro continente. Maurice cortejaba a mi amiga, mujer cultísima de la sociedad uruguaya, vinculaciones que los comunistas siempre procuran mantener eligiéndolas cuidadosamente con el fin de penetrar los círculos intelectuales, políticos y universitarios. Estaba también Silvia Mainero, una espléndida chica que se constituyó en amiga del

líder paraguayo de esa época exiliado en Montevideo, Oscar Creulí. Otras personas y delegados de diferentes países latinoamericanos cuyos nombres no recuerdo, un fondo musical de Tchaikovsky animó la inolvidable noche en que Siqueiros y yo nos conocimos.

Evocándolo ahora, viene hacia mí entre los vientos de la isla las melodías del “Amor por tres naranjas” y “Ptouska”. La euforia intelectual y política no decayó hasta el amanecer. Me desprendí difícilmente de aquel grupo extraordinario para dirigirme a mi casa distante algunas cuadras de la de mi amiga, también a la orilla del mar.

Ya la mano de Siqueiros se había apoderado de la mía y partimos juntos. David había dominado la noche con el magnetismo de su conversación, logrando que un México violento y revolucionario se infiltrara en la celeste noche de Uruguay bajo una Cruz del Sur que nos miraba absorta. Había desfilado la revolución agraria mexicana con sus momentos de católicos fusilados gritando “¡Viva Cristo Rey y la Santísima Virgen de Guadalupe!”. La distribución de la tierra bañada en caudalosos ríos de sangre. Los trenes revolucionarios con hombres y mujeres del pueblo que partían a “la fiesta de las balas” entre canciones populares y un sentido trágico de la vida. Intelectuales y campesinos, analfabetos y ladrones, bandidos convertidos en héroes y verdaderos héroes. Caudillos intuitivos como Pancho Villa y Emiliano Zapata que pedían la tierra con el lenguaje sin piedad de las balas. Sin programa, sin ideología, la revolución se fue abriendo camino, braceando adentro de un universo oscuro. Tanta sangre derramada para encontrar al fin la luz de un alba pura: dar a cada hombre su tierra. Emiliano Zapata fue sin duda el líder, más allá de la intuición él sabía lo que quería, él planteó con precisión y claridad lo que llevaba en su seno, aquella revolución sanguinaria. Auténtico y puro resumió en una frase el contenido de su programa: *la tierra debe ser para el que la trabaja*. El cura Hidalgo aportó el fuego de su espíritu y de su mística; el visionario Madero, considerado el apóstol de la Revolución, fue un idealista a quien asesinaron los mismos que él prohió. Entregó su fortuna a los desposeídos, financiando escuelas rurales, alimentando muchedumbres, daba ropa a los pobres y protección. Fue llamado el

apóstol de la democracia. Sus ideales verdaderamente democráticos lo llevaron a la presidencia de México y a su inmolación. Venustiano Carranza, “el Kerensky mexicano”, con quien Siqueiros partió con un fusil sino batiendo un tambor de guerra. Siqueiros matizaba sus relatos con las canciones famosas de la Valentina y la Adelita. Para contarnos el fin, su vida junto a los mineros descendiendo al fondo de las cavernas para sacarlos en sus brazos con los pulmones reventando de sangre; estos relatos fueron creando amaneceres de vivos resplandores, de rugidoras llamas que se elevaron por encima de nuestros cerebros intelectuales instándonos a una época que habríamos de compartir con las clases humildes de nuestros pueblos. Giselda como otros intelectuales se quedó en el camino. Yo fui más lejos llevada por la mano de Siqueiros, después por mi corazón que buscaba un rumbo justo y cristiano a cualquier precio.

Volviendo a aquella noche en que nos conocimos, recuerdo que yo insistía en preguntarle a Siqueiros si acaso era el autor de los fabulosos murales reproducidos en una revista del Ministerio de Educación de México del cual era autor un tal Alfaro Siqueiros. Él me respondió firmemente que era su hermano el autor de estos frescos que su vida la había dedicado a la revolución mexicana y en ese momento representaba a los mineros organizados en ese congreso. La firmeza de su respuesta fue tal que no lo dudé a pesar de su manifiesta cultura y su magnética oratoria.

Siqueiros era un maravilloso narrador, pictórico hasta cuando hablaba, las imágenes saltaban en el aire llenas de brillo y de color. Recuerdo que la noche anterior yo lo había escuchado por primera vez en el escritorio de un gran teatro de Montevideo, donde se realizaba un congreso latinoamericano. Con mi amiga Giselda Zani y el marxista Maurice, sin duda el principal organizador de estos famosos grupos que habían de dar vida a vastas organizaciones obreras. En este congreso donde escritores, periodistas y pintores tomamos un palco muy destacado, muy cerca del gran escenario, el cual estaba adornado con banderas latinoamericanas y rojas con la hoz y el martillo. (Que yo veía por vez primera...) La presencia de Siqueiros fue saludada con entusiasmados aplausos, ya que representaba a una poderosa organización minera.

Al principio me pareció desmedrado, camisa a cuadros con pantalones demasiado flojos, una chamarra de cuero aparentemente fuera de medida y su famosa

“zarape” que le regaló Diego Rivera. Más tarde comprobé que él gustaba parecer descuidado ante la masa obrera. Fui descubriendo también una cabeza poderosa de cabellos negros ensortijados donde de muy en cuando al elevar su mano revoloteaban sus dedos entre sus revueltos rizos. Observando su desgarrada figura descubro que su corbata le bailaba en el pescuezo. Y al mirar su rostro me estremeció el valor de sus gestos, su voz auténtica... sus ojos verdes que lanzaban rayos fulgurantes y sus manos tan ágiles y hermosas que hubiera deseado atraparlas contra mi pecho. Me dirigí al pintor uruguayo Sgarby, que estaba a mi lado, pidiéndole que dibujara aquellas manos, allí mismo, antes que se perdieran; recuerdo con la obediencia fiel que Sgarby dibuja aquellas manos ya queridas por mí. No recuerdo bien lo que decía, sin duda despotricaban contra el imperialismo yanqui y las consignas marxistas frías y lapidarias adquirirían luz en sus frenéticos labios.

Al fin terminó aquel *meeting* organizado a miles de millas de distancia por los hábiles jerarcas del comunismo, dictado para todos los rincones del universo. Aprovechando la pobreza como quien mueve hilos invisibles.

Pero... Siqueiros no fue un tonto útil, ni un ambicioso, ni un miserable. Siqueiros afortunado en todos los aspectos de la vida. Con un talento que era genio, con una bondad infinita, devorado por la compasión más pura.

Dejó todo atrás: las glorias, el oro, la fama, la belleza grandiosa de la vida; por los más duros sacrificios entregó su fortuna a manos llenas entre los pobres; lo explotó el Partido Comunista; lo explotó una semi-comunista, semiindígena llamada Angélica Arenal (su hermano mató a Trotsky) a través de la cual el partido aprisionó a Siqueiros y la cárcel fue la residencia más permanente de un hombre fabuloso...

Cuando quedaba en libertad, su trabajo tremendo en los muros de su patria, su terrible vocación de pintar lo arrestaba días enteros, meses, años en pos de un ideal íntimamente ligado a la lucha de su pueblo y de todos los pueblos en unos murales que nada ni nadie podrán destruir.

Pero volvamos a aquella noche donde Giselda Zani en el elegante barrio de Pocitos. Ya amanecía cuando yo decidí regresar a mi casa también a orillas del mar distante a veinte cuadras de donde me encontraba ahora. Siqueiros partió conmigo esa noche y para siempre. Sí, fue un pacto para siempre bajo el cielo

de Montevideo. Él me tomó de la cintura, avanzamos callados, callados hasta internarnos en el mismo mar, sin proponérselo, inadvertidamente, como se realizan las cosas más serias de la vida, “tu mar”, me dijo, “el Atlántico”... Retrocedimos cuando una ola nos abrazó dulcemente, como advirtiéndonos algo nos empapó. Al llegar a la orilla reímos como niños. Ni un alma se veía. Para aquellos que nos hubieran visto habríamos resultado grotescos, chorreando agua, vestidos y con zapatos. Enfrente, cruzando la calle estaba mi casa, mi perro salió saltando a recibirnos. Nos desnudamos y sólo atinamos a buscar mi cama.

¿Cuántos días, cuántas noches, cuantos siglos?... El teléfono había sido descolgado, la sirvienta suspendida hasta nuevo aviso. Cuando teníamos hambre cruzábamos la calle y comíamos en el restaurante Las Palmas, viejo restaurante montevideano, casi siempre en silencio para no llamar la atención con su acento mexicano. “Los compañeros” se volvían locos buscándolo. Giselda tenía instrucciones de no delatarnos con el marxista Maurice, así nos defenderíamos varios días del asedio del Presídium latinoamericano... luego llegó la orden de viajar a Buenos Aires donde continuarían las sesiones con dirigentes argentinos, brasileños, cubanos, peruanos, etc... Siqueiros organizó mi partida, ya no podíamos separarnos más.

En Buenos Aires tuvo el primer estallido de celos, de aquellos malditos celos que habían de enlutar nuestras vidas y que habían de ser al fin los causantes de grandes sinsabores.

Los periodistas del diario *Crítica* de Buenos Aires Gengaly Vernes, Petit de Murat, Carlos de la Pera y otros nos invitaban y agasajaban noche a noche. A veces yo concurría sin David temiendo por su partido y generalmente me encontraba sola en el hotel.

Pero una noche él llegó anticipadamente a mí y esto le pareció muy mal. Como yo lo adoraba y no podía pasar por mi mente ninguna imagen de amor que no fuera la suya, acudía inocente y feliz a aquellos encuentros con poetas y periodistas que me llenaban de atenciones. Aunque para nadie era ya un secreto que el gran pintor de México estaba en Buenos Aires, el PC le obligaba a mantener una incógnita. Pasándolo por alto yo misma me encargué de hacérselo saber a mis amigos. Pero esa noche Siqueiros, molesto por la llegada anticipada a la mía, me arrancó bruscamente mi hermoso collar que yo siempre llevaba, y mis primeras lágrimas corrieron en pos de las veloces perlas que

se esparcían por el suelo. “Tal vez esa noche fuimos más felices que otras veces.”

Se acercaba el día de la partida del regreso de Siqueiros a México vía New York (1929).

Comenzamos a organizar nuestro viaje ya definitivamente unidos contra la voluntad de mi familia, contra la voluntad del PC que no veía con buenos ojos este romance.

Conocedores de la fuerte voluntad y personalidad del pintor, de su carácter decidido e indomable, tímidas se veían las insinuaciones para persuadirlo de su “locura”. Por ese entonces Siqueiros tendría treinta años y yo diecinueve (yo viuda de Parra del Riego y con un niño llamado Eduardo al cual se le había muerto su padre a los seis días de haber nacido). Siqueiros adoró a mi hijo como propio y por mí superó toda diferencia.

Los recursos económicos de David eran escasos, pues había abandonado la pintura hacía mucho tiempo, para entregar toda su vida al PC.

Y en este caso, no se le prestaría ningún apoyo económico a fin de que no pudiera llevarme. Yo a mi vez disponía de algunas joyas y algo de arte. Fue así como un cuadro famoso del gran pintor Humberto Causa llamado *Nocturno en Montevideo* lo vendí en mil dólares al Museo de Bellas Artes de Montevideo, siendo el director en ese entonces el pintor Pesce Castro.

Otra etapa había comenzado. Ahora era yo su mujer, era más una pareja santificada por el amor unidos fuertemente ante el mundo. Así me lo hizo entender él con su mentalidad revolucionaria durante el viaje por el mar a bordo de un gran transporte llamado *Panamerican*.

Partimos desde el puerto de Montevideo rumbo a New York y pude saber que estaba casado, sí, casado con Gachita, una mexicana miembro como él del PC.

Muchas fueron las revelaciones que me hizo a bordo y si me hubiera revelado lo que me hubiere revelado, por ejemplo que era “jefe de una tribu comanche satánica y sanguinaria”, o bien que tenía un “harén repleto de mujeres mexicanas celosas y feroces”, yo igual lo hubiera seguido entregándole mi vida al magnetismo de su sangre, al vigor de su corazón, a la nobleza de su ser.

Nos adorábamos en igual dimensión y no creo hasta hoy que otros seres humanos hombre y mujer se hayan amado tanto con tal fuerza, con tal pureza y magnitud, con tanto desafío a las cosas y más que

a nada el gran desafío al PC, del que al fin Siqueiros fue expulsado por esta gran pasión, por esta bendita pasión que iluminó nuestras vidas y cuya flama al extinguirse ocasionó una trágica oscuridad en el misterio callado de nuestras sangres.

Sólo me entristeció la noche navegando a New York cuando ya no vi la Cruz del Sur. Sentí que me alejaba de algo mío grande y bello, mi patria, mi familia. Pero sus besos en mi rostro, la pasión incesante, me rescataron siempre de esas reminiscencias atrayéndome al mágico cautiverio de su gran amor.

II. MÉXICO

Estoy entrando a México por la cumbres de Maltrata. Indios... indios... indios. Indios sin plumas, indios con tradición y cultura. Los indios que pidieron la tierra sin amos, sin capataces, con las carabinas en las manos y el pecho retocado de balas.

Yo sentí deseos de gritar con toda mi alma: ¡Viva México. Viva México en el paisaje y en la luz de cristal de las mesetas, en la música, en los zarapes, en los sombreros, en las pistolas, en los corridos, en el pulque, en la tequila, en el maíz, en el copal y en el maguey, en los alfareros, en los pintores y en los mexicanos!

Por México amé a América y por primera vez sentí la arquitectura y la plástica, e hice firme mi pasión de lucha. De lucha por una América independiente y orgullosa.

El tren marcha montaña adentro, abriendo el intertrópico abigarrado y tibio; y en cada estación voy recibiendo la ofrenda maravillosa de la tierra. Los nardos primorosamente guardados en gruesas y frescas cañas de bambú como un saludo para el que entra a México junto a los apretados botones de las piñas amarillas, casi rosadas, y las rojas canastas de pequeños capullos, los dulces tamales de maíz, los mangos, las papayas, los sapotes; los millones de frutas nunca antes vistas, en cuyo olor y sabor fuerte y precioso yo aspiraba al México de la tierra profunda con su inmortal y grandiosa arquitectura azteca, sus ídolos, sus hombres y sus pirámides.

Después de las pirámides de Teotihuacán, vistas rápidamente desde el tren, y que se alejan como oscuros y quietos cuerpos indios, entramos en el original paisaje de la meseta central; campos amarillos, rojos y azules, de flores chiquitas, magueyes y copales,

las heráldicas plantas de México, que coronan gigantescas águilas dentro de las banderas; y todo en medio de una luz tan brillante y palpable, que podría oprimirse entre los dedos.

Y los lagos de Texcoco perpetuando la elegancia de aquel inolvidable paisaje. Finos los lagos como las garzas finas y las bandadas de pájaros que los cubren. Y los grandes volcanes con sus nieves dormidas.

Y ese paisaje de extraordinaria belleza rodea a México y escolta al viajero hasta introducirlo en la ciudad antigua. La ciudad asentada sobre los lagos: la gran Tenochtitlán.

Amo ese pueblo donde más tarde sufrí, amé y viví realmente. El México de la ardiente belleza, de las luchas y la pasión, donde se hizo madura y fuerte mi juventud, entre el amor y los celos, el peligro y la gigantesca geografía.

Me turba aún el recuerdo de tanta fuerza en la fuerza, tanta belleza en la belleza, tanto amor en el amor, tanto valor en el valor, tanta muerte en la muerte.

Y cuanto más pasa el tiempo y lejos estoy, más cerca de mí lo siento, y aunque no volviera a ver más montañas, sus minerales, sus milpas, sus pirámides; ni sus museos y su vieja arqueología, donde domina la diosa de la muerte con aquellas divinas palmas de manos abiertas; y sus caracolas abstractas; ni volviera a ver los modernos frescos murales, ni nunca más a sus indios y sus mexicanos, me llevaré siempre adentro de mí un México poderoso en arte revolucionario y mágico, levantando barricadas de fuerza, llenando de vida mi corazón.

Recuerdo un pequeño cementerio, era tan viejo, que no tenía cruces; estaban borrados los nombres de las ocultas sepulturas y también borradas las huellas. Era un olvidado cementerio indígena lleno de yerbas crecidas y rumores de nidos. Lo movía apenas el invisible tránsito de alguna nube y misteriosas presencias del alma. Entre tantos nidos blancos guardé un pequeño corazón.

Recuerdo la tarde alejada y triste en que sobre los hombros de unos niños humildes se llevaron la caja de cincuenta centímetros.

Eduardo, que tenía cinco años, me contó después que los niños campesinos descendieron cantando al atardecer. Él solo tenía deseos de llorar. Esa noche, dormimos terriblemente abrazados y lloramos hasta el amanecer.

Mi hijo Eduardo casi no debe recordar aquellos años de su primera infancia, que fueron de una mágica belleza, a pesar de las intercaladas lágrimas y los peligros que a veces nos acecharon.

¿Pero dónde no acecha el peligro? ¿Y dónde no se mezcla el llanto salado? ¿Y qué pecho vive siempre anegado en dulzura?

Hijo mío, yo quiero que tengas para México admiración y amor como yo lo he tenido y vuelvas un día tú a aquellos caminos, que te dejaré señalados, y a los caminos que tu corazón descubra donde mi sombra te seguirá tiernamente.

Yo cuidaba de ti, como toda madre cuida de su hijo. Te tenía pegado a mí. Ligado, como una veta de oro está ligada a la tierra. Pero tú te escapabas a cada rato, como los pájaros que aman la libertad.

Y así fue como una tarde descubrí que solías encontrarte con un pastorcito poco más grande que tú y te internabas entre los montes llenos de mortales abismos a pastorear cabritas.

Y eso lo descubrí, caminando contigo y tomándote firmemente la mano, un pastor se acercó para saludarte y preguntarte si le habías traído algo de comer.

...De modo que tú vagabas sin el lazo tierno de tu madre y te internabas en busca de preciosas ardiillas, que luego crecían comiendo avellanas sobre tus hombros.

Teníamos caballos, el "Cómo no" y "Sal a ver", con los que recorríamos los pueblos cercanos y en la colonialísima Iguala, solíamos quedarnos algunos días para pintar y leer. Allí Eduardo jugaba a la lotería mexicana sentado bajo los toldos populares en medio de la plaza, a veces sin importarle el frío ni la llovizna, también con un poncho y un gran sombrero mexicano sobre su cabecita, maravillado con aquellos cartones con figuras de color que, según el pregón de aquellos campesinos, representaba:

Tambor o caja de guerra
La casa de un jabonero
El cántaro que va al agua
El soldado es "militar"
El que espera, desespera (la pera)
El gallito de carrizo
De qué paredón se habrá caído (la araña)
Arriba brama un toro
El que comió la mazorca (el zorro)
Embarcación española (carabela)

La cobija de los pobres (el sol)
El enano chaparrito (un enano)
La sirena encantadora.
La piña de cien botones
La música toca y toca
Águila real del estanco
¡Ah, que subida tan larga! (la escalera)
El corazón de una ingrata.
¿Enano, por qué no crece?
La muerte calaca y flaca (un esqueleto)
A la que ni el peine le entra (una calavera)
La sandía y su rebanada
El malón de Cuatelteco
La luna en cuarto menguante
En Chihuahua, ¡cuánto apache! (un apache)
El que le cantó a San Pedro (el gallo)

Estas loterías apasionaban a mi hijo, quien permanecía horas jugando junto a aquellos inocentes hombres, de caras tostadas y angulosas y sombreros enormes.

Días después atravesamos el inmenso estado de Guerrero, camino de Acapulco, a bordo de unas desvencijadas carretas que nos proporcionaban el placer de ir conociendo pueblo por pueblo, caserío por caserío. Nos vinculábamos con talleres de antiguos plateros indios, que fabricaban maravillas en orfebrería popular y cuyo ingenio y dominio de labradores en plata iban heredando sucesivamente los hijos.

Veo cómo avanzan grupos de mujeres indígenas, que en rígida actitud descienden a los ríos llevando elegantes cántaros de barro en su cabeza, esbeltas y ceñidas por el aire seco de la tierra caliente. Preciosas tanagras americanas que ignoran los pintores de Europa, pero que, gracias a Dios, conocen a Diego Rivera y a Alfaro Siqueiros.

