

*Imágenes de historia contemporánea. Pintura e historia argentina a finales de los años sesenta: la muerte del Che Guevara y la serie*

*La lección de anatomía de Carlos Alonso*

[Images of contemporary history. Argentine painting and history in the late sixties: the death of *Che* Guevara and the series *La lección de anatomía* by Carlos Alonso]

Mariana MARCHESI

Universidad de Buenos Aires / Centro Argentino de Investigadores de Arte,  
Argentina

Carlos Alonso fue un pintor argentino muy comprometido con la política latinoamericana de su época. Su obra *Lección de anatomía*, en la que retrataba la muerte del *Che* Guevara, causó un gran revuelo entre los círculos culturales porteños, hasta el punto de que fue retirada de una de las exposiciones en las que se mostró. La trayectoria del artista propone una serie de preguntas y reflexiones en torno al debate cultural que estaba en boga entre las décadas de los años sesenta y setenta en Latinoamérica; la relación del arte con la política, las posibilidades del mismo de influir en el desarrollo social, las capacidades de la pintura de representar temas de actualidad, etc., son algunos de los temas que se estaban discutiendo cuando el artista creó su controvertida obra. Además, consiguió plasmar su original propuesta estética, siempre de vertiente socio-política, de forma magistral en todos sus trabajos.

*Palabras clave:* Carlos Alonso; *Che* Guevara; política; Argentina; pintura.

Carlos Alonso was an Argentine painter with deep commitments regarding the Latin-American politics of his times. His work *La lección de anatomía*, in which he portrayed the death of *Che* Guevara, caused a considerable stir among the cultural circles of Buenos Aires, leading to its withdrawal from one of the exhibitions at which it was shown. The career of the artist poses a series of questions and reflections around the cultural debate in vogue in the sixties and the seventies in Latin America; the relation between art and politics, the possibilities of the former to influence social development, the capacities of painting for representing subjects of the moment, etc., are some of the themes that were under discussion when the painter created this controversial work. At the same time, Alonso was highly successful in giving form to his original esthetic statement, something displayed in a masterly way in all his works, and always with a socio-political aspect.

*Keywords:* Carlos Alonso; *Che* Guevara; politics; Argentina; painting.

MARCHESI, Mariana, "Imágenes de historia contemporánea. Pintura e historia argentina a finales de los años sesenta: la muerte del *Che* Guevara y la serie *La lección de anatomía* de Carlos Alonso", en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 407-433.

IMÁGENES DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA.  
PINTURA E HISTORIA ARGENTINA A FINALES  
DE LOS AÑOS SESENTA: LA MUERTE DEL *CHE* GUEVARA  
Y LA SERIE *LA LECCIÓN DE ANATOMÍA*  
DE CARLOS ALONSO

MARIANA MARCHESI

Universidad de Buenos Aires

Centro Argentino de Investigadores de Arte

Por primera vez en Latinoamérica tenemos un tema fundamental para hacer un relato, una pintura, una obra de arte. En ese hecho participan, de alguna manera, las fuerzas que van a jugar el destino futuro de Latinoamérica. Por un lado, todas las fuerzas del imperialismo; por el otro, las fuerzas que cooperan dentro de nuestros países y que se preocupan por la liberación.<sup>1</sup>

Carlos Alonso

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

Existen ciertos acontecimientos en la historia en los que confluyen varios de los conflictos que dan forma a un determinado periodo, que son percibidos como instancias en las que convergen complejos procesos sociales, políticos o culturales que tienen un alcance de tal magnitud que superan al hecho en sí para instaurarse como un momento clave de redefiniciones históricas.<sup>2</sup> Ciertamente, también hay imágenes que se destacan por un alto

<sup>1</sup> Carlos Alonso en Andrés Cáceres, "Carlos Alonso y la pintura social" (1969), documento electrónico: [http://www.alphalibros.com.ar/index.php?IDSector=101&IDPadre=2&IDTexto\\_abrir=273](http://www.alphalibros.com.ar/index.php?IDSector=101&IDPadre=2&IDTexto_abrir=273) (consultado el 23 de febrero de 2013).

