

Imágenes para la historia latinoamericana. La muerte del Che Guevara y la serie La Lección de Anatomía de Carlos Alonso.

Marchesi, Mariana.

Cita:

Marchesi, Mariana (2011). *Imágenes para la historia latinoamericana. La muerte del Che Guevara y la serie La Lección de Anatomía de Carlos Alonso. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/479>

XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia (San Fernando del Valle de Catamarca, 10, 11, 12 y 13 de agosto de 2011).

Mesa 73: Arte y política en Argentina: producción, circulación y sentido político de las imágenes (s. XIX y XX)

Coordinadores:

Cecilia Belej (Facultad de Ciencias Sociales y Facultad de Filosofía y Letras- UBA)

Paula Hrycyk (Facultad de Filosofía y Letras- UBA /UNSAM)

Isabel Plante (Instituto de Altos Estudios Sociales-UNSAM/ UNTreF)

Autor: Marchesi, Mariana.

Pertenencia institucional: Universidad de Buenos Aires.

DNI: 22675200

e-mail: marianamarchesi@yahoo.com

**Imágenes para la historia latinoamericana.
La muerte del *Che* Guevara y la serie La Lección de Anatomía de Carlos Alonso.**

Por primera vez en Latinoamérica tenemos un tema fundamental para hacer un relato, una pintura, una obra de arte. En ese hecho participan, de alguna manera, las fuerzas que van a jugar el destino futuro de Latinoamérica. Por un lado, todas las fuerzas del imperialismo; por el otro, las fuerzas que cooperan dentro de nuestros países y que se preocupan por la liberación.

Carlos Alonso¹
(en referencia a la muerte del *Che* Guevara)

Existen ciertos acontecimientos donde confluyen varios de los conflictos que dan forma a un determinado período, instancias que sintetizan complejos procesos sociales,

¹ En Andrés Cáceres, "Carlos Alonso y la pintura social", 1969,
http://www.alphalibros.com.ar/index.php?IDSector=101&IDPadre=2&IDTexto_abrir=273.

políticos o culturales que tienen un alcance de tal magnitud que superan al hecho en sí para instaurarse como un momento clave de redefiniciones históricas. De alguna manera, podemos afirmar que en ellos se puede dar cuenta de toda una época. Ciertamente, también existen imágenes que se destacan por un alto caudal de condensación y por una reflexión crítica que desde su especificidad aportan a la construcción del significado histórico. Desde esta perspectiva, bien podemos proponer pensar la historia en términos visuales.

Uno de esos momentos pareció surgir hacia fin de los años sesenta, cuando primó la sensación de que todo parecía estar dado para dar un salto histórico que en ese momento fue percibido como un acontecimiento sin precedentes: aquel donde América Latina girara hacia una experiencia socialista continental en base al modelo de la Revolución Cubana.²

Latinoamérica cobró, como nunca antes, un protagonismo inédito a nivel internacional. Al mismo tiempo, la suma de estos factores dio lugar a una fuerte percepción del tiempo presente como un momento clave donde no eran los hechos del pasado los que debían ser representados, sino un presente que cambiaría el rumbo de la historia dando lugar a profundos cambios aún por venir.

Fueron muchos los artistas que así interpretaron los acontecimientos contemporáneos y se sintieron interpelados por ese presente tan conflictivo y a su vez tan augural. Mientras unos no vieron salida posible dentro de la propia disciplina otros, en cambio, sintieron la necesidad urgente de inscribir sus imágenes en el curso de la historia,³ de pensar y cuestionar la realidad en que se encontraban inmersos e historizar a partir de sus propias imágenes. Al enfrentarse con estos acontecimientos arriesgaron posiciones ideológicas pero también estéticas.

Si en aquellos años, artistas como León Ferrari o Luis Felipe Noé propusieron el abandono total del arte en busca de posibilidades de acción ideológica que ellos entendían más eficaces, desde otra posición Carlos Alonso –entre varios otros– plantea la vigencia de

² Fundamentalmente por introducir la cuestión de la lucha armada como única salida política, véase Carlos Altamirano, *Bajo el signo de las masas*, Buenos Aires, Emece (biblioteca de pensamiento argentino), 2007, pp. 120-123.

³ La creciente politización de los artistas llevó a varios de ellos a confrontar las posibilidades reales que la estética ofrecía a la militancia política ya que muchos habían adherido a la idea de que era posible la praxis social desde la creación. Para un análisis pormenorizado del proceso de radicalización política en el arte argentino de los años sesenta véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001; Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

la pintura como herramienta para adoptar una posición ética frente a la historia, incluso para contribuir a la construcción de ese significado histórico. Para este artista una de esas oportunidades se planteó a partir de 1967, cuando el *Che* Guevara fue abatido en Bolivia.

En junio de 1969 el semanario *Análisis* ilustraba una nota sobre Carlos Alonso con una fotografía en donde se lo veía rodeado de un cuadro y una serie de bocetos.⁴ Se trataba de *La lección de Anatomía*, una obra censurada tres semanas antes en el Palais de Glace a horas de ser expuesta en la muestra *Panorama de la Pintura Argentina II*.

La obra, retomaba la composición de una paradigmática pieza de la historia del arte: *La lección de Anatomía del Dr. Nicolae Tulp*, realizada por Rembrandt en 1632. En el trabajo de Alonso es posible ver un nuevo desplazamiento en el significado de esta imagen a través de la apropiación y el diálogo entre las propuestas de Rembrandt y aquellas que –siguiendo su patrón compositivo– retrataron al *Che* Guevara luego de ser abatido tras una larga persecución a través de la selva boliviana.⁵

Sin lugar a dudas, la figura de Ernesto *Che* Guevara dominó el imaginario político-cultural latinoamericano del período y condensó varios de los debates que atravesaron la cultura de izquierda entre 1967 y 1973. En ellos también intervinieron las posturas estéticas más comprometidas con la realidad de su tiempo. En la propuesta de Alonso es posible ver el modo en que confluyen su posición ideológica y su postura en el complejo panorama de las artes visuales de fin de los años sesenta.

Poco después del asesinato del *Che*, Alonso comenzó a trabajar en un proyecto que culminaría en 1970.⁶ Partiendo de la pintura de Rembrandt, realizó un conjunto de bocetos que comprendían desde estudios en base a aquella obra, hasta la versión definitiva de los cinco cuadros que proponían su propia visión sobre la muerte de Guevara. Considerada en

⁴ Bengt Oldenburg, “Alonso: lección de anatomía”, *Análisis*, n. 431, 17 al 23 de junio de 1969.