Por aquellos pueblos llenos de platerías y de tejidos a mano en primorosos algodones crudos con anchas grecas lacres de camisas de albo lino con rosas de algodón negro a punto cruz.

Pasaba nuestra lenta carreta y nosotros achicharrados por el sol y secos de sed. Seguimos hasta Acapulco. ¡Ay! Ese Acapulco no era el mismo que yo he visto ahora sentada en una sala de cinematógrafo en Buenos Aires o Santiago de Chile.

Toda esa tierra caliente estaba plagada de mosquitos, de malarías y de caimanes en los ríos. Y en la misma ribera de Acapulco los tiburones no dejaban

ni mojarse los pies, excepto una preciosa poza donde nadábamos desnudos.

Contra el horizonte veíamos a veces aparecer flotillas japonesas que se internaban, dicen que buscando perlas.

Y muchas veces niños descalzos llamaban temprano en la puerta del hotelito con un montón de perlas en la mano para vendérselas.

Siqueiros, mi hijo y yo pasábamos largas horas tendidos en las hamacas debajo de largas palmeras, abrumados por el calor. Comíamos el delicioso ceviche y bebíamos la dulce y fresca agua de los cocos.

Así transcurrían nuestros días, en medio de una calma somnolienta y tropical. Al atardecer solíamos caminar por una costa sobre la que se balanceaban las palmas, y las olas arrojaban a nuestros pies los cocos que sobre ellas flotaban.

Más allá, las espesuras tropicales, los plantíos de café y las bananas, y las flores que surgían violentamente coronadas de pájaros chillones que venían desde los horizontes remotos. Eran blancos y torneados. Finos como de puro hueso.

Adentro de los patios coloniales del viejo Acapulco, los niñitos mexicanos desnudos jugaban con enormes caracoles de nácar, o montaban sobre gigantescas tortugas dulzonas y pesadas.

Todos los patios eran grandes y en ellos las hamacas se mecían, listas para las siestas plácidas.

A veces encontrábamos a negros y a indios escaldando las palmeras, sacudiéndolas violentamente para derribar los cocos, que luego rodaban por la tierra.

Mar de Acapulco: las leyendas de las piraterías que asaltaban las naves que venían desde el lejano oriente cargadas de sedas, de lacas, de marfiles, de ébano y jades labrados para los reyes de España, está incrustada en las sales de tu mar.

Caminábamos por aquellos angostos caminos empedrados, donde transitaban las mulas que traían al puerto de Acapulco todo el oro de Taxco; ¡de mi Taxco! El viejo camino, hecho para calesas de infantas y para pobres cargadores de oro. El camino que envuelve a Taxco.

¿Recuerdas Eduardo? Por ellos pasó la carga de los minerales: los hombres españoles, los indios mexicanos, los chinos. Por estas escondidas sendas, por donde transitaban los bíblicos burritos con el oro de Borda, caminábamos con Eduardo; y yo tenía que repetirle largas historias para que no sintiera cansancio: "Que Borda fue un minero que llegó de Francia anti-

guamente... que su oro y su plata los extrajo de los minerales de Taxco y lo mandó a España y el Oriente en aquellas naos, que venían a su vez cargadas de tantas maravillas".

Y que su riqueza fue tan grande, que llegó a tener remordimientos y temor de Dios, y que para agradar a Nuestro Señor y para serenar su alma mandó levantar una grandiosa catedral, precisamente sobre la veta más ancha de oro que nunca osó explotar.

Su sed de oro se calmó cuando Santa Prisca, que así se llamó el templo, levantó con orgullo sus cúpulas de plata, más altas aún que el Huisteco, el monte gigantesco que preside las noches de Taxco.

Que Borda tenía sin duda un noble corazón. Amaba la belleza y creía en Dios, porque los jardines que llevan su nombre y que hoy constituyen la mayor atracción de Cuernavaca, revelan la exaltación de su espíritu, poseído tal vez por el ardor de la riqueza, son una reproducción del Versailles de los Luises, con surtidores, espejos de agua, jardines que aún permanecen intactos, con árboles crecidos y flores multiplicadas.

Esa evocación de la aristocrática Francia en aquel pedazo de trópico mexicano, llevada a cabo por un minero francés, demuestra el grado de locura a que puede llegar un hombre súbitamente enriquecido.

Pero el templo de Santa Prisca, orgullo de Taxco, es tan hermoso en su arquitectura, que Borda debe haber encontrado abiertas de par en par las puertas del cielo.

Los jardines de Borda en Cuernavaca son hoy día centro de turismo norteamericano, y allí está la casa de quien fuera embajador de Estados Unidos, Mr. Morrow, quien, enamorado de aquella región, fue adquiriendo tal cantidad de tierras, que más tarde los mexicanos, para referirse al estado de Morelos, que así se llama, decían sarcásticamente: el estado de Morrueles.

Aquí vivió largo tiempo Mr. Morrow, acompañado de sus hijos, quienes, vestidos con un sencillo overall, pasaban sus horas dando clase de pintura y enseñando a leer a los niñitos campesinos del lugar.

III. LA VIDA DE SIQUEIROS Y BLANCA LUZ

Fue una noche en Montevideo en casa de la escritora Giselda Zani que conocí a David Alfaro Siqueiros, el gran pintor muralista de México con quien había de casarme tiempo después.

Esa noche se encontraban rodeando la figura descollante del pintor numerosos escritores y pintores montevideanos. Una noche memorable de la que había de nacer lo que fue un maravilloso romance, un encuentro sensacional en medio de una época mediocre y materialista, una época sin pasiones. Sin aquella intensidad, sin aquellos peligros y lágrimas que tuvo nuestro gran amor.

Mi casa quedaba en Pocitos, muy cerca de la casa de Giselda, y Siqueiros se ofreció para acompañarme. Algo había ocurrido ya entre nosotros, algo misterioso y mágico había pasado en medio de nuestras manos unidas. Los ojos verdes de Siqueiros me buscaban insistentemente. Y partimos juntos, caminando por la orilla del mar, hacia mi casa que estaba a corta distancia. De pronto una idea descabellada cruzó por la mente de David: quería bañarse en el Atlántico, “quiero entrar a tu mar, entrar a tu mar Atlántico”... Eran las tres de la mañana y vestido como estaba avanzó mar adentro por un corto tiempo, me llamó para que lo acompañara, pero apenas si llegué a quitarme los zapatos para mojar los pies y retroceder inmediatamente. Él salió chorreando agua y riéndose como un niño. Su gesto más que extraño, me pareció completamente infantil, así era él, lo constaté muchas veces.

Desde esa noche en que el mar de Montevideo bautizó nuestro amor Siqueiros y yo pasamos a ser una pareja original y apasionante en la América del Sur.

Ahora debía prepararme una vez más para dejar mi familia y mi país. “Vente conmigo a México.” “Déjalo todo, tus amigos intelectuales, tu Sudamérica”... aquí ponía un acento burlón. Pues él trataba de convencerme de que México valía la pena, porque era lo más interesante en arte, en cultura, en contenido social y político, México para David era lo mejor del mundo. Yo callaba dejándome convencer, atraída por mi amor hacia él. Estaba ya entregada a aquel hombre.

Y partimos a México. Siqueiros trataba de borrar en mí todo rasgo europeo, mi mentalidad, mis hábitos, mi vestimenta.

Cuando llegamos a Mérida, Yucatán, para visitar la cultura maya, yo había cambiado mi ropa por vestidos de Yucatán, faldas largas preciosamente bordadas, trenzas oscurecidas, collares de oro, “arracadas” en las orejas. En fin, era ya una mexicana. Incluso estaba dorado mi rostro por el fuerte sol de las pirámides. Teotihuacán apareció ante mí deslumbrante y poderosa. Tomada de la mano de David subía y bajaba

aquellas grandiosas escalinatas que parecían no tener fin. Él estaba feliz explicándome todo lo relacionado con aquel pasado fascinante. El amor y el arte andaban de la mano.

Después de aquel espectáculo grandioso, de varios días frente a la arquitectura maya, Siqueiros quiso visitar a un hombre que admiraba; nada menos que al general César Augusto Sandino, el famoso guerrillero de las sierras de Nicaragua quien, con un puñado de jóvenes latinoamericanos habían resistido la invasión de aviones y soldados norteamericanos en la Nicaragua de entonces. No olvidaré el encuentro con el guerrillero. Debajo de un gran sombrero tejanero aparecía un pequeño rostro curtido por el sol de las sierras. Llevaba gran pistola al cinto y era humilde su apariencia. Nos habló de su expulsión ahora, a Mérida, donde lo encontramos, para ser más tarde llevado a Nicaragua donde cayó fusilado en el patio de un cuartel. Nos dijo que su lucha era por la libertad de su patria, que jamás tuvo contactos ni directivas comunistas. Tanto así que al caer Farabundo Martí, uno de sus hombres más cercanos, frente al pelotón de fusileros hizo la siguiente declaración: “Antes de morir declaro que Sandino jamás tuvo relación con el Partido Comunista. Él era solo un gran patriota”. Al fin llegamos a la ciudad de México, atravesando en ferrocarril la Sierra Madre mexicana. Los primeros días estuve con mi hijo alojada en la casa de Diego Rivera. David tenía en México una mujer perteneciente al Partido Comunista, la que ejercía gran poder político. Y el partido no veía con buenos ojos lo que llamaban “una aventura con una burguesita extranjera”. Yo tenía diez años menos que David, bastante indefensa por mi educación y mis costumbres, por mi acendrado catolicismo y más que nada porque el comunismo aparecía ante mí como algo temible y peligroso que amenazaba destruir nuestra felicidad. Diego trataba de darme valor, pero siempre agregaba riendo “en buenas te has metido”... “una burguesa con un comunista”... entre medio, una mujer de armas tomar y el Partido Comunista mexicano. “Pobrecita”... Todo era para mí doloroso. Impactante. Demasiado fuerte. Hasta las comidas tan picantes me enfermaban. Mal comenzaban mis días en la patria de Siqueiros.

Traté de volver a David a su pasado de pintor. Restituirlo a su vida de artista. Entregado al partido, pasaba en el fondo de las minas organizando a los

mineros, en los campos, en los centros fabriles. Había abandonado completamente la pintura.

Pero se produjo una triste circunstancia en su vida. Y no fue otra que la de haber caído preso por sus actividades. Fue entonces cuando aproveché esta ocasión para llenarle la celda de telas y pinturas, obligándolo por desesperación a pintar nuevamente. Al final estaba feliz, pero muy feliz. Se olvidó de su vida exterior y tomó los pinceles con la misma pasión que antes había puesto en su lucha. Pintaba sin descanso. Vicente Lombardo Toledano que era entonces director del Palacio de Bellas Artes de México me entregaba todos los materiales necesarios para que David pintara. Diego Rivera a su vez me facilitó los contactos con las grandes galerías de Nueva York, Los Ángeles, etc., y algunos marchands como Anita Brenner, Frances Toor y otros dueños de galerías adquirirían estas obras que encontraban demasiado tristes: *La visita al preso*, *El niño solo*; olvidaban que el autor de los cuadros era un pintor famoso encarcelado...

Aquel dinero sirvió para pagar su excarcelación y para organizar lo que había de ser nuestra vida en el futuro. Lejos de las amenazas policiales y del asedio del partido.

De este triste período quedó un libro de cartas dirigidas a Siqueiros que titulé *Un documento humano*, este libro lleva un prólogo del escritor francés Eugene Jolas y sobre este libro el poeta Jules Supervielle escribió lo siguiente: "Hay un acento desgarrador en sus páginas, a través de imágenes simples y profundas se siente la tremenda experiencia interior. Es el libro de un vivo entre tantos muertos que escriben con ceniza y polvo. En cada una de sus páginas se siente latir la sangre, la respiración y la esperanza a pesar de todo".

Escribieron sobre el *Documento humano* escritores de varios países, los cubanos Alejo Carpentier, Juan Marinillo y Jorge Quintana. Era en la época de la dictadura batistiana y estudiantes encarcelados mandaban cartas que decían "con una mujer que escribe así me pasaría toda la vida preso". Las cartas que dieron lugar a ese libro llegaban a manos de Siqueiros adentro de los puños de sus camisas cuidadosamente ocultas.

Al fin llegó el día de su libertad y partimos a Taxco, ese precioso pueblo colonial, perdido en medio de la Sierra Madre mexicana, cuya catedral de Santa Prisca y algunos de sus monumentos arquitectónicos recuerdan la ciudad de Toledo. Allí se encontraba pintada de color rosado la histórica casa del barón de Humboldt

y la vieja casona del famoso poeta de Alarcón por lo que el pueblo se llamaba Taxco de Alarcón. La catedral de Santa Prisca con sus altas torres llenas de incrustaciones de oro y metales preciosos, levantada en acción de gracias por el minero francés Enrique Borda, quien temeroso de haber acumulado tanto oro en aquellas minas de Taxco, trató sin duda de congraciarse con el cielo. El resto del caserío de un colonial español, habitado por criaturas humildes.

A Taxco llegaban en gran número los turistas norteamericanos atraídos por la fama de sus plateros y la gracia de su alfarería. Cuando llegamos a Taxco, David ya había sido expulsado del partido: *el amor y el arte habían triunfado*.

Allí elegimos el lugar de lo que había de ser nuestra residencia. Nada mejor que un antiguo convento abandonado. En la parte central, bajo una enorme bóveda con tragaluz en el centro del techo, David instaló su taller. Los amplios muros se prestaban para desarrollar la pintura gigantesca con motivaciones mexicanas. Le organicé un equipo de indiecitos que molían sus tierras de colores, sus sienas quemadas, que usaba abundantemente para sus figuras indígenas, los verdes botella de Goya, los colores de infinitas gamas, los ricos matices que habían de lucir sus telas.

En ese taller, siempre bajo mi dirección, preparábamos las telas cuya textura David exigía fuera muy rústica: arpilleras de fibra vegetal traídas de Yucatán. El blanco de zinc mezclado con colapí y copal del que se hace el incienso, también se agregaba algo de glicerina y con todos esos elementos cubríamos la superficie de las telas, que luego lijábamos. David comentaba que yo preparaba los colores y las telas como una antigua renacentista... Sus bastidores eran de diferentes tamaños, algunos de gran dimensión por la concepción muralista que predominaba en sus cuadros. Pintó retratos de grandes personales mexicanos y extranjeros..., al gran poeta norteamericano Hart Crane, 1931, quien posaba bebiendo tequila y leyendo en voz alta los *Cantos* de Walt Whitman. Pintó al ministro de Educación Moisés Sáenz, 1930-1931, a norteamericanas millonarias que acudían a Taxco para ser retratadas a su manera con un piano al lado o un caballo corriendo, según fueran sus caprichos ridículos. Aquellas *parvenue* ponían en peligro la paciencia de Siqueiros que yo trataba de calmar. A veces partíamos a recorrer el estado de Guerrero, que era nuestro estado, llegando hasta Acapulco donde gozábamos de hermosas vacacio-

nes junto al mar. Con nosotros siempre mi hijo Eduardo a quien Siqueiros adoraba al extremo que le cambió su apellido poniéndole el suyo, ya que nosotros no tuvimos hijos. Cuando me separé del pintor hube de devolver al niño su verdadero apellido, Parra del Riego.

En nuestra casa de Taxco recibimos la visita de Leopoldo Stokowski, el gran director de la Sinfónica de Filadelfia. También recibimos al director de cine ruso Sergio Einsestein, recuerdo que era muy humorista e ilustraba sus propios chistes a veces pornográficos. Era un tipo genial que había dirigido *El acorazado Potemkin*, venía de Hollywood donde había realizado con Chaplin una película sobre Zapata. También estuvo John Dos Pasos y Eugene Jolas, famoso escritor, director de la revista *Transition* en Francia, donde colaboraba Virginia Woolf, James Joyce y famosos intelectuales europeos. Jolas prologó mi libro *Un documento humano*. De pronto abandonábamos el taller y partíamos con los cuadros para exponer en Nueva York y en diferentes galerías de USA.

David pintó murales en casa de directores de cine como Dudley Murphy, fue allí donde conocí a Katherine Hepburn, a Marlene Dietrich, a Josef von Sternberg, a quien Siqueiros daba clases de pintura. En Hollywood fuimos amigos de directores de cine y artistas como Charles Laughton, quien adquirió un retrato mío al óleo para llevarlo a su casa de Londres; cuando él murió la viuda lo donó al Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York donde figura con otros cuadros de David en la sala de México. En Los Ángeles pintó un gran mural en el Plaza Art Center, allí dejó estampada su protesta contra el imperialismo americano; 1931, en una doble cruz aparece un indio crucificado y encima de su cabeza un águila devoradora, esta águila la copió de la moneda de un dólar para que fuera más exacta. Mantengo en mi poder las grandes fotos que dan testimonio de esta obra. Este mural fue destruido por orden del alcalde, sólo quedan las fotos. En Los Ángeles también pintó un hermoso retrato de una miss Brown, dueña de una cadena de *drugstores* quien venía cada tarde para que le corrigiera la nariz que ella consideraba demasiado grande. Esto sacó de quicio a Siqueiros y el día de la exposición le había agregado al retrato un camafeo en el escote, donde podía verse en miniatura un negro linchado... En todos estos lugares donde exhibía, daba sus conferencias sobre nuevas tecnologías intercalando siempre algunas de sus "ideas"...

La gloria y el dinero estaban echados a los pies del pintor.

Viajábamos a la ciudad de México donde David hacía exposiciones y daba conferencias sobre arte, de las que a veces participaba Diego. Nuestra pasión sufría no obstante el continuo acecho de los celos. Yo era su esposa, la modelo de sus cuadros y murales, la humilde compañera soportando los arranques de su carácter variable. Pero él parecía no poder desligarse de su temperamento primitivo, por cuya razón se fue enfriando lentamente mi gran amor. Sin duda él también sufría por haber sido expulsado de su partido, y más de una vez lo sorprendí en reuniones secretas con sus camaradas que trataban de recuperarlo nuevamente. Con firmeza fui madurando la idea de nuestra separación. Pero él, mezcla de seriedad y broma me decía: "Querida... aquí en México sólo hay dos sopas, fideos o jodeos... sí o sí...", estaba diciéndome bien claro que mi destino estaba ligado al suyo hasta la muerte. Pero Siqueiros en su frenesí había olvidado que yo venía a mi vez de un orgulloso ancestro, circulando por mis venas lo que mi abuela llamó "la sangre del Oliveraje".

Por cierto que su olvido facilitó las cosas. Entonces era embajador del Uruguay en México el poeta Ángel Falco, a quien yo había informado lo que ocurría con el pintor. Falco era amigo de mi familia y se preocupó tanto por esto, que llegó a alojarme en la Embajada, con el fin de protegerme de las violencias de David... Pero más valió no haberlo hecho, pues las furias de David aumentaron amenazando por teléfono al embajador, diciéndole que se batiría a balazos. Como Falco era amigo de Siqueiros, incluso éste le había pintado un espléndido retrato, todo se arregló al fin. Pero yo no olvidaría ni perdonaría esta acción bochornosa.

Había que regresar a Sudamérica, al Uruguay, al seno de la familia. Había que desligarse de lo que se había convertido en tormento. Mi vocación de escritora se había extinguido, Siqueiros me absorbía de tal manera que apenas podía respirar.

Logré entusiasmarlo con la idea de grandes exposiciones y conferencias en Buenos Aires y Montevideo, de su pintura mural desarrollándola en el Río de la Plata, de la importante vida intelectual de esos pueblos, de todo aquello que excitara su pasión de artista logrando arrastrarlo a aquel mundo que era mi verdadero mundo, ya que a la sombra de los míos había de encontrar la protección definitiva. Y así fue.

En Buenos Aires me desligué de su terrible atadura, fue con la ayuda de mi familia, que pude regresar a mi hogar y él partir a España. Había estallado la Revolución Civil Española y los grandes intelectuales de América y Europa se enrolaban con los defensores de la República, Vicente Huidobro y otros desde Chile, Andrés Malraux en Francia, Picasso, y otros artistas llegaban a Madrid, el corazón de la República. Desde España me escribió sus últimas cartas. Me llamaba rogándome nos uniéramos nuevamente, él regresaría por mí. De lo contrario abandonaría para siempre la pintura y se haría matar en el frente de Teruel donde se encontraba. Un gran silencio hecho de dolor y rencor fue mi respuesta. Él había frustrado una hermosa etapa de mi vida.