<sup>2</sup> Este trabajo se inscribe dentro de una investigación más amplia donde estudio la representación de la historia contemporánea a finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo xx en Argentina, a partir de dos sucesos centrales para la historiografía local: la revolución cubana y la proscripción del peronismo. Dicha investigación plantea, entre otras cuestiones, la

caudal de condensación y por una reflexión crítica que, desde su especificidad, aportan a la construcción del significado histórico. De alguna manera, podemos decir que identifican toda una época. Desde esta perspectiva bien podemos proponer pensar la historia en términos visuales.

Uno de esos momentos pareció surgir hacia finales de los años sesenta, cuando primó la sensación de que todo parecía estar listo para dar un salto histórico que en ese momento fue percibido como un acontecimiento sin precedentes: aquél en el que América Latina girara hacia una experiencia socialista continental con base en el modelo de la revolución cubana.<sup>3</sup> Latinoamérica cobró, como nunca antes, un protagonismo inédito en el ámbito internacional. Al mismo tiempo, la suma de estos factores dio lugar a una fuerte percepción del tiempo presente como un momento clave, en el que no eran los hechos del pasado los que debían ser representados sino un presente que modificaría el rumbo de la historia dando lugar a profundos cambios aún por venir.

Fueron muchos los artistas que así interpretaron los acontecimientos contemporáneos y se sintieron interpelados por ese presente tan conflictivo y a su vez tan augural. Mientras unos no vieron salida posible dentro de la propia disciplina, otros, en cambio, sintieron la necesidad urgente de inscribir sus imágenes en el curso de la historia,<sup>4</sup> de pensar y cuestionar la realidad en que se encontraban inmersos e historizar a partir de sus propias imágenes. Al enfrentarse con estos acontecimientos arriesgaron posiciones ideológicas pero también estéticas.

Sí en aquellos años, artistas argentinos como León Ferrari o Luis Felipe Noé propusieron el abandono total del arte en busca de posibilidades de acción ideológica que ellos entendían más eficaces, desde otra posición Carlos Alonso —entre varios otros— planteó la vigencia de la pintura como herramienta para adoptar una posición ética frente a la historia. Para él una de esas oportunidades se presentó a partir de 1967, cuando el *Che* Guevara fue abatido en Bolivia (fig. 1).

---

recuperación de varios debates estéticos que se dieron en las décadas de 1920 y 1930. Entre ellos, la teoría estética de Bertolt Brecht, su concepción sobre el realismo y la función social del arte.

<sup>3</sup> Fundamentalmente por introducir la cuestión de la lucha armada como única salida política, véase Carlos Altamirano, *Bajo el signo de las masas*, Biblioteca de Pensamiento Argentino (Buenos Aires: Emece, 2007), 120-123.

<sup>4</sup> La creciente politización de los artistas llevó a varios de ellos a confrontar las posibilidades reales que la estética ofrecía a la militancia política ya que muchos se habían adherido a la idea de que era posible la praxis social desde la creación. Para un análisis pormenorizado del proceso de radicalización política en el arte argentino de los años sesenta véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001); Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino* (Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000).



1. Alonso en su taller posa junto a la obra censurada en la muestra *Panorama de la pintura argentina* 2. Tomada de *Revista Análisis* (junio, 1969): 68.



2. Rembrandt van Rijn, *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (detalle), 1632, óleo sobre tela. Mauritshuis, La Haya. Foto: Other Images.

En junio de 1969 el semanario porteño *Análisis* ilustraba una nota sobre Alonso con una fotografía en donde se le veía rodeado de un cuadro y una serie de bocetos.<sup>5</sup> Se trataba de *La lección de anatomía*, una obra censurada tres semanas antes en las Salas Nacionales de Exposición en Buenos Aires, a horas de ser expuesta en la muestra *Panorama de la pintura argentina 2*.

La obra retomaba la composición de una pieza paradigmática de la historia del arte: *La lección de anatomía del Dr. Nicolae Tulp*, realizada por Rembrandt en 1632 (fig. 2). En el trabajo de Alonso es posible ver un nuevo desplazamiento en el significado de esta imagen, a través de la apropiación y el diálogo entre las propuestas de Rembrandt y aquellas que —siguiendo su patrón compositivo— retrataron al *Che* Guevara tras ser asesinado luego de una larga persecución a través de la selva boliviana (fig. 3).<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Bengt Oldenburg, “Alonso: lección de anatomía”, *Análisis*, núm. 431 (17 al 23 de junio, 1969): 68.