⁵ El Che fue capturado en Bolivia –en la localidad de La Higuera– y ejecutado en la mañana del 9 de octubre. Para proceder a su identificación se amputaron sus manos de modo que las huellas dactilares sirvieran como prueba de su muerte. La decisión de asesinar a Guevara se tomó al día siguiente de su apresamiento. Si bien la orden fue impartida por el gobierno militar boliviano, dicha decisión fue consultada con el presidente de los EEUU Lyndon B. Johnson. Asimismo la CIA participó en la decisión de que fueran las manos amputadas y los diarios secuestrados la prueba final identificatoria. La misma mañana de su ejecución se tomaron las huellas digitales y realizó dos mascarillas donde quedó estampado el rostro del guerrillero. Esa tarde, los médicos Moisés Abraham Baptista y José Martínez del Hospital Señor de Malta certificaron la muerte de Guevara por nueve balazos pero nunca se extendió una partida de defunción. Cfr.

⁶ María Teresa Constantín ha reflexionado acerca de las relaciones entre Rembrandt y Alonso, así como los vínculos con sus obras posteriores, véase de la autora, “Un espacio para el dolor”, en Diana Weschler (coord.), *Carlos Alonso. (auto) biografía en imágenes*, Buenos Aires, RO ediciones, 2003, pp. 91-94.

conjunto, la producción deja vislumbrar la dedicación y la importancia que asignó al tema sobre el que trabajó durante tres años hasta completar la serie.⁷

En ese sentido, la posición de Alonso no se limitaba a una simple provocación política. El mismo se había preocupado por aclarar desde el principio, cómo había comenzado a reflexionar sobre el problema ni bien se conoció la noticia de la muerte del *Che*: “Hace un año y medio que pienso en el tema” declaraba en *Análisis*, al tiempo que mostraba los numerosos bocetos que lo guiaron hasta las dos primeras versiones de la serie donde se ve al guerrillero muerto en el lavadero del Hospital San Juan de Malta en Vallegrande.

Para componer sus cuadros Alonso había investigado exhaustivamente las circunstancias que rodearon el suceso, informándose tanto sobre los personajes que intervinieron en la muerte del *Che*, como sobre las heridas y las mutilaciones de las que fue objeto.⁸ De la observación de las obras realizadas entre 1969 y 1970, se desprende una clara correspondencia entre la información contenida en los cuadros, con las fotografías y las noticias que invadieron los medios en los días posteriores al deceso. En esta actitud reposaba la idea del artista de crear un documento histórico donde se relacionara “un hecho real con el lenguaje plástico, [...] hacer el documento, la denuncia, sin querer recrear estéticamente.”⁹ En este sentido Alonso apelaba al uso del documento histórico como un instrumento de veracidad que, hemos señalado, no se agotaba o se definía desde la idea de la copia fiel.

De ese modo, en el cuadro censurado se corroboran varias de las circunstancias que impactaron a la opinión pública ni bien se dio a conocer la noticia de la muerte de Guevara:¹⁰ los militares y reporteros que acudieron a documentar la noticia, la procesión de campesinos que se acercaron a ver el cuerpo de quien no tardó en conocerse como “el

⁷ Es posible que la serie estuviese compuesta por cuatro o cinco cuadros. El dato exacto no es claro ya que las obras se vendieron en Roma hacia 1972. Sin embargo, algunas fueron readquiridas por el artista posteriormente. Cabe señalar también que Alonso realizó dos nuevas versiones del tema en 1978 y 1979.

⁸ Oldenburg, art cit.

⁹ s/t, *La Razón*, 18 de enero de 1971.

¹⁰ Actualmente se desconoce el paradero de esta obra que fue vendida en Roma en 1972. La descripción que realizamos se hizo en base a la mencionada imagen aparecida en *Análisis*, y una fotografía —propiedad del artista— tomada en el Palais de Glace, donde aparece junto a otra de las obras antes de ser descolgadas de la muestra. Ambas imágenes son blanco y negro por lo que tampoco podemos hacer referencia al color del cuadro.

Cristo de Vallegrande” (en el cuadro un coya se arrodilla ante el cuerpo del guerrillero),¹¹ o la mutilación de las manos realizada para proceder a la identificación dactilar del cadáver — el cirujano cortando un dedo que deja caer en una bandeja quirúrgica—. ¹²

Toda la serie parte de una misma escena: la del cuerpo del *Che*, sin vida, dispuesto sobre una improvisada camilla en el lavadero del hospital. La referencia inequívoca son las fotografías tomadas por el contingente de reporteros que fue conducido hasta el lugar para constatar la muerte de Guevara. El 10 de octubre, ellos llegaron a Vallegrande para registrar y exponer al mundo uno de los acontecimientos centrales de la historia del siglo XX.

Algunas de estas fotos presentan una serie de analogías con algunas de obras paradigmáticas de la historia del arte occidental. Contemporáneamente, al igual que Alonso, muchos fueron los que así lo advirtieron. Es posible que la primera mención en los medios la realizara el artista y escritor John Berger en el artículo “*Che Guevara dead*”.¹³ Allí, advertía semejanzas entre la obra de Rembrandt, así como también con el *Cristo Muerto* de Andrea Mantegna, y las fotos tomadas por el fotógrafo boliviano Freddy Alborta, quien captó algunas de las últimas imágenes de Guevara.¹⁴ Más allá de la evidente referencia *rembrandtiana* presente en algunas de estas fotografías, tampoco debemos obviar que el estudio de la historia del arte era un modo de trabajo recurrente en Alonso, aunque en esta oportunidad tuvo un rol específico. Recurrir a una referencia estéticamente legitimada constituía un respaldo importante debido a la relevancia de la anécdota que el mismo artista había señalado como “un tema fundamental”, donde el más mínimo error de estilo podía distraer de la categoría reflexiva la que aspiraba la obra,

¹¹ Según el periodista y biógrafo del *Che* Jon Lee Anderson, fueron las monjas del hospital quienes primero advirtieron el parecido entre el rostro de Cristo en el cadáver del guerrillero, por ese motivo varias de ellas cortaron mechones para guardarlo como reliquias. Durante la madrugada del 10, el cuerpo permaneció en exhibición “con la cabeza alzada y los ojos pardos muy abiertos, Jon Lee Anderson, *Che. Una vida revolucionaria*, Buenos Aires, EMECE Editores, 1997, pp. 736-737.

¹² Es pertinente señalar que esta es la primera vez que Alonso introduce el tema del médico/carnicero, un patrón iconográfico que dominara su obra durante los siguientes veinte años.

¹³ John Berger, “Che Guevara dead”, *The minority of one*, 1967. Este artículo fue recientemente traducido al español, véase John Berger (Diego Guerra trad.), “Che Guevara muerto”, en Leandro Katz (ed.), *Los Fantasmas de Ñancahuazú. Proyecto para El día que me quieras*, Buenos Aires, La lengua viperina, 2010, p. 25.

