

Vol. 8, No. 1, Fall 2010, 120-162
www.ncsu.edu/project/acontracorriente

Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973

Mariana Marchesi¹

Universidad de Buenos Aires

El arte es una forma de concebir al mundo y la revolución es la única forma de concebir a América Latina.

—Luis Felipe Noé, 1971 ²

No se trata de reunirnos para discutir de arte, sino de la revolución latinoamericana, de que nuestros pueblos sean libres y de que la cultura sea un arma eficaz.

—Régulo Pérez, 1973 ³

Posiblemente sean contados los momentos de la historia en que la idea de “revolución” adquirió un grado de inminencia tal como el que

¹ Inscripto en el marco de mi tesis doctoral, el presente trabajo es una versión parcial del capítulo “La inserción de los artistas en el ámbito local y latinoamericano. Dos visiones sobre la cultura oficial”. Dirigida por la Dra. Andrea Giunta, la investigación de mi tesis *Discursos de resistencia. Tácticas simbólicas e itinerarios del arte argentino, 1973-1983* se encuentra radicada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Resultados parciales de la presente investigación fueron discutidos en el simposio *Transnational Latin American Art. International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars*, University of Texas/University of Essex/University of the Arts London, Austin, noviembre 6-8, 2009.

² Luis Felipe Noé, “El Arte de América Latina es la Revolución”, en Miguel Rojas Mix (ed.), Noé. *El Arte de América Latina es la Revolución*, (Santiago de Chile: Instituto de Arte Latinoamericano Andrés Bello, 1971), 33.

³ Declaración del artista venezolano en Carlos Piñeiro Loredo, *Artes Plásticas y lucha revolucionaria*. (La Habana: Prensa Latina/Centro de estudios Socialistas Salvador de la Plaza, 1972), 3.

se experimentó en América Latina a fines de los años sesenta y principios de los setenta. En poco más de diez años el continente fue testigo del surgimiento de dos propuestas revolucionarias vinculadas a la política de izquierda. Más allá de las distintas coyunturas locales, diversos proyectos nacionales fueron pensados en este sentido, desde aquellos más tangibles como el de la Revolución Cubana o el de la Unidad Popular (UP) en Chile, hasta aquellos no concretados como el de Argentina tras el triunfo de Héctor J. Cámpora en las elecciones presidenciales de 1973. En el campo de la cultura se debatieron nuevas alternativas para vincular arte y sociedad, y las formas más eficaces para insertarlas dentro de aquellos renovados proyectos políticos.

La idea de América Latina como un espacio de identificación común se extendió por el continente dando lugar al surgimiento de nuevos vínculos culturales. Los mismos respondían a una serie de ideales comunes que, en términos generales, podemos englobar bajo el ala de la “teoría de la dependencia”. Una de esas redes—posiblemente la más importante—fue afianzada por Cuba y Chile tras el triunfo del socialista Salvador Allende en las elecciones presidenciales chilenas de septiembre de 1970.⁴

El presente trabajo recupera una serie de encuentros de artistas plásticos impulsados en conjunto por Casa de las Américas en Cuba y el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. A través de este recorrido buscamos reponer parte de la trama de relaciones transnacionales (particularmente entre Argentina, Chile y Cuba) que tuvieron su punto de confluencia en el polo cultural chileno- cubano entre 1970 y 1973.

El polo cultural socialista

En junio de 1971, se anunció “la realización de una bienal Chileno-Cubana de pintura, grabado y dibujo a realizarse en agosto

⁴ El 4 de noviembre Salvador Allende accedía a la presidencia chilena tras una victoria que, lejos de ser arrolladora, debió sortear fuertes negociaciones para que el Congreso lo ratificara en la Moneda. En los cincuenta días que mediaron entre las elecciones de septiembre y la toma del gobierno, la Unidad Popular debió enfrentar presiones políticas internas y externas que incluyeron “sabotaje económico, pánico financiero organizado, terrorismo, asesinato individual, maniobras y negociación política...”, cfr. Régis Debray, “Allende habla con Debray”, *Punto Final*, Santiago, año V, n° 126 (16 de marzo de 1971): 20.

simultáneamente en ambos países...”.⁵ Se trataba del primer paso para la concreción de un encuentro entre artistas plásticos latinoamericanos orientado a integrar proyectos y acciones entre la isla y el continente. Con el auspicio y la organización del Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y la Casa de las Américas de La Habana,⁶ estos vínculos culturales se insertaban dentro de un programa más vasto de iniciativas bilaterales que surgieron como consecuencia del restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre ambos países.⁷ El costado más visible de los renovados lazos quedaba sellado con el inicio de los vuelos regulares de LAN Chile a La Habana.⁸

Dentro de las nuevas medidas que adoptó el gobierno de Allende una determinación de esta índole obligó, entre otras cuestiones, a un realineamiento de la política exterior chilena, principalmente respecto del acuerdo con la Organización de los Estados Americanos (OEA), el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR), y del pacto militar que mantenía con Estados Unidos.⁹ Si por un lado los vínculos con Cuba debilitaban la posición chilena en el mapa internacional, por otro lado entre La Habana y Santiago de Chile comenzó a cobrar

⁵ En Buenos Aires la revista *Los Libros* se hizo eco de esta convocatoria, cfr. Américo Juan Castilla, “Bienal Chileno-Cubana”, *Los Libros*, Buenos Aires, año 2, n° 20 (junio de 1971): 12-13.

⁶ Concebida como un espacio de difusión y diálogo, Casa de las Américas fue creada en 1959, pocos meses después del triunfo de la Revolución Cubana, con el objetivo de “desarrollar y ampliar las relaciones socioculturales con los pueblos de la América Latina, el Caribe y el resto del mundo”. Véase Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003), 78, 80-81.

⁷ En un mensaje dirigido al pueblo chileno en noviembre de 1970, el Presidente Salvador Allende comunica la resolución de “reanudar las relaciones diplomáticas, consulares, comerciales y culturales con la República de Cuba”, cfr. “Primer Mensaje del Presidente Allende ante el Congreso Pleno 21 de mayo de 1971—La vía chilena al socialismo—Parte Segunda: La Política Internacional”, p. 75, Archivos Salvador Allende, Santiago de Chile.

⁸ “Primer Mensaje del Presidente Allende ante el Congreso Pleno 21 de mayo de 1971—La vía chilena al socialismo, Parte Cuarta: Política Económica del Gobierno”, p. 225, *loc. cit.* Entre las autorizaciones concedidas por la Junta de Aeronáutica Civil entre el mes de noviembre de 1970 y marzo de 1971, figuraba el permiso a LAN-Chile para establecer servicio aéreo regular de pasajeros, carga y correspondencia entre Santiago de Chile y La Habana.

⁹ Tras el triunfo de Allende Chile se declaraba “nación no alineada” reanudando el contacto con varios países socialistas en clara oposición a la política colectiva de la OEA cuya prerrogativa interamericana era la de no generar vínculos políticos con el bloque soviético, China o Cuba. Véase Joaquín Fermandois, *Chile y el mundo: 1970-1973: la política exterior del gobierno de la Unidad Popular y el sistema internacional* (Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1985), 168.

importancia la formación de un eje “tercermundista” o “no alineado”, “una constelación [que] emergería en el mundo latinoamericano, que operaría como un ariete contra los intereses de Washington y de los Estados Unidos y de los estados más conservadores o en resumidas cuentas, contra la legitimidad del sistema.”¹⁰ A los ojos de Castro, con el ingreso de Chile a la esfera del socialismo latinoamericano se abrían para Cuba posibilidades concretas de articular un frente antiimperialista en el continente.

Por su parte, con el triunfo de la Unidad Popular en Chile se inauguraba un novedoso panorama cultural. Justo Pastor Mellado ha señalado lo interesante e inédito la situación, donde un grupo que pertenecía a las artes visuales alcanzó un alto grado de responsabilidad política.¹¹ En particular, las brigadas muralistas tuvieron una importante presencia en la vida política. Posiblemente, las razones deban buscarse en los acontecimientos que preceden al triunfo de Allende cuando durante la campaña presidencial las acciones de las brigadas jugaron un importante papel proselitista y de difusión política a lo largo del país. Asimismo, un gran número de académicos de la Universidad de Chile—el núcleo mayoritario de la enseñanza artística—estuvo muy involucrado en el proceso encabezado por la UP. Para el año 1971 la Facultad de Bellas Artes se encontraba bajo la órbita del Partido Comunista, con José Balmes—activo militante del PC local y reconocido artista plástico chileno—como decano. Fueron estas posiciones de alta influencia cultural, más el apoyo de un amplio sector de la izquierda, los que posibilitaron que en Chile comenzaran a discutirse y perfilarse “nuevos, populares y democráticos” proyectos culturales:

Por primera vez pintores, escritores, músicos, bailarines, cineastas, se reunieron para reflexionar, discutir juntos sobre su papel en la transformación del país. Este movimiento, iniciado por los artistas plásticos, dio nacimiento al Comité de artistas y escritores. Fue algo inmenso. Y el debate muy intenso.¹²

En el nuevo contexto chileno y dentro de este inédito marco de participación cultural, el Estado apoyó iniciativas con fondos destinados a implementar políticas que la incentivarán y promovieran. El respaldo

¹⁰ *ibid.*, 171.

¹¹ Federico Galende, *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los '60 a los '80)* (Santiago de Chile: UARCIS-Cuarto Propio, 2008).

¹² Catherine Humblot, “L'histoire d'un peuple sur les murs du Chili. Entretien avec José Balmes”, *Le Monde*, París (13 de junio de 1974). La traducción es mía.

a las universidades fue una de las aristas de este programa, y la creación del Instituto de Arte Latinoamericano una de aquellas apuestas de renovación. El motor fundamental de esta iniciativa fue Miguel Rojas Mix quien, en 1971, fue designado director del instituto. Si la política cultural de la UP se alineaba con el espíritu integracionista del gobierno, uno de los objetivos prioritarios del IAL fue el de establecer vínculos con América Latina y el Caribe.

Esta perspectiva institucional también abrió vías que originaron nuevos contactos culturales con Argentina a través de la organización—entre otras actividades—de una serie de exposiciones.¹³ Tres de ellas resultan un claro correlato visual del perfil revolucionario y latinoamericanista que buscaba proyectar el IAL. El 9 de noviembre de 1971, en coincidencia con la primera visita oficial de Fidel Castro a Chile, Ernesto Deira inauguraba *Identificaciones*, una exposición centrada en el la figura del Che Guevara y su asesinato en La Higuera.¹⁴

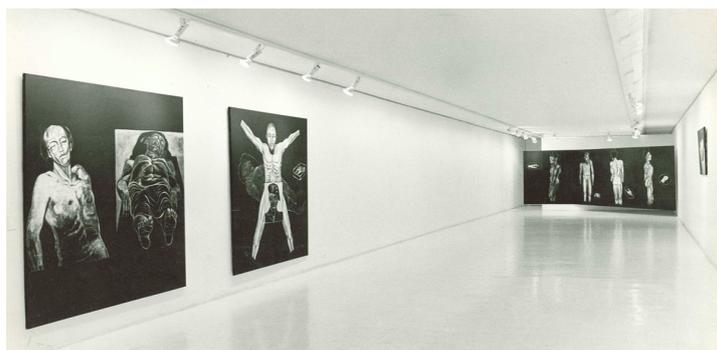


Foto 1. Exposición de la serie *Identificaciones* en la galería Carmen Waugh, Buenos Aires, septiembre 1971.

Por su parte, en 1972 Luis Felipe Noé presentaba *El arte de América Latina es la Revolución*, una exposición donde el artista trabajó con pancartas elaborando, a partir de ese mismo concepto, un manifiesto donde postulaba la revolución como única manera de revelar

¹³ En 1971 Rojas Mix viajó a la Argentina para relacionarse con artistas locales. En Buenos Aires, los primeros contactos se establecieron a través del abogado penalista Enrique Bacigalupo quien había conocido a Rojas Mix en Alemania a fin de los sesenta. El le presentó a Américo Castilla (pintor y abogado asociado del estudio Bacigalupo) y a dos representantes del grupo de la Nueva Figuración: Ernesto Deira y Luis Felipe Noé. Entrevista de la autora con Américo Castilla, Buenos Aires, 6 de abril de 2009.

¹⁴ La serie fue previamente expuesta en Buenos Aires en la Galería Carmen Waugh. Un análisis detallado de esta serie en Mariana Marchesi “Ernesto Deira: el compromiso con el presente”, *Ernesto Deira Retrospectiva* (cat. exp.) (Buenos Aires: MNBA, 2006): 25-28, y Mariana Marchesi, “Identificaciones”, *Deira 1967-1977* (cat. exp), Buenos Aires, Galería Jacques Martínez, 2010 (publicación digital).