<sup>6</sup> El *Che* fue capturado en Bolivia —en la localidad de La Higuera— y ejecutado en la mañana del 9 de octubre. Para proceder a su identificación se le amputaron las manos de modo



3. Carlos Alonso, *La lección de anatomía*, 1970, acrílico sobre tela, 210 × 200 cm.

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

---

que las huellas dactilares sirvieran como prueba de su muerte. La decisión de asesinar a Guevara se tomó al día siguiente de su apresamiento. Si bien la orden fue impartida por el gobierno militar boliviano, dicha decisión fue consultada con el presidente de los Estados Unidos, Lyndon B. Johnson. Asimismo, la CIA participó en la decisión de que fueran las manos amputadas y los diarios secuestrados, la prueba final identificatoria. La misma mañana de su ejecución se tomaron las huellas digitales y se realizaron dos mascarillas donde quedó estampado el rostro del guerrillero. Esa tarde, los médicos del Hospital Señor de Malta certificaron la muerte de Guevara por nueve balazos, sin embargo nunca se extendió una partida de defunción.

Poco después del asesinato del *Che*, Alonso comenzó a trabajar en un proyecto que culminaría en 1970.<sup>7</sup> Partiendo de la pintura de Rembrandt, realizó una serie de bocetos que comprendían desde estudios con base en aquella obra hasta la versión definitiva de los cinco cuadros que proponían su propia visión sobre la muerte de Guevara. Considerada en conjunto, la producción deja vislumbrar la dedicación y la importancia que asignó al tema sobre el que trabajó durante tres años hasta completar la serie.<sup>8</sup>

En ese sentido, la actitud de Alonso no se limitaba a la provocación política. Desde un principio, él mismo se había preocupado por aclarar cómo había comenzado a reflexionar sobre el problema ni bien se conoció la noticia de la muerte del *Che*: “Hace un año y medio que pienso en el tema” declaraba en *Análisis*,<sup>9</sup> al tiempo que mostraba los numerosos bocetos que lo guiaron hasta las dos primeras versiones de la serie donde se ve al guerrillero ya muerto en el lavadero del Hospital San Juan de Malta en Vallegrande.

Para componer sus cuadros el artista había investigado exhaustivamente las circunstancias que rodearon el suceso, informándose tanto sobre los personajes que intervinieron en la muerte del *Che* como sobre las heridas y las mutilaciones de las que fue objeto.<sup>10</sup> De la observación de las obras realizadas entre 1969 y 1970, se desprende una clara correspondencia entre la información contenida en los cuadros, con las fotografías y las noticias que invadieron los medios en los días posteriores al deceso. En esta actitud reposaba la idea del artista de crear un documento histórico donde se relacionara “un hecho real con el lenguaje plástico, [...] hacer el documento, la denuncia, sin querer recrear estéticamente”,<sup>11</sup> afirmaba (fig. 4).

Alonso apelaba al uso del documento histórico como un instrumento de veracidad que no se agotaba o se definía desde la idea de la copia fiel. Más que en una cuestión de estilo, para muchos artistas el poder y eficacia del realismo fue buscado en su capacidad de verosímil, desde su valor de

<sup>7</sup> María Teresa Constantín ha reflexionado acerca de las relaciones entre Rembrandt y Alonso, así como los vínculos con sus obras posteriores, véase de la autora, “Un espacio para el dolor”, en *Carlos Alonso. (auto)biografía en imágenes*, coord. Diana Weschler (Buenos Aires: RO ediciones, 2003), 91-94.

<sup>8</sup> Es posible que la serie estuviese compuesta por cuatro o cinco cuadros. El dato exacto no es claro ya que las obras se vendieron en Roma hacia 1972. Sin embargo, algunas fueron readquiridas por el artista posteriormente. También cabe señalar que Alonso realizó dos nuevas versiones del tema en 1978 y 1979. Entrevista de la autora con el artista, Buenos Aires, 4 de octubre de 2010.

<sup>9</sup> Oldenburg, “Alonso: lección de anatomía”, 68.

<sup>10</sup> Oldenburg, “Alonso: lección de anatomía”, 68.