¹⁴ Alborta, reportero gráfico de United Press, fue uno de los diez reporteros que documentaron el hecho. La autoría de las fotografías fue señalada varios años después por el artista argentino Leandro Katz. La historia de esa serie y su fotógrafo puede ser vista en el documental de Katz, *El día que me quieras*, 35 mm, color, 30 min., 1997.

Yo lo sentí íntimamente [decía en referencia al asesinato del *Che*] pero no lo podía realizar, porque me parecía que no necesitaba pintarse, que era completo en sí mismo [confesaba]. Hasta que encontré la apoyatura de Rembrandt, una especie de solidez y de referencia clásica.¹⁵

Más allá de las semejanzas formales entre las diversas obras mencionadas (la de Rembrandt, la de Mantegna, la de Holbein, las de Alborta, las de Alonso), es necesario advertir que estas no se agotan en el aspecto formal. En el retorno de ciertas imágenes se torna evidente el despliegue de un código visual compartido que, en sus analogías y desplazamientos pone en marcha nuevas operaciones de significado. De la recuperación ciertos patrones iconográficos de la cultura occidental, el religioso por ejemplo, se realizan cruces de significado como en la dimensión crítica de la imagen, que permite trazar paralelos entre las vidas “proféticas” de Cristo y del *Che*.

Otros paralelos pueden trazarse entre ambas lecciones de anatomía. Aunque aquí una serie de coincidencias —que exceden el terreno de la composición plástica— parecen ser producto del mayor de los azares: dos prisioneros ejecutados y retratados el mismo día o al día siguiente de su ejecución, el desmembramiento del brazo izquierdo de ambos cadáveres o, el evento social que se producía alrededor la “lección de anatomía” que, en distinto grado y nivel, ambas escenas desplegaron. Cabe detenerse también en el hecho de que ambas lecciones pretendían instruir a una audiencia determinada. En un caso, a un grupo restringido: el público presente en el aula magistral del Gremio de Cirujanos en el Amsterdam del siglo XVII;¹⁶ en el otro, a uno significativamente más amplio, el de la difusión que permitían los medios masivos de comunicación. Mientras una representaba una lección *stricto sensu* es decir, de enseñanza de la medicina, la otra pretendía ser una lección política e incluso, moral:¹⁷ anunciar al mundo —como señala Mariano Mestman— el fracaso de la guerrilla en el Tercer Mundo.¹⁸

¹⁵ Andrés Cáceres, “Carlos Alonso y la pintura social”, loc. cit.

¹⁶ En 1632, Rembrandt fue comisionado por el Gremio de Cirujanos de Amsterdam para inmortalizar la primera lección pública de anatomía realizada por el anatomista oficial de la ciudad, el Doctor Nicolaas Tulp.

¹⁷ A la situación representada en *La lección...* de Rembrandt, también se le puede atribuir un trasfondo moral. Las clases de anatomía no eran un acontecimiento común en el siglo XVII, de hecho en Amsterdam, una ciudad pionera en investigaciones médicas, solo se permitía una disección pública por año que debía realizarse únicamente sobre el cadáver de un ajusticiado. Quizás por esta razón se convertían en verdaderos espectáculos, eventos sociales muy esperados a los que solo tenía acceso un número restringido de espectadores. Llamativamente, en esta obra el médico empieza la disección por el antebrazo del cadáver en lugar de hacerlo por el abdomen con una evisceración, como marcaba la costumbre de la época. Este dato ha

En base a estas dos imágenes, en las múltiples combinaciones de tiempos y espacios que desencadena este cruce que trazamos entre Rembrandt y el *Che* Guevara, Alonso realiza su interpretación histórica y expone su postura ideológica. En esta instancia podemos recuperar la idea *benjaminiana* del abordaje a contrapelo de la historia y el concepto de montaje en Aby Warburg.¹⁹ En el caso de Alonso lo que hace aún más interesante las obras es el modo en que conjuga el montaje de la historia (del tiempo) en sentido estricto y el de la propia especificidad disciplinar (la historia del arte), en una relación dialéctica donde uno y otro contribuyen al sentido de la obra, que a su vez es también histórico. Es en esta operación donde Alonso da forma visual al acontecimiento y donde descansa la reflexión política sobre lo que, según su visión, este suceso comprendía para Latinoamérica.

Detengámonos entonces sobre algunas imágenes de la serie ya que varias realizan una síntesis temporal de los sucesos más salientes del conflicto: el asesinato, la autopsia, la peregrinación de personas para ver el cuerpo, el registro y testimonio de su muerte por parte de la prensa y la televisión, y la mutilación final de las manos. También el cruce de tiempos y espacios se despliega en código estético, como desvíos estilísticos: una fuerte impronta del *pop* o los códigos de la publicidad (colores estridentes y plenos, o la perspectiva por superposición de planos) dialogan con una composición flamenca, donde también se

tenido varias interpretaciones a lo largo del tiempo, entre otras la de W.G. Sebald quien argumenta que la irregularidad se debe a que el cadáver pertenecía a un delincuente de la ciudad llamado Adriaan Adriaanszoon, quien había sido ahorcado pocas horas antes por robo, con el brazo que se estaba diseccionando había cometido el acto. Es decir que el desmembramiento del antebrazo se podría interpretar como un castigo simbólico al crimen cometido, cfr., W. G. Sebald, *Los anillos de Saturno* (Una peregrinación inglesa), Madrid, Debate, 2000. También cabe recordar que en el siglo XVII solo renombrados cirujanos podían realizar este tipo de prácticas con fines médicos o didácticos. La disección, más que un proceder natural era considerado casi un sacrilegio. En ese sentido, desmembrar también significaba ultrajar el cuerpo sacrosanto, con lo cual también se podría considerar que el castigo se hacía extensivo a las posibilidades de redención del alma.

¹⁸ Mariano Mestman, “La última imagen sacra de la revolución latinoamericana”, *Ojos Cruelles*, año 3, num. 3, otoño 2006, pp. 23-46. En ese mismo texto Mestman explica los efectos contrarios que provocaron las imágenes tomadas por los periodistas. El cuerpo había sido preparado para su exhibición a la prensa. Con el objetivo ya señalado se lo había lavado, peinado e incluso recortado la barba. Pero fue justamente en esa decisión donde se produce una transformación radical, la del “revolucionario resignado y acorralado, al indigente de la Quebrada del Yuro, vencido con todas las de la ley, envuelto en trapos con la cara ensombrecida por la furia y la derrota, en la imagen crística de la vida que sigue a la muerte”. En ese proceso se había sellado el mito, al posibilitar el pasaje que debe rendirse a un hombre muerto, a la veneración de una figura divina. Cfr., palabras de Jorge Castañeda citadas en Mariano Mestman, *ibid.*, p. 28.