Años después David regresa a México. Casado ahora con una comunista, Angélica Arenal, ha recuperado su antiguo ímpetu de pintor. El Partido Comunista parece haber reflexionado ante la conveniencia, como en el caso de Neruda, de que estos grandes talentos se entreguen a "la causa" aportando dinero y prestigio...

IV. UN DOCUMENTO HUMANO: CARTAS DE AMOR, SIQUEIROS ENCARCELADO (1932)

Estas cartas llegaban a poder de Siqueiros escritas en los puños de sus camisas.

2 de mayo

Ayer fue imposible verte. El jefe de policía se negó a recibirme. He oído cuando le gritaba al portero: "¡Ya he dicho que no quiero saber nada con esos comunistas!". "Señor, no tengo nada que ver con los comunistas, soy la esposa del pintor Siqueiros, que ayer ha caído preso."

He vuelto en la tarde y sólo me han dejado pasarte esa frazada y esa comida, que sobró en la noche de ayer, de ese ayer, de ese primero de mayo en que tú ya no volviste. El niño sigue mal.

Hasta mañana.

3 de mayo

No comprendo tu indignación, creí que me abrazarías locamente, al verme. Es verdad que tienes razón para odiar a esa gente, pero no te imaginas cuántas lágrimas me ha costado ese cuarto de hora para verte.

Tú dices que no debo pedir nada, que no debemos humillarnos ante nuestros enemigos, pero yo te digo que la felicidad de haberte visto sano, sin heridas, hablándome y tocándote, es tan grande que bien vale el asco y la humillación de suplicarle a un jefe de policía envalentonado y socarrón.

No me hagas sufrir más por esto, pues, si fuera preciso, besaría los pies de ese canalla y de todos los soldados de la guardia.

6 de mayo

Dices estar contento por dos cosas: primero porque te han puesto en la misma celda donde me tuvieron a mí y al niño detenidos en calidad de rehenes, hace tres meses y porque lo primero que viste fue un retrato tuyo dibujado por mí en la pared. Además porque has cumplido con un deber de revolucionario. Está bien, pero en nuestra casa desde que te fuiste hemos pasado la semana con los cinco pesos que me dejaste y el niño está convaleciendo. Él queda solito mientras voy donde ti, y no veo cómo pueda llegarnos una pequeña ayuda económica.

6 de mayo

Ayer, mientras fui a verte, vinieron a nuestra casa dos agentes de la Policía Secreta para registrar tus papeles. Se lo llevaron todo, hasta tus libros y retratos.

Tu amigo, el escultor, tiene ganas de pedirnos el taller, pues como está haciendo una escultura del general Obregón, teme que le perjudiquen estas relaciones con un comunista encarcelado.

Tengo miedo de que esto suceda.

20 de mayo

Tú me hablas de un plan de vida organizado desde la cárcel. Y no sé cómo puede ser eso, si cada día amanece distinto nuestro corazón.

Hago todo lo que puedo, pero la idea de que estás preso es algo terrible, que nadie comprende sino yo. Veo que nada puedo hacer. Que nada obtendré porque a nadie conozco.

Tu partido no me tiene confianza, y tus amigos no quieren recibirme.

Hay tal miedo, que no quieren ni oír tu nombre.

25 de mayo

He ido a los tribunales de justicia. Al Juzgado Segundo de Distrito. He visto jueces y abogados. Todos

esos bichos horribles, con grandes lentes redondos, con grandes frases que le salen por la nariz y todos me han dicho cosas parecidas: "Hay que esperar el curso de las investigaciones... no hay que entorpecer la acción de la justicia..." "Están acusados por delitos de rebelión, sedición y ultrajes al primer magistrado de la República".

Y yo, medio llorando, medio insultándolos, he pedido tu libertad con argumentos legales, con argumentos revolucionarios, con toda la razón y la desesperación de mi tragedia.

30 de mayo

Ayer he ido de arriba abajo con esas cartas que me has dado, para pedirle dinero a tus amigos, pero todos ellos ocupan altos puestos de gobierno y ha sido para mí muy difícil verles y explicarles, que sólo quieres de ellos una ayuda económica a cambio de un trabajo tuyo, un grabado en madera, una litografía o un óleo, que tú pintarás desde la cárcel.

Ellos están dispuestos a ayudarte, y mucho, siempre que tú abandones "esas ideas".

1 de junio

En tu carta me dices que me quieres más que nunca, y que me lo demostrarás cuando salgas. Perdóname que de pronto lo dude, cuando pienso en tu alma arremolinada y nerviosa, y más que nada en la presión constante de tu partido,

Para creértelo de verdad, necesitaría que tú como yo tuvieras los pies corriendo sobre la tierra libre. Yo puedo decirlo y demostrártelo todos los días, porque ando por arriba y por abajo, de las cosas libres y verdaderas.

8 de junio

Esta noche, muy sola, extraño tanto tu cabeza adorada, tu calor de hombre fuerte. Tus conversaciones tan vivas, que eres un recuerdo quemante para mi soledad llena de lágrimas.

Siento un odio concreto y feroz contra los que nos tienen desmembrados y deshechos. Me han robado la frescura del alma, y aquella actitud permanentemente mía, de sentir sin pensar, sentir, sentir.

Voy y vengo con la voz caída sobre el pecho. Con todos mis sentimientos nerviosos y torcidos por la soledad que me aniquila.

Siento y pienso cosas que nunca tuvo ni sospeché

mi espíritu, y hasta físicamente estoy un poco torcida y angulosa.

Es la fealdad de los pobres y de los dolorosos.

Recuerdo la tarde de ayer con el placer envenenado por la tristeza de la celda. El sobresalto espantoso del tiempo limitado.

Esas dos horas dramáticas en medio de una celda, tatuada con palabrotas de criminales, de protestas rebeldes, y hasta el grito de "¡Viva Cristo Rey!" y "la Santísima Virgen de Guadalupe". Recuerdos de las persecuciones a los católicos de México, dibujos pornográficos, injurias y cuántas cosas más, dolorosas y tremendas de los que por allí pasaron, impotentes o capaces, resignados o valientes.

Y nosotros en medio de todo eso, con nuestros corazones, que no sabemos dónde dejar y de repente, el grito del celador que arranca el último beso patético de la tarde.

15 de junio

David: Yo no le huyo a esta batalla tremenda. No me creas cobarde. Pero la desesperación y la tristeza incesantes afean y desmoralizan el espíritu.

La flaqueza me viene de adentro y de afuera. Tengo días imposibles de llevar adelante, y marchó como un muñeco de ventrílocuo tieso y frío.

Mi querido y admirable camarada: jando, ando, ando...! Camino sobre mi sien, sobre mi corazón, sobre mi vida, y me quedo parada de pronto...

Me detiene una conversación banal cuando yo quisiera estar llorando de rodillas.

20 de junio

Mi querido prisionero. Busco ademanes, cosas, flores y palabras... todo lo que poseo, para que entren hasta tu enorme vacío. Pero todo lo que vive, rehúye instintivamente, el ambiente de soledad en que tú vives.

Las flores que te llevo se mueren antes de entrar a tu celda. La blusa roja con la que quise animarte un día, no parece roja, ni negra, ni nada. Es un color triste y patético, que se ha perdido de la rueda de los colores divinos del mundo, para quedarse sin suspirar, en una casa de muertos.

Tus manos han olvidado el movimiento maravilloso de la libertad, y se caen siempre juntas, en la misma actitud de pájaros doloridos abrigándose entre tus piernas.

Tu voz es la más esclava de todas. No es viril ni agresiva, ni clamorosa ni triste. Es esa voz censurada, baja y oscura, de todos los encarcelados.

Vendrá tu libertad, pasará el tiempo y aún no podré recuperarte, mi pobrecito prisionero.

24 de junio

Mi muy querido: He dormido toda la tarde. Me levanté a las cuatro para comer, y regresé de nuevo a dormir. No sé qué tengo. Es un cansancio atrasado que no termina.

Ahora ya es la noche. Y mientras Bebito juega en la cama con su sombrero zapatista, yo te envío como siempre el pedazo más íntimo y emocionado del día.

Al llegar a casa encontré tu carta adorada. Una de las más lindas que le has hecho, pero que igual a las otras me pone triste. Y es que ya no sé más que estar triste. Pienso en lo largo que va a ser el día de mañana, sin verte. Aprovecharé para bañar al niño, ordenar su ropita y arreglar mi cuarto.

Este cuarto está tan triste desde que te fuiste, que ya no encuentro qué hacerle.

Me mortifica hasta este barrio, fatuo y pequeño burgués, con sus jovencitas en bicicleta que pasan por las noches, hablando en inglés...

Nunca sospecharán la tragedia que palpita detrás de esa ventana alta y solitaria.

28 de junio

Hoy más que nunca me siento más tremendamente sola. Hundida en esa sensación de olvido y abandono tuyo, de incompreensión, me veo delgada, fea, un poco vieja por fuera y mucho por dentro, nadie creería que tengo diecisiete años.

¿Y para qué? Me pregunto casi todos los días, desde que tú no estás. Si tantas son las cosas que te reclaman y se imponen en tu corazón antes que yo.

Tengo un miedo tremendo, de llegar a ser una joroba horrible, insoportable en tu vida de revolucionario. En las noches repaso tus palabras, tus hechos más serios y definitivos, en el tiempo de vida que llevamos juntos, y siento que me caigo en el más espantoso vacío.

Pero, ¿adónde he llegado? ¿estoy loca? ¿sirvo a una cosa grande de las que apasionan mi vida? Tengo la seguridad de nuestra separación cercana.

No podrás oponer a la carga de tantas cosas, una sencilla razón sentimental (¡oh, Carlos Marx!).

Yo sí lo he resistido *todo*, porque frente a todos,

puse la inmutabilidad y la fuerza de mi gran amor, donde han tenido que estrellarse, romperse tantas canalladas.

Y mi sencilla razón y mi sencillo cariño me dicen que siga junto a ti con todo el amor de mis fuerzas y de mi inteligencia, como un centinela feroz, porque me necesitas y porque todo lo que rodea al hombre es espantoso en crueldad y en egoísmos solitarios.

Quién sabe por qué en estos últimos tiempos no hago más que pensar que no me quieres, y en que si me quieres, es de un modo inferior indigno del arrodillamiento, que permanentemente tienen mi espíritu y mi cuerpo frente a ti, y esta certidumbre me apaga, me enceniza la sangre y hasta las palabras.

Quiero colmartarte, ahogarte de besos y cosas tiernas, y no puedo, porque la desconfianza se para entre los dos, como una espada. Estos días, alimento la idea de no verte más cuando salgas.

Dártelo todo ahora, que estás ¡pobrecito! tan reatado, pero después... Después, quiero todas las fuerzas para mí, grandes y definitivas.

30 de junio

Locomotoras y estrellas cruzan la noche, viajamos por túneles de sueño, *¡hacia el encuentro, hacia el encuentro!*

Amanecemos en la mañana, fresca y valiente como un pan. Te beso cien veces en tu pulso, en las palmas de tus manos y más que nada en tu boca maravillosa y engreída.

1 de julio

Doloroso, amadísimo, mi hijo querido, nunca como hoy he sentido tan fuerte el deseo de apretarte contra mi corazón con la misma locura y desesperación que lo hubiera hecho tu madre Teresita. Tu santa y bellísima madre.

Pero es mejor, querido, que tu padre nunca te hubiera visto así. Me das una pena inmensa. Me desgarras. Me causa una aflicción de muerte, tu cara enflaquecida y tu cabeza agobiada y sombría.

Esta tarde de hoy ha sido la más dolorosa de estos meses, ya que nuestro espíritu y nuestra carne se confabulan dramáticamente y defraudan nuestras esperanzas, pero hay que hacer un esfuerzo último y extraordinario, ¡ay, extrahumano!, para dar el empujón definitivo a lo fatal.

Apóyate en mí. Yo en ti, hermanito querido, párate

sobre mi corazón. Toda mi sangre te sostiene, con sus remolinos de fuerzas.

Es tuya mi inteligencia, que me hace ser cada día más grande, más fuerte, más ardiente y mortalmente tuya, más fatalmente.

Fe en nuestros corazones. Estamos en las puertas de la luz. Nos amamos. Tendremos un hijo. Mi vida. Mi adoración. Ánimo. ¡Confianza! Te beso locamente como a un santo.

3 de julio

Estos días estoy un poco cansada y enferma. Olvido todas las cosas. He perdido tu retrato en el tranvía y mi boina. Con el lápiz rojo de los labios, he tenido la distracción de pintarme alrededor de los ojos. Cuando entro a mi cuarto, sólo distingo mi cama y el cansancio me tumba en ella, en cuanto termina el día.

Quiero recordarte, y tu recuerdo es un bulto sin ojos, sin detalles. Una cosa ciega, fija con dolor en mi cerebro.

7 de julio

Hoy he mandado al bebé al convento de al lado de nuestra casa, pues él parece estar atraído por todo el misterio de la iglesia. Lo atraen las imágenes, las cruces, la figura de Cristo, los angelitos que decoran los techos primitivos con sus alas rosadas y celestes. Y este bebé es un imaginativo fantástico y yo deseo hacerlo el ingeniero de la futura mecánica colectiva.

Es muy curioso que su carácter tan rebelde busque la tranquilidad y la suavidad de ese ambiente. Yo misma lo llevé esta mañana hasta la puerta misma del convento. Luego, desde mi ventana, vi cómo jugaban en el patio del convento los frailes y el niño, uno se quitó los lentes, y los puso en la punta de la nariz del bebé, otro le explicaba lo que representaban unas viejas estampas en que aparecen Cristo y San Antonio de la Descensión.

Bebito estaba verdaderamente interesado y tranquilo. Muy bien me sé que si algún compañero tuyo supiera esto me estigmatizaría horriblemente. Con argumentos cansados, me diría sobre el niño, sobre los curas, sobre el catolicismo, sobre el comunismo, sobre Rusia...

Cuando oigo estas cosas. Más se agudiza el ardor de mi espíritu.

Bebé desea ir allí, como desea correr detrás de una mariposa o abrirle la puerta a un pájaro. Y yo misma lo acompaño.

Él es inteligente, y desearía ocuparme de él, nada más que cuando él lo pide.

Lo importante es que sea él y no yo o su abuela. ¡Viva la *libertad!*

He tenido mucho gusto en comunicarte mi verdadero sentir respecto a esto. Y me parecería tonto que pensaras de otro modo. Es tan natural. Tan sencillo, que es lo único verdadero.

Oponerse como lo hacen los liberales burgueses, envenenados con los folletines de Zola o la ortodoxia de un marxista, sería contraproducente. Sería desperdiciarle inquietudes, que se manifestarían en malicias, sobre cosas delicadas y sutiles, que no llegan a la vida de un niño.

Simplemente, al dejarlo ir, he pensado en lo mucho que sufrí de niña, cuando no me dejaron hacer lo que yo sentía y quería.

Veo en este momento a Bebé cómo deja sus sandalias en la falda de un fraile, y corre por el patio descalzo, buscando mariposas.

Le enseñarán el catecismo, y él me hablará de la Virgen, "antes del parto, en el parto y después del parto".

Al padre superior le dice *diocesito* y cuando encuentra entre tus apuntes algunas caras de indios, las besa como si fueran santos.

10 de julio

Urge que pintes algo para vender. Hoy te mando nuevos pinceles y colores. Recuerdas que el año pasado en esta fecha llegábamos a Nueva York.

10 de julio

Ponte piedras en los oídos para todo lo que no sea yo. He sufrido tanto por ti, pero todavía falta que recorra la tierra de rodillas para seguirte.

Hoy y siempre es tuya mi juventud, mi inteligencia, mi belleza y mi hijo. Nútrete de estas cosas esenciales mías. ¿De dónde habrán venido tu corazón y el mío? Abiertos siempre, como las brillantes granadas de los huertos maravillosos.

¡Qué mancha oscura y maldita caerá en la frente de los que nos separen!

12 de julio

Quiero decirte que las cartas que te ha enviado esa señora en donde ella misma se llama "una perfecta comunista", las considero verdaderamente vergonzosas para quien las ha hecho.

Por mi parte no hay odio ni desprecio ni nada. Si no te tuviera a ti, si no tuviera un hijo divino, si no tuviera también la pasión por cooperar a la realización de un nuevo mundo, tendría siempre y de todos modos mi pensamiento sufrido de belleza.

Y todo esto constituye mis verdaderas fuerzas y mis verdaderas defensas, a pesar de que las luchas incesantes junto a ti me han creado una situación moral de debilidad y cobardía, tan agudas a veces, como para desesperar a un hombre fuerte.

Esas cartas que te envían han escogido un camino que debieron respetar. Sólo escogieron bien el momento para allagarnos. Pero rechazo de pleno el espectáculo vulgar de la gresca.

El amor, ya sea el de una burguesa o el de una comunista, es siempre el mismo, es la pobrecita cosa que se escapó de las matemáticas de Carlos Marx.

¡*Desclasado!*... El sentimiento de esa carta que te llega, en tu mala hora de encarcelado, y que refleja el pensamiento sórdido del PC, no es por cierto el de un cariño puro. Son calumnias sobre una mujer que ella bien sabe que tú respetas y amas.

Carta sórdida, tortuosa.

Pero mi vida se ha tomado con tu vida una responsabilidad y mis ojos tienen marcado a fuego el camino de tu cárcel, y el camino de mi hijito, que me espera siempre con la boquita abierta como los pichones.

20 de julio

Hoy me ha partido el alma tu protesta dolorosa, y lo que es más tremendo, me ha traído la seguridad de nuestro amor irreconciliable.

No puedo más. No puedo ofrecer más de lo que he dado.

Claro que puedo seguir dando. Mi vida no ha sido otra cosa. Pero tú tendrás pronto tus pasos fuera de la celda. Te prometí no volver al médico y lo hago. Y no he de volver a tus amigos que nos ayudaban.

Eso en cuanto a tus celos.

Y en lo que se refiere a tu manera injusta de tratarme, te diré que estoy profundamente seria y desencantada.

Mi gran amor por ti quiere salvarte, pero tengo la sensación fría y desagradable que deja un vaso de agua que se cae en la falda.

Si es que dudas de mí, algún día solitario por la incomprensión, trabajado por el verdadero dolor, volverás a creer y me buscarás.

¡Pobre, niño, mío! Te beso llorando...

30 de julio

Toda la mañana estuve pidiéndole "mi pase" al nuevo director, pero no logré nada.

Esas fieras son asquerosamente débiles y asquerosamente fuertes. He salido de allí desgarrada, viéndote a través de las rejas paseándote desesperado y nervioso.

Te suplico que tengas tranquilidad, te escribiré todos los días y te mandaré buenos libros.

Pinta y trabaja tus grabados en madera.

1 de agosto

Lo más importante y que tú debes entender es esa actitud misteriosa mía de mujer que tiene sus raíces entibiadas en los rescoldos de una educación religiosa, que me hace más sensitiva y profunda, obsesión nada por un afán eterno de perfección.

Me aflige ver cómo a veces equivocas estados extraordinarios de mi alma con las vulgaridades más rotundas. Y tu trato incomprensible y celoso que me arranca un nuevo ser de rebeldía y cólera.

Yo confío en tiempos que vendrán colmados de tantas dichas. La espera de un hijo inmovilizará la arena de todo mal.

Pinta, estudia, piensa con ardor y belleza, para que nuestros sentimientos sean cada vez más completos.

Te adoro con mi garganta. Con mi sangre. Con toda la infinita locura de mi espíritu.

5 de agosto

Ten fe en mis fuerzas. Yo ayudaré muy de veras a la rápida salida, a la libertad tan ansiada, pero es necesario que cuente con tus fuerzas morales, con toda la animosidad y la dignidad viril que has tenido desde el primer momento y que han tenido todos tus compañeros.

Mi fe en el bien no puede perderse. El bien existe, lo dicen constantemente actos y voces que vienen de todos lados.

Y si el bien no existe, peor para Dios que no hay entonces nada en que creer.

10 de agosto

Tú que estás en la cárcel desde hace tanto tiempo, sin oír las voces de tus compañeros, ni las discusiones de los sindicatos, ni las conversaciones de los obreros,

ni las estridencias de las fábricas, ni las conversaciones de las madres, ni las malas palabras de los barrios pobres, ni las injurias de las pulquerías, ni los gritos, ni los galopes, ni el llanto de los niños, ni los golpes de las herrerías, ni los silbatos, ni los carros estrepitosos, ni a su oído los gritos de agitación, la noche de un *meeting* comunista fue disuelto a balazos por la policía.