<sup>11</sup> S/t, *La Razón*, 18 de enero de 1971, 16.

verdad.<sup>12</sup> Un tema, por otro lado, estrechamente vinculado a la intención de repensar el concepto de realismo, más allá de la pura crítica social y del realismo socialista, que resurgió en los años sesenta dando lugar a visiones más amplias de esta categoría.<sup>13</sup>

Siguiendo un planteo brechtiano, de intensa resonancia en un sector artístico intelectual de los años sesenta, no se debe entonces buscar en estas piezas la descripción desde un concepto de mimesis naturalista, sino ciertos aspectos, quizá menos aparentes, pero no por ello menos ciertos. En ese sentido, el realismo en Brecht implica la identificación de un problema con aquellos factores decisivos que lo determinan para alcanzar una solución por medio de la reflexión crítica que produce el distanciamiento. Para ello, el uso de “información real”<sup>14</sup> resulta un elemento crucial ya que, dice, “la verdad tiene que ser dicha con fundamento”.<sup>15</sup> De allí que el uso de documentos (fotográficos y textuales), informaciones o estadísticas, como instrumentos que validen el contexto no sólo es permisible, sino un elemento esencial de la representación. Desde esa perspectiva, resulta insoslayable entender lo verosímil como una idea íntimamente ligada a la de verdad histórica.

En el cuadro censurado se corroboran varias de las circunstancias que impactaron a la opinión pública ni bien se dio a conocer la noticia de la muerte de Guevara:<sup>16</sup> los militares y reporteros que acudieron a documen-

<sup>12</sup> Entendido a partir de la sencilla definición barthesiana de aquello que el público considera posible. Podríamos pues agregar, prescindiendo de modelos o estilos predefinidos, que puedan crear modelos comprensibles. Incluso —señala Barthes— puede diferenciarse de lo “posible científico” o de lo “real histórico”. Roland Barthes, *Crítica y verdad*, trad. José Bianco (Buenos Aires: Siglo XXI, 1972), 15.

<sup>13</sup> Roger Garaudy —un referente ineludible de la cultura de la izquierda comunista en el siglo xx— es quien a principios de los sesenta, amplía al máximo la definición de realismo en *Hacia un realismo sin fronteras, Picasso-Saint-John Perse-Kafka*, pref. Luis Aragón, trad. Raúl Sciarreta (Buenos Aires: Lautaro, 1964) (1ª ed. en francés, 1963). Allí afirma: “no hay arte que no sea realista, es decir, que no se refiera a una realidad exterior a él, e independiente de él; la definición de este realismo es compleja en extremo”, *Hacia un realismo*, 167. Cabe señalar que estas reflexiones generaron importantes polémicas dentro de un Partido Comunista ya convulsionado. Esta polémica fue contemporáneamente conocida y discutida en el círculo de la izquierda local que volcó varias de esas discusiones en semanarios como *Propósitos* u *Hoy en la Cultura*. Asimismo en 1964, Raúl Sciarreta, personaje también vinculado a varias de las publicaciones de Bertolt Brecht en Argentina, impulsó la edición del libro de Garaudy.

<sup>14</sup> Bertolt Brecht, “La radiodifusión como medio de comunicación”, en *El compromiso en literatura y arte*, trad. J. Fontcuberta (Barcelona: Península, 1973), 91. De allí que también denomine al teatro épico como “creación pedagógico documental”.

<sup>15</sup> Bertolt Brecht, “Cinco obstáculos para escribir la verdad”, en *El compromiso*, 163.

<sup>16</sup> Actualmente se desconoce el paradero de esta obra que fue vendida en Roma en 1972. La descripción que realizamos se hizo con base en la mencionada imagen aparecida en el semanario



tar la noticia, la procesión de campesinos que se acercaron a ver el cuerpo de quien no tardó en conocerse como “el Cristo de Vallegrande” (en el cuadro un coya se arrodilla ante el cuerpo del guerrillero),<sup>17</sup> o la mutilación de las manos realizada para proceder a la identificación dactilar del cadáver —el cirujano cortando un dedo que deja caer en una bandeja quirúrgica.<sup>18</sup>

Toda la serie parte de una misma escena: la del cuerpo del *Che*, sin vida, dispuesto sobre una improvisada camilla en el lavadero. La referencia inequívoca son las fotografías tomadas por el contingente de reporteros que fue conducido hasta el lugar para constatar su muerte. El 10 de octubre, ellos llegaron a Vallegrande para registrar y exponer al mundo uno de los acontecimientos centrales de la historia del siglo xx (véase fig. 4).