¹⁹ En los últimos años, el teórico Georges Didi-Huberman ha señalado las similitudes en la articulación de las teorías de la imagen de Warburg y la tesis de la historia de Benjamin. Véase del autor, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, pp. 119-224.

alternan personajes del siglo XVII —los de la obra de Rembrandt— con aquellos contemporáneos a la producción de la serie.

La idea del montaje temporal alcanza incluso a los diálogos que incorpora Alonso en la composición de una de las obras fechadas en 1970. Un dato no menor, ya que son estos los que realizan una paradójica operación de mostración y ocultamiento en los cruces idiomáticos y sus traducciones. La frase es visible, y a su vez permanece oculta.²⁰ A través de un recurso propio de la época como los globos de diálogo —apropiados por el *pop* del *cómic*—, se teje un cruce temporal que pone de relieve en el espacio central del cuadro, una de las cuestiones fundamentales del suceso: la intervención norteamericana en la captura y la muerte de Guevara. Así, en el diálogo de dos personajes holandeses se lee:

-de que murió? [pregunta uno en español]

- veermoord door CIA [responde el otro en holandés],²¹ que en su traducción al español significa: “lo asesinó la CIA”.

También la obra censurada en 1969 contenía un globo de diálogo con una inscripción ilegible en las fotografías relevadas.²² De todos modos, la idea de la intervención norteamericana quedaba plasmada en la botella de Coca Cola que sostiene uno de los militares que rodean la camilla.

El modo en que Alonso encaró la realización de *La lección de Anatomía*, también nos habla de su idea acerca de la función del arte y la pintura. Respecto del estudio para las versiones definitivas y el tiempo dedicado a la serie declaraba: “no se trata de unos cuadritos fabricados especialmente para provocar escándalo en una muestra”.²³ Estas palabras lo situaban frente al debate que dominaba la esfera cultural en 1969, el de las posibilidades concretas del arte para accionar eficazmente dentro del terreno de la política. En ese contexto, su apuesta por la pintura le exigía un manejo del tiempo distinto al del arte

²⁰ Un mecanismo que ha funcionado hasta la actualidad, ya que ninguna de las interpretaciones posteriores de la obra hace referencia al significado de la frase. Incluso Mariano Mestman, quien se ha ocupado de esta obra de la serie, hace referencia a la sigla CIA, sin esclarecer el significado total de la frase, al respecto véase Mariano Mestman, “La última imagen sacra...”, op. cit., p. 26, nota 27.

²¹ Para traducir la frase, Alonso recurrió a Sigwart Blum, un amigo alemán con conocimiento del holandés, crítico de arte en el *Argentinisches Tageblatt*. Se evidencia aquí la clara intención de Alonso por realizar el mencionado juego de hacer explícito y a la vez encriptar el enunciado.

²² Si bien Alonso afirma que en ambos cuadros las inscripciones eran iguales, en los documentos alcanza a notarse alguna referencia a la palabra fotografía.

²³ Oldenburg, “Alonso:...”, art. cit.

contestatorio y la necesidad de inmediatez que este imponía. Una opinión que aún sostenía en 1974 cuando afirmaba como,

la herencia contestataria impone responder a la realidad golpe por golpe. Pero hay otro tiempo. La pintura tiene el suyo y el artista no puede ser un cronista cotidiano sin arriesgar a ser aniquilado por el mismo cúmulo de acontecimientos, por el aluvión de noticias que envejecen rápidamente, además. Requiere un tiempo botar fuera una obra, de lo contrario sale cruda.²⁴

Los tiempos de la militancia y aquellos requeridos por la práctica artística no corrían por sendas paralelas. Algo que ya habían advertido aquellos artistas que, en 1968, plantearon la imposibilidad del arte para generar algún tipo de efecto social real. En este punto el artista evoca y elige reivindicar la pintura y su técnica, sentando una postura que lo distanciaba de la idea del arte absorbido por la política en sentido excluyente.²⁵

Hacia fines de los años sesenta, mientras la vanguardia debatía sobre los límites de la disciplina y los alcances del arte en la política, en el seno de la práctica pictórica también se discutían problemas como el de la representación y los modos más eficaces de plasmar la realidad en la obra. Ya han sido señalados los fuertes debates en torno al realismo que se sucedían desde principios de los años sesenta, incluidos aquellos que involucraban al Realismo Socialista como única vía de representación partidaria.²⁶ En 1967, el mismo Alonso — en ese entonces militante del Partido Comunista— se vio envuelto en una de estas peleas cuando presentó la serie dedicada a su maestro y referente del PCA, Lino Enea Spilimbergo,

Corría el año 1967 o '68. En Buenos Aires alguien había decretado la muerte de la pintura. Y no sé si fue por causa del decreto o porque íntimamente habíamos llegado a un punto muerto, que a mí me acometió la parálisis. Sí, la pintura tocaba sus límites después de toda la investigación- buena y mala, hecha por

²⁴ Hugo Monzón, “Carlos Alonso propone la investigación de una nueva dimensión pictórica a partir de una realidad concreta”, *La Opinión*, 26 de enero de 1974.

²⁵ “...pienso que todavía tiene vigencia pintar y dibujar. Que ese es un lenguaje con vitalidad y sustancia a desarrollar. Mi proposición es esta: arrancar de una problemática que me toque y cargue. A partir de una ideología, analizar la realidad y meterme con ella en forma directa”, declaraba Alonso, *ibid*.

²⁶ Este tema a tampoco era nuevo para la izquierda. La función social del artista revolucionario había sido un central en los años '20 y '30 del siglo XX, fundamentalmente en la Rusia postrevolucionaria y algunos países de Europa Occidental, como Alemania. En Argentina, los problemas relativos al realismo también habían generado debates. En 1936 Antonio Berni había redactado el Manifiesto del Nuevo Realismo, destinado a formular un arte que representase el mundo social y político, y donde también discutía las asociaciones que se formulaban entre verismo, naturalismo y realismo.

artistas verdaderos o hecha por practicantes- que había desembocado en la no figuración y en el informalismo. No era ninguna novedad para la pintura esa llegada a un punto oscuro, porque su historia se compone de momentos encendidos y momentos apagados, como la cresta y la base de la ola. Yo había pasado casi un año entero sin trabajar, entreteniéndome sólo con algunas esculturas. Hasta que una noche supe que había muerto mi amigo Francisco Petrone, un amigo cercano y entrañable. Pensé mucho en él durante aquella noche, y me puse a pintar para no caer en la tristeza.²⁷

Cuando retomó la pintura lo hizo desde un lugar cuestionador, con una serie de estudios y cuadros que presentó en Art Gallery en la exposición *Todo Lino*. “Fue cuestionarme la pintura tal como me la habían enseñado y a través del maestro, de Spilimbergo, desentrañar el fenómeno” sostendría un tiempo después.²⁸

Durante los dos meses de la exposición se desató una polémica que excedió el terreno de la estética y ocasionó, entre otras cosas, el alejamiento de Alonso del PCA.²⁹ Lo cierto es que en el mismo año en que se produjo el numeroso alejamiento de las filas juveniles, desencantadas ante la férrea ortodoxia del partido, Alonso fue obligado al ostracismo partidario ante el vacío de apoyo al que lo sometió una parte importante de la plana del partido. La imagen que Alonso ofrecía de su maestro no encuadraba con los modelos que el PCA buscaba forjar para sus referentes.