Tu celda debe tener un tatuaje pálido de impotencia.

15 de agosto

Te envió la lista de los útiles de pintar que dejé esta mañana en la portería de la cárcel: un frasco de Secatid Lefranc, varios pinceles nuevos, algunos óleos y un bastidor de 60 x 70.

30 de agosto

He sido inmensamente feliz con tu carta y me conmueve ese regalo tan fino que me haces, al comprarme con tu inteligente y linda hermanita Lucha, y con tantas otras cosas íntimas y sagradas de tu corazón.

Tengo un miedo espantoso de que nuestra vida física se agote, se destruya sin haber logrado completar algo en este encuentro divino, en una época sin pasiones y sin revelaciones espirituales.

Tú sabes cómo es mi creencia en Dios. No he podido dormirme nunca sin un pensamiento, sin una mirada atenta al misterio extraordinario que puso en mi alma, que me salvará para siempre.

4 de septiembre

Hace tiempo que estoy despierta. Ahora que siento dar las cuatro de la mañana, a una campanita lejana y triste que me ha dejado una íntima sensación de compañía en medio de esta soledad dolorosa y amarga que me posee en tantos ratos de desvelo.

¡Campanita fina y cariñosa que oigo por primera vez! ¡Campanita!, te adivino atravesando el aire frío de la madrugada, por encima de los techos húmedos y oscuros, entre los gritos enronquecidos de los gallos, que cantan como en aquella madrugada dramática, de nuestra huida en el jacalito indio.

Campana que te creería venida, del corazón ausente de mi madre o de tu corazón deshecho, sólo ellos queridos, lejanos míos, pudieron enviarte, en este amanecer encenizado y lloroso, en que me despertó un rumor de lágrimas, que me venía garganta abajo, desde la inquietud de mi vientre tembloroso.

Tu recuerdo, querido mío, me estremece el alma con una impaciencia espantosa. ¿Estarás enfermo, en esa celda fría y miserable? ¿Lloras? ¿Estarás desgarrado, solo y enfermo?

Tengo ardiendo las manos y ardiendo los ojos de tanto llorar. Con qué ansiedad espero el día de mañana para trabajar tu libertad, pintorcito maravilloso. Mi genio. Mi vida.

¡Cómo besaré las plantas de tus pies, la noche primera que los vea libres! La tierra debe extrañar la inquietud de tus pies revolucionarios.

¡¡¡Caminos de México!!! Siento una cuchillada fría en mi garganta. Sólo ahora poseo tus pasos, pero Dios ha querido que estén detenidos en la estrechez violenta de una cárcel.

Nadie en el mundo, ni una madre posee tan íntegra, tan desmedidamente, tan generosamente, tan locamente un alma, un cuerpo y una sensibilidad, constantemente activa y despierta atenta a todo lo que viene y va a ti.

Sólo tú, creatura dolorosa, que te estás muriendo en esa cárcel miserable.

¡Levántate! ¡Ánimate! Ya viene el gran momento de nuestro abrazo definitivo, sobre la tierra libre y jubilosa.

5 de octubre

Vas a salir mañana. Antes, quiero que sepas cuál es la verdadera situación que se abre entre los dos. Tú no tienes nada que agradecerme, todo lo que he pasado por tu encarcelamiento, me ha hecho mucho más bien a mí, que el que yo pude hacerte.

He aprendido a vivir de veras, lo que hasta entonces sólo había sido una complicada experiencia literaria.

Contigo olvidé toda mi vida pasada de burguesa, mi *personalidad* y demás tonterías que me avergüenzan.

Tú no estás obligado conmigo a ningún sentimentalismo, a ningún compromiso.

Posees una severa ideología revolucionaria a la que debes servir incondicionalmente, pese a todas nuestras debilidades, porque la revolución exige la entrega total, en un desprendimiento doloroso de los más terribles anhelos del ser humano.

Yo me sé tarada de prejuicios y de ideas peligrosamente individuales y egoístas. Me sé incapaz de entregarlo todo, en un momento en que todavía busco

la verdad solitaria y la belleza pura, en un momento en que vivo mis diecisiete años con un afán intenso, casi angustioso de crear.

Tú eres un artista genial. Los museos del Nuevo Mundo reclamarán al pintor de la época transitoria que nos tocó vivir.

Al artista de hoy que lo perciba, más aún que lo vive como tú y como yo, le toca pues la obra grandiosa.

Tú has participado en la revolución agraria de tu país, primera etapa de la lucha, más tarde te has metido bajo las balas de las persecuciones a los católicos, has bajado al fondo espantoso de las minas y luchado dentro de las organizaciones sindicales de los obreros, mitines, los congresos, los periódicos, la ilegalidad y la cárcel.

Agarra, pues, el panorama maravilloso por dentro y por fuera, realiza tu obra admirable con la misma verdad y fuerza de una marcha de hambre.

En este momento, tu situación real con el partido es de *espera*.

Por otra parte, tu situación ante el mismo gobierno, es controlada y difícil. Mañana vas a ser melancólicamente libre, bajo una libertad caucional afianzada en tres mil pesos mexicanos, porque así lo decide la justicia.

Yo entrego a tu corazón comunista y de hombre una boleta de libertad absoluta.

V. SIQUEIROS-RIVERA-OROZCO: DIEGO RIVERA Y SIQUEIROS, MAESTROS DE AMÉRICA

Ciclópeos como las figuras de sus frescos. Diego, Siqueiros y Orozco son los maestros de la pintura monumental.

Renacentistas de nuestra América india y mestiza, asombran al mundo después de cuatrocientos años de pintura al fresco italiana.

Con la Revolución Agraria de México surge una expresión revolucionaria también en el mundo de las Artes Plásticas.

Pintura, que renuncia—como la tierra—a ser privada, para convertirse en espectáculo multitudinario, donde el tema es de las multitudes reivindicadas y al mismo tiempo son ellos los espectadores al aire libre.

Así como la historia de la cristiandad se esparció en los muros y en las bóvedas de las catedrales ita-

lianias, iluminadas con la fe y el ardor católico de sus pintores, la pintura de México tradujo la elocuencia de aquellas carabinas, que fueron antes agitadas en las manos de sus pintores.

En lo que respecta a Siqueiros, era un adolescente estudiando en el Palacio de Bellas Artes cuando partió con su tambor de guerrillero y las balas cruzadas sobre el pecho. Iba a unirse a las legiones del general Carranza y Pancho Villa, después.

Los frescos de los grandes maestros italianos, que a la vez eran arquitectos escultores y hasta geniales inventores como Miguel Ángel, tenían la grandeza de las convicciones y el fuego que habría de abrir el cauce por donde saltara la luz que alumbró la noche oscura del medioevo. Miguel Ángel, Carpaccio, Masaccio, Tintoretto, recios y tremendos. Murillo, madonnas y bambinos, dulzuras de regazos, de senos maternos, Botticelli con sus doradas primaveras en el aire de los bosques transparentes. El fresco mural, simple y maravilloso. Venía en brazos de los siglos, en brazos de antiguos alfareros egipcios, desde las catacumbas faraónicas hasta las pompeyanas, etruscos, mayas, incas. Estaba en las pirámides de Teotihuacán y en viejas ciudades precolombinas sumergidas en arañas y sueños. El fresco puro y luminoso, primitivo, incomparable.

Tierra de colores diluida en agua, mezclada con las manos morenas de los viejos pueblos por los italianos después y los mexicanos hoy. Para ser aplicada en muros de cal y arena húmeda.

Con esta técnica tan antigua, Diego, Siqueiros y Orozco dejaron escrita para el porvenir la historia de una revolución joven que con anterioridad a la revolución rusa entregó la tierra, a los pobres, “sin amos y sin capataces” como decía la bandera de Emiliano Zapata.

Cuando terminó la Revolución, Siqueiros fue enviado a Europa por el gobierno popular, con el fin de continuar sus estudios en las grandes academias de Francia, Italia y España. Cuando regresó años después, con la serenidad de un maestro y un sentido revolucionario que lejos de perder acentuó, al enfrentarse con el renacimiento cristiano y la belleza deslumbrante de aquellos frescos.

Se unió en París a Diego, que había permanecido en Europa durante los años de lucha que mantuvo el pueblo. Planearon juntos el espectáculo pictórico más emocionante que tiene América: *revolución agraria llevada en forma gigantesca a los muros de los palacios mexicanos*.

Por suerte para ellos, en ese entonces, se encontraba al frente del Ministerio de Educación otro gran mexicano, llamado José Vasconcelos. El que había dado fe de bautismo a aquel movimiento de renovación con aquella frase: *Por mi raza hablará el espíritu*.

Los muros del Ministerio de Educación, los del Palacio de Gobierno, y cuanto muro importante aparecía fueron atacados fervorosamente, por aquellos tres hombres, que se habían unido con la energía de una legión de titanes y la ansiedad que suscita en las criaturas las convicciones profundas.

Diego, Siqueiros, Orozco; Diego, Siqueiros, Orozco, repetían la revista de artes, las galerías, los museos de Europa y de Estados Unidos. Consagrados en sus patrias y más allá aún, recogieron en vida los laureles de la gloria y escucharon las trompetas de la fama.

El primer muro de Diego en la Escuela de Filosofía, no recuerdo exactamente el lugar, reflejaba todavía la influencia del caballete y los detalles de ciertos pintores un poco dulces de la época. Como Murillo, le gustó el oro de los anillos, las uñas delicadas y visibles pestañas. En tanto que Siqueiros arremetía, aplastando la fuerza de los muros con formas abstractas y poderosas.

“El entierro de un hombre del pueblo” en la bóveda de la Escuela Preparatoria es maravilloso, de construcción, de color de ese movimiento y de expresión tanto que el tema desaparece para dejar libre el goce de la plástica pura. Un tono azul. Azul de gran maestro, surge entre los rostros hieráticos de piedra, recio dolor de hombres, que parecen feroces, pero que son santos. No pueden llorar, porque son luchadores y reflejan la verdad y el heroísmo, que es verdadero rostro del pueblo.

El ataúd que cargan sobre sus hombros, como la cruz Jesús, es un símbolo y un precioso pretexto para construir una forma.

Los elementos, otra bóveda de esa misma época y en la misma Escuela Preparatoria de la ciudad de México. Año 1922. Se puede admirar como una joya que no volverá a repetirse, como una música que no volveremos a escuchar. Formas. Formas. Formas. El caracol precioso con su cálido y transparente color. Los extraños símbolos que van componiendo, ordenando espacios con severas armonías. Ese color de sangre seca, entre claros cuernos o flechas. Es decir, entre el goce de preciosas formas abstractas como los antiguos mexicanos dieron nacimiento a la Diosa de la muerte.

Los caracoles, las palmas abiertas de las manos.

Sin duda alguna que Siqueiros estaba mirando las viejas esculturas, recogiendo con sensibilidad pura lo mejor de una tradición en la cultura mexicana. El ángel gigante que aparece llenando de manera total la bóveda es soberbio y humano, precisamente por la fuerza de sus alas, más de carne que de plumas. La reciedumbre de sus brazos será la cosecha de la tierra, el mar de los vientos, la síntesis perfecta del fuego en aquel color de llamaradas congeladas, reducidas.

Ese solo frasco serviría para revelarnos toda la pintura de Siqueiros. Lo que buscó. Lo que encontró. Lo que expresó genialmente, aunque haya llenado montones de muros, en montones de países, con banderas, con marxismo, con sangre derramada, con huesos esparcidos, con bombas talladas, con pólvora, con terremotos humanos. Con hoces y martillos. Toda la literatura que derramó el militante comunista no alterará, como los vientos no alteran las cumbres, aquel mural de la Escuela Nacional Preparatoria del año 1922, que es la verdad más pura, más emocionante, más alta de su espíritu de pintor.

Si tratara de establecer alguna comparación entre los mexicanos y sus antecesores italianos, yo diría que Siqueiros podría recordar a Caravaggio (Carvacho) cuyo tremendo vigor y realismo influyó tal vez sobre él.

En tanto Diego empezaba una nueva obra en los muros de la Secretaría de Educación.

Un tema pintoresco, cruel, sarcástico, con la mordacidad característica de nuestro gran Rivera, ha quedado allí como testimonio de un acontecimiento: “La victoria del pueblo sobre la oligarquía”.

Hay una cena donde las mujeres rollizas, de grandes nalgas y senos desbordantes, aparecen en trajes de baile, barriendo con escobas de oro. Ellos, horribles hombres de frac, comen monedas de oro también, en cucharas grandes con las que extraen este “alimento” de sus bolsas colmadas. Síntesis grotesca que deseaba expresar lo que el pueblo había hecho y lo que representaba el enemigo ya vencido. En otro muro cercano estaba la conquista de la tierra. Zapata en primer plano, delante de su caballo blanco tomando las bridas y las banderas del agrarismo flameando sobre los campos sembrados: *Tierra y Libertad*. Era el canto de las carabinas victoriosas. Se ve alegría de colores, luminosidad, encanto y deleite de un gran creador, de un fantasista agresivo y vengador. La revolución mexicana dio margen a un renacer magnífico de las artes en todos sus aspectos.

tos, pero más que nada en la pintura al fresco. La revolución estaba en los muros como fue en la realidad. Llena de canciones, de marcha de trenes cargados con mujeres soldaderas que iban junto a sus hombres llevando niños, pájaros con jaulas, maceteros, balas, cartucheras cruzadas, rebozos y música. Era el alma de las multitudes populares, arrastrando el pasado oprobioso. Si la sangre corría, sería a pesar de ellos, por culpa de los generales. Porque no pensaban que habían de morir, y si morían, era tan natural al mismo tiempo. ¡Qué revolución!

Así como los renacentistas italianos eran pintores, arquitectos y escultores, los mexicanos luchaban, pintaban, escribían y polemizaban alternativamente. El periódico gigantesco llamado *El Machete*, órgano oficial de este grupo de pintores, tenía escrita una expresiva leyenda a todo lo largo que decía: *"El machete sirve para abrir los caminos y limpiar las malezas de los bosques umbríos cortar la cabeza de los ricos impíos"*.

Los "ricos impíos" ya estaban lejos.

Estaban en la Costa Azul viviendo en fantásticos castillos, o bien en los Estados Unidos. En todo caso, muy lejos de México, sin desear saber nada de aquellos "indios salvajes"...

Su cultura y dinero les permitía desprestigiar por todo el mundo aquella revolución, que los había aventado muy lejos de la patria.

OROZCO

Otro gigante de la pintura mexicana que usó los grises claros y los blancos de las humildes vestimentas campesinas. Compuso a base de grandes cuerpos terciados, de cartucheras repletas de balas y fusilamientos. Cuerpos derribados como murallas humanas, sombreros, carabinas.

Dramático y profundo, llevaba en sí mismo y en lo que pintaba con vigor inmenso la misteriosa imagen de la muerte. Pintaba la revolución como un deber. Como un fatalismo. Oí un día, cuando le decía a David, *"por favor no pronuncies delante de mí la palabra proletariado... ¡Qué palabra horrible!"* –repetía– *p r o l e t a r i a d o...* Siqueiros reía. Pero Orozco le decía en serio y desde lo más profundo de su alma. Estaba rechazando el lenguaje marxista de los otros pintores, la interpretación que insistía darle a los muros. Orozco pintó a "su México", a "su" revolución sin Carlos Marx de por medio.

Su pintura no fue humilde. Tenía un gran orgullo, que transmitió a sus murales. El tema político no esclavizó la verdad de sus imágenes.

Y fue el único que no se arrodilló como pintor ante el Partido Comunista.

Tiempo después

Cuando llegué a México habían pasado ya muchos años de aquella revolución y de cuando aquellos frescos fueron pintados. Siqueiros, Diego y Orozco eran personas mayores, desde luego muy mayores para mí, que era una adolescente.

No obstante, yo amaba a Siqueiros, a quien había conocido en Montevideo, ignorando que él había abandonado completamente su pintura, para entregarse de lleno a la lucha social de su país. No era ajena a las ideas que profesaba, pero pensé cuando lo conocí que era un diletante revolucionario. Pero el tiempo se encargó de demostrarme cuán serias eran las convicciones comunistas de Siqueiros, lo que fue abriendo una brecha profunda en nuestro amor.

Traté por todos los medios a mi alcance de devolverlo a su arte magnífico.. Hacerle entender que la pintura estaba por encima de toda agitación política. Que pintando podía realizar su inmenso ideal humano. Y por un tiempo, mi influencia gravitó de tal modo que David preparará exposiciones formidables, pintó muros en Estados Unidos hasta que la Revolución Española lo arrebató como a Malraux, Huidobro y tantos otros grandes artistas de entonces.

Siqueiros me llamó a su lado repetidas veces, pero yo comprendí que su destino no me pertenecía. Debía respetar a un hombre tan grande, cuyos ideales no cabían en su corazón. Permanecí ausente, aquí en Chile, dándole la seguridad de que nunca más podríamos encontrarnos. Su camino y el mío eran distintos hasta la muerte: *Siqueiros sería siempre comunista... Yo jamás.*

Volvamos a aquellos días en que yo llegué a México. Estaba alojada con mi pequeño bebé (viuda de Parra del Riego), en casa de Diego. Era éste un edificio de varios pisos que se levantaba en el Paseo de la Reforma.

Después Diego pasó a vivir en la propiedad de Coyoacán, especie de museo autóctono con esculturas, grabados, plantas, todo lo que Diego encontraba lleno de variedad y riqueza para la vieja casa mexicana. Allí se alojó Trotsky.

Los stalinistas no le perdonaron a Diego “esta desviación”. Sería porque los millones de Diego fueron esparcidos generosamente entre esos grupos. Y porque su gran prestigio era también el prestigio de ellos mismos.

Diego desde su casa pintaba, polemizaba, escribía manifiestos trotskistas y, de vez en cuando, aparecía en algún mitin de los rojos.

En este edificio vivía Lupe. Quien había sido antes esposa de Diego. Ahora él estaba enamorado de Frida Khalo, y estaba en vísperas de casarse con ella. Frida era una modesta mujercita con el pelo muy corto, a la *garçone*, pantalones de dril, sin rouge y sin polvos. Un terrible accidente había golpeado su columna y sufría desviación en los huesos, que maltrataron mucho sus piernas. No era guapa, pero encantadora. Buena y dulce. Inteligente y entretenida. Desde luego, supo conquistar a aquel hombre extraordinario que se aburría con su propio talento y con todo lo que tenía a mano. Ahora que estaba cansado de escalar andamios y decorar paredes.

Frida cantaba corridos y canciones antiguas de México, que Diego escuchaba absorto con su mirada perdida en la lejanía, mientras la acompañaba muchas veces con su voz apagada. Partíamos de pronto fuera de la ciudad, a visitar pueblos, a buscar retablos, aunque estaba prohibido. No siempre Siqueiros podía acompañarnos, pues los deberes con el partido lo retenían mucho tiempo lejos de mí. Los comunistas sabían que era una “reaccionaria”, estaba perturbando al líder. Lo que obligaba a Diego a decirme: “¡De modo que una chica bien se ha enamorado de este salvaje de David, pobrecita!” y reía fuerte con su gran boca de sapo. A mí no me hacía gracia esto, y siempre pensé que Diego era muy diferente a los otros. Él se sentía un europeo, y lo era aunque tratara de no parecerlo en su pintura. Su sensibilidad, su educación, su cultura, no eran de México. Y era hispánico, aunque renegara de España.

Él había vivido todo el período revolucionario, más de veinte años, en Francia, en Italia, en España; amigo de Picasso, de Aragon, de Eluard, Eremburg, de los grandes intelectuales de su generación. Sólo sintió que debía volver a México cuando Vasconcelos llamó a los pintores a cubrir los muros de los palacios y de las universidades con la historia de la Revolución.

Frida también comenzó a pintar. Pintaba cartones, retablos, temas populares, reuniones, pueblos. Todo con mucho color, vida y gracia. Diego estaba fas-

cinado: su querida Frida pintaba. El estímulo que él le dio a ella fue de tan gran efecto que logró hacer de su mujer una gran pintora.