“la verdadera imagen” de América Latina. Allí recuperaba la imagen del mapa invertido de América Latina—ya propuesta por Joaquín Torres García para su manifiesto de 1935 *Escuela del Sur*—y establecía un puente directo entre las posiciones latinoamericanistas de la primera mitad del siglo XX y los ideales revolucionarios que signaron el continente desde mediados de los años sesenta. Es desde esta perspectiva que la imagen propuesta por Noé puede ser entendida como una proclama antiimperialista donde invertir el mapa significaba, desde el orden simbólico, subvertir una relación de dominación.¹⁵ Finalmente, en octubre de 1972, Américo Castilla presentó la que fue su primera muestra individual. Allí, entre otras obras, expuso un tríptico (hoy destruido) compuesto por tres telas en blanco de 1.5 m x 1,5 m: *La crucifixión o Pasión y muerte del Che Guevara*.¹⁶

Las propuestas de estas exposiciones dejaban asentadas varias de las premisas que, con un alto nivel de consenso, guiaban el imaginario revolucionario en América Latina. Entre ellas, la figura del Che Guevara como ícono indiscutido de la revolución y la lucha armada como única alternativa social representaban lugares comunes de identificación para la comunidad intercontinental. La iconografía que muchos artistas idearon en esos años se encuentra estrechamente vinculada a estos postulados.

Pero fue la iniciativa de generar un programa de acción estético-revolucionario el objetivo que definió con mayor claridad el perfil político del Instituto. Para 1971 el eje artístico-cultural La Habana-Santiago se encontraba en vías de consolidarse y con intención de proyectar su propuesta latinoamericanista en el continente. La idea central de esta alianza fue la de articular, en conjunto, un frente artístico antiimperialista. Si bien este tipo de iniciativas eran corrientes en la época, lo novedoso de esta propuesta residió en que ambos países presentaban sus proyectos como parte del programa de la cultura oficial. Incluso como un proyecto político, ya que existía una fuerte

¹⁵ Si Andrea Giunta postula la inversión torresgarciana como una operación ideológica “descontextualizante y resemantizadora” para el arte latinoamericano, el gesto de Noé se desplaza hacia lo eminentemente político. En relación con la estrategia del mapa invertido en Torres, cfr. Andrea Giunta, “Estrategias de la modernidad en América Latina”, en Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America* (London-Cambridge: Iniva-MIT Press, 1996).

¹⁶ Entrevista de la autora con Américo Castilla, Buenos Aires, 6 de abril de 2009.

convicción en las posibilidades concretas de colaborar por medio de la militancia cultural en el afianzamiento del modelo revolucionario.

Con ese fin, el IAL y Casa de las Américas programaron para mayo de 1972 el *I Encuentro de Plástica Latinoamericana* que se llevaría a cabo en La Habana. El mismo fue concebido como el primero de una serie de reuniones destinadas a pensar el rol y futuras acciones del artista revolucionario en América Latina. Mariano Rodríguez (subdirector de Casa de las Américas) y Miguel Rojas Mix fueron los organizadores del encuentro.

Varios acontecimientos enmarcan y determinan el rumbo de este “polo cultural socialista”. El contexto en el cual se inscribió esta iniciativa presenta múltiples aristas que permiten vincularlo a diversas situaciones que se desarrollaron durante los primeros años de la década. Por un lado, el novedoso panorama chileno que, con el sorpresivo triunfo de la Unidad Popular, redefinía el mapa político de América Latina. En ese sentido representaba nuevas posibilidades de acción conjunta para los intereses cubanos dentro del continente, más específicamente aquéllos concentrados en el área del Cono Sur. Por otro lado, la compleja escena cubana caracterizada por una política interna en crisis a la que se sumaba la necesidad del país de proyectar su modelo en Latinoamérica. El proyecto cultural se presentó como una importante apuesta por diversos motivos, pero fundamentalmente por la debilidad política del modelo cubano en el plano internacional. La fuerte presión política y el bloqueo económico impuesto sobre Cuba obligaban al país a buscar salidas alternativas para su economía. Generar un polo socialista en Latinoamérica era su mayor ambición pero también la más inaccesible. Acercarse al ya consolidado bloque económico de los países de Europa del Este fue la opción más viable.

Por ese entonces, Cuba se encontraba envuelta en una lucha de facciones por el poder que, si bien nunca había estado ausente de la vida política del país, se había potenciado por el giro adoptado por el gobierno.¹⁷ Sin duda, el acelerado acercamiento al bloque soviético había contribuido al conflicto. Este suceso también marcó el comienzo de la ruptura con el bloque intelectual de la izquierda internacional que hasta aquel momento había apoyado incondicionalmente al gobierno

¹⁷ Posiblemente las tensiones intrínsecas entre las ideas del marxismo-leninismo y del tercermundismo sean el ejemplo que mejor grafica un conflicto que se vio agravado por el franco acercamiento de Castro al bloque soviético.

cubano. La decisión de Castro de apoyar la invasión rusa a Checoslovaquia en 1968 fue central en ese aspecto. También entonces, las pujas por el control de la cultura se fueron tornando cada vez más evidentes desatando una fuerte controversia en torno al rol del intelectual dentro de la revolución.¹⁸ El conjunto de estos sucesos llevaron a que se produjera en Cuba un enfrentamiento contra la intervención crítica de la intelectualidad en la esfera pública. En marzo de 1971 se dio el clímax dentro de esta situación con el encarcelamiento del escritor Heberto Padilla por presuntas actividades contrarrevolucionarias, y la consecuente ruptura definitiva de un grupo de escritores e intelectuales con la Revolución.¹⁹ De todos modos, si bien el caso Padilla había sacado a la luz los desacuerdos existentes en relación con una definición de intelectual revolucionario, la Revolución Cubana continuó siendo un espacio de legitimidad ideológica indiscutido para la mayor parte de la intelectualidad que en Latinoamérica perseguía el modelo del socialismo como una salida política posible.²⁰

Pero más que en la esfera cultural, los motivos que llevaron al realineamiento cultural cubano deben buscarse en las nuevas alianzas políticas y económicas que Cuba debió trazar en la coyuntura del fracaso de la “zafra de los diez millones”. Posiblemente el más sobresaliente fue su ingreso en el Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME) en julio de 1972, que implicó una mayor subordinación a la economía de los países del Este europeo, así como una marcada influencia soviética en la cultura de la isla.²¹

En este contexto, durante el *Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura* se postularon en forma oficial y programática los

¹⁸ Sobre los distintos sectores y las tensiones en la intelectualidad cubana véase Rafael Rojas, “Anatomía del entusiasmo. Cultura y revolución en Cuba (1959-1971)”, en Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los Avatares de la “ciudad letrada”* (Buenos Aires: Katz Editores, 2010), 45-61.

¹⁹ Un pormenorizado análisis del Caso Padilla puede leerse en Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil...*, op. cit., cap. 6.

²⁰ Consúltese un análisis de las posturas en Latinoamérica con respecto a la situación cubana a principios de los setenta. Al respecto véase Gilman, *ibid.*, cap.7.

²¹ Arturo Arango, “Con tantos palos que te dio la vida. Poesía, censura y persistencia”. Esta ponencia integró el ciclo de conferencias *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*, organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios, Casa de las Américas, La Habana, 30 de enero de 2007.

criterios ideológico-culturales que marcaron el nuevo vínculo entre la revolución y los intelectuales.²² El mismo Fidel Castro señaló en su discurso de clausura cómo, a partir de ese momento, la cultura estaría regida por los lineamientos del marxismo-leninismo.²³ Se sellaba así el perfil político y educativo que la cultura debería adoptar de allí en más. Informar y educar eran las premisas sobre las que debía basarse toda expresión artística. Dentro de este panorama, con la asunción de Luis Pavón Tamayo²⁴ al frente del Consejo Nacional de Cultura inauguraba en Cuba el “Quinquenio Gris”, un período donde—en términos generales y de manera tácita—la cultura oficial quedó subordinada a los “parámetros” del realismo socialista. Como consecuencia, muchos intelectuales y artistas resultaron excluidos de la vida cultural.²⁵

En julio de 1971—a tres meses de celebrado el congreso—las instituciones chilena y cubana convocaron, a través de la “Declaración de la Habana”, al *I Encuentro de Plástica Latinoamericana*.²⁶ Sus objetivos—señala el documento—respondían a “la necesidad de crear nuevos valores, para configurar un nuevo arte que sea patrimonio de todos y que sea a la vez expresión íntima de nuestra América”. En este sentido, buscaba la abierta confrontación con “los mecanismos del imperialismo y su política colonial”. Si bien excede la propuesta de este ensayo realizar un análisis comparativo, resulta interesante señalar cómo cada párrafo de la convocatoria estaba basado en la “Declaración

²² El congreso tuvo lugar en el Hotel Habana Libre del 23 al 30 de abril de 1971. La “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura” fue originalmente publicada en *Casa de las Américas*, año XI, n° 65-66 (marzo-junio de 1971): 4-19.

²³ “Las ideas marxista-leninistas han calado profundamente en el corazón y en la conciencia de nuestro pueblo y muy especialmente en una gran parte de nuestros educadores”, cfr. “Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruiz”, [www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp / f300471e.html](http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html).

²⁴ Pavón Tamayo había sido durante los años sesenta director de la revista *Verde Olivo*, órgano del Partido Comunista de Cuba. De ese modo, su nombramiento implicó una relación orgánica entre el partido y la cultura oficial.

²⁵ En relación al período véase Ambrosio Fernet, “El Quinquenio Gris: revisitando el término”, ponencia que integró el ciclo de conferencias *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*, organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios, Casa de las Américas, La Habana, 30 de enero de 2007.

²⁶ “Declaración de La Habana-Encuentro de Plástica Latinoamericana”, en *Dos encuentros. Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Chile) - Encuentro de Plástica Latinoamericana (Cuba)*, Miguel Ángel Rojas Mix, (ed.) [Santiago de Chile: IAL- Andrés Bello, 1973], 26-27.

del Congreso de Educación y Cultura”. Asimismo, se citaba textualmente un pasaje de la misma,

La revolución libera al arte y la literatura de los férreos mecanismos de la oferta y la demanda imperantes en la sociedad burguesa. El arte y la literatura dejan de ser mercancías y se crean todas las posibilidades para la expresión y experimentación estética en sus más diversas manifestaciones sobre la base del rigor ideológico y la alta calificación técnica.²⁷

De la cita precedente también se desprenden dos aspectos, a su vez relacionados. El primero—y más evidente—, el enfrentamiento con la idea de mercado como uno de los motores de la sociedad de consumo, uno de los pilares sobre los cuales se asentaba el rechazo al arte y las instituciones de la sociedad burguesa. En segundo lugar, marcaba una posición política puntual: el rol de la revolución como único regulador de la cultura; es decir, como única instancia de legitimación para los escritores y artistas. El concepto marcaba con claridad la subordinación de todas las esferas de la vida social a la revolución. Desde esta perspectiva, el Estado venía a ocupar el lugar que, dentro de la sociedad burguesa, se atribuía al mercado y la crítica. Visto desde otro ángulo también implicaba, como señala Gilman, que “los intelectuales [cubanos] carecían de instancias de mediación que les fueran absolutamente propias o que controlaran absolutamente”.²⁸

El fuerte apego de la “Declaración de La Habana” a la del Congreso evidencia la contundente adhesión de Casa de las Américas a las nuevas directivas revolucionarias. El conflicto desatado por el Caso Padilla había dejado en una situación delicada a la Casa y a su directora, Haydeé Santamaría y, si bien hasta 1968 la Casa se había manejado casi con total libertad y apertura institucional, el nuevo contexto cubano la obligó a dar un giro respecto de esta postura pluralista. En parte por esta razón, un cambio de rumbo comenzó a vislumbrarse en 1969, cuando la revista publicó las desgrabaciones de una conversación colectiva que, con motivo del décimo aniversario de la revolución, se había llevado a cabo en el estudio del pintor Mariano Rodríguez. Si en aquel momento Casa de las Américas comenzaba a mostrar los nuevos

²⁷ *Ibid.* Originalmente publicado por Casa de las Américas, “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura”, art. cit., 17.

²⁸ Claudia Gilman, *Entre la pluma...*, op. cit., 226.

lineamientos culturales, en 1971 ya no dudaría en afirmar cómo su política “ha sido, es y será inequívocamente fiel a las exigencias más profundas de nuestra Revolución y por ello a la audacia creadora”.²⁹

Junto con la declaración, se acompañó un temario organizado en torno a la responsabilidad del artista en América Latina y a las estrategias culturales que debía articular una política artística revolucionaria.³⁰ Serían estos lineamientos los que guiarían los debates durante las reuniones.