Algunas de aquellas fotos del *Che* presentan una serie de analogías con algunas obras paradigmáticas de la historia del arte occidental. Contemporáneamente, al igual que Alonso, muchos fueron los que así lo advirtieron. Es posible que la primera mención en los medios la realizara el artista y escritor John Berger en el artículo “*Che Guevara dead*”.<sup>19</sup> Allí advertía semejanzas entre la obra de Rembrandt —así como también con el *Cristo muerto* (1480-1490) de Andrea Mantegna— y las fotos tomadas por el fotógrafo boliviano Freddy Alborta quien, entre otros, captó algunas de las últimas imágenes de Guevara.<sup>20</sup>

Si bien es evidente la referencia rembrandtiana presente en algunas de estas fotografías, tampoco debemos obviar que el estudio de la historia del arte era un modo de trabajo recurrente en Alonso, aunque en esta oportunidad adquirió un papel específico. Recurrir a una

---

*Análisis* y una fotografía —propiedad del artista— tomada en el Palais de Glace donde aparece junto a otra de las obras antes de ser descolgadas de la muestra. Ambas imágenes son blanco y negro por lo que tampoco podemos hacer referencia al color del cuadro.

<sup>17</sup> Según Jon Lee Anderson, periodista y biógrafo del *Che*, fueron las monjas del hospital quienes primero advirtieron el parecido entre el rostro de Cristo y el cadáver del guerrillero. Por ese motivo, durante la madrugada del 10 de octubre, cuando el cuerpo permaneció en exhibición “con la cabeza alzada y los ojos pardos muy abiertos”, varias de ellas cortaron mechones para guardarlos como reliquias. Véase Jon Lee Anderson, *Che. Una vida revolucionaria*, trad. Daniel Zadunaisky (Buenos Aires: Emece, 1997), 736-737.

<sup>18</sup> Es pertinente señalar que ésta es la primera vez que Alonso introduce el tema del médico-carnicero, un patrón iconográfico que dominará su obra durante los siguientes veinte años.

<sup>19</sup> John Berger, “*Che Guevara dead*”, *The Minority of One* (1967). Este artículo fue recientemente traducido al español, véase John Berger, “*Che Guevara muerto*”, trad. Diego Guerra, en *Los fantasmas de Ñancahuazú. Proyecto para El día que me quieras*, ed. Leandro Katz (Buenos Aires: La Lengua Viperina, 2010), 25-34.

<sup>20</sup> Alborta, reportero gráfico de United Press, fue uno de los diez reporteros que documentaron el hecho. La autoría de las fotografías fue señalada varios años después por el artista argentino Leandro Katz. La historia de esa serie y su fotógrafo puede ser vista en el documental del mismo Katz, *El día que me quieras* (35 mm, color, 1997), 30 min.



4. Imagen del *Che* Guevara muerto. Tomada de *Revista Primera Plana* (17 de octubre, 1967): n. 251.

referencia estéticamente legitimada constituía un respaldo importante debido a la relevancia de la anécdota que el mismo artista había señalado como “un tema fundamental”,<sup>21</sup> donde el más mínimo error de estilo podía distraer de la categoría reflexiva a la que aspiraba la obra,

Yo lo sentí íntimamente [decía en referencia al asesinato del *Che*] pero no lo podía realizar, porque me parecía que no necesitaba pintarse, que era completo en sí mismo [confesaba]. Hasta que encontré la apoyatura de Rembrandt, una especie de solidez y de referencia clásica.<sup>22</sup>

Más allá de las semejanzas formales entre diversas obras y fotografías (Rembrandt, Mantegna, Alborta, pero también por ejemplo el cuadro de Hans Holbein, *Cristo muerto en la tumba*), es necesario advertir que éstas no se agotan en el aspecto formal. En el retorno de ciertas imágenes se torna evidente el despliegue de un código visual compartido que, en sus analogías y desplazamientos, pone en marcha nuevas operaciones de significado. De

<sup>21</sup> Cáceres, “Carlos Alonso y la pintura social”, documento electrónico.

<sup>22</sup> Cáceres, “Carlos Alonso y la pintura social”, documento electrónico.

la recuperación de ciertos patrones iconográficos de la cultura occidental, el religioso por ejemplo, se realizan cruces de significado como en la dimensión crística de la imagen que permite trazar paralelos entre las vidas “proféticas” de Cristo y del *Che*.