Ahora los turistas americanos compraban tanto a Frida como a Diego. Y fueron como en los cuentos una pareja maravillosa. Diego trataba de borrar en ella todo vestigio de su raza alemana, obligándola a vestir como una india. Con rebozos, con collares, arracadas de oro y esmeraldas, trenzas postizas alrededor de aquella cabeza de cabellos ralos.

Siqueiros, a su vez, oscurecía mis cabellos, me recogía las trenzas, y ambos establecieron a través de nuestras personas una verdadera competencia de mujeres mexicanizadas. Frida y yo nos reíamos de estos disfraces que llevábamos alegremente. Mientras Siqueiros decía en voz baja “que Diego no sólo mexicanizaba a su mujer, sino también a su pintura...”.

El día que Frida y Diego se casaron sólo David y yo lo supimos. Para celebrarlo, partimos todo el día a Xochimilco. El pequeño pueblo, especie de Venecia, donde circulan canoas tripuladas por indios, que venden flores y choclos calientes. Estas aguas cenagosas atraviesan jardines bellísimos, cuyas flores uno puede tocar desde el bote donde se viaja. Nuestra embarcación era la más grande y estaba provista de una guirnalda de flores que decían: *Diego-Frida-amor*. En esa nave de fantasía que alguien preparó anticipadamente, nos embarcamos los cuatro todo el día. Bebimos aquel pulque, aquel tequila, aquellas bebidas cuyo olor descomponía mi estómago. Nos seguían chalupas con música y cantores. Iba un mariachi con marimbas y varias guitarras. Los cantores fueron extendiéndose, y de las embarcaciones salieron “valentinas” “cucarachas”, “qué lejos estoy”... cantos de amor de la Revolución, de evocación y muerte. De vez en cuando David y Diego disparaban tiros al aire y pegaban gritos salvajes. Yo ya no me asustaba, sino que aprendía a cantar mientras nos reíamos con mi amiga Frida.

“Cuando tú te cases con David –me decía Diego– la fiesta va a ser más grande todavía”...

Pero en verdad nuestro matrimonio se realizó un día en un país que no era México, en la silenciosa oficina de un Registro Civil, muy gris y muy fría. En el City [Hall] de Los Ángeles, California.

Otras veces frecuentábamos el santuario de la Santísima Virgen de Guadalupe, que estaba fuera de la ciudad. Me atraía ir a rezar a los pies de la milagrosa imagen tan mexicana. Mis tres amigos me espera-

ban afuera. "*Entra tú nomás, rezandera*"... decían con cariño. Los encontraba después rodeando a grupos de músicos que cantaban corridos.

Diego y David cantaban con el pueblo, descuidados y simples, nadie hubiera pensado que allí estaban los pintores nacionales orgullo de México.

Venía después la hora de la comida en algún restaurante popular. Era mi hora de martirio, pues no tenía gusto para los picantes. Y sin picantes no hay comida en México. "*civilízate*"... me decía Siqueiros... "*civilízate...*", me repetía Diego... Mientras saboreaba los *tacos*, los moles de huajolote y mil linduras retacadas de ají. Yo me apretaba la nariz para poder pasar el pulque por mi garganta mientras me quedaba con la boca abierta y la lengua afuera como un perro, después de probar una cucharada de mole. Ellos reían y me llamaban "*sudamericana salvaje*"...

¿Hasta dónde sería cierto esto?

Diego después echaba manos de unos pañuelos, grandes y colorados con dibujos búlgaros, que llaman "paliacates", y se sonaba la nariz con tal fuerza que repercutía como un trombón. Entonces era yo la que reía. Los picantes hacían su efecto.

Todo era fuerte y sensual.

Diego y Siqueiros polemizaban frecuentemente en lugares públicos. Los estudiantes, los intelectuales, los turistas, acudían a estas polémicas sobre arte, como anunciaban los periódicos y que siempre terminaban bruscamente, porque derivaban en cosas personales o políticas. *No estaban, no estuvieron nunca de acuerdo.*

Siqueiros era un admirable orador y Diego un admirable escritor. Si se hubiera dedicado a escribir, pienso que habría sido un Racine o un Rabelais. Entre los manifiestos de uno y otro prefería a los de Diego, porque eran más sinceros y audaces que los de David, porque este último trataba siempre de justificar su pintura política, que él mismo estaba tan lejos de sentir, pienso.

Los dos, no obstante, pagaron altos tributos a sus maravillosos espíritus independientes sojuzgados al bastardo interés de la propaganda política.

Diego y David tomaban como modelo de sus frescos y cuadros los rostros conocidos de sus amigos, y también de sus mujeres –Lupe, que fuera esposa de Diego, aparece con frecuencia en los primeros murales, con inmensos ojos vastos y verdes, como extensas praderas. Su cabellera negra cruza en el aire que invade

la revolución de sus muros. Aparece más tarde Frida, entregando carabinas al pueblo. Pienso que pasarán muchos años antes que aquellos gestos vuelvan a repetirse, no podrán copiarse con tanta fuerza y tanta vida aquellas aglomeraciones luminosas que llenan a seres y geografía mexicana. ¡Las amazonas Diego-riveranas no volverán a repetirse!

Lupe era grande, de pies y manos enormemente grandes, así como Frida era delicada y menuda. Un día estábamos tomando chocolate en el departamento de Lupe cuando David un tanto distraído le preguntó a Lupe: "*¿Te gusta blanca luz? es bella*"...

Lupe respondió bruscamente: "*No la encuentro bella... Tiene la cara boba de todas las sudamericanas*"...

Yo estuve a punto de llorar como una niña engreída y pensé por primera vez que mi patria estaba demasiado lejos.

Lupe insistió: "*¿Y para qué te trajiste una sudamericana... Qué no habían sudamericanas en México...?*"

Comprendí entonces que las mujeres mexicanas eran exclusivas y celosas. Entendí que un país donde desde sus orígenes más remotos se rendía tanto culto a los ídolos, iba a ser muy difícil para mí despojar a los que me rodeaban de aquella idolatría ancestral.

El amor, los celos, la muerte, constituyen una trilogía perfecta. No se puede amar allí, sin celar ni matar.

Es como la bandera, el águila y el nopal. Con mi "cara de boba sudamericana" como me había motejado Lupe, observaba y maduraba mi juventud.

Un cierto día, se le ocurrió a Diego tomarme de modelo, para unos vitreaux que comenzaría. No lo hubiera intentado nunca, pues se armó una pelea tal que hube de refugiarme en la embajada de mi país.

En ese entonces estaba como encargado de negocios el poeta Ángel Falco. Siqueiros casi reta a duelo a Diego y hasta lo llamó "mal pintor".

Después volvía la calma y tornábamos con mi niño a casa de Diego. Nuestras conversaciones y paseos seguían su cauce normal, y David se perdía por semanas...

Diego era ordenado y madrugador. Se preocupaba del más pequeño detalle de su casa, de los platos, de las tazas que decoraban con alegre cerámica su aparador de tipo mexicano. Y mientras esperaba el desayuno dibujaba sobre la mesa junto al pan y al chocolate.

Diego empezaba a trazar líneas con su cabeza

inclinada, como un ángel grandote y madrugador. Mi hijo estaba desde temprano sentado junto a él. Yo llegaba después y más de una vez observé cómo el pintor acariciaba a mi hijo, le lavaba las manos o lo vestía. Yo quería a Diego con una gran ternura y creo que él también me quería como un padre. Como un viejo amigo, que me protegía al mismo tiempo.

Siqueiros se alejaba más. Cada vez lo veía menos. Tal vez por esta razón Diego se compadecía de mí y del niño. Él sabía mejor que yo lo que estaba pasando. Un día Diego me preguntó: *"¿Dónde queda piriápolis?"*. *"En Uruguay"* –le respondí, en tierra de mis abuelos. *"pensé que en grecia"...* agregó riéndose. *"El niño me habla siempre de ese lugar."*

Elogiaba la inteligencia de mi hijo, sus ojos hermosos y esas cosas que hacen olvidar las desdichas y alegran el corazón de las madres... Mientras iba dibujando contaba historias... *"Esto sucedía en guanajuato"...* decía –como si hablara para muchas personas.

"Yo nací"... es un lugar triste, pelado caluroso... *"Faltaba el agua, no habían flores", "mi madre era una gitana"...* Otras veces decía: *"Mi madre fue una reina"*, no le daba mucha importancia a la verdad de los relatos, lo que él deseaba era entretener con sus cuentos, deslumbrar... *"Un día, cuando tenía tu edad me perdí –le hablaba a mi hijo– y unos gendarmes me encerraron en un cuarto oscuro"...* *"No tuve miedo, pero se me ocurrió escaparme... Entonces pinté un barco en la pared y me salí muy campante navegando por el agujero de la llave"*.

Sus cuentos llenos de fantasías lo poseían totalmente. Era como si descansara mientras pintaba. Los contaba como cosas que le sucedían o le hubieran sucedido, por irreales que fueran. Cuando regresó de Rusia contó anécdotas inverosímiles, que Siqueiros desmentía duramente. Entonces Diego se paraba indignado y vociferaba: *"Mandémosle ahora mismo un cable a Stalin"...* *"Mandémosle un cable a Vorosiloff"...*

"Mire, Diego", le decía calmadamente David, "usted va a terminar loco con tantas mentiras". Muchas veces los dos sacaron sus pistolas colocándolas violentamente sobre la mesa de los debates. Yo tomaba a mi hijo y salíamos disparados a escondernos a nuestras habitaciones. Eran discusiones sobre Trotsky, sobre Stalin. Diego odiaba a Stalin. David odiaba a Trotsky. Terminaban hablando de pintura y por último escuchábamos sus risas y el paladeo de los tequillazos. ¡Así eran ellos! Dos grandes

hombres. Dos grandes niños. Dos grandes genios. Dos hermanos abrazados en los muros en la historia de la pintura mexicana. Grandes en sus pasiones. Grandes y generosos. Valientes. Fue un privilegio para mí haberlos conocido. Haber convivido con ellos. Haberlos amado.

VI. SIQUEIROS, OCASO DE UN GRAN AMOR

Siqueiros cayó preso; Diego había viajado a Europa y yo quedé abandonada y sola. Mi gran amor enfrentaba la adversidad más cruda. Él y mi hijo eran lo único que yo tenía, por él yo había abandonado mi patria, mi familia, y ahora estaba encerrado en una prisión.

Sentí reinar el caos dentro de mi joven corazón. Y en mi vientre palpitaba un nuevo ser, esperaba un hijo de él. Cuánto sufrí su encierro, cuán grande era mi desesperación. Me doy fuerzas, por él, por mi hijo y por el que vendría a este mundo y que ya vivía en mí.

El niño nació cuando él aún estaba encarcelado, pero de inmediato fallece, ¡cuánto acrecienta mi dolor! Incompatibilidad sanguínea dice el certificado de defunción. Lo enterré solitaria en las sierras de Taxco, llevaba una cruz en su ataúd.

Cuando fue excarcelado me pidió ir a ver su sepultura. Cuánta furia, cuánta ira al ver la cruz (¿o sería para desgarrar su dolor por la pérdida de este hijo?). Una vez más su carácter indomable y explosivo lo hace descargar su revólver contra la cruz y la destruye; luego la sustituiría por la hoz y el martillo... su fanatismo sin límites, ni la muerte la admite sin el símbolo de su lucha constante.

Esto me marca demasiado, yo cristiana, él no lo acepta, empieza a madurar la idea de volver a los míos, mi país, mi familia, y cobra cada día más fuerza. Me doy mucha cuenta que soy una sombra, Blanca Luz, su pasión por la escritura no podía apagarse.

Mucho le hablo de los grandes talentos que hay en Argentina, le voy insinuando mis amarguras, mi descontento, mi desolación.

Finalmente y como último recurso para mantener nuestro gran amor (ya con heridas) me complace. Organizamos nuestro viaje, el cual realizamos a bordo del *West Nilus* desde Los Ángeles a Uruguay el 4 de octubre de 1932.

En mi país me espera mi familia, mis amigos, la gran mayoría argentinos.

Al amparo de los míos encuentro comprensión y solidaridad. Nuestra vida se desarrollaría entre Buenos Aires y Montevideo.

Unos amigos nos ceden una casa en Buenos Aires lejana y aislada del centro de la ciudad, la cual tenía suficiente espacio como para que Siqueiros pudiera instalar un taller. En esta recóndita residencia donde él se reuniría con el "equipo poligráfico" con el cual ejecutaría *Ejercicio Plástico*; "caja plástica", como él le llamó en un principio.

Antes de nuestro regreso a Uruguay, Siqueiros había impartido clases en Los Ángeles, California, realizando dos murales: Chouinard School of Arts y Experimental Work Shop (1932). Ambos serían destruidos, pero es allí donde nació un nuevo alfabeto pictórico, cuya articulación daría nacimiento el año siguiente en Argentina a *Ejercicio Plástico*.

Desde sus primeros bocetos pude observar que Siqueiros no estaba proyectando un mural con psicología subversiva.

Para esta obra nuevamente mi hijo Eduardo y yo posamos sirviéndole de inspiración (como siempre nos lo decía), pero ésta sería la última vez.

Siqueiros, Spilimbergo, Lázaro, Castagnino, Berni, constituían el equipo poligráfico executor. Sobre esta obra Siqueiros repetía: "Será dinámica, humana".

Mientras él y su equipo trabajaban yo empezaba a sentir que vivía una vida más plena, percibía la vida más linda, mi cultura, la de mi Uruguay, de mi Argentina, era tan enriquecedora para mí como lo era la mexicana para él.

El equipo ejecutante de ejercicio plástico en la intimidad del taller se decían asalariados. Sabían que estaban haciendo una obra diferente. Esta obra representaba innovaciones en sus formas las cuales son semicilíndricas y en sus técnicas (Siqueiros y su equipo usaron exclusivamente elementos mecánicos dejando de lado sus procedimientos arcaicos). Incluso incluyó a Klimovsky para que fuese haciendo filmaciones del mural. Este mural sería su primer "mural monumental interior".

Yo era feliz, veía en él mucha fuerza de trabajo, pero a la vez él no veía con buenos ojos mi liberación. Sus "compañeros", el PC lo busca, lo citan, lo requieren, nos estamos alejando poco a poco.

El partido, su partido comunista, lo empieza a envolver cual telaraña, de ahí salen las insinuaciones, invitaciones y requerimientos para que haga otras

obras murales en otros países, que no deje de lado su arte, pero ese arte con mensajes de libertad contra el opresor.

El PC, sus amigos, sus "compañeros", que nunca habían visto con buenos ojos nuestra unión, le insinúan que yo sería la causante de esta innovación en su arte, ¡también te estás aburguesando!; en fin, no ven con buenos ojos *Ejercicio plástico*.

Siempre residiendo junto a mí en Buenos Aires, viaja a Chile, Perú, Brasil, etc. Cada vez que vuelve me reprocha lo que llama mi aburguesamiento e incluso ha llegado a reprochar mi pasión por la escritura, no podemos congeniar. Nuestras vidas más distanciadas, yo y mi escritura, él y sus reuniones. De pronto noticias, rumores, más reuniones, el nerviosismo acrecienta, el deseo de lucha aflora, ¡algo pasa en España! Efectivamente, a punto está de estallar la guerra civil en aquel país. Junto a otros artistas e intelectuales del mundo parte en pos de defender una vez más sus ideales. Yo le digo que vaya, yo me quedo en mi tierra. Le cuesta mucho asimilar esta idea, largas conversaciones que terminaban en discusiones. Por fin parte, desde España escribe, llama, ruega (paradojal en el soberbio Siqueiros). Trató de tapar la más íntima fibra de sentimentalismo y compasión. En una de sus cartas decía: "Si tú no te vienes yo abandono para siempre el arte, o me haré matar en el frente de Teruel". Mi silencio fue mi respuesta, yo no volvería a él. Había frustrado con su comunismo una hermosa etapa de mi vida.

VII. HART CRANE

Era hijo del más grande fabricante de artefactos de baños de los Estados Unidos. Los artefactos Crane que han invadido el mundo, pero Hart había nacido poeta y de los grandes; tal vez el Walt Whitman de su generación. Amaba a México y vivía allí a sus anchas.

Buscó la amistad de los artistas y llegó a Taxco para convivir con nosotros, escribir su poesía y al mismo tiempo posar para lo que había de ser un gran retrato, hoy día guardado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Al caer la tarde Hart partía en busca de amigos, fuera esta gente del pueblo e intelectuales que circulaban por las calles de Taxco... Volvía después a sus "sesiones" y siempre posaba con una botella de tequila a mano leyendo los *Cantos* de Walt Whitman. Un día David cayó enfermo presa de fuerte fiebres de malaria contraídas en sus frecuentes

viajes a las tierras calientes. Entonces Hart generoso y humano como buen artista insistió para llevarnos con él a su casa en las afueras de la ciudad de México. Allí mientras David estremecía su cama con los esteriores de las tercianas, Hart en el suelo de su habitación hacía funcionar un tocadiscos donde escuchaban embelesados las canciones de Marlene Dietrich que había cantado en la película *El Ángel Azul*, "Oh Tony Tony...". De pronto en medio de la noche oíamos pasar la patrulla de la policía montada que se acercaba para indagar sobre nuestra casa, preocupados por el enfermo. Pero Hart no soportaba aquella patrulla y salía afuera vociferando contra los "bandidos mexicanos"... en verdad, él ya tenía una extremada dosis de tequila y de canciones melodiosas en su cabeza. La patrulla conocía muy bien al poeta y continuaban su ronda sin alterarse en lo más mínimo.

Otras veces los invitaba con un tequilazo. Así era Hart Crane, un poeta que vivía más allá de los comentarios y prejuicios, que amaba a México y sus amigos lo sabían. Las circunstancias que tiempo después rodean su muerte dan testimonio de su admiración por aquel pueblo.

Habiéndolo mandado "rescatar" su familia, por decirlo así. Viajé [sic] por él, una persona influyente en la vida de Hart. Pero cuando el barco hubo salido del puerto de Veracruz, rumbo a los Estados Unidos, el escritor desapareció súbitamente de la cubierta, para perderse víctima tal vez de una tremenda angus-

tia, en las profundidades del mar. Así terminó su vida aquel poeta genial y maravilloso, aquel hombre sencillo y cordial que caminaba solo por las sendas de las montañas de Taxco, que estrechaba las manos de los desconocidos, hablaba con los niños, peleaba con las patrullas policiales y llevaba a México en su corazón. Tanto, que prefirió perderse entre sus olas para siempre a regresar al seno del hogar donde lo esperaba una de las fortunas más grandes de los Estados Unidos. Seres extraordinarios como éstos son los que corrientemente los mediocres califican de "locos"... Esta página la escribo pensando en las juventudes americanas que les cabe el privilegio de leer en inglés los inmortales poemas de Hart Crane y pueda ser que estas humildes líneas escritas por un poeta que tuvo la dicha de conocerlo quedan como el pétalo de una rosa apretada entre las páginas de un libro.

El retrato de Crane que pintó Siqueiros representa una cabeza monumental en colores burdeos y grises, entre sus manos reposa un libro abierto, son los poemas de Walt Whitman llamados *Hojas de hierba* y que él gustaba recitar con sonoro énfasis. Era dulce y tranquilo, muchas veces sentado en una piedra debajo de un árbol escribía o leía sus propios cantos, su poesía admirable.

Hart Crane fue el asombro poético de una generación que muy pronto asistiría al drama de una infausta guerra mundial.