Ante este contexto cultural imperante surgen una serie de interrogantes: ¿Cómo debe leerse el encuentro organizado por el IAL y la Casa? Frente al rechazo de un sector de los intelectuales de la izquierda internacional a la nueva línea de la revolución, ¿es posible plantearlo como un intento por rearticular una red de adhesión internacional? Y si así fue, ¿es posible afirmar que a partir de entonces la línea de apoyo podría venir del campo de las artes plásticas—un espacio que hasta el momento no había evidenciado tantas fisuras como el literario?, ¿Influyó como antecedente en esta decisión el poder político que las brigadas muralistas habían alcanzado en Chile? Es posible que no encontremos respuestas definitivas, fundamentalmente porque estos lazos no llegaron a sostenerse en el tiempo. En las próximas páginas, planearemos algunos aspectos que se desprenden de los encuentros que nos permiten pensar estas preguntas.

Primer Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Santiago, mayo de 1972)

La reunión en La Habana fue precedida por otra en Santiago de Chile: el *Primer Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur*, una instancia de discusión previa entre artistas chilenos, argentinos y uruguayos organizada por Miguel Rojas Mix. La presencia de Mariano Rodríguez en calidad de espectador enfatizaba el carácter bilateral de

²⁹ “Declaración de Casa de las Américas”, en *Casa de las Américas*, La Habana, año XI, n° 67 (julio-agosto de 1971): 149. El n° 67 de la revista estuvo dedicado, en parte, a las repercusiones del caso Padilla; en ese contexto debe entenderse la declaración. En ese número también fueron publicadas una serie de declaraciones en adhesión al gobierno cubano, entre otras la “Declaración de los intelectuales chilenos”, suscripta por algunos de los participantes y organizadores del encuentro, cfr. 161-163.

³⁰ “Temario”, en Miguel Rojas Mix (ed.), *Dos encuentros. Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Chile)-Encuentro de Plástica Latinoamericana (Cuba)* (Santiago de Chile: IAL-Andrés Bello, 1973): 28.

esta alianza cultural,³¹ y nos permite vincular estos eventos como parte de un mismo proceso.

¿Pero cuál era el sentido de esta instancia? Si los temas tratados en uno y otro encuentro fueron prácticamente los mismos, ¿es factible pensar que se intentaban unificar los criterios y conceptos que serían expuestos en La Habana por las representaciones nacionales de los países del Cono Sur?³² Considerando que de esos debates surgió un informe final que sirvió como ponencia de los artistas de la región para el encuentro en Cuba, ésta resulta una hipótesis viable.

En efecto, acordar criterios no era un tema menor ya que este tipo de reuniones estaban fuertemente atravesadas por distintos factores políticos que eran determinantes. A su vez, las distintas coyunturas nacionales se reflejaban en las tensiones de modelos políticos y estéticos. Desde esta perspectiva, también se entiende la necesidad de un debate previo que allanara posibles discrepancias internas entre distintas posiciones que respondían, en la mayoría de los casos, a la compatibilidad entre posiciones partidarias y posiciones estéticas. Las mismas, giraban en torno a los modelos de representación viables tales como las actitudes de los PC locales con respecto a los movimientos de vanguardia, o las posiciones sobre la preeminencia de lo político sobre lo estético. Esta última—sin lugar a dudas una postura dominante—se encontraba vinculada a la crisis por la que atravesaron muchos movimientos de vanguardia a fin de los años sesenta, cuando comenzaron a plantearse las posibilidades reales de que el arte incidiera en la esfera político-social.

Por ejemplo, en el campo artístico argentino dichas cuestiones ya habían generado fuertes debates que volvieron a salir a la luz en Chile, fundamentalmente por las posiciones enfrentadas entre artistas como León Ferrari y Juan Pablo Renzi.³³ Al respecto indicaba éste último:

³¹Declaración de Miguel Rojas Mix en Carlos Piñeiro Loredó, *Artes Plásticas y lucha revolucionaria*, op. cit., 2.

³² En Cuba cada país estaría representado por delegados nacionales—como, por ejemplo, Ricardo Carpani por Argentina—y un delegado (Julio Le Parc) que concurría en representación de los artistas latinoamericanos residentes en Europa. También estaba contemplada la asistencia de Graciela Carnevale como oyente quien finalmente no concurrió por problemas con su pasaporte.

³³ Andrea Giunta ha señalado como, a fines de los sesenta, habían surgido debates entre los dos artistas en relación con el lugar que la estética y la

En el encuentro había gente del PC. Por otro lado también Yuyo [Noé] y [Ricardo] Carpani. Ahí se insistió sobre otra línea, una línea que después ellos trabajaron durante el gobierno camporista. Seguía la politización pero de otra forma, ya no con el sentido más duro estilísticamente, más puro y más creativo que fue la confluencia de *Tucumán Arde*. De cualquier manera en el Congreso de Chile yo volví a exponer muy duramente esa cuestión, algunas veces tenía coincidencias con la línea Ferrari-Carpani, algunas veces en oposición. Pero fundamentalmente en oposición a la línea del Partido Comunista. Una línea de recuperación del arte clásico para el pueblo, el arte no tenía que ser modificado.³⁴

Las palabras de Renzi delineaban las tres posiciones existentes. La primera, cercana al Partido Comunista, adscribía a las pautas estéticas del realismo socialista. Otra, estaba representada por aquellos artistas que, a grandes rasgos, habían disuelto su actividad estética en la actividad política; a esta adscribían Luis Felipe Noé, Ricardo Carpani y León Ferrari, entre muchos otros. La tercera postulaba, siguiendo la propuesta de Renzi, la posibilidad de una obra que sin abandonar el terreno estético fuese a la vez, creadora y militante.

Los debates y tensiones en torno al arte y su relación con el poder se tornaban claramente tangibles en el campo artístico en Chile, si consideramos el espacio político que ocupó el brigadismo muralista en relación con el núcleo académico del PC y el socialismo chileno durante el gobierno de Allende.³⁵ Las diferencias existentes entre las estéticas del mural y del cartel, muchas veces vinculadas a posturas políticas, resultan otro ejemplo. Por otro lado, dentro de la misma universidad existían tensiones entre la política cultural internacionalista impulsada desde la Facultad por Balmes—vinculada al Partido Comunista local—, y el perfil latinoamericanista con que se identificaban el IAL y Rojas Mix.³⁶ Asimismo si como afirma Mellado, el

ideología debían ocupar dentro de la vanguardia plástico-política. Cfr. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001), 366-367.

³⁴ Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi* (Buenos Aires: El cielo por asalto, 1998), 67.

³⁵ Muchos de estos conflictos y debates existían con anterioridad al triunfo de la UP, Varios de ellos se encuentran plasmados en la publicación de entrevistas realizadas por Federico Galende a distintos actores de la vida cultural chilena, cfr. Galende, *Filtraciones I...*, op. cit.

³⁶ Cfr. Entrevista de Claudia Zaldívar Hurtado a Miguel Rojas Mix, en Claudia Zaldívar Hurtado, *Museo de la Solidaridad*, Memoria para optar al grado de la Licenciatura en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Facultad de Arte, Departamento de Teoría e Historia del Arte, 1991, mimeo, p. 148. Agradezco a Eduardo Costa el haberme facilitado este material.

apoyo incondicional de la Unidad Popular a las brigadas muralistas había significado una especie de derrota para Balmes,³⁷ podríamos asentir que con el nuevo vínculo generado a través del encuentro chileno-cubano se podía impulsar un reposicionamiento dentro de esta puja por un rol dominante en la vida cultural chilena una opción que, como veremos más adelante, quedó clausurada en septiembre del '73.³⁸

Teniendo en cuenta la política de intercambio del IAL, la iniciativa del encuentro también jugaba un papel importante para forjar y fortalecer lazos en la región. En esta instancia tampoco debemos obviar la renovada presencia del Cono Sur como polo revolucionario luego del triunfo de la UP.³⁹

Todos estos sucesos se desarrollaban en el marco de una coyuntura política inédita para América Latina, de donde no sólo parecía emerger un nuevo concepto de revolución, sino que convivían en ella distintas opciones de socialismo. En este contexto, durante 18 días la capital chilena albergó a una treintena de participantes que asistieron al *Primer Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur*. Allí, la dinámica de trabajo estuvo marcada por la intervención de los artistas en cinco comisiones que debatieron en torno a los siguientes temas:⁴⁰

1. Significación ideológica del arte.
2. El arte en América Latina y en el momento histórico mundial.

³⁷ Galende, *Filtraciones I*, op. cit., p. 125.

³⁸ En este punto Mellado es crítico sobre la poca oposición que ofreció el grupo de artistas académicos de la Universidad de Chile a la hora de enfrentarse a la hegemonía política del brigadismo muralista en aquella época, *ibid*, 126.

³⁹ Hasta la llegada de Allende al poder el Cono Sur se encontraba bajo el ala del poder militar (Argentina, Bolivia y Brasil) o en situaciones de represión críticas (Uruguay). Como contraparte, si desde de los años sesenta distintos grupos armados surgieron en la región, hacia los años setenta también existió la iniciativa de aunar fuerzas en un proyecto regional común. El PRT-ERP (Argentina), el MIR (Chile), los Tupamaros (Uruguay) y el ELN (Bolivia) fueron las fuerzas que tomaron parte en este proyecto.

⁴⁰ Los artistas argentinos que participaron en cada una de las comisiones fueron: Significación ideológica del arte: Luis F. Noé; como observadores Américo Castilla, Víctor Grippio, Josefina Robirosa, y Guillermo Roux; El arte en América Latina y en el momento histórico mundial: Ricardo Carpani, Ignacio Colombres, Graciela Carnevale, Jorge de Santa María y León Ferrari; como observadores, Gabriela Bocchi y Margarita Paksa; Arte y comunicación de masas: Oscar Smoje, Pablo Obelar y Daniel Zelaya; como observador Eduardo Audivert; Estrategia cultural: Antonio Berni, Ernesto Deira, Bengt Oldenburg, Leopoldo Presas y Eduardo Rodríguez; en calidad de oyentes Eduardo Costa y Juan Pablo Renzi. Cfr. Rojas Mix, op. cit., 9-21, donde también puede hallarse el listado completo de participantes, 23-25. Asimismo véase Virginia Vidal, "Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur", *El Siglo*, Santiago de Chile, 6 de mayo de 1972.

3. Arte y comunicación de masas.
4. Arte y creación popular.
5. Estrategia cultural.

En una de las salas del Instituto de Arte Latinoamericano tuvo lugar la asamblea plenaria inaugural del Encuentro. Mario Pedrosa,⁴¹ vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y Presidente del Comité Artístico de Solidaridad con Chile, fue designado presidente del encuentro.⁴² También se suscribió por unanimidad una declaración en solidaridad con el gobierno chileno, en apoyo a la Revolución Cubana y a la lucha del pueblo vietnamita.⁴³ Se repudiaron diversas acciones del gobierno norteamericano, así como la represión policial, las torturas y las cárceles políticas en la Argentina y el Uruguay.⁴⁴

A lo largo de las jornadas se evidenció una amplia gama de ideas, conceptos e intereses comunes, que quedaron plasmados en los informes elaborados por cada una de las comisiones y presentados en cinco reuniones plenarias.⁴⁵ Tomando como premisa la crisis de la sociedad burguesa, la lucha contra el imperialismo y la dependencia económica y cultural, la idea de la revolución social como hecho colectivo y único camino hacia el socialismo, fue la consigna general que rigió los cinco documentos. Desde ese punto de partida el tema principal fue el de la función social del artista, un tema histórico en los debates sobre la relación entre cultura y revolución que dentro del potencial contexto revolucionario había cobrado nuevos matices, fundamentalmente debido a la tendencia antiintelectualista dominante.

En base a los acuerdos generales fueron surgiendo conclusiones más específicas desde las distintas comisiones. La inserción del artista en la lucha popular revolucionaria a través de un “arte de protesta con

⁴¹ El crítico brasileño, que se encontraba exiliado en Chile desde 1971, fue una figura altamente influyente en el campo artístico chileno.

⁴² Asimismo se designaron tres vicepresidentes en representación de cada uno de los países participantes: Antonio Berni por Argentina, José Balmes por Chile, y Jorge Damiani por Uruguay. Virginia Vidal, “Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur”, op. cit.

⁴³ Esta última motivada por el fuerte bloqueo impuesto por Estados Unidos a Vietnam que, junto a la intensificación de bombardeos, actuaba como respuesta a una implacable ofensiva survietnamita que para 1972 era prácticamente imposible de frenar.

⁴⁴ “Primera Declaración del Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur”, en *Dos Encuentros*, op. cit, 22.