Por el contrario, Alonso había pintado la serie con una idea desacralizadora: “tratar de barrer con cierto cinismo que la gente de la cultura tenía respecto de los maestros”.³⁰ En ese sentido, también contenía una reflexión sobre la libertad del artista. Spilimbergo había elegido una vida que no era ni la que el PCA, ni la Academia Nacional de Bellas Artes estaban dispuestos a reflejar. Si el título hacía referencia irónica a la disciplina en cuestión, el lienzo como soporte de la pintura (la frase “Puro Lino” sobre la tela en el bastidor se reitera en varias obras de la serie), también encerraba la idea de la esencia de quien era Spilimbergo, ya no el gran maestro adorado por sus discípulos, sino aquel “azotado por la enfermedad, casi olvidado”, alguien muy distinto a quien su familia había elegido sacralizar

²⁷ Tomás Eloy Martínez, Tomás Eloy Martínez, “Diálogo con Carlos Alonso”, *La opinión cultural*, 27 de octubre de 1974.

²⁸ “Carlos Alonso. De Spilimbergo a Dante”, en *Persona*, marzo 1969, p.16

²⁹ Algunos aspectos de esta polémica pueden leerse en Alberto Giudici, “Todo Lino. El dolor de la creación”, en Diana Weschler (coord.), *Carlos Alonso. (auto)biografía en imágenes*, Buenos Aires, RO ediciones, 2003, pp. 65-68.

³⁰ Entrevista con Carlos Alonso, Buenos Aires, 24 de septiembre de 2010.

en 1964, inmediatamente después de su fallecimiento, al decidir velarlo en la Academia Nacional de Bellas Artes.³¹ En ese mismo sentido puede leerse la muestra homenaje realizada en el MNBA en 1965. Según relataba la revista *Hoy en la Cultura* esta reflejaba “una tendencia a escindir la obra de arte de su tiempo y la realidades que les dieron fundamento”, cuestión que se veía reflejada en el criterio curatorial que lo presentaba como un “artista metafísico” al enfatizar su etapa de “influencia renacentista”.³²

Aquellas primeras inquietudes fueron guiando hacia nuevos cuestionamientos, fundamentalmente el de la relación entre cuadro y mercancía entronizada por la sociedad de consumo: “... trabajar haciendo un cuadro que irremediamente se convierte en mercancía es intolerable” comentaba el artista.³³ Estas declaraciones, realizadas pocos meses antes de la censura sufrida en las Salas Nacionales, se encontraban directamente ligadas a la decisión de un grupo de quince artistas de reunirse en un colectivo que trabajara con esas líneas rectoras: tratando de devolver a la pintura su esencia expresiva, lejos de la lógica imperante del mercado. Como veremos más adelante, en 1968 ya se encontraban trabajando en base a esas ideas, cuando una parte del grupo alcanzó la mayoría en la Comisión Directiva de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP).

Con esta problemática en mente, entre 1969-1975 Alonso casi no realizó exposiciones y cuando lo hizo, trazó una división clara entre su obra “vendible” y la “no vendible”. Ese fue el caso de la exposición de Art Gallery (1971) dedicada a la *Lección Anatomía* donde, según su propio testimonio, no logró realizar ninguna venta.³⁴

En absoluta correspondencia con lo expuesto, a principios de los años setenta Alonso adhiere en Italia al Nuevo Realismo, un movimiento que abarcaba un rango de tendencias muy distintas, desde el arte *póvera* al hiperrealismo. En este aspecto la Galería Giulia jugará un rol central. En 1972 Alonso firma contrato con la galería que programa una

³¹ Con esta decisión, su familia resuelve reflejar una imagen más acéptica de Spilimbregio, muy lejana a la imagen del contexto en que vivió los últimos años de su vida, en Unquillo, y que Alonso plasmó en la serie del '67. En ese sentido también refiere a la libertad del creador, a través de la idea, quizás demasiado romántica, del artista eligiendo su destino, aunque este sea el de la autodestrucción.

³² Asimismo, el semanario señalaba como en la muestra estaban ausentes etapas completas y fundamentales de la producción del artista como la serie de grabados *La vida de Ema* o su experiencia muralista en las Galerías Pacífico, cfr. [J.S, C.P, R.P.s], “Spilimbregio en el Museo Nacionanl de Bellas Artes”, *Hoy en la Cultura*, n. 25, diciembre de 1965, p.26

³³ “Carlos Alonso. De Spilimbregio a Dante”, art. cit., p.16.

³⁴ En Roma la situación será distinta, tras exponer en la Galería Giulia (mayo de 1972) logra vender algunos de los cuadros, incluidas algunas versiones de la serie del *Che*.

primera muestra que incluyó la serie de la *Lección de anatomía*.³⁵ A este espacio también se encontraban vinculados varios artistas del Grupo Hegemonía al que Alonso se unió en 1971 durante un viaje que realizó para tratar de conseguir financiamiento para el proyecto de *La divina comedia*. Se trataba de una agrupación de artistas *gramscianos* vinculados al PCI, quienes perseguían a través de una pintura militante lo que Alonso denominó “una actitud extrema de realismo”.³⁶ Con esa idea, sus integrantes buscaban promover la interacción con lo social a partir de la concreción de actividades colectivas en espacios como fábricas u otras instalaciones industriales. Con la colaboración de obreros y operarios, utilizando tanto sus capacidades como los materiales disponibles en el lugar de trabajo, generaban proyectos vinculados a distintas problemáticas sociales, fueran estas locales o de alcance más amplio como ciertos conflictos políticos mundiales.³⁷

De la definición de Alonso sobre el grupo, se desprenden estrechos vínculos con las ideas y procesos que sustentaron la realización de una serie como *La lección de anatomía*: “El Nuevo Realismo es un arte politizado. Su enunciado franco, directo, apela en ocasiones a un simultaneismo en el que se mezclan diferentes tiempos y situaciones alrededor de una idea, de una carga intencionada”.³⁸ Tampoco escapaba al grupo la búsqueda de una “nueva imagen en pintura”, la reconstrucción de la imagen a partir de la toma de conciencia de una “realidad objetiva”.³⁹ En ese sentido, la estrategia del Nuevo Realismo consistía en traer la realidad a la obra: “Es una pintura que toma los elementos cotidianos sin opinar. Sin deformar la realidad ni hermosearla. La realidad tomada tal cual es. Que cada uno saque sus conclusiones...”⁴⁰

De ese modo, resulta más relevante pensar el enfoque de la figura de Guevara desde el orden de lo cotidiano que aplicar una categoría como la del antihéroe proclamada por muchos opositores de la estética realista-socialista en aquel entonces. Desde esta posición

³⁵ Fue entonces cuando logró vender varios de los cuadros de la serie.