BIBLIOGRAFÍA

- ABÓS, Álvaro, *El Tábano: vida, pasión y muerte de Natalio Botana, el creador de Crítica*, Sudamericana, Buenos Aires, 2001.
- , “El legado argentino de Siqueiros”, *La Nación Cultura*, Buenos Aires, 7 de marzo de 2004, pp. 1-2.
- , *Cautivo*, Del Zorzal, Buenos Aires, 2004.
- ACEVEDO, Esther, *Guía de murales del centro histórico de la ciudad de México*, Universidad Iberoamericana, México, 1984.
- ACHÚGAR, Hugo, *Falsas memorias: Blanca Luz Brum*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2000.
- ALVA BALDERRAMA, Alejandro y cols., *El estudio y la conservación de la cerámica en arquitectura*, ICCROM, Roma, 2003.
- ALONSO, Syra, *Diario de Actopan*, Terra, Vigo, 2000.
- ALSOGARAY, María Julia, “Siqueiros” (carta de lectores), *Revista La Nación*, Buenos Aires, 2 de agosto de 2009, p. 6.
- AMADOR, Graciela, “Mi vida con Siqueiros,” *Hoy*, N° 576, 577 y 578, México, marzo de 1948.
- AREÁN, Carlos, *Lapintura en Buenos Aires*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1981.
- ARENAL, Angélica, *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- AUDIFRIED, Miryam “Ejercicio Plástico, inmune a los atentados”, *Milenio*, México, 29 de julio de 2002.
- AZUELA, Alicia, “Presencia de Orozco en la sociedad y el arte anglosajones”, en *Orozco: una relectura*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp. 177-103.
- , *Diego Rivera en Detroit*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- BÁEZ, Fernando, “Borges y Reyes: notas sobre un enigma”, *Anthropos*, N° 221, Barcelona, pp. 121-126.
- BARRUTI, Mirta, “Aclaran sobre un mural”, *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 27 de abril de 2001, p. 20.
- BASTOS KERN, Maria Lúcia, *Arte Argentina: tradição e modernidade*, Edipucrs, Porto Alegre, 1996.
- BAYÓN, Damián, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- BARBERO, María Inés y Fernando DEVOTO, *Los nacionalistas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.
- BARNITZ, Jacqueline, “Los años délficos de Orozco”, en *Orozco: una relectura*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp. 103-128.
- BARRANDEGUY, Emma, *Salvadora, una mujer de Crítica*, Vinciguerra, Buenos Aires, 1997.
- , *Habitaciones*, Catálogos, Buenos Aires, 2002.
- BEALS, Carleton, *Mexican maze, An Interpretation*, Huebsch, Nueva York (reedición de 1928), 1923.
- BELOFF, Angeline, *Memorias*, Universidad Nacional Autónoma de México-SEP, 1966.
- BERNI, Antonio, “Siqueiros y el arte de masas”, *Nueva Presencia*, Buenos Aires, enero de 1935.
- , “Nuestro arte muralista”, *Galerías Pacífico, murales de Buenos Aires*, Manrique Zago, Buenos Aires, 1981.
- BEST MAUGAUD, Adolfo, *Método de dibujo (1923)*, La Rana, México, 2002.
- BLANCO, José J., *Se llamaba Vasconcelos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
- BOIDO, Juan Ignacio, “Memorias del subsuelo”, *Radar*, Buenos Aires, 2000, pp. 4-7.
- BORGES, Jorge L., *Correspondence avec Alfonso Reyes*, París, L’Hermé, 1964, pp. 55-57.
- BOSCHI, Silvana, “El histórico mural de Siqueiros restaurado y en todo su esplendor”, *Clarín*, Buenos Aires, 24 de junio de 2009, p. 35.
- BOTANA, Helvio, *Memorias: tras los dientes del perro*, Peña Lillo, Buenos Aires, 1977.
- BRENNER, Anna, “David A. Siqueiros, un verdadero rebelde en el arte”, *Forma*, N° 2, México, 1926, pp. 23-25.
- , *Idols behind altars*, Beacon Press, Boston, 1929.

- , “La exposición de David Alfaro Siqueiros” (1932), en *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, pp. 23-28.
- BRESCIA DE VAL, Maura, “Testigo del siglo (incluye el poema «Rey David»)”, *Páginas Chilenas*, N° 3, Santiago, 2000, pp. 18-21.
- BRIUOLO, Diana y Dafne CRUZ, “Roberto Reyes Pérez y David Alfaro Siqueiros: radicalismo, monumentalismo e idealismo compartido”, *Crónicas*, N° 8-9, México, 2001-2002, pp. 77-98.
- BRUM, Blanca Luz, *Atmósfera arriba, 20 poemas*, Tor, Buenos Aires, 1933.
- , *Blanca Luz contra la corriente*, Ercilla, Santiago de Chile, 1933.
- , “24 de junio es la fecha”, *Contra*, N° 4, agosto de 1933.
- , “El soldado habla”, *Contra*, N° 5, septiembre de 1933.
- , *En brazos de su pueblo regresa Perón*, MOPASA, Buenos Aires, 1972.
- , *Mensaje de una vida, catálogo de exposición*, Enoteca, Santiago, 1976.
- , *Exposición de Blanca Luz Brum*, Instituto Cultural del Banco del Estado, Santiago, 20 de agosto de 1984.
- , “Isabelita: «la tercera»”, *Crónica*, Buenos Aires, 7 de septiembre de 1983.
- , *Blanca Luz Brum* (catálogo de exposición), Washington World Gallery, s/f.
- BUFALI, Andrés, *Secretos muy secretos de gente muy famosa*, Eagle, Buenos Aires, 1991.
- , “La caída del mural”, *Somos*, 27 de mayo de 1991.
- CABRERA NÚÑEZ, Eduardo y María de SANTIAGO LÁZARO, *Siqueiros, cronología biográfica*, Ayuntamiento de Guanajuato, 2007.
- CAFFARINI, Luis T., “La musa del muralista”, *La Nación*, sección “Arte”, Buenos Aires, 28 de enero de 2001.
- CALLONI, Stella, “Adolfo Pérez Esquivel lucha para recuperar mural de Siqueiros”, *La Ventana*, portal informativo de la Casa de las Américas, 23 de enero de 2007.
- CANALE, Mario A., “La decoración mural y las ideas sociológicas, el caso Siqueiros”, Buenos Aires, 22 de octubre de 1933, s/d.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *José Clemente Orozco*, Losada, Buenos Aires, 1944.
- , “Nuevas notas de Luis Cardoza y Aragón sobre David Alfaro Siqueiros”, *México en la Cultura*, N° 2, Buenos Aires, 1949, pp. 5-6.
- , “Diego Rivera”, *Plural*, N° 119, México, 1981, pp. 41-50.
- , “José Clemente Orozco. Dos apuntes para un retrato”, en *Orozco: una relectura*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp. 7-24.
- CARLISLE, Cristina, “Out of the Basement”, *Artnews*”, Buenos Aires, septiembre de 1996, p. 57.
- CARROL, Jorge, *La antigua Guatemala es el Asteroide B-612 donde nació el Principito*, Palo de Hormigo, Guatemala, 2004.
- CASTAGNINO, Juan Carlos, “Un testimonio inédito: una visita que hizo época”, *El Archa del Nuevo Siglo*, N° 47-48, Buenos Aires, 2000, pp. 48-50.
- CASTELAR, Diana y Fernando CORDOVA, “Precios y descubrimientos”, *Clarín*, 6 de octubre de 1991, Buenos Aires, p. 5.
- CELAYA, Claudia, “La técnica que se inventó para desmontar el mural erótico de Siqueiros en la Argentina. Cómo fue el rescate”, *Clarín*, suplemento “Arquitectura, Ingeniería, Planeamiento y Diseño”, Buenos Aires 9 de enero de 1995.
- , “El arte de los ingenieros”, *Clarín*, Buenos Aires, 9 de enero de 1995, suplemento “Arquitectura, Ingeniería, Planeamiento y Diseño”, p. 3.
- CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Heterotopías: medio siglo sin-lugar 1918-1968*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2000.
- CHARLOT, John, “El primer fresco de Jean Charlot: la masacre del Templo Mayor”, *Memoria del Congreso Internacional de muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México-Conaculta, 1997.
- , “Orozco and Siqueiros at the Academy of San Carlos”, *Crónicas*, N° 8-9, México, 2001-2002.

- CHÁVEZ, Fermín, *La jornada del 17 de octubre por cuarenta y cinco autores*, Corregidor, Buenos Aires, 1995.
- CLEVELAND MUSEUM OF ART, *Diego Rivera: arte y revolución*, Conaculta-Museo de Arte de Cleveland, México, 1997.
- COLBY, Nicola, "El temprano muralismo revolucionario: ¿ruptura o continuidad?", *Memoria del Congreso Internacional de muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México-Conaculta, 1999, pp. 15-40.
- CONACULTA, *Los pinceles de la historia: la arqueología de un régimen*, Museo Nacional de Arte, México, 2003.
- CONSTANTINO, María, "Diseción técnica e interpretación estética de una obra de Siqueiros", *Imágenes. Revista electrónica*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- COPI, *La vida es un tango*, Anagrama, Buenos Aires, 1981.
- COVARRUBIAS, Miguel, *Negro drawings*, A. Knopf, Nueva York, 1927.
- CRESPO DE LA SERNA, Juan, "La Exposición Bienal de Venecia y el arte de México", *Cuadernos Americanos*, vol. IX, N° 5, México, 1950, pp. 282-297.
- CRUZ ARVEA, Rafael, "Ejercicio Plástico, el mural de Siqueiros en Buenos Aires; en peligro de pérdida por un alegato judicial", *Crónicas*, vol. 8-9, México, 2001-2002, pp. 65-75.
- CURIEL, Fernando (ed.), *Medias palabras: correspondencia entre Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes (1913-1959)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- DANIEL, Oliver, *Stokowski: A Counterpoint of View*, Dodd, Mead & Co., Nueva York, 1981.
- DE ARTEAGA, Alicia, "El mural de la discordia", *La Nación*, Buenos Aires, 12 de agosto de 2001, sección 6, p. 5.
- , "El mural de Siqueiros", *La Nación* Buenos Aires, 15 de agosto de 2002, p. 8.
- , "El rescate del mural de Siqueiros y el Bicentenario", *La Nación.com*, Buenos Aires, 2 de diciembre de 2008.
- DE BEER, Gabriela, *José Vasconcelos and his world*, Las Americas Publishing Co., Nueva York, 1966.
- DEBROISE, Oliver, *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros, 1930-1940*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1996.
- DEBROISE, Olivier, *Arte Acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años 30. Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros 1930-1940*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1996.
- , "La pantalla vertical", en Centro de Arte Reina Sofía, *Heterotopías: medio siglo...*, pp. 227- 234.
- DE DIOS, Horacio, "Kelly cuenta todo", *Gente*, N° 12, Buenos Aires, 1984.
- DE DIOS, Julián, "Temen que saquen del país un valioso mural", *Clarín*, Buenos Aires, 10 de octubre de 1991, pp. 36-37.
- , "Menem firmaría un decreto que trabaría la salida del país del mural de Siqueiros", *Clarín*, Buenos Aires, 1 de noviembre de 1991, p. 33.
- DE ELIZALDE, Rufino, "Los Granados" (folleto del remate), Rufino, Buenos Aires, s/f.
- DELGADO, Josefina, "Crónica de un periplo tumultuoso: Siqueiros en la Argentina", *Clarín*, suplemento cultural, Buenos Aires, 2 de agosto de 2003, pp. 1-3.
- , "David A. Siqueiros en la Argentina: la trama del mural", *Crónicas*, N° 12, México, 2006, pp. 196-200.
- DEL PALACIO, Jaime, "Jacinto Chiclana", *Territorio*, N° 5, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- DE LOS REYES, Aurelio, *El nacimiento de ¡Que viva México!*. Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- DELSON, Susan B., *Dudley Murphy: Hollywood Wild Card*, University of Minnesota Press, 2006.
- DI BELLO, Hernán, "Restauran en Argentina el mural de Siqueiros", *elnuevoHerald.com*, 2 de enero de 2009.
- DOMÉNECH MARTÍNEZ, Rafael, *El azulejo sevillano*, Dialpa, Sevilla, 1988.
- DUQUE-GARZÓN, Ana María, Alfonso SOTO SORIA y colab., *Daniel F. Rubín de la Borbolla. Presencia, herencia*, CIDAP, Cuenca, 1991.
- DURÁN, Constanza, "Rescatan un mural de Siqueiros que fue víctima de la desidia", *Clarín*, Buenos Aires, 24 de enero de 2002, pp. 38-39.

- EANDI, Héctor, *Itinerario de una amistad: Pablo Neruda y Héctor Eandi*, Corregidor, Buenos Aires, 2008.
- EISENSTEIN, Sergei, *Yo, memorias inconclusas*, vol. I, Siglo XXI, México, 1988.
- FAGAN, Craig, "Art in limbo: like watching paint again; custody of 1933 Siqueiros mural bogs down in Argentina sluggish court system", *Los Angeles Times*, 19 de abril de 2003.
- FAURE, Élie, *Oeuvres complètes*, J.J. Pauvert, París, 1964.
- FAZIO, Carlos, "La obra puede ser restaurada, entrevista con Manuel Serrano", *Clarín*, Buenos Aires, 24 de agosto de 2001.
- FERNÁNDEZ, Marta y Cristina LANCELLOTTI, "Ejercicio Plástico, pintura mural de David A. Siqueiros. Informe preliminar, inspección de estado 23-1-2005", mimeo.
- FERNÁNDEZ QUINTI, Daniel, "Autorizan a sacar del país el mural de Siqueiros valuado en 2.000.000 de dólares", *Clarín*, Buenos Aires, 9 de diciembre de 1991, pp. 38-39.
- , "No habría obstáculos para que el mural de Siqueiros emigre", *La Nación*, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1991, p. 16.
- , "Permitirían sacar del país un mural de Alfaro Siqueiros", *El Día*, La Plata, 10 de diciembre de 1991, segunda sección, p. 3.
- , "Está en el puerto el mural de Siqueiros", *Clarín*, Buenos Aires, 10 de abril de 1992, p. 42.
- , "El mural de Siqueiros fue a parar a un garaje del camino de Cintura", *Clarín*, Buenos Aires, 26 de abril de 1992, p. 42.
- FIGARELLA, Mariana, *Edward Weston y Tina Modotti en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- FINCHELSTEIN, Federico, *Fascismo, liturgia e imaginario: el mito del general Uriburu y la Argentina nacionalista*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.
- FONTÁN BALESTRA, Jorge y Tomás DEL CARRIL, "Informes de desmontaje, archivo del proyecto", 1990.
- , "Premio Ingeniero Luis Delpini 1993", *Ingeniería estructural*, N° 4, Buenos Aires, 1992, pp. 16-21.
- , "Una obra de ingeniería al servicio del arte", *Anuario*, N° 19, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1994.
- FORGARIT, Leonard, "Tina Modotti and the image of Mexican communism in 1928", *Crónicas*, N° 10-111, México, 2002-2003, pp. 41-45.
- FRANDAN, Charles, *Viva México!* University of Illinois Press, Urbana, 1908.
- FRANK, Waldo, *Viaje por Suramérica*, Cuadernos Americanos, México, 1944.
- , *1889-1967. Memorias*, Sur, Buenos Aires, 1975.
- FRIERA, Silvina, "En busca del esplendor perdido", *Página 12*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 2008.
- GANÁ, Juan, "Tengo algo de leyenda", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 2 de septiembre de 1984, p. 25.
- GARCÍA, Fernando, "Podrán restaurar y exhibir un famoso mural de Siqueiros", *Clarín*, Buenos Aires, 28 de agosto de 2002.
- , "El mural de Siqueiros entró en la recta final de la restauración", *Clarín*, Buenos Aires, 4 de marzo de 2009, p. 35.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Vivir para contarla*, Sudamericana, Buenos Aires, 2000.
- GELOS, Natalia, "Trasladarán el mural de Siqueiros a la Casa Rosada", *Clarín*, Buenos Aires, 18 de octubre de 2008, p. 74.
- , "Hoy se completará la mudanza del mural de Siqueiros", *Clarín*, Buenos Aires, 22 de octubre de 2008, p. 35.
- , "Argentina y México ya trabajan en el rescate del mural de Siqueiros", *Clarín*, 25 de noviembre de 2008, Buenos Aires, p. 32.
- GIÚDICE, Alberto, "La increíble historia de una obra maestra que fue víctima del olvido", *Clarín*, Buenos Aires, 18 de julio de 1997, pp. 36-37.
- , "El gobierno intenta rescatar un mural abandonado de Siqueiros", *Clarín*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1997, p. 40.
- , "Un famoso mural fue declarado patrimonio cultural bonaerense", *Clarín*, Buenos Aires, 12 de mayo de 1998, p. 59.
- , "En busca del mural perdido", *La Prensa*, suplemento "Cultura", Buenos Aires, 27 de mayo de 2001, p. 5.

- , “El mural de Siqueiros, una obra maestra a la deriva”, *Clarín*, Buenos Aires, 23 de julio de 2001.
- , “Sin excusas el mural de Siqueiros debe ser rescatado”, *Clarín*, Buenos Aires, 1 de febrero de 2002, p. 32.
- GLUSKER, Susana J., *Anita Brenner. A mind of her own*, University of Texas Press, Austin, 1998.
- GOLDMAN, Shifra, “Siqueiros y tres de sus primeros murales en Los Ángeles”, *Crónicas*, N° 8-9, México, 1974, pp.45-46.
- , “Las criaturas de la América tropical: Siqueiros y los murales chicanos en Los Ángeles”, *Revista de Bellas Artes*, N° 95, México, 2001-2002, pp. 38-46.
- GONZÁLEZ CRUZ, Maricela, *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, Universidad Autónoma de México, 1999.
- GONZÁLEZ MELLO, Renato, *¿Orozco, pintor revolucionario?*, Universidad Autónoma de México, 1995.
- , “Los pinceles del siglo XX”, en *Los pinceles de la historia: la arqueología del régimen 1910-1955*, Museo Nacional de Arte-Conaculta, México, 2004.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl, “D. Alfaro Siqueiros y los próximos-pasados”, *Contra*, Buenos Aires, julio de 1933.
- , “Raúl González Tuñón, *Crítica* y los años 20”, *Todo es Historia*, N° 32, Buenos Aires, 1969.
- , *La rosa blindada*, Federación Gráfica Bonaerense, Buenos Aires, 1981.
- , *La calle del agujero en la media; Todos bailan*, introducción de Daniel Freidemberg, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1993.
- GREMENTIERI, Fabio, “El cristal con que se mira”, *La Nación*, Buenos Aires, 30 de septiembre de 2001, sección 6, p. 4.
- GRENEST, Albert R., *Enciclopedia de materiales plásticos y elásticos naturales y artificiales*, Iberia, Barcelona, 1947.
- GRUENING, Ernst, *Mexico and his heritage*, Century, Nueva York, 1928.
- GUEREÑA, Miguel Ángel, *Guereña x Guereña*, Talleres Gráficos de la Biblioteca Popular “A. Álvarez”, Trelew, 1972.
- Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina, s/e*, 1947.
- GUIDO, Ángel, “David Alfaro Siqueiros, un gran pintor mexicano”, *La Prensa*, Buenos Aires, 23 de marzo de 1933.
- GUTIÉRREZ, Ramón (coord.), *Andrés Kálnay, un húngaro para la renovación arquitectónica argentina*, CEDODAL, Buenos Aires, 2000.
- GUTMAN, Walter, “News and Gossip”, *Creative Art*, vol. 12, N° 1, 1933, p. 75.
- GUYOT, Héctor, “La Venus roja”, *La Nación*, suplemento “Cultura”, Buenos Aires, 20 de marzo de 2005, p. 3.
- HAMMER, Langdom (ed.), *Hart Crane: Complete Poems and Selected Letters*, The Library of America, Nueva York, 2006.
- HARVEY, Edwin “Siqueiros (legislación cultural)”, *Cultura*, N° 39, Buenos Aires, 1991, p. 47.
- HEIJENOORT, Jean van, *Con Trotsky, de Prinkipo a Coyoacán*, Nueva Imagen, México, 1977.
- HELM, MacKinley, *Modern Mexican Painters. Rivera, Orozco, Siqueiros and other artists of the social realist school*, Dover Publications, Nueva York, 1989.
- HEMINGWAY, Andrew, “American communists view Mexican muralism and artistic responses”, *Crónicas*, N° 8 y 9, México, 2001-2002, pp. 5-12.
- HERNÁNDEZ BARRERA, Edgar, “Juzgan restaurable el mural de Siqueiros”, *Reforma*, México, 30 de agosto de 1933.
- HERRERA, Hayden, *Frida Kalho, las pinturas*, Diana, México, 1993.
- HIJAR, Alberto, “Democracia, víctimas de la guerra y víctimas del fascismo; tormento de Cuahutémoc y apoteosis de Cuahutémoc”, *Los murales del Palacio de Bellas Artes*, Américo Arte-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1994, pp. 93-137.
- IBARZÁBAL, María P., “Insensibilidad o desprecio por el arte”, *Cuarto Poder*, 18 de enero de 1995.
- INBA, *Exposición homenaje a Siqueiros*, Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1975.
- JUÁREZ REYES, América, “Carta a Juan Olaguíbel, Puesto de Mando, 9 de junio de 1938”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N° 92, México, 2008, pp. 237-244.
- JULIÁ, Jorge, “El mural de Siqueiros”, ponencia inédita presentada en el III Congreso Latinoamericano de Cultura Arquitectónica y Urbanística, 30 noviembre-11 diciembre de 1993, Salta.