⁴⁵ Las conclusiones de cada comisión fueron publicadas en *Dos encuentros...*, op. cit.

profundo sentido político” fue uno de los postulados salientes de las comisiones que reflexionaron en torno a la cuestión de la “significación ideológica del arte” y del “Arte en América Latina”. Eran esas acciones, afirmaban los participantes, las que más se identificaban con un arte propio. En este sentido, tal como lo postulaba Luis F. Noé, la revolución era la única manera de lograr una nueva concepción de América Latina y, consecuentemente, esencia del verdadero arte latinoamericano. Por su parte la comisión que debatió el problema de las “estrategias culturales” enfatizó dos funciones principales: denunciar las acciones del imperialismo, y la creación de medios para imponer estrategias propias a través de “agrupaciones gremiales e instituciones revolucionarias”.

Uno de los problemas centrales quedó plasmado en las conclusiones de la comisión de “arte y comunicación de masas” y que era inequívocamente, por su carácter irresuelto, una de las inquietudes que acuciaban a muchos artistas: las posibilidades y límites de las artes plásticas como agentes de comunicación. En ese sentido la función de la plástica como arma de contrainformación política resultaba crucial, pero también con un poder de eficacia considerablemente menor que el cine político o la canción de protesta, ambos medios de llegada al público masivo.

Los documentos finales se expresaron de manera unánime y enfatizaron el horizonte común convocante: la organización de un frente cultural antiimperialista. Ningún conflicto, que en definitiva respondía a tensiones y coyunturas nacionales, se filtró en la redacción de los mismos donde primó lo político sobre lo estético y los acuerdos por sobre los desacuerdos.

En cuanto al fuerte sentido de integración continental que caracterizó el encuentro, durante la sesión final también se aprobaron una serie de mociones—luego refrendadas en Cuba—orientadas a encarar un programa de acción común entre los tres países que incluyeron: la organización en Uruguay de una muestra contra la represión y la tortura; la realización de una muestra llamada *Nuestra Realidad* que, bajo la coordinación del IAL, debía realizarse en simultáneo en varias ciudades latinoamericanas; el llamado a un concurso de historieta; la creación de un centro de información y de un

centro de investigación sobre la realidad artística del continente y la publicación de un boletín mensual.⁴⁶

En el marco del encuentro también se desarrollaron otras actividades centrales para la vida cultural chilena. El día 12 debía inaugurarse una muestra con las obras que formarían parte del Museo de la Solidaridad, aunque finalmente la misma se pospuso para el 17 de mayo.⁴⁷ Se trataba de una iniciativa que el presidente Allende, durante el discurso inaugural de la muestra, definió como una “noble forma de contribución al proceso de transformación que Chile ha iniciado como medio de afirmar su soberanía, movilizar sus recursos y acelerar el desarrollo material y espiritual de sus gentes.”

El proyecto del museo estaba indisolublemente ligado al IAL, así como a muchos de sus miembros. Los orígenes del mismo se encuentran en “Operación Verdad”, una convocatoria de Allende a la prensa e intelectuales extranjeros que fueron invitados a Chile con el objetivo “romper el cerco informativo de los medios nacionales e internacionales que buscaban desestabilizar al gobierno del Presidente Allende”.⁴⁸ El escritor y dramaturgo español Alfonso Sastre—quien entrevistó a Allende durante aquel histórico viaje—ha descrito la experiencia y el clima exultante que se vivía frente al inédito episodio político de la “vía pacífica al socialismo” como

una visita colectiva que hicimos a Chile un grupo de escritores y artistas europeos, invitados por aquel Gobierno para mostrarnos la realidad de lo que estaba sucediendo en Chile y tratar de contrarrestar así, según nuestras posibilidades, la gran propaganda de los "momios" chilenos y del imperialismo

⁴⁶ “Mociones concretas”, en *Dos encuentros...*, op. cit., 22.

⁴⁷ La primera exposición del Museo de la Solidaridad se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile y fue inaugurada por Salvador Allende. Cfr. “Presidente inauguró el Museo de la Solidaridad con Chile”, *El Siglo*, 18 de mayo de 1972. En cuanto a los derroteros del museo, una segunda muestra con las donaciones tuvo lugar en el edificio de la UNCTAD (hoy Palacio de la Cultura Gabriela Mistral). Esta fue inaugurada en abril de 1973 junto con el edificio que había sido construido para la reunión del UNCTAD (United Nations Conference for Trade and Development). El presidente Allende había prometido destinar espacio en el edificio para el museo. Allí mismo se desarrollaba la tercera muestra cuando sucedió el golpe de estado, el 11 de septiembre de 1973: “Entonces las casi 500 obras colectadas inicialmente son abodegadas en subterráneos del Museo de Arte Contemporáneo, quedando repartidas en dependencias ministeriales e incluso en subterráneos del edificio Diego Portales.” Testimonio de José Balmes en Erik Belindo, “La historia no contada del Museo de la Solidaridad”, *La Nación*, Santiago de Chile, 9 de septiembre de 2005.

⁴⁸ Cfr. Justo Pastor Mellado, “Palabras sacan palabras: los efectos político-culturales del velatorio de la Payita en el Museo de la Solidaridad”, noviembre de 2002, www.escritosdecontingencia.com.

americano contra la esperanza de que en Chile se consolidara una nueva esperanza: la de una revolución socialista en términos estrictamente pacíficos. ¡La revolución más imposible! ¡La más increíble de las hazañas! ¡La más utópica: sin un solo disparo, sin una sola gota de sangre derramada, caminando por las vías de la pura "legalidad democrática"!"⁴⁹

Frente a la necesidad de generar una instancia material de solidaridad con Chile “al verlo tomar el camino heroico y difícil del socialismo”, un grupo de este contingente de intelectuales de izquierda presidido por el crítico español José María Moreno Galván y el senador y escritor italiano Carlo Levi, propusieron a Allende “formar una colección de obras de arte para iniciar con ellas un museo destinado al pueblo de Chile”. Mario Pedrosa—figura determinante en la creación del Museo—destacaba lo excepcional de esta iniciativa en una carta a Salvador Allende:

El Museo de la Solidaridad es la expresión más acabada de un hecho del que no se tiene conocimiento en la historia cultural de nuestro tiempo: un museo que se crea por donación de los artistas del mundo, espontáneamente, movidos por la solidaridad hacia un pequeño pueblo, en la periferia de la tierra, que inicia una marcha revolucionaria al socialismo por sus propios medios, conforme a sus tradiciones democráticas, sus determinaciones culturales y su fidelidad a las libertades esenciales del hombre, entre las cuales está la libertad de expresión y creación...⁵⁰

En definitiva, el museo se instauraba como “un monumento de solidaridad cultural al pueblo de Chile en un momento excepcional de su historia.”⁵¹ Parecía ser que ante una situación política inédita, correspondía una iniciativa de reconocimiento igualmente excepcional.

⁴⁹ Alfonso Sastre, “Salvador Allende o la revolución más imposible”, www.lafogata.org/chile/s_2.htm.

⁵⁰ Mario Pedrosa, carta a Salvador Allende, 26 de abril de 1972, en *Museo de la Solidaridad Chile. Donación de los artistas del mundo al gobierno popular de Chile*, Santiago de Chile, Quimantú, 1972, s/p. Joan Miró donó la primera obra, *El gallo de la victoria*; le siguieron en esta iniciativa Pablo Picasso, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Frank Stella, Alexander Calder, Roberto Matta, José Balmes, Gracia Barrios, Pacheco Altamirano, Víctor Vasarely, Wifredo Lam, Lygia Clark y Mariano Rodríguez, entre otros. Los argentinos que donaron obra en 1972 fueron: Julio De Marco, Alejandro Marcos, Antonio Seguí, Luis Tomasello, Leopoldo Torres Agüero y Jack Vanarsky. También habían prometido su donación Antonio Berni, Ricardo Canali, Ignacio Colombres, Ernesto Deira, Juan C. Distefano, Juan Grela, Alberto Heredia, Enio Iommi, Kenneth Kemble, Julio Le Parc, Luis F. Noé, Aldo Paparella, Leopoldo Presas, entre muchos otros. Se pueden consultar los listados completos en la misma publicación. Un segundo catálogo con el listado actualizado del patrimonio del museo fue editado en 1994.

⁵¹ *Ibid.*

Asimismo, se estableció un Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile presidido por Pedrosa, con el fin de gestionar la donación de obras.⁵² Miguel Rojas Mix y José Balmes (Decano de la Facultad) conformaron la comisión nacional,

Por eso nosotros operamos a través de la Facultad de Bellas Artes. El otrora Presidente Allende, nos dio toda la libertad para entrar obras donadas al país. Tanto le gusto la iniciativa que la hizo suya, instruyendo a las distintas embajadas a facilitar la gestión. Así se comienza a configurar el Museo de la Solidaridad.⁵³

Consecuentemente, la responsabilidad de organizar la primera recolección de obras así como la exposición de mayo de 1972, también recayó sobre la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En este sentido, la importancia que Allende otorgó a esta iniciativa resulta otra instancia fundamental para entender el amplio proyecto político cultural que pretendió articular el gobierno de la Unidad Popular.⁵⁴ Una vez finalizado el *Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur*,⁵⁵ los artistas delegados de cada país fueron partiendo rumbo a La Habana para participar del encuentro que, de manera ampliada, debatiría en torno a los problemas tratados en Santiago de Chile.⁵⁶

I Encuentro de Plástica Latinoamericana (La Habana, mayo de 1972)

Si la función social del artista había sido un tema central para los debates de la reunión en Chile, en Cuba esta cuestión debe ser considerada desde otra perspectiva, es decir, no sólo desde los aspectos

⁵² Integraban este comité: Louis Aragon y Jean Leymarie (Francia); Giulio C. Argan y Carlo Levi (Italia), E. De Wilde (Holanda); Dore Ashton (EE.UU.); Rafael Alberti y José María Moreno Galván (España); Mariano Rodríguez y Danilo Trelles (Cuba); Aldo Pellegrini (Argentina); Julius Starzynski (Polonia), cfr. *Museo de la Solidaridad Chile...*, op. cit., s/p.

⁵³ Testimonio de José Balmes en Erik Belindo, “La historia no contada del Museo de la Solidaridad”, *La Nación*, Santiago de Chile, 9 de septiembre de 2005.

⁵⁴ En ese sentido, para el núcleo universitario el museo representaba un espacio de poder significativo dentro de un mapa cultural que, como hemos señalado, no estaba exento de conflictos.

⁵⁵ El sábado 13 de mayo tuvo lugar la sesión de clausura. Véase una descripción de las actividades realizadas por los participantes en Virginia Vidal, “Artistas que participan del Encuentro del Cono Sur dialogan con las BRP [Brigadas Ramona Parra]”, *El Siglo*, Santiago de Chile, 10 de mayo de 1972.

⁵⁶ En este sentido, la partida directa desde Santiago está vinculada no sólo a cuestiones prácticas—los artistas viajaban a encuentros que se desarrollaban casi sucesivamente—sino también a razones políticas ya que casi ningún país americano, con excepción de Chile, otorgaba visa para viajar a Cuba.

latinoamericanistas y aquellos otros que concernían a la articulación del bloque revolucionario del Cono Sur, sino también considerando la coyuntura interna cubana ya señalada.

Allí, el momento de replanteos que signaba la relación entre cultura y revolución se diferenciaba de manera sustancial de la cordialidad que caracterizó el vínculo entre el gobierno de la UP y la cultura chilena. De hecho, el poder político que Allende había otorgado a las brigadas y a los referentes de la educación artística universitaria contrastaba con la situación que vivían muchos artistas y escritores cubanos.

A esta situación deben sumarse las diferencias que existían en la siempre compleja relación entre poder e intelectualidad en cada uno de los países latinoamericanos. Si en la isla las improntas revolucionarias eran parte de la vida política oficial, en Chile era una fuerza en vías de afianzamiento y en Argentina una fuerza contrahegemónica. Al respecto Rojas Mix señalaba cómo las tácticas podían diferir tomando en cuenta las particularidades de cada región, pero siempre desde una estrategia común de frente antiimperialista.⁵⁷ Por esa razón, tanto en Chile como en Cuba se enfatizó sobre la imperiosa necesidad de construir instancias movilizadoras de denuncia y lucha.⁵⁸ No obstante las diferencias marcadas, a partir del fortalecimiento de este polo cultural podrían comenzar a pensarse nuevos espacios, que ya no se entenderían como lugares de denuncia y protesta sino aquellos desde donde debatir y construir proyectos estéticos y culturales. Con ese objetivo, entre el 24 y el 30 de mayo se reunieron en La Habana representantes de once países latinoamericanos para debatir las bases sobre las cuales debería fundarse el nuevo arte revolucionario.⁵⁹

Según los datos que hemos podido relevar, durante las sesiones las delegaciones nacionales leyeron una serie de ponencias. Ya hemos señalado la exposición de los informes elaborados por las comisiones

⁵⁷ Declaración de Rojas Mix en Piñeiro Loredó, *Artes Plásticas y lucha revolucionaria*, op. cit., p. 2.