³⁶ Si bien participaba del grupo, Alonso no pudo interactuar en todas las actividades debido al estricto control que se ejercía sobre los residentes extranjeros, quienes no podían tener antecedentes policiales para permanecer en el país, cfr. Hugo Monzón, “Carlos Alonso propone la investigación de una nueva dimensión pictórica a partir de la realidad concreta”, *La Opinión*, 26 de enero de 1974, *ibid*

³⁷ En ese sentido se realizaron actividades vinculadas al golpe en Chile, pero también otras que surgían de la investigación del grupo en las localidades que visitaban, *ibid*.

³⁸ *ibid*.

³⁹ “[...] sin dualidades, sin soluciones de compromiso con el pasado, sin incorporar ni mediatizar los saldos de las estéticas destructivas, llámense como se llamen...”, Alberto Collazo, “Carlos Alonso”, *La actualidad en el arte*, año 3, no 14, segunda época, p. 27.

⁴⁰ s/t, *Gente*, noviembre de 1974.

Alonso planteaba la construcción de la imagen del *Che*: el hombre abatido tras un largo proceso de persecución, expuesto en un estado de absoluto abandono, pero al mismo tiempo mostrando el modo en que se materializaba el mito de la ética del sacrificio que postulaba Guevara. El rol de los medios masivos resultó fundamental en ese proceso que fundía cuestiones tan fuertes como el misterio que había envuelto la última etapa de la vida casi profética del *Che*, y una muerte cargada de heroicidad.⁴¹ Fueron esas tensiones entre la figura humana y la divina, las que Alonso buscó condensar en las obras que proyectaba someter al escrutinio público en junio de 1969.

Dos cuadros de la serie ya se encontraban terminados cuando, a principios de aquel año, fue invitado a participar en el *Panorama de la Pintura Argentina 2*, la segunda de tres exhibiciones organizada por la Fundación Lorenzutti, con el objetivo de ofrecer una perspectiva global de la pintura argentina del siglo XX. En esa oportunidad, Alonso participó con tres obras según indicaba la convocatoria: dos telas de la serie *La Lección de Anatomía* y *Tucumán 1969*, un cuadro donde podían verse tres niños con sus cuerpos deformados por el hambre.⁴² Sobre este último cuadro, cabe señalar que la problemática tucumana no era nueva ni para Alonso ni para muchos de los artistas que se habían enrolado desde distintas vertientes estéticas en las filas del arte revolucionario –posiblemente *Tucumán Arde* sea hoy el ejemplo más conocido–. De hecho, la situación de los ingenios azucareros constituía una cuestión central en los debates de la cultura y la política a fines de los años sesenta.⁴³

En ese sentido, el 17 de abril se había presentado en la sede de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), el mural colectivo *Villa Quinteros también es América*.⁴⁴ El mismo, que fue señalado por la revista *Cristianismo y Revolución* como un

⁴¹ Tan mítica era su figura que tanto las circunstancias de su muerte como el destino de su cadáver, fueron rodeados por un secreto hermético. Incluso, la orden fue hacer creer al mundo que el cadáver había sido incinerado cuando en realidad se había enterrado –junto con otros camaradas– en una fosa común. El verdadero paradero del cuerpo, recién se conoció tres décadas más tarde.

⁴² En 1968 los índices extraoficiales de mortalidad infantil de Tucumán evidenciaban, cuando menos, los límites del proyecto económico nacional que había tomado a la provincia como prueba piloto de su plan.

⁴³ Para 1969 la crisis se hacía sentir en la provincia debido a la gran inestabilidad económico- social producida por el cierre de diez ingenios azucareros que dieron lugar a huelgas y protestas de trabajadores. Debido a esta situación, el territorio tucumano se encontraba intervenido por las fuerzas policiales y de infantería.

⁴⁴ La iniciativa se desplegó en repudio a la represión desatada en la localidad tucumana de Villa Quinteros cuando sus habitantes intentaron interrumpir la ruta por donde debía pasar el gobernador tucumano, para protestar por el cierre definitivo del ingenio azucarero.

“testimonio de artistas plásticos”, planteaba los dos aspectos centrales del más reciente conflicto desencadenado por el cierre del ingenio local: “la manifestación y la represión”, que a través de dos paneles de gran formato *Hambre basta* [II.] y *Los cuatro jinetes*, documentaba la protesta de un pueblo sumido en la miseria.^{45 46}

Lejos de ser un hecho aislado, esta iniciativa formó parte de una serie de muestras que la SAAP desarrolló en oposición al régimen militar a partir de 1968, que Ignacio Colombres definió como “su época más combativa”.⁴⁷ Desde aquel año y hasta 1970, la comisión directiva estuvo integrada por un grupo de plásticos que, sin alejarse de las posturas de izquierda, ocupó un lugar que históricamente había pertenecido al PCA.⁴⁸ En este sentido, la clara actitud confrontativa de las muestras acentuaban las diferencias con las posturas reformistas que caracterizaban al partido.⁴⁹ Por otro lado, la propuesta del nuevo directorio también incluía desarrollar acciones que intentaran alternativas estéticas que se diferenciaron de las actividades impulsadas por el Instituto Di Tella, el espacio que dominaba la escena artística porteña.⁵⁰ Como ya señalamos, la iniciativa se emparentaba al grupo que, reunido desde 1967, ensayaba distintos intentos de “arte socializado” en franca

⁴⁵ s/a, s/t, *Panorama*, 29 de abril de 1969. Según esta misma revista Alonso había participado en la realización del panel correspondiente a la manifestación.

⁴⁶ El tema del hambre y la desnutrición volverá a aparecer en su producción en 1974 cuando se involucró en un proyecto sobre los alimentos con cuarenta ilustraciones para el libro de Armando Tejada Gómez “El libro de las comidas” “historia del hambre y los alimentos, de sus migraciones y adhesiones americanas”, “Realismo”, *La Nación*, 12 de diciembre de 1974.