- JOLÁS, Eugene, *Man from Babel*, Andreas Kramer y Rainer Rumold, editores, Yale University Press, New Haven, 1998.
- KARETNIKOVA, Inga, *Mexico according to Eisenstein*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1991.
- KAHLO, Isolda P., *Frida íntima*, Dipol, México, 2004.
- KOLESNICOV, Patricia, "El lugar de Botana en esta historia", *Clarín*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 2000, p. 43.
- , "El mural de Siqueiros fue tasado en 5 millones de pesos", *Clarín*, Buenos Aires, 12 de febrero de 2003, p. 31.
- , "Un museo estadounidense está detrás del mural de Siqueiros", *Clarín*, Buenos Aires, 11 de junio de 2003, p. 34.
- , "El mural de Salvadora: restauran otra obra de la casa de Botana", *Clarín*, Buenos Aires, 1 de febrero de 2004, p. 47.
- KRAUSS, Clifford, "Argentina fights too save mural by mexican painter", *The New York Times*, 2 de agosto de 2000, p. B2.
- LAMAR DODD, Eugene y Jean CHARLOT, *Charlot muralism in Georgia*, University of Georgia Press, 1945.
- LLANO, Francisco Luis, *La aventura del periodismo*, Peña Lillo, Buenos Aires, 1978.
- LÓPEZ, María Pía, "Blanca Luz Brum, poesía, viajes y política" y "Los años mexicanos", *Desmemorias*, Buenos Aires, 1999, pp. 159-172 y 169-174.
- LÓPEZ ANAYA, Rafael, "Estudio crítico", en *Antonio Berni*, Banco Velox, Buenos Aires, 1993.
- LÓPEZ OROZCO, Leticia, "Los murales de Xavier Guerrero en la casa de los directores de Chapingo", *Crónicas*, N° 1, México, 1996.
- LOZANO, Luis Martín, *Memoria del Congreso Internacional de muralismo, San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México-Conaculta, 1999.
- LUNA ARROYO, Antonio, *Siqueiros. Sinopsis de su vida y su pintura*, con apéndice del Dr. Atl, Editorial Cultura, México, 1950.
- MALAMUD, Luciana, "En busca de murales perdido", *La Nación*, Buenos Aires, 9 de febrero de 2004, p. 8.
- MALVIDO, Adriana, *Nahui Ollin, una mujer de los tiempos modernos*, catálogo de exposición, INAH, México, 1992.
- , *Nahui Ollin, la mujer del sol*, Diana, México, 1993.
- MARECHAL, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Sudamericana, Buenos Aires, 1947.
- MARIANI, Paul, *The Broken Tower: A Life of Hart Crane*, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1999.
- MARTÍNEZ QUIJANO, Ana, "La exportación de arte y el rol del Estado", *Cultura*, N° 39, Buenos Aires, 1991, p. 32.
- , "El mítico mural de Siqueiros en la Argentina", manuscrito inédito enviado a *Arte en Colombia*, Buenos Aires, 1991.
- , "La verdadera historia del mural que pintó Siqueiros", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1991, p. 19.
- , "El mítico mural de Siqueiros en la Argentina", *Art Nexus*, Buenos Aires, 1993, pp. 110-112.
- , "Ejercicio Plástico (1933), Siqueiros en Argentina", *Aguila y Sol*, N° 2, Buenos Aires, 1996, pp. 17-20.
- , "Una semana decisiva para el mural de la discordia", *Ámbito Financiero*, 3 de febrero de 1997, Buenos Aires, p. 3.
- , "No dejaron a expertos cuidar un mural histórico", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 17 de enero de 1998, p. 12.
- , "Nadie hace nada por un Siqueiros que se pierde", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 13 de marzo de 2000, p. 3.
- , "Pese a la indiferencia, el mural de Siqueiros aun sobrevive", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 21 de marzo de 2001, p. 18.
- , "El mural de Siqueiros será patrimonial pero continúa en peligro", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 18 de julio de 2001, p. 24.
- , "Un mural cumbre de Siqueiros a punto de perderse para siempre", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 16 de enero de 2001, pp. 14, 15 y 23.
- , "Riesgo-mural: preocupa al país el caso Siqueiros", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, portada, 24 de julio de 2001.

- , “Cultura perdió litigio por no aportar seguros mínimos”, *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 12 de noviembre de 2003.
- , “Mural de Siqueiros: la última oportunidad”, *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 30 de julio de 2007, p. 3.
- , “El mural de Siqueiros no tiene aún valor de mercado”, *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 27 de agosto de 2007.
- MARTÍNEZ VERDUGO, Arnoldo (ed.), *Historia del comunismo en México*, Grijalbo, México, 1985.
- MATEOS, Mónica, “Un fragmento del mural de Siqueiros en Argentina en manos desconocidas”, *La Jornada*, México, 14 de septiembre de 2007, p. 6.
- MCCLELLAND, Gordon T. y Jay T. LAST, *California Watercolors 1850-1970*, Hillcrest Press, Los Ángeles, 2002.
- MEDINA, Cuauhtémoc, “El Dr. Atl y la aristocracia: monto de una deuda vanguardista”, en Centro de Arte Reina Sofía, *Heterotopías:...*, pp. 76-83.
- MEDINA ONRUBIA, Salvadora, *Almafuerte, drama en tres actos y prosa*, *Nuestro Teatro*, N° 9, Buenos Aires, 1914.
- , *La solución, Bambalinas. Revista teatral*, N° 178, Buenos Aires, 1921.
- , *El misal de mi yoga*, Manuel Gleizer Editor, Buenos Aires, 1924.
- , *El vaso intacto*, Manuel Gleizer Editor, Buenos Aires, 1924.
- , *Comedia para Todos*, N° 26, Buenos Aires, 16 de junio 1927.
- , *Las descentradas, La Escena. Revista teatral*, N° 564, Buenos Aires, 1929.
- , *Crítica y su verdad*, Buenos Aires, s/e, 1958.
- , *La casa de enfrente*, Mate, Buenos Aires, 1996.
- MENDIZÁBAL, Héctor y Daniel SCHÁVELZON, *Ejercicio Plástico: el mural de Siqueiros en la Argentina*, El Ateneo, Buenos Aires, 2003.
- “México en el mundo de las colecciones de arte”, *México Contemporáneo*, 2 vols., México, 1994.
- CONSTANTINE, Mildred, *Tina Modotti, una vida frágil*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- MINGHETTI, Claudio, “Un mural que se convirtió en película”, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de diciembre de 2008.
- MOLINA, Isaura y Elisa RADOVANOVIC, *Murales de Antonio Berni en el cine general San Martín de Avellaneda*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2000.
- MOYSSEN, Xavier, “Siqueiros antes de Siqueiros”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 45, México, 1976, pp. 177-193.
- NANNI, Marta, *Historia crítica del arte argentino*, Telecom, Buenos Aires, 1995.
- , *Castagnino, otra mirada*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2001, p. 19.
- NELKEN, Margarita, “Etapas de la formación de Diego Rivera”, *Cuadernos Americanos*, vol. VIII, N° 5, México, 1949, pp. 263-289.
- NERUDA, Pablo, *Confieso que he vivido, memorias*, Losada, Buenos Aires, 1976.
- OCAMPO, VICTORIA, *Cartas a Angélica y otras*, Sudamericana, Buenos Aires, 1997.
- OLIVER, María Rosa, *La vida cotidiana*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- ORGAMBIDE, Pedro, *El escriba*, Norma, Buenos Aires, 1996.
- ORTIZ GAITÁN, Julieta, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- , “El pensamiento vasconcelista en el mural *La Creación*”, *Memoria del congreso internacional de muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México-Conaculta, 2000.
- ORTIZ HERNÁN, Gustavo, “El libro de Blanca Luz”, *Contra*, N° 3, Buenos Aires, julio de 1933, p. 9.
- ORTÚZAR, Ximena, “Blanca Luz Brum narra en sus memorias inéditas el encuentro con Siqueiros”, *Proceso*, N° 763, México, 1991, pp. 46-47.
- , “Un restaurador de aviones y autos, el nuevo dueño del mural de Siqueiros en Buenos Aires”, *Proceso*, N° 763, México, 1991, pp. 46-49.

- , “Rescatan *Ejercicio Plástico*, el mural de Siqueiros perdido en un sótano de Buenos Aires”, *Proceso*, N° 781, México, 1991, pp. 48-51.
- OVANDO, Claudia, “Diego Rivera, integración plástica en la cámara del Lerma, tema medular: el agua origen de la vida”, *Espacios*, N° 9, México, 1950.
- , “Rescate de un mural sumergido”, en *Reencuentro con nuestro patrimonio cultural*, Conaculta, México, 1993, pp. 175-193.
- OYBIN, Marina, “Fotos del sótano que guardaba el famoso mural de Siqueiros”, *Clarín*, 2, Buenos Aires, 2 de junio de 2009, p. 33.
- PACHECO, Marcelo, “Una aproximación al realismo social en el arte argentino entre 1875 y 1945”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, N° 18, Miami, 1991.
- PARRA DEL RIEGO, Juan, *Antología de poetisas americanas*, C. García Editor, Montevideo, 1923.
- , *Cartas*, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 1987.
- PECO, José Luis, “José Vasconcelos y la Argentina”, *Águila y Sol*, Buenos Aires, N° 4, 1996, pp. 10-14.
- PEÑA, José María, “Los murales”, *Argentina en el arte* (fascículos), Viscontea, Buenos Aires, 1966.
- PERAZZO, Nelly, “La pintura en la Argentina”, *Historia general del arte en la Argentina*, vol. VIII, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1999.
- PERCA, Héctor (ed.), *Alfonso Reyes-Victoria Ocampo. Cartas echadas (correspondencia 1927-1959)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1981.
- PÉREZ DE EULATE, Mariano, “Cristina promete rescatar el mural de Siqueiros”, *Clarín*, Buenos Aires, 1 de agosto de 2007.
- PERRY, Robert, “The share vision of Waldo Frank and Herbert Crane”, *University of Nebraska Studies*, N° 33, 1966.
- PETORUTTI, Emilio, *Un pintor frente al espejo*, Librería Histórica, Buenos Aires.
- PETRINA Alberto, “La arquitectura del Estado en la provincia de Buenos Aires (1930-1945), apuntes para un análisis crítico y estilístico”, *Temas: el sentido de la arquitectura*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2002.
- PICABEA, María L., “El mural de Siqueiros resiste”, *Clarín*, Buenos Aires, 29 de julio de 2007, pp. 1 y 64.
- PLA, Roger, *Antonio Berni*, Losada, Buenos Aires, 1945.
- POGORILES, Eduardo, “Crítica, el diario que marcó una época del periodismo”, *Clarín*, Buenos Aires, 13 de septiembre de 1996, p. 53.
- POMBO, Luis E., “Siqueiros impone una verdad estético-ideológica”, *Crítica*, Buenos Aires, 29 de mayo de 1933.
- POMERANIEC, Hinde, “Por ley declaran monumento histórico el mural de Siqueiros”, *Clarín*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 2000, p. 42.
- RAVERA, Rosa M., “Crónica de un problema”, *Seminario de Cultura Contemporánea 2001*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2001, pp. 155-165.
- REED, Alma, *Orozco*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- , *The Mexican Muralist*, Crown Publisher, Nueva York, 1960.
- REINOSO, Susana, “El mural de Siqueiros recupera la luz”, *La Nación*, Buenos Aires, 28 de julio de 2007, pp. 1 y 22.
- , “Podrían expropiar el Siqueiros”, *La Nación*, Buenos Aires, 23 de octubre de 2008, p. 14.
- , “El mural de Siqueiros recobra vida”, *La Nación*, Buenos Aires, 28 de noviembre de 2008, p. 11.
- , “En marzo se licitará la obra de la Aduana de Taylor”, *La Nación*, 30 de noviembre de 2008, Buenos Aires.
- , “Homenaje a un sobreviviente”, *ADN*, Buenos Aires, 27 de diciembre de 2008, p. 14.
- , “La restauración del mural de Siqueiros en la mira fotográfica”, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de junio de 2009.
- RIVERA, Diego, “Names of pulquerías”, *Mexican Folkways*, N° 7, México, junio-julio de 1926.
- , *Textos de arte*, reunidos y presentados por Xavier Moysen, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- ROBB, James W. “Borges y Reyes: una relación epistolar”, en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, El Colegio Nacional, México, 1993, vol. VIII, pp. 616-632.

- ROCHFORD, Desmond, *Mexican Muralist: Orozco, Rivera, Siqueiros*, Universe, Nueva York, 1993.
- RODRÍGUEZ, Antonio, *A history of Mexican mural painting*, C.F. Putnam and Sons, Nueva York, 1969.
- , *Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- , “David Alfaro Siqueiros”, *México en la Cultura*, N° 12, Buenos Aires, 1952, pp. 12-13.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, “Siqueiros y la Revolución”, *Crónicas*, N° 8-9, México, 2001-2002, pp. 5-12.
- RODRÍGUEZ VILLAMIL, Silvia, “Los papeles de la mujer en una sociedad de cambios (1916-1932)”, en *Los veinte: el proyecto uruguayo, arte y diseño de un imaginario 1916-1934*, Museo Municipal de Bellas Artes, Montevideo, 2001, pp. 113-122.
- ROMERO, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- ROSSI, Cristina y Diego RUIZ, “La respuesta olvidada de Berni a una encuesta francesa”, *Políticas de la Memoria*, vol. 4, Buenos Aires, 2003-2004, pp. 166-168.
- , “Siqueiros en la Argentina, un documento inédito”, *Políticas de la Memoria*, vol. 4, Buenos Aires, 2003-2004, pp. 192-194.
- ROURA, Alma, “Aguas Diego, ¡ahí viene Lupel!, las modelos de Diego Rivera, en San Ildefonso”, *Memoria del Congreso Internacional de Muralismo, San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México-Conaculta, 1999, pp. 119-147.
- SÁBATO, Ernesto, Juan FORNY y Marcelo PACHECO, “Homenaje a Antonio Berni”, *Pintura argentina: Antonio Berni*, Banco Velox, Buenos Aires, vol. 1, 2001.
- SÁENZ, Moisés, *México íntegro (1939)*, Sepsetentas, México, 1981.
- SAINT-EXUPÉRY, Consuelo de, *Memorias de la rosa*, Ediciones Barcelona, Barcelona, 2000.
- SAÍTTA, Sylvia, *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*, Sudamericana, Buenos Aires, 1998.
- SÁNCHEZ, Lizette, “Continúa la batalla legal por *Ejercicio Plástico*”, *Milenio*, México, 14 de septiembre de 2007, sección C 7, p. 49.
- SANDINO, César A., *Patria y libertad: la guerra de Nicaragua*, Nuevo Mundo, Montevideo, 1987.
- SAPRIZA, Gabriela, *Blanca Luz Brum: geografía del deseo*, Alfaguara, Buenos Aires, 1997.
- SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- SCHÁVELZON, Daniel, “El de *Ejercicio Plástico*, un Siqueiros enamorado”, nota de R. Manzanos, *Proceso*, N° 1606, México, 2007.
- , “*Ejercicio Plástico*, respuesta a Raquel Tibol”, *Proceso*, N° 1608, México, 2007, pp. 67-68.
- , “El mural de Siqueiros en la Argentina”, conferencia, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 29 de abril de 2003.
- SCHERER GARCÍA, Julio, *Siqueiros: la piel y la entraña*, Fondo de Cultura Económica, México, 1933.
- SCHIDLOWSKY, David, *Las furias y las penas, Neruda y su tiempo*, Ril, Santiago de Chile, 2008.
- SCHMIDTT, Karl, *Communism in Mexico: A study in political frustration*, University of Texas Press, Austin, 1965.
- SCHNEIDER, Luis Mario, *El estridentismo, México: 1921-1927*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- SCOLAMIERI, Gerarda, *Vida y espíritu de una escuela*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Macagno Landa, Buenos Aires, 1946.
- SEBRELI, Juan José, *Eva Perón, aventurera o militante*, La Pléyade, Buenos Aires, 1971.
- SENÉN GONZÁLEZ, Santiago, “*Crítica*: un hito en el periodismo argentino”, *Todo es Historia*, N° 375, Buenos Aires, 1997.
- SERRANO CABRERA, Manuel, “Rescate del mural *Ejercicio Plástico* de David A. Siqueiros”, *Memoria del Congreso Internacional de Muralismo*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 1998, pp. 343-349.
- SESEÑA, Natacha, *La cerámica popular en castilla la nueva*, Editorial Nacional, Madrid, 1974.
- SIBERTS, Patricia, *Shadows, Fire, Snow: The life of Tina Modotti*, The University of Texas Press, Austin, 1999.
- SIERRA, Gustavo, “Hace ochenta años salía el primer ejemplar del diario *Crítica*”, *Clarín*, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1991, p. 50.

- SIMON, Marc (ed.), *The Complete Poems of Hart Crane*, Liveright, Nueva York, 1986.
- SIMPSON, Eyley M., *The Ejido, Mexico's Way Out*, introducción de Ramón Beteta, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1937.
- SIQUEIROS, David Alfaro, "Una trascendental labor fotográfica: la exposición Weston-Modotti", *El Informador*, N° 4, Guadalajara, septiembre de 1925, p. 6.
- , "The new fresco", *Script*, 2 de junio de 1932, p. 5.
- , "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva", conferencia en el John Reed Club, 2 de septiembre de 1932.
- , "La revolución técnica en la plástica", *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de junio de 1933.
- , *Exposición David Alfaro Siqueiros 1933*, catálogo, Los Amigos del Arte, Buenos Aires, 1933.
- , "Pástica dialéctico-subversiva", *Contra*, N° 3, Buenos Aires, julio de 1933, p. 4.
- , "Siete filos", *Revista Multicolor de los Sábados*, N° 2, 12 de agosto de 1933, Buenos Aires, p. 7.
- , "El derrumbe del coraje", *Revista Multicolor de los Sábados*, N° 4, 2 de septiembre de 1933, Buenos Aires, p. 5.
- , "El XXIII Salón como Expresión Social", *Crítica*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1933.
- , "Es una expresión de obras imitativas de gente snob", *Crítica*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1933.
- , "El derrumbe del coraje", *Revista Multicolor de los Sábados*, N° 8, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1933, p. 5.
- , "El XXIII Salón como expresión social", *Crítica*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1933, p. 12.
- , "Paradojas contemporáneas", *Crítica*, Buenos Aires, 25 de octubre de 1933.
- , "Trópicos", *Revista Multicolor de los Sábados*, N° 18, 9 de diciembre de 1933, Buenos Aires, p. 6.
- , *Ejercicio Plástico*, s/e, Buenos Aires, 1933.
- , "Rivera's counter-revolutionary road", *New Masses*, N° 11, mayo de 1934.
- , "Mi pintura mural en Chillán", *Revista de Arte Forma*, Santiago de Chile, junio de 1943, pp. 9-12.
- , "Atl, el precursor teórico y político", *No hay más ruta que la nuestra*, México, 1947, pp. 22-23.
- , *Cómo se pinta un mural*, Ediciones Mexicanas, México, 1948.
- , *No hay más ruta que la nuestra, importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, s/e, México, 2ª ed., 1978.
- , *Injusticia integral por la confabulación de poderes*, La Trácala, México, 2ª ed., 1977.
- , *Dibujos lineales en estilo Art Nouveau*, Libros de México, 1984.
- , *Mi respuesta, la historia de una insidia, ¿quiénes son los traidores a la patria?*, Arte Público, México, 1983.
- , *Me llamaban el Coronelazo*, Grijalbo, México, 1974.
- , *No hay más ruta que la nuestra*, s/e, México, 2ª ed., 1978.
- SMULEVICZ, Efraín, *¡Así huyó Kelly!*, Andina, Buenos Aires, 1957.
- SOLANA, Fernando, Raúl CARDIEL REYES y Raúl BOLAÑOS, *Historia de la educación pública en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- SOPEÑA, Germán, "Más que un auto de época, una historia sobre ruedas", *Revista La Nación*, Buenos Aires, s/d, pp. 32-34.
- SPILIMBERGO, Jorge E., *Diego Rivera y el arte de la Revolución Mexicana*, Indoamérica, Buenos Aires, 1954.
- SPINETTO, Horacio J., *Guía del patrimonio cultural de Buenos Aires*, vol. 2: *Murales*, Gobierno de la Ciudad, Buenos Aires, 2005.
- SQUIRRU, Rafael, "Siqueiros, un arte que golpea", *La Nación*, Buenos Aires, 11 de diciembre de 1997, p. 22.
- , "Ejercicio Plástico, el mural de Siqueiros" *Hábitat*, N° 25, Buenos Aires, 1999, p. 44.
- STERN, Seymour, "Lo ridículo" y "Siqueiros", *Contra*, N° 3, julio de 1933.
- SUÁREZ, Orlando S., *Inventario del muralismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