⁵⁸ En esta dirección Ricardo Carpani, delegado argentino apuntaba sobre el hecho del encuentro como síntoma de que “existe toda una conciencia latinoamericanista creciente, que nos obliga...a ponernos de acuerdo para instrumentar una estrategia general que sea realmente eficaz en la lucha contra la penetración imperialista”, en Piñeiro Loredó, *Artes Plásticas y lucha revolucionaria*, op. cit., p. 2.

⁵⁹ Los países participantes fueron: Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, México, Panamá, Perú, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela.

que unos días antes habían sesionado en Santiago; además, nuevo material fue presentado por la numerosa comitiva cubana donde volvía a destacarse la fuerte adhesión a muchos de los lineamientos resultantes del *Congreso Nacional de Educación y Cultura*.⁶⁰

Tanto la ponencia cubana, como los informes que conformaron la ponencia por parte de los artistas del Cono Sur, fueron publicados por Rojas Mix como parte de la serie “Cuadernos de Arte Latinoamericano”, la iniciativa editorial que constituía uno de los pilares en los que se apoyó el proyecto de integración que llevaba adelante el IAL.⁶¹ La publicación también incluía dos anexos a la presentación cubana: uno referido al cartel cubano, y otro al dibujo humorístico y la tira cómica. Con certeza resultan lógicas estas incorporaciones como un modelo de arte revolucionario. En especial, el cartel se presentaba como una de las más acabadas manifestaciones ideológicas y culturales de la revolución ya que en él se combinaban las necesidades informativas y educacionales que se buscaron privilegiar desde la política cultural cubana. De hecho, en la isla existía una larga tradición afichística que no había sido ajena a la publicidad norteamericana, así como a varios de los movimientos que signaron la escena internacional estética a mediados del siglo XX: por ejemplo, el pop, o la abstracción geométrica y muy especialmente el cinetismo. Muchos artistas y diseñadores cubanos habían trabajado e intercambiado influencias con sus pares estadounidenses antes de la revolución. La principal diferencia radicaba en el contenido social del cartel cubano que buscaba subvertir y transformar las “concepciones burguesas” de la publicidad, para dirigirla hacia la promoción del proceso revolucionario a través de la difusión de sus logros y proyectos: el asalto al Cuartel Moncada, la victoria de Playa Girón, la reforma agraria, la campaña alfabetizadora, así como encuentros, campañas de solidaridad con los pueblos del Tercer Mundo, o incluso el *Encuentro de Plástica Latinoamericana* son algunos ejemplos .

⁶⁰ En especial se destacaba un tema central en la relación entre arte y revolución: la lucha contra el concepto individualista y “burgués” del arte en pos de la “universalización de la cultura”, la que debía materializarse a través del trabajo colectivo y la incorporación masiva del pueblo en sus filas.

“Ponencia de la delegación Cubana”, en *Dos encuentros...*, op. cit., 31.

⁶¹ Miguel Rojas Mix (ed.), *Dos encuentros...*, op. cit.

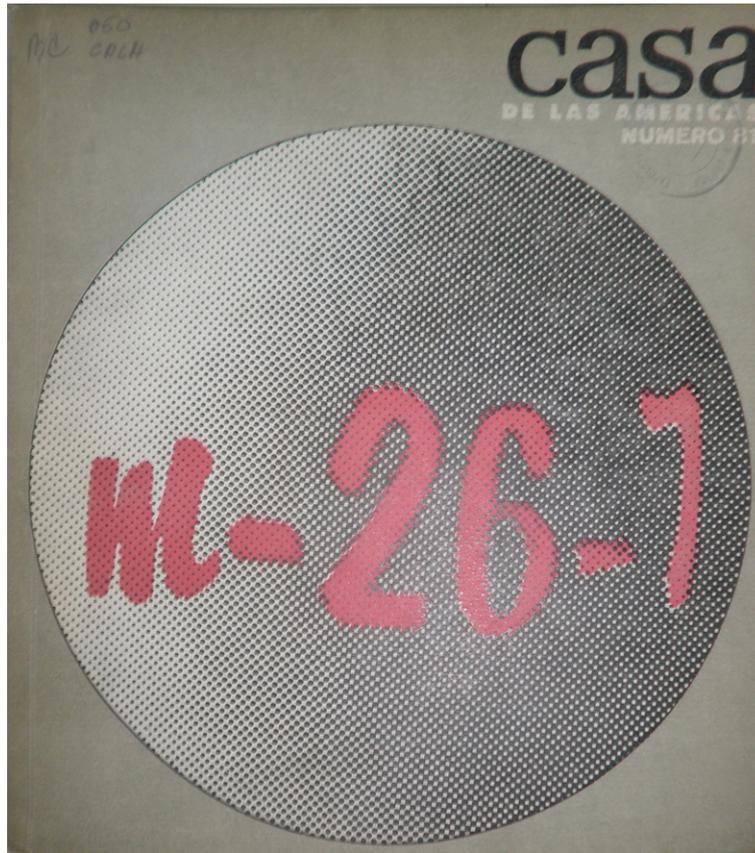


Foto 2. Diseño conmemorativo del XX aniversario del asalto al Cuartel Moncada. Tapa e interior de la revista *Casa de las Américas*, n° 81, noviembre/diciembre, 1973.

Durante el *I Encuentro* se suscribieron una serie de acuerdos—similares a los refrendados en Chile—que contemplaban la creación de un centro de investigación de las artes plásticas latinoamericanas y de centros coordinadores informativos (adjuntos al departamento de artes plásticas de Casa de las Américas y al Instituto de Arte Latinoamericano en la Universidad de Chile). Los centros debían canalizar diversas formas de apoyo a la lucha revolucionaria a través de talleres, brigadas y otras agrupaciones plásticas o de carácter mixto; exposiciones colectivas multicontinentales y nacionales que deberían estar encabezadas por el “Llamamiento a los Artistas Plásticos Latinoamericanos”. El encuentro también se declaraba abierto y en actividad permanente debiéndose celebrar anualmente en La Habana.

En este sentido, podemos afirmar que el *I Encuentro* planteó una nueva instancia de relación entre los artistas latinoamericanos a través de la creación de un espacio común que sirviera como canal de diálogo y acciones conjuntas. Una iniciativa que queda ejemplificada con claridad en uno de sus objetivos centrales: la creación de un

llamamiento que funcionase como manifiesto para los “artistas revolucionarios”, una declaración de principios que mostrase una América Latina unida en un frente cultural antiimperialista y revolucionario.⁶²

No son casuales las figuras citadas en la apertura del “Llamamiento a los Artistas Plásticos Latinoamericanos”. Simón Bolívar y José Martí, dos ineludibles referentes históricos, sellaban con toda claridad el carácter latinoamericano del encuentro. Asimismo, lo insertaban en continuidad con los ideales integracionistas que signaron a parte de la intelectualidad americanista desde los albores independentistas:

Para nosotros, la patria es la América.
Simón Bolívar (1814)

No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica.
José Martí (1881).⁶³

Las palabras de Martí, también señalaban una cuestión de fondo en todos los debates del arte revolucionario que se extendían por el continente: que la sociedad revolucionaria debía preceder a la existencia de su estilo. “El arte no podrá modificarse radicalmente sin una nueva cultura”, declaraban los artistas argentinos y chilenos en el encuentro.⁶⁴ Justamente en ese punto se fundamentaba el apoyo a la pluralidad de estilos y la libertad de creación. De hecho, la frase de Martí continuaba de este modo: “Estamos en tiempos de ebullición, no de condensación: de mezcla de elementos, no de obra de elementos unidos”.⁶⁵

El documento también definía la función del artista revolucionario como una instancia de carácter eminentemente político y militante. Dentro de la cultura revolucionaria,

El artista latinoamericano no puede declararse neutral ni separar abstractamente su condición de artista de sus deberes como hombre. La conciencia revolucionaria parte, en el artista, del

⁶² De la lectura de las fuentes resulta evidente el modo en que prevaleció una postura frentista para los documentos donde, al igual que en el encuentro de Chile, no quedó filtrada ninguna diferencia ni política ni estética.

⁶³ “Llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos”, *Boletín de artes plásticas*, Casa de las Américas, La Habana, n°1, s/f (c. 1972-1973).

⁶⁴ Cfr. “Significación ideológica del arte”, en *Dos encuentros...*, op. cit., 6.

⁶⁵ José Martí, “Cuaderno de Apuntes 5”, en *Obras Completas*, Tomo 21 (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975), 164.

reconocimiento de su situación de alienado y mutilado él también en el ejercicio de su actividad creativa, y de que la superación de tal situación solo puede lograrla insertándose activa y eficazmente en la lucha revolucionaria, reconociéndola como su propia lucha y librándola con sus armas desde dentro mismo del proceso. Es por ello que para el artista latinoamericano la actitud militante vale tanto, tiene tanta importancia como su obra. Una y otra deben identificarse.⁶⁶

El concepto de *praxis* que atravesaba la cultura y la política de aquellos años ayuda a entender estos postulados que proponen un arte transformado en acción militante. En este sentido, se entiende el interés que generó en Mariano Rodríguez *Tucumán Arde* (1968), una experiencia colectiva de vanguardia donde un grupo de artistas argentinos tomó ciertos aspectos de la realidad social para generar una experiencia estético-política que tuviera incidencia efectiva en el terreno social.⁶⁷ Aquella iniciativa interdisciplinaria (participaron escritores, artistas y sociólogos) tomaba el arte como arma para la lucha política y la inscripción de éste en los medios masivos—un terreno de comprobada eficacia comunicacional—como los pilares sobre los que debía asentarse el nuevo lenguaje estético que, según entendían, llevaría hacia una verdadera toma de conciencia. Para ello, el grupo utilizó todos los recursos formales de la vanguardia—la ambientación, el happening, la instalación—sumados a las mencionadas estrategias propias de la publicidad y la propaganda política para lograr la activa participación, pero también el compromiso del público.⁶⁸ Desde ese lugar buscaron construir un circuito de contrainformación que se opusiera al discurso de la dictadura militar argentina del General Juan Carlos Onganía, para

⁶⁶ “Llamamiento...”, en *Boletín...*, op. cit.

⁶⁷ Rodríguez había quedado muy interesado por la experiencia por lo que decidió invitar a algún integrante del grupo al encuentro. Fue Julio Le Parc, quien conocía a Carnevale desde 1967, el que los puso en contacto. Carta de Mariano Rodríguez a Graciela Carnevale, La Habana, 4 de marzo de 1971, Archivo Graciela Carnevale, Rosario (en adelante AGC).

⁶⁸ Excede el propósito de este trabajo realizar una descripción más detallada o incluso un análisis de esta experiencia paradigmática para la historiografía del arte argentino. Distintos abordajes y análisis de la obra pueden consultarse en: 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), 178-227; Andrea Giunta, *Vanguardia...*, op. cit., 363-374; Mariana Marchesi y María José Herrera, *Tucumán Arde-documento*, Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), Queens Museum of Art (New York) y Universidad de Buenos Aires, 1999, video documental, b/n, 25’.

evidenciar la manipulación que los medios y el gobierno hacían de la realidad.

Sin embargo lejos de los resultados esperados, el contexto político del país tornó inviable la posibilidad de trazar un modelo para futuras acciones estético-políticas. El endurecimiento de la realidad social, las limitaciones propias de la dinámica del grupo, sumadas a la relativización del arte como agente transformador, pusieron al descubierto el efímero enlace que existía entre arte y política, las paradojas implícitas en esta relación y la profunda crisis por la que atravesaba la vanguardia argentina. De ese modo se generaron consecuencias que llevaron a los artistas que participaron de la misma a tomar fuertes determinaciones que implicaron en los casos más extremos el abandono temporal o definitivo del arte. Para algunos esto significó un pasaje al lugar de la acción concebida como la más directa y eficaz, implicando la absoluta absorción de la práctica estética por la práctica política. De todos modos, ciertos aspectos de la propuesta como su carácter de producción colectiva, la búsqueda de incidencia social, la interdisciplinariedad o la fusión de estilos y recursos, trascendieron más allá del resultado puntual generando interés en las reuniones de Cuba y Chile.⁶⁹

Volviendo al encuentro, como parte de las actividades complementarias la Galería de Arte Latinoamericano de Casa de las Américas albergó la *Exposición de Plástica Latinoamericana*. La heterogeneidad estilística de los participantes dejó definida la idea a la que adscribían la mayoría de los artistas en esos años que, como ha sido indicado, se tornó palpable en el llamamiento: que no había un único “estilo revolucionario”. Desde esta perspectiva también resulta entendible como distintas experiencias eran consideradas modelos viables de arte revolucionario: desde los murales colectivos de las brigadas en Chile, el cartel cubano, o incluso una experiencia de vanguardia como *Tucumán Arde* (1968). En cuanto a la muestra, los estilos presentes iban de los más abstractos a los más figurativos, de lo puramente formal a lo narrativo; tendencias tan distintas como el cinetismo, el pop, el informalismo o el surrealismo, convivían en una

⁶⁹ De *Tucumán Arde* participaron artistas presentes en las reuniones como Graciela Carnevale, León Ferrari, Margarita Paksa y Juan Pablo Renzi. Recordemos que durante esta experiencia que Renzi y Ferrari enfrentaron su visión con respecto a la relación viable entre arte y política.

búsqueda cuyos puntos de contacto debían buscarse en los elementos extra-artísticos.⁷⁰ Igualmente inclusiva era la variedad de técnicas presentes: desde pintura y escultura, hasta afiches panfletarios. El mismo catálogo daba cuenta de este pluralismo tomando una frase del llamamiento para su breve texto: “La lucha contra el imperialismo y la dependencia no propone modelos rígidos a los que deba subordinarse toda forma de hacer”.⁷¹ Si bien en principio la pluralidad estética que el encuentro y la muestra proyectaban hacia el exterior parecen contradecirse con un campo artístico cubano “parametrado” del Quinquenio Gris, pensamos que es en estas tensiones entre la política cultural interna y externa donde se reflejan las estrategias políticas que Cuba intentó trazar en este período. Es decir, el ingreso al círculo económico de la Unión Soviética y el intento por generar una red que vinculara una América Latina unida por un modelo revolucionario.