Resulta interesante que otros paralelos, que exceden el terreno de la composición plástica, puedan trazarse entre ambas lecciones de anatomía: dos prisioneros ejecutados y retratados el mismo día o al día siguiente de su ejecución, el desmembramiento del brazo izquierdo de ambos cadáveres o, el evento social que se producía alrededor de la “lección de anatomía” que, en distinto grado y nivel, ambas escenas desplegaron. Cabe detenerse también en el hecho de que ambas lecciones pretendían instruir a una audiencia determinada. En un caso, a un grupo restringido: el público presente en el aula magistral del Gremio de Cirujanos en el Ámsterdam del siglo xvii<sup>23</sup> y en el otro, a uno significativamente más amplio, el de la difusión que permitían los medios masivos de comunicación. Mientras una representaba una lección *stricto sensu* es decir, de enseñanza de la medicina, la otra pretendía ser una lección política e incluso, moral:<sup>24</sup> anunciar al mundo —como señala Mariano Mestman— el fracaso de la guerrilla en el Tercer Mundo.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> En 1632, Rembrandt fue comisionado por el Gremio de Cirujanos de Ámsterdam para inmortalizar la primera lección pública de anatomía realizada por el anatomista oficial de la ciudad, el doctor Nicolaas Tulp.

<sup>24</sup> A la situación representada en *La lección...* de Rembrandt, también se le puede atribuir un trasfondo moral. Las clases de anatomía no eran un acontecimiento común en el siglo xvii, de hecho en Ámsterdam, una ciudad pionera en investigaciones médicas, sólo se permitía una disección pública por año que debía realizarse únicamente sobre el cadáver de un ajusticiado. Quizá por esta razón se convertían en verdaderos espectáculos, eventos sociales muy esperados a los que sólo tenía acceso un número restringido de espectadores. Llamativamente, en esta obra el médico empieza la disección por el antebrazo del cadáver en lugar de hacerlo por el abdomen con una evisceración, como marcaba la costumbre de la época. Este dato ha tenido varias interpretaciones a lo largo del tiempo, entre otras la de W.G. Sebald quien argumenta que la irregularidad se debe a que el cadáver pertenecía a un delincuente de la ciudad llamado Adriaan Adriaanszoon, ahorcado pocas horas antes por robo. Con el brazo que se estaba diseccionando había cometido el acto. Es decir que el desmembramiento del antebrazo se podría interpretar como un castigo simbólico al crimen cometido, véase W.G. Sebald, *Los anillos de Saturno (Una peregrinación inglesa)*, trad. Carmen Gómez y Georg Pichler (Madrid: Debate, 2000). También cabe recordar que en el siglo xvii sólo renombrados cirujanos podían realizar este tipo de prácticas con fines médicos o didácticos. La disección, más que un proceder natural era considerado casi un sacrilegio. En ese sentido, desmembrar también significaba ultrajar el cuerpo sacrosanto, con lo cual también se podría considerar que el castigo se hacía extensivo a las posibilidades de redención del alma.

<sup>25</sup> Mariano Mestman, “La última imagen sacra de la revolución latinoamericana”, *Ojos Cruces* 3, núm. 3 (otoño, 2006): 23-46. En ese mismo texto, Mestman explica los efectos contrarios que provocaron las imágenes tomadas por los periodistas. El cuerpo había sido preparado para su exhibición a la prensa. Con el objetivo ya señalado se le había lavado, peinado e incluso recortado

En esta instancia podemos recuperar el concepto de montaje, una noción que atravesó muchas de las propuestas estéticas y filosóficas de los años veinte y treinta del siglo xx.<sup>26</sup> En particular, Brecht, Walter Benjamin o Aby Warburg atribuyeron un lugar central a la imagen dentro del concepto de historia desde el momento en que se deja de privilegiar un relato lineal para adoptar las nociones de discontinuidad, de quiebre y de choque como premisas narrativas. “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en un instante de peligro”, señala Benjamin en su sexta tesis.<sup>27</sup> En esa instancia la capacidad de condensación de la imagen resulta crucial. Desde esta perspectiva se plantea la noción de montaje como operación de conocimiento histórico<sup>28</sup> —más allá de una cuestión formal— y como herramienta frente al problema de construcción de la historicidad. En ese procedimiento, tanto el montaje como el documento (textual y visual) se conjugan en un proceso dinámico de destrucción y reconstrucción (he allí la función del montaje), que dispone un relato ya no desde la progresión y la linealidad, sino desde el fragmento, desde la confrontación y la diferencia de tiempos y espacios heterogéneos que “hacen saltar el *continuum* de la historia”.<sup>29</sup> Así, no es el hecho documento en sí, sino que se construye en la suma y la complejidad de múltiples cruces que le dan lugar.<sup>30</sup> En nuestro análisis particular, no cabe duda de que