- SUCARRAT, María, *Vida sentimental de Perón*, Sudamericana, Buenos Aires, 2005.
- TÁLICE, Roberto, *100.000 ejemplares por hora: memorias de un redactor de Crítica, el diario de Botana*, Corregidor, Buenos Aires, 1989.
- TARACENA, Berta, "Perspectiva de Siqueiros a diez años de su muerte", *Los Universitarios*, N° 9, México, 1983, pp. 5-7.
- TCHERKASKI, José, *Siqueiros, revolucionario y muralista*, Lugar, Buenos Aires, e/p.
- TEITELBOIM, Volodia, *Neruda, la biografía*, Merán-La Roda, Albacete, 2003.
- , *Un muchacho del siglo XX, antes del olvido*, Sudamericana, Buenos Aires, 1997.
- TARUELLA, Alfredo, "Los monigotes de David Alfaro Siqueiros y su valor plástico", *Bandera Argentina*, 11 de junio de 1993.
- THOMAS, Bob, *The Art of Animation*, Walt Disney Productions, Los Ángeles, 1958.
- TIBOL, Raquel, *Juan Antonio Mella en El Machete*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.
- , "David Alfaro Siqueiros en Taxco", *Artes de México (Taxco)*, México, s/f, pp. 76- 80.
- , *David Alfaro Siqueiros. Un mexicano y su obra*, Empresas Editoriales, México, 1969.
- , *Siqueiros, vida y obra*, Colección Metropolitana, México, 1972.
- , *Historia general del arte mexicano: época moderna y contemporánea*, 2 vols., Hermes, México, 1974.
- , "El *Ejercicio Plástico* de Siqueiros (partes I y II)", *Proceso*, N° 761, 762 y 763, México, 1991.
- , "Según Cipriano Alfaro, su padre, Siqueiros nació en la ciudad de México", *Proceso*, México, 30 de mayo de 1994.
- , "Desmemorias de Blanca Luz Brum", *Proceso*, 15 de agosto de 1999, México.
- , "El erótico: *Ejercicio Plástico* no es una historia de amor", *Proceso*, 1607, México, 2007, pp. 60-62.
- TOOR, Frances, *Mexican Popular Arts*, México, s/e, 1939.
- TOVAR, Rafael (coord.), *Diego Rivera: arte y revolución*, Conaculta, México, 1999.
- TRACHTENBERG, Alan, *Brooklyn Bridge: Fact and Symbol*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1967.
- UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA NACIONAL-DIRECCIÓN GENERAL DE CONSTRUCCIONES, *Implantación definitiva del mural*, Buenos Aires, 2007.
- , *Lineamientos preliminares para el proyecto de restauración del mural Ejercicio Plástico*, documentos varios, Buenos Aires, 2007-2008.
- VASCONCELOS, José, *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana, notas de viajes a la América del Sur*, Agencia Mundial de Librería, París, 1925.
- , *Hispanoamérica frente a los nacionalismos agresivos de Europa y Norteamérica*, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad Nacional de la Plata, La Plata, 1933.
- VERÓN, Mariana, "La primera dama se reunió con intelectuales", *La Nación*, Buenos Aires, 1 de agosto de 2007.
- "El mural de Siqueiros llega a la Casa Rosada", *La Nación*, Buenos Aires 18 de octubre de 2008.
- VIÑOLE, Omar, *Cien cabezas que se usaron*, Claridad, Buenos Aires, 1938.
- VIÑAS, David, *Prontuario*, Planeta, Buenos Aires, 1991.
- WHITELOW, Guillermo, Fermín FÈVRE y Diana WECHSLER, *Spilimbergo*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1999.
- WILLIAMS, Adriana, *Covarrubias*, University of Texas Press, Austin, 1994.
- WOLFE, Bertram, *The fabulous life of Diego Rivera*, Stein & Day, Nueva York, 1969.
- YÁNEZ, María Flor, *Historia de mi vida*, Nascimento, Santiago de Chile, 1980.
- ZAMORA, Martha, *Frida Kalho: the brush of anguish*, Chronicle Books, San Francisco, 1990.

NOTAS PERIODÍSTICAS SIN FIRMA

"Aniversario de la independencia de México", *Caras y Caretas*, N° 1251, Buenos Aires, 23 de septiembre de 1922.

"Llegó el embajador de México. El doctor Vasconcelos habla de su misión", *La Nación*, Buenos Aires, 29 de septiembre de 1922.

"El nuevo edificio de *Crítica* es un palacio para el pueblo", *Crítica*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1928.

"Las agrupaciones artísticas de Buenos Aires: Signo", *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de agosto 1932, sección cuarta.

"Un gran asco", *Crisol*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1933.

"Las telas de Siqueiros revelan un espíritu innovador dentro del renacimiento mexicano", *Crítica*, Buenos Aires, 28 de enero de 1933, p. 4.

"Mañana inaugura su exposición el pintor D. Alfaro Siqueiros", *El Diario*, Buenos Aires, 31 de mayo de 1933, p. 3.

"Los enemigos del arte han prohibido la tercera conferencia del profesor Siqueiros", *Crítica*, Buenos Aires, 15 de junio de 1933, p. 7.

"Los amigos compraron la única tela de Spilimbergo que figura en el museo", *Crítica*, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1933, p. 14.

"Los reaccionarios perdieron anoche una batalla verbal frente a Siqueiros", *Crítica*, Buenos Aires, 17 de junio de 1933.

"Una obra de incalculable valor es la realizada por Siqueiros y su equipo de pintores, en una finca cercana a Buenos Aires", *Crítica*, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1933, p. 14.

"Noticias", *Clarín*, sección "Arte y antigüedades", 9 de septiembre de 1990.

"Saldrá del país un valioso mural", *La Nación*, Buenos Aires, 28 de abril 1991, p. 12.

"Desmontando a Siqueiros", *Página 12*, Buenos Aires, 30 de abril 1991, p. 22.

"Argentine brief", *Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, 30 de abril de 1991, p. 11.

"Polémica por el destino de un mural que está en la ex quinta de Botana", *Clarín*, Buenos Aires, 24 de mayo de 1991, pp. 30-32.

"Valores a proteger" (editorial), *Clarín*, Buenos Aires, 14 de octubre de 1991, p. 12.

"Mural de Siqueiros: liberalismo económico, estatismo cultural", *El Cronista*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1991, p. 5.

"El dueño del mural de Siqueiros: «Soy un empresario, no un mecenas, y no remato nada»", *El Cronista*, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1991, p. 19.

"Ejercicio Plástico: listo para conocer el mundo", *El Nacional*, México, 22 de junio de 1992, pp. 1, 9 y 10.

"El *Ejercicio Plástico* que Siqueiros hizo en el país se exhibirá en el mundo", *La Maga*, Buenos Aires, 26 de agosto de 1992, p. 12.

"Un museo gestado en la comunidad", *La Nación*, Buenos Aires, 25 de septiembre de 1992, p. 5.

"Vendrán a México vestigios del camino", *Reforma*, México, 22 de diciembre de 1996, sección cultura, p. 4.

"Out of the Basement", *Art News*, septiembre de 1998, p. 57.

"Siqueiros *Ejercicio Plástico*" 1ª, 2ª y 3ª parte, *Habitat*, N° 24, 25 y 26, Buenos Aires, junio, julio y agosto de 1999.

"Un mural varado en la Aduana", *La Razón*, Buenos Aires, 25 de noviembre de 1999, p. 17.

"Controversia por el mural *Ejercicio Plástico* de David Siqueiros", *Clarín*, Buenos Aires, 24 de julio de 2001.

"Restaurarán a la vista del público el mural de Siqueiros", *La Nación*, Buenos Aires, 30 de agosto de 2002, p. 12.

"Agoniza el mural pintado por Siqueiros", *La Nación* (online), Buenos Aires, 11 de febrero de 2003.

"Impiden a sus dueños el uso del mural de Siqueiros", *Infobae*, Buenos Aires, 2 de abril de 2003, portada.

"Un palacio en la antigua traza de la Ciudad Vieja de Montevideo", *Hábitat*, N° 47, Buenos Aires, 2005, pp. 44-48.

"Cristina quiere el mural de Siqueiros en la Rosada", *El Cronista*, Buenos Aires, 1 de agosto de 2007, p. 9.

"Cristina promete rescatar el Siqueiros", *Clarín*, Buenos Aires, 1 de agosto de 2007.

"La presidenta con el Siqueiros", *Clarín*, Buenos Aires, 23 de octubre de 2008, p. 38.

"Avanza la expropiación del mural de Siqueiros", *La Nación*, Buenos Aires, 30 de octubre de 2008.

"El mural de Siqueiros se acerca a la restauración", *La Nación*, Buenos Aires, 21 de noviembre de 2008.

"Trabajan sobre el mural de Siqueiros", *Clarín*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 2008, p. 62.

"El Taller Tarea y el mural *Ejercicio Plástico*", misterioso y restaurado", *Nómada*, N° 15, 2009.

AGRADECIMIENTOS

Esta obra es el resultado de muchos años y de mucha gente ayudando de diversas maneras, y quizás me sea imposible recordar a todas; son realmente muchos años. Para hacerla materialmente posible debo agradecer a YPF y su Fundación, en que el trabajo de Carolina Llosa de Sturlak y Paula Ramos Martínez fue indispensable, en la Fundación Williams todo el personal y miembros se comportaron más allá de lo que uno puede imaginar y Martín Oliver fue quien llevó la dirección. Y Ricardo Izquierdo colaboró para que el libro se editara. Fabio Masolo y su equipo diseñó el libro y una y mil veces aceptó cambios, agregados y puso sus propias ideas a trabajar. La Comisión Nacional fue un apoyo en cada etapa del trabajo de los últimos años, Magdalena Faillace y José María Caula incluso escribieron para este libro. Durante la restauración Manuel Serrano fue un amigo y colaboró con sus tequilas heladas, al igual que Eduardo Guitima que también es autor. El archivo antiguo que formara Héctor Mendizábal, fue mantenido por Fernando Huarte que nos facilitó todo ese material, y Dencanor SA a través del Luis Porcelli y Mirta Barruti nos ayudaron en todo lo que les fue posible. También ayudaron a redactar esta obra amigos entrañables: Elisa Radovanovic, Alfonso Nieto quien traía también la palabra de la Embajada de México en Argentina, María Josefina Mendizábal, hermana del fallecido Héctor, Rafael Collao quien incesantemente llama para aportar fotos, papeles y recuerdos, Héctor Olivera que al hacer su película nos intercambiamos información de archivos y chismes más que valiosos. Addy Góngora Basterra hizo de reportera y fotógrafa y Carolina Luaces tomó excelentes fotos de Don Torcuato en la actualidad buscando los restos de la quinta Los Granados. Samuel "Chiche" Gelblung volvió a facilitar su boceto del mural y Elizabeth "Liza" Palmer nos facilitó en su momento fotos de su propia colección sobre Blanca Luz y las de otros organismos en Estados Unidos como el Getty Museum. Con Raquel Tibol nos peleamos más de una vez y nos amigamos sucesivamente, y de esas discusiones salieron ideas importantes que están en el libro. En México las auto-

ridades, según la época, del INAH y del INBA, en particular Teresa Franco, nos facilitaron viajes, estadías y visitas a archivos, incluso el poder participar del Primer Congreso de Pintura Mural en 2008 para presentar el estado actual de la investigación y en el que agradezco la ayuda de Leticia López Orozco y de todos los amigos mexicanos. En la UNAM el Instituto de Investigaciones Estéticas y su archivo son una fuente invaluable, que ya había comenzado a explorar guiado nada menos que por Beatriz de la Fuente quien siempre dijo que sí a mis exóticos pedidos. La familia de Annemarie Heinrich facilitó el acceso a las fotos excepcionales que aquí reproducimos. Pedro Roth hizo lo mismo con su archivo excelente, y Aldo Sessa ha tomado fotos a color de un valor ya histórico además de haber participado del proyecto de rescate mismo. La UNTREF, responsable de los recientes trabajos de restauración siempre me facilitó lo que fuese necesario a través de Néstor Barrio y su equipo. La UTN hizo lo mismo y sus ingenieros fueron eficaces informantes.

En mi casa, Patricia, Facundo, Rocío y Francisco son los que perdieron los fines de semana mientras escribía, y Nicolás como siempre, me dejó saquear su biblioteca. A Sonia Bergman le debo las ideas sobre Saint Exupery.

La mayor parte de las ilustraciones provienen de un libro anterior, Ejercicio Plástico: el Mural de Siqueiros en la Argentina, que hicimos con Mendizábal en 2003, allí pueden encontrarse en detalle todos los que participaron hasta esa fecha en este enorme aventura para el salvataje de un elemento fundamental del patrimonio cultural argentino, mexicano y del mundo.

Posiblemente deje a muchos en el tintero, es imposible, es una tarea de veinte años, lo único que puedo decir es que nunca me dejaron solo.

Y finalmente el Gobierno Nacional, en todos los estamentos, que logró que el Mural fuera adquirido a través del Congreso, de manera limpia y legal, a sus propietarios, que logró las inversiones para restaurarlo, trasladarlo, remodelar el museo y exhibirlo a la comunidad.

Daniel Schávelzon

CRÉDITOS

Edición y coordinación

Daniel Schávelzon

Diseño gráfico

Estudio Massolo

Fotocromía

Ricardo Farías

Corrección

Mónica Urrestarazu

© de la edición: Daniel Schávelzon

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Schávelzon, Daniel Gastón

El mural de Siqueiros en Argentina : la historia de ejercicio plástico. - 1a ed. - Buenos Aires : el autor, 2010.

428 pp.; 23x28 cm.

ISBN 978-987-05-8268-7

1. Arte Urbano. 2. Pinturas Murales. I. Título
CDD 750.118

Fecha de catalogación: 16/03/2010

PROVENIENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

El archivo documental que formara el Proyecto para el Rescate del Mural por iniciativa de Héctor Mendizábal y que fuera de su propiedad quedó bajo la responsabilidad de Fernando Huarte. Allí existen cientos de ilustraciones de diferente proveniencia no identificada,

que en la medida de lo posible aquí se ha tratado de esclarecer.

En los siguientes créditos figuran los tenentes actuales de las ilustraciones publicadas en este libro y, cuando nos consta, el origen de ellas.

Archivo General de la Nación (Buenos Aires): 75, 121, 141, 153, 154, 199.

Alfonso Nieto (Buenos Aires): 132, 248, 249, 251.

José María Caula (Buenos Aires): 259 al 267.

Cedodal (Buenos Aires): 72, 73, 74, 80.

Archivo Clarín (Buenos Aires): 151, 160.

Rafael Collao (Buenos Aires): 67.

Colección privada (Buenos Aires): 35.

Conaculta (archivos del INBA e INAH, México): 14, 15, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 36, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 55, 122, 123, 124, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 139, 158, 159, 161, 162, 176, 184, 185, 186, 187-193, 275.

Patricia Frazzi (Buenos Aires): 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Eduardo Guitima (Buenos Aires): 271, 253.

Annmarie Heinrich: 170, 214-217.

Ramiro Iotti: tapa, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 132, 258.

Femsa-Coca Cola (México): 273.

Héctor Olivera (Buenos Aires): 104.

Museo Nacional de Bellas Artes (Montevideo): 36, 37, 38, 42 (derecha), 178, 179. fotos facilitadas por Miguel Ángel Morales (México).

Liza Palmer (Estados Unidos): 30; la foto 30 proviene del Museo P. Getty, California: 40, 164, 168, 169.

Proyecto de Rescate del Mural (Buenos Aires): 9, 11, 13, 15, 35, 49, 50, 51, 56, 63, 64, 68, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 163, 171, 173, 174, 181, 182, 201, 203, 209, 210, 211, 228 a 247; las fotos 145, 149, 150 provienen del Museo P. Getty en Santa Bárbara, California.

Pedro Roth (Buenos Aires): 83, 84, 85, 86, 87, 105, 221-224.

Daniel Schávelzon (Buenos Aires): 1, 4, 10, 18, 19, 26, 46, 52, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 78, 81, 88, 89, 90, 100-103, 125, 126, 140, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 155, 157, 165, 166, 167, 172, 175, 180, 183, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 204, 205, 206, 208, 212, 213, 218, 219, 220, 251, 252, 254, 255, 268, 269, 271, 272. Las fotos fueron tomadas por Addy Góngora Bastera.

Aldo Sessa: 177, 225, 226, 227.

Sotheby's (Nueva York): 23, 136, 137.

José Tcherkaski (Buenos Aires): 206.

UNTREF (Buenos Aires): portada.

Alicia Villoldo-Botana (Buenos Aires): 69, 70, 71, 76, 77, 79, 82, 155.

S/D: 2, 3, 5, 6, 7, 8, 12.

Patricia Frazzi: 106-120.

Biblioteca de la Embajada de México: 143, 145, 256, 257, 258.

Se terminó de imprimir en
Talleres Trama, Pasaje Garro 3160,
Ciudad de Buenos Aires, en el mes
de abril de 2010.

Tirada: 1000 ejemplares.

Muchos especialistas consideran que la obra de arte más importante del continente es el mural que pintó David A. Siqueiros en 1933, en la Argentina, con la ayuda de grandes artistas rioplatenses: Spilimbergo, Berni, Castagnino y Lázaro. Pero, pese a la belleza y unicidad de la obra, al ser ejecutada en el sótano –incluido piso y techo– de una propiedad que quedó abandonada durante medio siglo, sufrió numerosos daños que, afortunadamente, no fueron irreversibles.

En 1989 fue rescatado mediante un trabajo de ingeniería del mayor nivel. Fue guardado en contenedores para llevarlo a restaurar, pero acciones judiciales y conflictos de todo tipo dejaron al mural encerrado por orden de la Justicia durante los siguientes diecisiete años. Durante ese tiempo se tejieron las más diversas fábulas: desde que se lo llevaban del país a que se estaba deteriorando de manera definitiva, mas la realidad era que distintos sectores peleaban por su posesión. La corrupción del comportamiento de varios funcionarios públicos llevó a intentos de apropiación ilícita y terminó con la caída de muchos de ellos, que pretendieron hacer sus carreras políticas a partir de denuncias sin asidero pero que generaban escándalos. Esas denuncias fueron reproducidas por periodistas que aprovechaban el alto impacto del tema en los medios y en la opinión pública.

En 2003 el autor junto con el propietario del mural publicaron un ya célebre e inhallable libro con la historia de Siqueiros y de su amada Blanca Luz Brum, a quien retrató en el mural. Por primera vez se publicaron allí los documentos originales, los diarios de Blanca Luz, muchas fotos de época y lo realizado hasta entonces para el rescate, pero por cuestiones legales no se hablaba de la situación judicial. Esa publicación impulsó al Poder Ejecutivo a formar, previo acuerdo con sus propietarios, una comisión nacional para el rescate y la restauración del mural, que se logró en poco tiempo. Luego, gracias a la ayuda del gobierno de México, se procedió a la restauración de la obra que será exhibida para el Bicentenario de ambos países en un nuevo museo dedicado a él. Una ley nacional lo ha declarado patrimonio de todos los argentinos.

Este libro, que retoma y actualiza el publicado en 2003, recoge el análisis de numerosos especialistas y los testimonios de importantes testigos pero es, sobre todo, la historia de la maraña tejida alrededor del mural de Siqueiros y del esfuerzo de quienes desinteresadamente lograron deshacerla para recuperarlo y lograr su exhibición. Gracias a la investigación que se ofrece en estas páginas, podemos entender la historia de la obra, la narración que cuenta y el drama que atraviesan sus personajes.