Colorarios y continuidad del Encuentro de Plástica Latinoamericana

Con posterioridad al encuentro, en su carácter de centro coordinador y tal como fuera acordado hacia el cierre del encuentro, Casa de las Américas publicó a manera de memoria en su primer *Boletín de artes plásticas* “las actividades y documentos más sobresalientes[...] como inicio de un servicio informativo para los plásticos revolucionarios del continente”.⁷² Por otro lado, los asistentes al encuentro se comprometieron a “seguir los pronunciamientos del Llamamiento, así como a realizar una labor de proselitismo antiseccionario entre los plásticos de América Latina, buscando la unión contra el enemigo común”. Estas mociones tenían como finalidad generar iniciativas que siguieran los lineamientos discutidos y consensuados en La Habana, sin dejar de lado las especificidades coyunturales de cada país. Allí quedaba plasmado otro de los objetivos principales de la reunión.

⁷⁰ Algo que, por otro lado, era común en muchas exposiciones-denuncia de la época donde la consigna era política antes que estética.

⁷¹ “Llamamiento...”, en *Boletín...*, op. cit..

⁷² El boletín incluyó el “Llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos”, la “Declaración de solidaridad con la lucha del pueblo vietnamita”, los “Acuerdos” y el catálogo de la muestra. Además, se incluyeron breves reflexiones de cada uno de los participantes del encuentro. *Boletín...*, op. cit.

En consecuencia, diversos grupos de artistas participantes llevaron a cabo una serie de iniciativas que se vinculaban con las consignas del llamamiento y con las discusiones y los debates desarrollados tanto en Chile como en Cuba.⁷³ Respondiendo a las consignas suscriptas en ambas reuniones,⁷⁴ Graciela Carnevale y Juan Pablo Renzi (artistas rosarinos participantes del encuentro en Chile) crearon el *Frente Antiimperialista de Artistas de Rosario* (F.A.D.A.R.) con el objetivo principal de implementar formas de activismo y denuncia, en algunos casos coordinando con algunos artistas e intelectuales de Buenos Aires y de otros países de Latinoamérica o Europa.⁷⁵

Dentro de este marco también podemos mencionar la exposición homenaje al Che Guevara organizado en Buenos Aires,⁷⁶ con la intención de editar carpetas bajo el título *La América del Che*.⁷⁷ La muestra, cuya circulación continental estaba prevista, se realizaba en simultáneo y dentro del programa de exposiciones *La América del Che*—según lo acordado durante la reunión en Cuba—coordinado por el Instituto de Arte Latinoamericano y la Casa de las Américas.⁷⁸ En el

⁷³ Excede por mucho incorporar dichas iniciativas en esta versión ya que, como señalé, implica poner a consideración las especificidades coyunturales de cada país.

⁷⁴ Entre otras “denunciar manifestaciones de la represión burguesa, campañas de oposición a la política imperialista” o “realizar labor de proselitismo antisectario”, cfr. “Acuerdos del Encuentro de la Plástica latinoamericana”, *Boletín...* op. cit.

⁷⁵ Tras la reunión, en septiembre de 1972, Carnevale enviaba a sus contactos en Latinoamérica y en Europa una circular donde comunicaba a sus colegas a cerca de la creación de “un frente de pintores y artistas que se comprometen a una acción conjunta bajo puntos políticos mínimos de coincidencia y respondiendo a los lineamientos formulados en el llamamiento de la Habana al cual suscribimos.” Allí mismo anunciaba la organización de una muestra para mediados de octubre con motivo de los fusilamientos a un grupo de presos políticos en la cárcel de trelew: *Contra la represión, la tortura y la pena de muerte, y por la libertad de los presos políticos*, cfr., circular emitida por Graciela Carnevale, Rosario, 24 de septiembre de 1972, AGC.

⁷⁶ “De acuerdo a la declaración de los artistas plásticos, refrendada en La Habana en mayo de 1972, tenemos el agrado de invitarte a participar en el Homenaje al Che Guevara al cumplirse el 8 de octubre próximo un nuevo aniversario de su muerte”. Margarita Paksa a Graciela Carnevale, Buenos Aires, 1º de septiembre de 1972, *loc. cit.*

⁷⁷ Al tratarse de una edición colectiva también se especificaban ciertas pautas de admisión como medidas (42 cm x 60 cm) y técnicas (edición offset blanco y negro o pincel sin aguada). Margarita Paksa, carta a Graciela Carnevale, Buenos Aires, 1º de septiembre de 1972, AGC. Adjunto a la carta se encuentra anexada la convocatoria de Instituto de Arte Latinoamericano y Casa de las Américas, *loc. cit.*

⁷⁸ La exposición *La América del Che* (Chile), fue inaugurada el 8 de octubre de 1972, en el Hall de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de

ámbito porteño, ésta se desarrolló en medio de un agitado clima para la agenda plástica. Efectivamente, los meses de septiembre y octubre de 1972 estuvieron fuertemente marcados por la censura. El 25 de septiembre la policía clausuraba la muestra organizada por Jorge Glusberg *Arte e Ideología CAYC al Aire Libre* que tenía lugar en Buenos Aires en la Plaza Roberto Arlt. Al día siguiente, en la Sociedad Central de Arquitectos inauguraba el *Contrasalón*, una exposición impulsada por el grupo Manifiesto en repudio a la censura ejercida en el Salón Nacional de Artes Visuales de 1971. A esa misma sede mudó el CAYC varias de sus obras para improvisar una muestra en repudio a la clausura de *Arte e Ideología*. Unos días más tarde, el dos de octubre, inauguraba en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos el *Salón Independiente*, la segunda muestra repudiando los eventos del Salón Nacional. En un área de esa misma sala se llevó a cabo el Homenaje al *Che Guevara*.⁷⁹

También algunos artistas argentinos residentes en Europa siguieron las consignas del llamamiento refrendado en La Habana. Con ese fin, hacia fines de 1972, Julio Le Parc conformó el grupo de trabajo *América Latina No Oficial*.⁸⁰ En realidad, el grupo funcionaba de manera informal desde el año 1970 con el objetivo de apoyar las luchas de liberación en América Latina, fundamentalmente a través de “exposiciones de denuncia” sobre la situación latinoamericana. Las mismas servían como plataformas contrainformacionales frente a los datos oficiales que circulaban desde las embajadas latinoamericanas en Europa. Pero a partir del *I Encuentro* se advierte la clara intención de Le Parc de dar mayor organicidad al grupo. “Cumpliendo con lo acordado en el encuentro de La Habana de mayo de 1972, en el sentido de realizar tareas en base al llamamiento, artistas latinoamericanos

Chile. Véase, carta de Miguel [Rojas Mix] a Graciela Carnevale, Santiago, 5 de diciembre de 1972; y la Invitación para participar de dicha exposición del Instituto de Arte Latinoamericano y la Casa de las Américas, *loc. cit.*

⁷⁹ Cfr. Hugo Monzón, “Tiene apreciable nivel estético el *Salón Independiente*”, *La Opinión* 2 de octubre de 1972.

⁸⁰ El grupo se hallaba compuesto por artistas, intelectuales y militantes políticos, lo que permitió comenzar a trabajar con grupos de defensa de presos políticos y comités de apoyo a países latinoamericanos como Chile y Uruguay. Cfr. Testimonio de Julio Le Parc en “Encuentro para una nueva plástica”, *La Habana, CUBA* (octubre, 1973) op. cit., 49.

residentes en París se han constituido en grupo de trabajo bajo el nombre de “América Latina No Oficial.”⁸¹

Para ello organizaron la edición de un boletín a partir del editado por Casa de las Américas completado por la difusión de las actividades realizadas por el grupo y otros artistas en Latinoamérica. También se organizó, para enero de 1973, la exposición “Represión, opresión y lucha del pueblo latinoamericano”.⁸²

Durante este período, el fluido e intenso contacto entre artistas en Europa, en Cuba y en el continente, queda evidenciado en la profusa circulación de correspondencia. Allí, los artistas relataron sus opiniones sobre las actividades concretadas y las diversas estrategias de activismo y denuncia para llevarlas adelante y que, como señalamos, habían tenido como instancia movilizadora los encuentros y su llamamiento. Tal fue el caso de los artistas rosarinos y porteños con aquellos residentes en París, entre quienes comenzó un período de intercambio de materiales para integrar las distintas muestras y actividades organizadas.



Foto 3. Afiche enviado por Julio Le Parc a Rosario para ser utilizado en el marco de las actividades del F.A.D.A.R.

⁸¹ Comunicado para difusión del Grupo de París, América Latina No Oficial, París, noviembre de 1972, AGC.

⁸² *Ibid.*



Foto 4. Afiche colectivo realizado por Graciela Carnevale, Juan Pablo Renzi y Lía Maisonave para integrar la muestra “Represión, opresión y lucha del pueblo latinoamericano” organizada por el grupo América Latina No Oficial en París.



Foto 5. Afiche enviado por Renzi a Le Parc en París para integrar la muestra “Represión, opresión y lucha del pueblo latinoamericano”

Pero si bien los vínculos y la circulación de información eran constantes, la situación chilena, cada día más complicada, dificultaba la concreción de muchas de las iniciativas que habían tenido en ellos a uno de sus principales motores. En una carta enviada a Graciela Carnevale, Rojas Mix señalaba cómo

para nosotros esta actividad ha resultado más difícil de lo que pensábamos, porque la lucha política se ha ido haciendo cada día más dura. [...]

Te voy a contar algo de lo que está pasando en este país que es nuestro, de todos los latinoamericanos. Hemos vivido períodos muy angustiosos, de una verdadera guerra civil; donde si no se escuchó el ruido de las metralletas, si

se escuchó el sonar de ollas y cacerolas, que golpeaban las viejas y reaccionarias “momias”...⁸³

“Cambiar América Latina no es tarea fácil”, agregaba.⁸⁴ Los conflictos internos chilenos no dejaban lugar a dudas. A la debilidad del gobierno, fruto de las presiones externas, debían sumarse las constantes protestas de un vasto sector social—fundamentalmente las clases media y alta—, y las acciones de Estados Unidos por desestabilizar el gobierno popular. La suma de estos y otros factores—por ejemplo, las tensiones entre las distintas facciones de la izquierda—llevó, en septiembre de 1973, a la caída de Salvador Allende.

El golpe de Estado impidió la concreción del *II Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur* que estaba programado para la primera quincena de octubre de 1973 y que, al igual que el primero, debía desarrollarse días antes del encuentro en La Habana. Para ese entonces el Instituto de Arte Latinoamericano ya había sido desarticulado. El mismo día del golpe, todo el personal del IAL fue cesanteado y muchos de sus integrantes, entre ellos Rojas Mix, debieron exiliarse en Europa.⁸⁵

II Encuentro de Plástica Latinoamericana (La Habana, octubre de 1973)

El 16 de octubre de 1973, un mes después del golpe militar en Chile, se inauguró en La Habana el *II Encuentro de la Plástica Latinoamericana*. La fecha había sido consensuada en mayo del 1972 con la idea de conmemorar cada año un nuevo aniversario del asesinato del *Che*. En esta ocasión, la reunión estuvo íntegramente dedicada a la lucha del pueblo chileno y el recrudecimiento del fascismo en América Latina.⁸⁶ De más está aclarar que la delegación chilena no pudo concurrir al encuentro. No obstante el poeta Gonzalo Rojas,⁸⁷ encargado

⁸³ [Miguel Rojas Mix], carta a Graciela Carnevale, Santiago de Chile, 5 de diciembre de 1972, AGC.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Lo mismo sucedió en otras dependencias de la Universidad de Chile, la mitad de su planta docente y de su alumnado fue expulsada de la Facultad de Bellas Artes. Asimismo, el Museo de Arte Contemporáneo fue cerrado, cfr. Catherine Humblot, “L’histoire d’un peuple sur les murs du Chili...”, op. cit.