⁴⁷ Dentro de este programa se inscriben muestras colectivas como Homenaje a Latinoamérica (1968), Villa Quinteros también es América (1969), Homenaje a los muralistas de Galerías Pacífico (1969) y Malvenido Rockefeller (1969). En este sentido, Homenaje a Vietnam (Galería Van Riel, 1966) debe ser entendida como una muestra precursora. Allí se reunieron por primera vez artistas de distintas tendencias quienes habían dejado de lado sus diferencias estéticas (muchas veces irreconciliables) para coincidir en un problema político. Según Andrea Giunta “tal vez fue la mayor muestra política que se haya realizado en nuestro país”, cfr. Andrea Giunta, “Utopía y disolución: arte crítico en la década del sesenta”, en VV.AA., *Artes plásticas na América Latina contemporânea*, Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994, p. 105.

⁴⁸ Entrevista con Carlos Alonso, Buenos Aires, 4 de octubre de 2010. Junto con Alonso (vocal), integraban la Comisión Directiva Ignacio Colombres (vicepresidente) y Ricardo Carpani. El grupo también se encontraba conformado por Esperilio Bute, Mario Erlich, Alfredo Plank, Julio Martínez Howard, Hugo Pereyra, Carlos Sessano y Franco Venturi, entre otros.

⁴⁹ En las elecciones de 1970 la lista del PC volvió a recuperar su primacía dentro de la comisión. Frente a este desplazamiento los artistas impulsarán una última intervención ya no dentro de la SAAP, sino en Salón Nacional de Experiencias Visuales de 1971. En aquella oportunidad un grupo de artistas deciden participar con obras de abierto contenido político, cfr., declaraciones de Ignacio Colombres en *Ignacio Colombres. Pinturas y Tintas*, cat. exp., Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, mayo 1973.

⁵⁰ Por coincidencia ambos locales, el del Di Tella (Florida 934) y el de la SAAP (Florida 846), se encontraban a una cuadra de distancia sobre la emblemática peatonal Florida. Este perímetro, a raíz de las actividades vanguardistas del Di Tella (*happenings*, conciertos, obras teatrales, muestras de artes visuales) se conocía como la “Manzana Loca”.

oposición a lo que ellos entendían como un límite: el del arte en tanto mercancía.⁵¹ En ese sentido la recuperación del trabajo colectivo y de distintos tipos de experiencia mural y del cartel fueron claves para llevar adelante esas ideas.⁵²

En relación con el *Che*, durante los primeros días de octubre de 1968, cuando se cumplía el primer aniversario de su muerte, la SAAP organiza la muestra Homenaje a Latinoamérica,⁵³ una exposición que le rendía homenaje en forma encubierta, a través de la obsesiva reiteración de una misma imagen: “Cuadros iguales –señaló León Ferrari– pintados en carbonilla y terminados por distintos artistas según su tendencia”.⁵⁴ La imagen partía de una conocida foto que Alberto Korda tomó de Guevara durante una manifestación en La Habana. La sucesión de imágenes avanzando se repetían como en un friso continuo de telas que cubrían la sala.⁵⁵ Un día después de inaugurada, la muestra fue cerrada por la policía. En estas experiencias de arte militante socializado se encontraba involucrado Alonso, cuando de manera paralela comenzó a pensar su propio homenaje a Guevara: *La lección de anatomía*.

El 2 de junio de 1969, todo se encontraba dispuesto para inaugurar la segunda edición de la exposición *Panorama de la Pintura Argentina* auspiciada por la Subsecretaría de Cultura de la Nación cuando inesperadamente se ordenó descolgar dos de los tres cuadros enviados por Alonso. La orden provenía del subsecretario Julio César Gancedo, quien se había presentado aquel día en la Salas Nacionales para recorrer la muestra. Si bien no resulta difícil imaginar qué pensó el Secretario al enfrentarse a las obras, lo cierto es que la visita no era casual. Fue el director del Palais de Glace quien advirtió a Gancedo acerca del explícito contenido político de las pinturas de Alonso.⁵⁶

Según lo anotado por Guevara en su diario de Bolivia, sus planes proyectaban el ingreso a nuestro país por la frontera argentino- boliviana en abril de 1969. Su fracaso es

⁵¹ Así lo definía Ignacio Colombres en *Primera Plana*, n° 302, 8 de octubre de 1968.

⁵² Dentro de este marco, la SAAP realiza la exposición sobre los maestros muralistas de las Galerías Pacífico, de la que participan los artistas que ejecutaron la obra, cfr. Cecilia Rabossi y María Cristina Rossi, *Los muralistas en Galerías Pacífico*, cat. exp., Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2008, p.47.

⁵³ Junto con Alonso participan de la muestra Alberto Alonso, Juan Carlos Castagnino, Ricardo Carpani, Julio Martínez Howard — estos organizadores— y Jorge De la Vega, Ernesto Deira, Roberto Jacoby, León Ferrari Pablo Suárez, entre otros. “Misterio”, en *Primera Plana*,

⁵⁴ Declaración de León Ferrari en “Encuentro para una nueva plástica”, en *Cuba*, La Habana, octubre de 1973.

⁵⁵ Posteriormente las obras fueron donadas a Casa de las Américas en Cuba, cuyo patrimonio integran actualmente.

⁵⁶ Jorge Lorenzutti se encontraba en el despacho del director cuando este redactó una nota personalmente para Gancedo en una máquina de escribir. Testimonio del Arq. Jorge Lorenzutti a la autora, enero de 2009.

historia conocida: esta iniciativa se vio truncada ante el aniquilamiento del foco boliviano por parte de las fuerzas paramilitares integrada por soldados bolivianos y norteamericanos. Sin embargo, a pesar de aquel desenlace, la segunda edición del Panorama de la Pintura Argentina se inscribió en un momento encendido de la historia argentina. El 29 de mayo, un fuerte levantamiento social sacudió a la provincia de Córdoba. La coalición obrero-estudiantil que tomó las calles de la provincia amplió sus consecuencias más allá de los reclamos obreros que le habían dado origen y, junto con la serie de levantamientos que se expandieron en todo el país, sellaron el fin del proyecto de la Revolución Argentina. Para ese entonces un nuevo modo insurreccional ya había marcado la irrupción de la guerrilla urbana en la sociedad argentina.

A este débil panorama político se sumaba, veinte días más tarde, el arribo a La Argentina del gobernador de Nueva York Nelson Rockefeller, en el marco de una gira oficial por Latinoamérica. En realidad, se trataba de una misión diplomática encubierta cuyo objetivo fue *testear* el grado de inserción social de la izquierda en Latinoamérica. De aquella travesía resultó el informe –camuflado con el nombre de *Calidad de vida en la Américas*– que recomendaba el envío de refuerzos militares a los países latinoamericanos.