⁸⁶ Roberto Álvarez Quiñones, “Reúñense con la prensa nacional delegados al II Encuentro de Plástica Latinoamericana”, *Granma*, 15 de octubre 1973, y “Encuentro para una nueva plástica”, op. cit., p. 45.

⁸⁷ Rojas había llegado a Cuba para suplantar a Jorge Edwards quien por desavenencias con el régimen castrista debió abandonar el país

de las relaciones diplomáticas de Chile en Cuba durante el gobierno de la Unidad Popular y a quien el golpe había sorprendido en la isla, acompañó a Mariano Rodríguez presidiendo la sesión inaugural.⁸⁸ En su discurso relató la dramática situación chilena que fue seguida con atención por los presentes. Durante esa jornada se elaboró y se aprobó una “Declaración de solidaridad con el pueblo chileno”⁸⁹ y otros reclamos que incluían solicitar a la ONU informarse sobre la situación de la comitiva chilena cuya suerte era desconocida.⁹⁰ También se realizó un reclamo para que las obras donadas al Museo de la Solidaridad fuesen puestas bajo la guarda las Naciones Unidas hasta la restitución del gobierno popular. Otra moción acordaba exhortar a los “gobiernos populares y progresistas de América Latina a ofrecer asilo político [...] a los perseguidos por la junta militar”⁹¹

El *II Encuentro* sesionó tomando como punto de partida el “Llamamiento a los Plásticos Latinoamericanos”. En las sucesivas reuniones, se escucharon los informes de las distintas delegaciones referidas a la participación de los artistas en la lucha revolucionaria de cada país durante el año y medio transcurrido y, sobre la base de un balance crítico de lo actuado se inició la discusión de nuevas propuestas.⁹²

El primer turno correspondió a la delegación argentina. Graciela Carnevale, Ricardo Carpani, León Ferrari, Ignacio Colombres, Julio Le Parc, Alejandro Marcos y Luis Felipe Noé, eran los siete representantes de la comisión más numerosa después de la cubana. Carpani fue el encargado de informar como, a partir del llamamiento, “numerosos artistas participaron con sus obras denunciando la represión y la tortura del régimen militar entonces comandado por el General Alejandro A.

prácticamente expulsado por el propio Castro. Un exhaustivo relato autobiográfico sobre la estadía de Edwards en Cuba para instalar la embajada chilena puede leerse en *Persona non grata*, Madrid, Alfaguara, 2006.

⁸⁸ Roberto Álvarez Quiñones, “Comienza hoy el II Encuentro de Plástica Latinoamericana”, *Granma*, 16 de octubre 1973.

⁸⁹ Véase *Casa de las Américas*, año XIV, n° 82, enero-febrero de 1974, p.143. En días subsiguientes se redactaron nuevas declaraciones en apoyo a la lucha de los pueblos árabes y a la lucha de Puerto Rico por su independencia, *ibid.*, 144-146

⁹⁰ Por iniciativa del artista panameño Raúl Rodríguez Porcel, los delegados del II Encuentro enviaron a Kurt Walheim, Secretario General de la ONU, un telegrama en referencia a este tema. *Ibid.*

⁹¹ Roberto Álvarez Quiñones, “Solidarízase con el pueblo chileno el II Encuentro de Plástica Latinoamericana”, *Granma*, 17 de octubre de 1973.

⁹² Roberto Álvarez Quiñones, “Comienza hoy...”, op. cit.

Lanusse”.⁹³ Enfatizó asimismo la divulgación del llamamiento en una serie de exposiciones como las ya mencionadas *Salón Independiente* y *La América del Che*. Durante la sesión, también hizo uso de la palabra Julio Le Parc en representación de los artistas latinoamericanos residentes en Europa. En su intervención comunicó la conformación del grupo América Latina No Oficial y su programa de actividades. Por su parte, la delegación cubana se centró en dos propuestas colectivas: la ilustración del discurso de Fidel *La historia me absolverá*⁹⁴ y la exposición *Imágenes de Cuba 1953-1973*, inaugurada durante el encuentro en la Galería de la Casa.⁹⁵ Ambas iniciativas se desarrollaban en el marco de los festejos en homenaje al XX aniversario del asalto al Cuartel Moncada. Para esta última los artistas cubanos habían ensayado una experiencia de trabajo colectivo a través de la discusión grupal de cada una de las propuestas de obra individual.⁹⁶ Además, se anunciaba la reciente publicación del primer número del *Boletín de Artes Plásticas* que fue repartido entre los asistentes. Todas las delegaciones centraron su informe en la realización de actividades colectivas tales como exposiciones, la redacción de llamados y manifiestos, o la formación de grupos de trabajo que se llamaban a funcionar conforme a los postulados acordados.⁹⁷

A la exposición cubana de la Casa se sumó otra en el Museo Nacional, inaugurada el 28 de octubre tras un viaje que algunos asistentes realizaron por la provincia de Oriente.⁹⁸ De la misma participaron artistas e incluso representantes de países ausentes en la reunión. La muestra estaba compuesta por unas 250 obras, en su mayoría afiches, que pueden ser entendidas como un correlato visual de lo debatido durante el encuentro: el repudio al derrocamiento de Allende y la lucha antiimperialista latinoamericana. De hecho dos fotografías abrían el recorrido por las salas: la imagen del presidente Allende con su rifle AK-47, y otra que testimoniaba lo que un cronista

⁹³ “Encuentro para una nueva plástica”, op. cit., 45.

⁹⁴ Pronunciado el 16 de octubre de 1953 durante el juicio por el asalto al Moncada.

⁹⁵ Roberto Alvarez Quiñones, “Reúñense con la prensa nacional...”, op. cit.

⁹⁶ Testimonio de Julio Le Parc en “Encuentro para una nueva plástica”, La Habana, CUBA (octubre, 1973) op. cit., 49.

⁹⁷ A diferencia de la mencionada publicación chilena *Dos encuentros...*, el boletín no transcribió las ponencias presentadas en el *I Encuentro*.

⁹⁸ Pedro Ortiz, “Recorren Artistas Latinoamericanos la Provincia de Oriente”, *Sierra Maestra*, 26 de octubre de 1973.

denominó “uno de los muchos ataques de la junta golpista contra la cultura”.⁹⁹

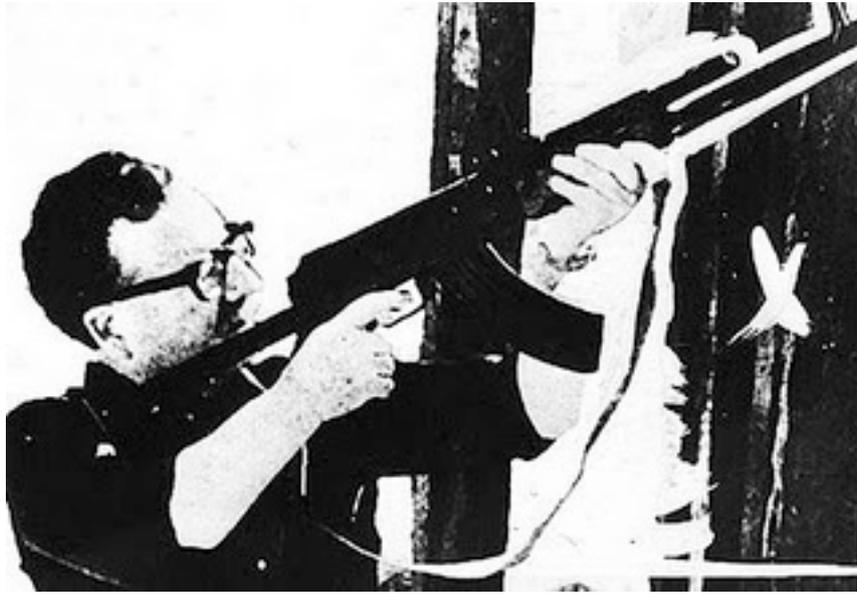


Foto 6. Salvador Allende empuña su AK-47

La imagen del presidente con su fusil resultaba altamente simbólica ya que el arma había sido un obsequio del propio Fidel Castro. A ese hecho, ya de por sí elocuente, se sumaba un dato adicional: con esa misma arma—había informado la prensa después del golpe—Allende se defendió hasta el final durante el asalto militar al Palacio de la Moneda el 11 de septiembre de 1973;¹⁰⁰ con ella, antes que claudicar frente a las fuerzas militares, se habría quitado la vida ese mismo día.¹⁰¹

La variedad de estilos y técnicas presentes en la muestra latinoamericana del año anterior había cedido paso a imágenes

⁹⁹ Alejandro Alonso, “Entre el ser y el crear”, *Casa de la Américas*, año XIV, n° 82 (Enero-febrero de 1974): 140.

¹⁰⁰ En realidad algunas versiones explican que no se trataba del arma que Fidel le obsequiara, sino de otra que formaba parte de un conjunto de armas, también AK, que Cuba había enviado a Chile para equipar al GAP (Grupo de Amigos Personales) cuya función principal era la protección presidencial. Juan Alfaro. “Allende y la Metralleta de Fidel”, <http://www.elobservatodo.cl/admin/render/noticia/13262>. El abastecimiento de armas desde Cuba también había sido objeto de fuertes controversias en Chile. En relación al tema véase Ferandois, *Chile y el mundo...*, op. cit, 176-178.

¹⁰¹ También existen diversas versiones respecto de la muerte de Allende, aunque por aquellos días esta era la aceptada.

altamente retóricas, afiches políticos que narraban episodios concretos ya que la urgencia del momento así lo demandaba.¹⁰²



Foto 7. Muestra del *II Encuentro de Plástica Latinoamericana*. Museo de Bellas Artes, La Habana. Archivo Casa de las Américas.

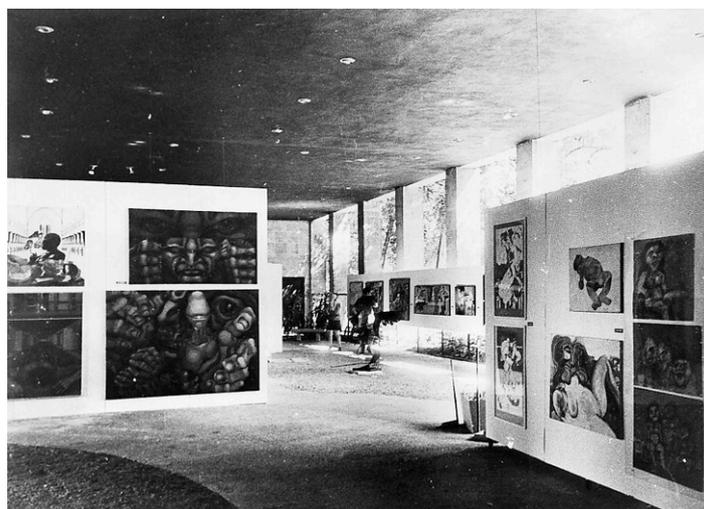


Foto 8. Muestra del *II Encuentro de Plástica Latinoamericana*. Museo de Bellas Artes, La Habana. Archivo Casa de las Américas.

No disponemos de suficientes imágenes para analizar la muestra completa. Con respecto al sector argentino, varios temas se hicieron presentes. Desde la figura del Che o un afiche dedicado “a los héroes de Moncada” (Juan Manuel Sánchez), hasta uno alusivo a la Masacre de Trelew (Carnevale) sucedida en la provincia Argentina de Chubut un año antes. Muchos de los participantes argentinos colaboraban con las

¹⁰² Aunque no estaban ausentes las obras de solución formal, estas representaban un porcentaje muy menor de la muestra. Agradezco a María Iñigo, quien relevó las imágenes que siguen en el archivo de Casa de las Américas en La Habana.

actividades de la CGT de los Argentinos,¹⁰³ una rama sindical disidente a la cual se encontraban vinculadas algunas personas que participaban de la cultura de izquierda (Noé y Ferrari), o al ala izquierda del peronismo (Carpani).¹⁰⁴ Por esa razón, varios trabajos mostraban imágenes de Eva Perón o del escudo justicialista, este último, junto con la estrella federal, también vinculado a las FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) y otros grupos guerrilleros asociados al peronismo como Montoneros.



Foto 9. Muestra del *II Encuentro de Plástica Latinoamericana* —envío argentino

El día de la inauguración, los artistas realizaron una jornada de trabajo voluntario pintando ante el público en el patio central del museo. El tema convocante fue el apoyo a la resistencia del pueblo de Chile. Más de treinta obras resultaron del trabajo realizado por otros tantos participantes del *II Encuentro de la Plástica Latinoamericana*. Muchas de las obras realizadas se basaron en la imagen descrita de Allende empuñando su fusil. Otras mostraban imágenes que asimilaban las figuras de la junta chilena a figuras o símbolos del nazismo, muchas otras se apropiaban del monograma VA (Viva Allende). El puño cerrado, en alto, otra imagen simbólica de lucha, se repetía en varios carteles. Un

¹⁰³ La cúpula de la Confederación General del Trabajo estaba identificada con el sindicalismo ortodoxo, en aquel entonces más vinculado al ala derecha del peronismo.

¹⁰⁴ Sobre este punto es importante señalar un tema que merece ser analizado: el del protagonismo cultural que alcanzaron y los numerosos espacios que ocuparon los sectores vinculados a la izquierda peronista entre mayo de 1973 y mayo de 1974, durante las presidencias de Cámpora y de Perón.

afiche presentaba una variante al retrato de Allende con su rifle: la del presidente ya muerto, con su arma y aún aferrado a una bandera chilena que, a su vez, cubría el cuerpo de un combatiente desconocido. La imagen también estaba basada en las fotografías de prensa que habían circulado en los medios. Se trataba, en resumidas cuentas, de un conjunto de imágenes icónicas asociadas a las luchas revolucionarias de América Latina.



Foto 10. Carteles producidos durante la *Jornada de solidaridad con la resistencia del pueblo chileno* Archivo Casa de las Américas

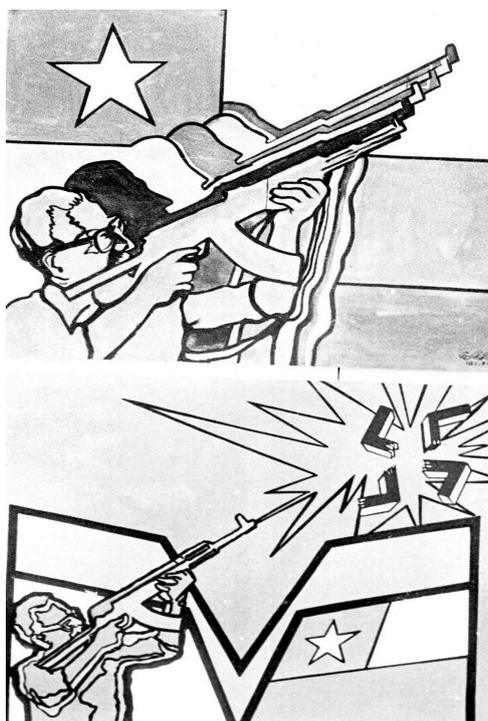


Foto 11

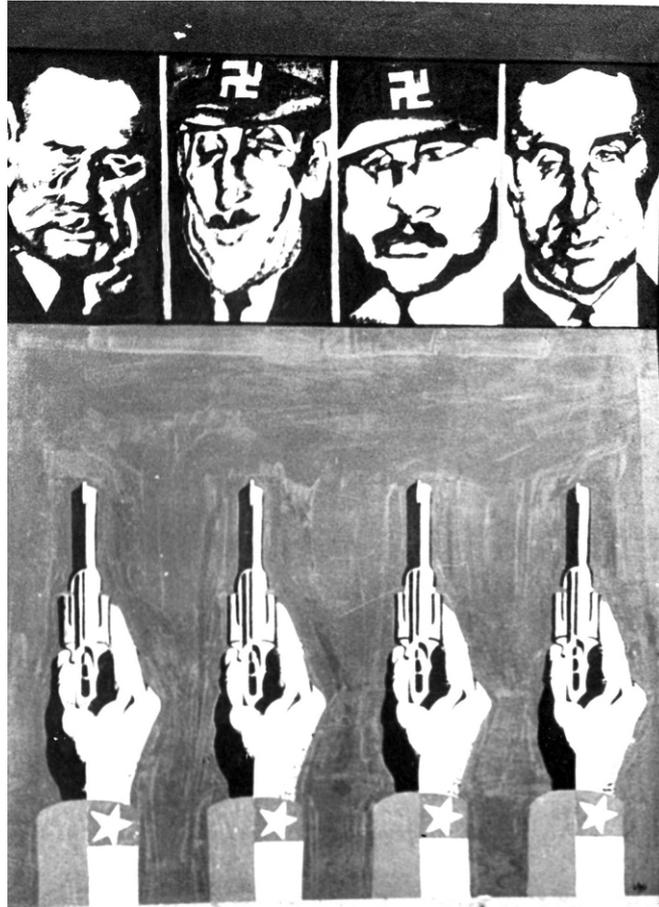


Foto 12



Foto 13



Foto 14



Foto 15

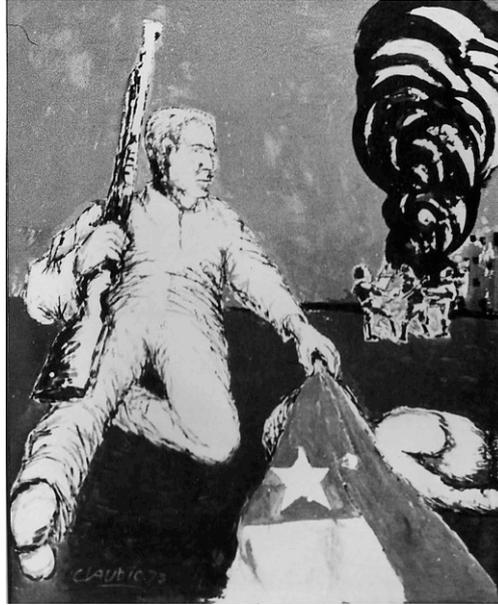


Foto 16

Durante la jornada colectiva también participó el grupo de teatro cubano *Brigada Solidaridad Víctor Jara*. El colectivo irrumpió en el patio mientras los artistas pintaban, para mezclarse entre el público al tiempo que ofrecían un espectáculo relámpago entonando versos y canciones revolucionarias. Esta iniciativa condensó las premisas que, según se entendía, debían ser los puntos salientes del arte revolucionario. En efecto, la experiencia se acercaba a los ideales de acción colectiva promulgados por la revolución, pero fundamentalmente acercaba el pueblo a la actividad creadora, uno de los puntos que tenía mayor nivel de consenso respecto de la función del arte revolucionario. Desde esa perspectiva también se entiende que las obras fueran destinadas a un conjunto de escuelas rurales. Eran esos espacios de donde surgirían los hombres de la sociedad futura, o como lo postuló Guevara: el hombre nuevo. En ese sentido, entre las conclusiones que se presentaron el 20 de octubre, durante el cierre del *II Encuentro* se afirmaba que:

Sólo aprendiendo del pueblo y en el seno mismo del proceso revolucionario, elaborará conjuntamente con estas pautas del arte como imagen de una nueva sociedad, ya que el pueblo será el protagonista del arte del futuro, dado que solo al pueblo le pertenece la revolución.¹⁰⁵

¹⁰⁵ “Acuerdos y conclusiones”, *Casa de la Américas*, año XIV, n° 82, op. cit., 149.

Entonces, también se acordaron una serie de acciones futuras dirigidas a consolidar la lucha antiimperialista. Estas mociones, que transcribimos en cita extensa, incluían:

- a. Organizar, simultáneamente, en los distintos países latinoamericanos, muestras colectivas contra el fascismo en Chile y la más efectiva acción a favor de la salvaguarda de artistas y obras amenazadas por la junta. Rechazar y combatir la actividad de todas aquellas personas e instituciones que directa o indirectamente apoyen a la junta fascista.
- b. Participar en la defensa de presos políticos latinoamericanos y en la denuncia de la represión y la tortura, especialmente en Chile, Bolivia, Brasil, Uruguay.
- c. Impulsar y apoyar la actividad artística en el seno de la clase obrera y los sectores populares, mediante la incorporación de la imagen plástica a la lucha cotidiana de la base.
- d. Realizar obras multiplicables –carteles, ilustraciones, etc— respondiendo a la demanda de los movimientos revolucionarios de liberación e impulsándolos.
- e. Promover el surgimiento de talleres plásticos de militancia de base que permitan a los activistas y al pueblo en general comenzar a asumir por sí mismos la elaboración de dichas imágenes en función de sus necesidades específicas.
- f. Ampliar los centros coordinadores existentes en América Latina y establecer sus organizaciones y funciones.¹⁰⁶
- g. Utilizar como método de trabajo la discusión colectiva entre los artistas [...]
- h. Auspiciar la incorporación a las tareas señaladas en este encuentro de los países independizados del área del Caribe[...]
- i. Exhortar a la unidad de los trabajadores de la cultura, revolucionarios de la América Latina en la verdadera lucha por la liberación, así como todas las fuerzas revolucionarias que en el mundo entero luchan por el socialismo.¹⁰⁷

Resulta inobjetable como en esos días, más que nunca, cobraron vigencia las palabras que abren este trabajo. Las discusiones sobre estética habían quedado absolutamente desplazadas por la magnitud política de lo sucedido en Chile y todas las expectativas que estos acontecimientos clausuraron. Así se vio reflejado también en los “Acuerdos y conclusiones”.

¹⁰⁶ Un Centro Coordinador de Buenos Aires fue impulsado por Ricardo Carpani, Ignacio Colombres, León Ferrari y Luis Felipe Noé, el núcleo cercano a la CGT de los Argentinos aunque sin fuertes repercusiones, posiblemente debido al contexto represivo que primó en el país desde 1974, cfr. “Encuentro para una nueva plástica”, *Pasado y Presente*, n° 2/3 (julio/ diciembre, 1973).

¹⁰⁷ Los acuerdos fueron rubricados por todos los participantes del encuentro. Cfr. “Acuerdos y conclusiones”, *Casa de la Américas*, año XIV, n° 82, op. cit., 149-150.

A nivel mundial, varios países e instituciones también se solidarizaron con la situación chilena. Al igual que en las sesiones de La Habana, el antifascismo fue la consigna de todas las manifestaciones de solidaridad que se desplegaron en Latinoamérica y Europa. De todas ellas, y por su máximo nivel de institucionalidad, podemos considerar el giro que tomó la Bienal de Venecia—inaugurada en octubre de 1974—como el ejemplo que mayor impacto causó en la escena artística internacional.¹⁰⁸ “Per una cultura democrática e antifascista” se llamó la edición de 1974. En aquella oportunidad Italia había cedido parte de su pabellón para las actividades enmarcadas en la muestra “Libertà a Cile” realizada en solidaridad con la situación política chilena.

Lo cierto es que con el golpe en Chile se cerraban todas las esperanzas de implementar un modelo cultural antiimperialista para Latinoamérica. Poco a poco el panorama del continente se iría modificando de manera radical. En 1974 no pudo concretarse un tercer encuentro. Por ese entonces, en Argentina el panorama había cambiado drásticamente tras la muerte de Juan Domingo Perón. Fue en esa época cuando la Triple A—el grupo parapolicial que antecedió a los grupos de tarea del gobierno militar—intervino con tal violencia en la arena social que poco a poco los ideales del arte revolucionario fueron diluyéndose en los terrenos de la censura y la represión. Por otro lado, el golpe en Chile se sumaba al sucedido en Uruguay en el mes de junio, clausurando definitivamente las posibilidades de generar un polo revolucionario en el Cono Sur. Le seguirían las irrupciones militares en Perú, en 1975 y en Argentina y Bolivia, en 1976.

Aún así, los episodios analizados permiten rastrear un sistema de relaciones que se establecieron en torno a la idea de arte revolucionario. En este proyecto cobraron visibilidad muchos de los vínculos que se tejían entre los artistas latinoamericanos. Se trató de una instancia que forjó fuertes lazos de compromiso y solidaridad tanto

¹⁰⁸ Cfr. *Anuario 1975-Eventi 1974, La Biennale di Venezia, 1975*. Este hecho no resulta extraño ya que Italia tenía afinidades políticas precisas con el modelo chileno de socialismo. Era el momento en que la izquierda europea buscaba alternativas de tránsito hacia el socialismo por la vía democrática. Si la revolución cubana había fortalecido las posiciones partidarias de la lucha armada, el triunfo de Allende sirvió de argumento para quienes defendían la vía pacífica. Por otro lado, la bienal se encontraba transitando por un período de redefiniciones ya que ese mismo año su reglamento fue modificado. Las fuertes pujas y negociaciones políticas dirimidas entre el socialismo y la democracia cristiana pueden seguirse en la prensa italiana de la época.

artística como ideológica, que fueron bruscamente truncados por la cadena de golpes militares que irrumpieron en la escena latinoamericana durante los años setenta.