Múltiples protestas se propagaron en cada uno de los países incluidos en la gira. Hubo disturbios y violencia, e incluso se llegó a suspender las paradas en Bolivia y Uruguay. Rockefeller llegó a La Argentina el domingo 29 de junio en una corta visita de 36 horas. El clima de violencia no cesó tras su partida, pocas horas después, en la noche del 30 de junio, fue asesinado el dirigente de la Unión Obrera Metalúrgica y Líder de la CGT Azopardo, Augusto Timoteo Vandor. Este acontecimiento marcaba a su vez, la crisis por la que atravesaba el movimiento obrero y las fuertes internas en las que se encontraba envuelto el peronismo. Tras los acontecimientos sucedidos a un mes del Cordobazo, el gobierno dispuso el estado de sitio y se recrudecieron las penas para los presos políticos que desde ese momento comenzaron a poblar progresivamente las cárceles del país. A este enrarecido clima de violencia se sumaron las acciones de protesta contra la visita del político norteamericano. El 26 de junio, trece supermercados *Minimax* (una de las veinte

empresas que en Argentina tenían capitales de la familia Rockefeller) ardieron simultáneamente.⁵⁷

En este contexto la imagen del *Che* muerto, rodeado de agentes de la CIA y *rangers* bolivianos —todos partícipes en su ejecución, algunos claramente identificables en la obra de Alonso— no parecía una imagen conveniente para exhibir en las paredes de una institución oficial, mucho menos a días de la visita del gobernador norteamericano.

Las dos obras correspondientes a la serie *La lección de anatomía* fueron descolgadas aduciendo que “las obras del señor Alonso no coinciden con las anunciadas en el catálogo”. Pero la realidad era que esa imagen del *Che* resultaba incómoda. El primero en advertirlo —recordemos— había sido el director de las Salas Nacionales. Ante estos hechos, de los treinta y nueve participantes siete retiraron sus obras en señal de protesta.⁵⁸ Si bien se había estipulado una muestra en la SAAP donde se expondrían las obras retiradas, el temor a posibles represalias por parte de la Secretaría de Cultura en el local de la sociedad anuló esta idea. Más allá de eso, unos días más tarde se realizó allí mismo la multitudinaria muestra colectiva *Malvenido Rockefeller*.⁵⁹

Desde otro ángulo, la exhibición de la serie de Alonso también venía a reavivar el debate suscitado dos años antes cuando el núcleo ortodoxo del PCA rechazó la cruda visión de Alonso sobre su maestro Spilimbergo. Al respecto Juan Grela, un importante referente

⁵⁷ Una maniobra similar —incluso de mayor magnitud— fue la perpetrada por los Tupamaros en Uruguay con el incendio de la sede corporativa de la General Motors y un costo estimado de pérdidas de un millón de dólares. El operativo argentino marcó además, la aparición del primer atentado de un grupo guerrillero en el país. El Jefe de la Policía Federal, Mario Foseca declaraba al semanario *Primera Plana*: “Hasta ahora no se sabía que existiera en la Argentina grupo capaz de emprender una acción que exigiera semejante sincronización; es más: la secta clandestina logró mantener su plan impermeable a la infiltración de los servicios secretos del gobierno”, cfr. “Las variaciones del tiempo borrascoso”, *Primera Plana*, n° 340, 1° de julio de 1969. Días después las FAR se atribuirían la cadena de atentados.

⁵⁸ No participaron de la exposición Ricardo Carpani, César López Claro, Blas Mazza, Pedro Pont Vergés, Leopoldo Presas, Luis Seoane y Carlos A. Torrallardona. Los pintores excluyeron sus obras de la exposición y enviaron una nota a la fundación en la que se manifestaron del siguiente modo: ‘Frente a la disyuntiva planteada por del pintor Carlos Alonso, los pintores que refrendan esta nota deciden hacer retiro de sus obras solidarizándose con Alonso y entendiendo que : 1) al no permitirse la exhibición de las obras de Alonso se atenta contra la libertad de expresión artística; 2) Quienes firman esta nota manifiestan su adhesión, asimismo, a la importante obra realizada por la Fundación Lorenzutti en el campo de la cultura y hacen votos para que la misma continúe desarrollándose al margen de las presiones ajenas a la verdadera índole del arte y la cultura’. “Inaugurose ayer en las Salas de exposición la muestra Panorama de la Pintura Argentina”, *La Prensa*, 3 de junio de 1969. Incluso para Alonso, la fundación parecía estar libre de culpa ya que un año después participa de la exposición Pintura Argentina. Promoción Internacional, organizada por la misma institución en el Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵⁹ Diversas muestras-protesta en contra de la visita de Rockefeller tuvieron lugar en distintos sectores, por ejemplo la de “carteles contra el Enviado” en la Facultad de Derecho, cfr. “Rockefeller. Misión imposible”, *Primera Plana*, n° 340, 1° de julio de 1969.

cultural partidario, precisaba que si bien no apoyaba la posición de Alonso, repudiaba la censura creativa ejercida por la Secretaría de Cultura.⁶⁰ Es evidente que estas declaraciones se vinculaban con la visión nada triunfalista ni heroica que presentaba la serie. Con relación al PCA, también resulta notorio que ninguna publicación vinculada al partido se expresara sobre este tema.⁶¹ Al respecto, podemos plantear dos posibilidades: por un lado, si nos atenemos a la postura PCA y su adhesión a una estética partidista excluyente, las imágenes no reflejaban ni el optimismo ni la heroicidad exigida por los preceptos artísticos del partido; por otro lado, la abierta postura reformista del PCA, se oponía las posiciones de enfrentamiento bélico que planteaba la línea revolucionaria cubana, en este caso la postura foquista guevariana.⁶²

En una de las pocas notas que reseñaron el conflicto, el cronista se preguntaba por la razón de la censura: si los afiches del *Che* se vendían en las calles de Buenos Aires “...no debiera haber ninguna razón para impedir su presentación en una muestra”, argumentaba.⁶³ Pero más que por la sola figura del *Che*, esta obra inquietaba desde la abierta denuncia y exposición de sus verdaderos ejecutores ya que, como señalaría Alonso unos meses más tarde: de aquel suceso participaban las fuerzas que, con su aval a los regímenes militares, definirían el destino futuro de Latinoamérica.

⁶⁰ Oldenburg, art. cit.

⁶¹ Una situación aún más extraña si consideramos que en octubre de ese mismo año el semanario *Propósitos*, órgano del PCA, dedicó espacio a la muestra sobre imágenes de la *Divina Comedia* en dos ediciones consecutivas, véase Eduardo Joubin Colombres, “Carlos Alonso”, *Propósitos*, 16 de octubre de 1969; Bruzzone, “Bruzzone habla de Alonso”, *Propósitos*, 23 de octubre de 1969.

⁶² Cabe recordar en este punto, que el apoyo a la lucha amada como las voces de protesta en contra del Realismo Socialista, habían sido —cada una en su medida— algunas de las causas que hacia provocaron la mayor crisis en la historia del partido. Y que, hacia 1967, culminó con una gran deserción de sus filas, principalmente de la juventud universitaria.

⁶³ Oldenburg, art. cit.