---

la barba. Pero fue justamente en esa decisión donde se produce una transformación radical, la del “revolucionario resignado y acorralado, al indigente de la Quebrada del Yuro, vencido con todas las de la ley, envuelto en trapos con la cara ensombrecida por la furia y la derrota, en la imagen crítica de la vida que sigue a la muerte”. En ese proceso se había sellado el mito, al facilitar ese pasaje de la imagen del hombre muerto hacia la de la figura divina susceptible de veneración. Véase palabras de Jorge Castañeda citadas en Mestman, “La última imagen”, 28.

<sup>26</sup> Georges Didi-Huberman se ha ocupado de analizar las similitudes en la articulación de las teorías de la imagen de Warburg y la tesis de la historia de Benjamin. Véase del autor, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Óscar Antonio Oviedo Funes (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005), en particular el capítulo “La imagen malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo”, 119-196; en relación con Bertolt Brecht, del mismo autor, *Cuando las imágenes toman posición*, trad. Inés Bértolo (Madrid: A. Machado Libros, 2009), 95.

<sup>27</sup> Véase Walter Benjamin, “Theses on the philosophy of history”, en *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, transl. Harry Zohn (Nueva York: Schocken Books, 1969), 255. Esta traducción y las siguientes son mías.

<sup>28</sup> Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 157.

<sup>29</sup> Benjamin, “Theses”, 262.

<sup>30</sup> “El historicismo se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo póstumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parta de ello, dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado su propia época. Fundamenta así un

la información proporcionada por los medios (las fotos, las crónicas, las investigaciones) cumplieron un papel central a la hora de otorgar veracidad al tema en tanto referente.

En cuanto a las posibilidades narrativas del montaje, si bien el cine y la fotografía son considerados dos manifestaciones fundamentales para evidenciarlas, en relación con la pintura y la potencia visual que su imagen puede generar, Georges Didi-Huberman (en clara clave brechtiana) ha reparado en su capacidad de condensar en un mismo espacio la superposición de tiempos como un rasgo distintivo,

En esa nueva construcción [la del relato reestructurado por el montaje] se evidencia la complejidad que encierra un acontecimiento que no vale por sí mismo sino por todo el proceso que condensa, con sus contradicciones, sus encuentros y disrupciones. En pintura, muy especialmente la posibilidad de superponer los tiempos en una misma imagen refuerza este concepto.

En definitiva, con base en dos imágenes, en las múltiples combinaciones de tiempos y espacios que desencadena este cruce entre Rembrandt y el *Che* Guevara, Alonso realiza su interpretación histórica y expone su postura ideológica (fig. 5). En este caso, lo que hace a las obras aún más interesantes es el modo en que conjuga el montaje de la historia (del tiempo) en sentido estricto y el de la propia especificidad disciplinar (la historia del arte), en una relación dialéctica donde uno y otro contribuyen al sentido de la obra, que es a su vez histórico. Es en esta operación donde Alonso da forma visual al acontecimiento y donde descansa la reflexión política sobre lo que, según su visión, este suceso comprendía para Latinoamérica.

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

La idea del montaje temporal alcanza incluso a los diálogos que incorpora Alonso en la composición de una de las obras fechadas en 1970

---

concepto de presente como ‘tiempo-ahora’ en el que se han metido esparciéndose astillas del mesiánico”. Benjamin, “Theses”, 263.



5. Carlos Alonso, *La lección de anatomía n. 2* (detalle), 1970, acrílico sobre tela, 130 × 180 cm.

(fig. 6). Un dato no menor, ya que son éstos los que realizan una paradójica operación de mostración y ocultamiento en los cruces idiomáticos y sus traducciones. El texto está visible pero a su vez permanece oculto.<sup>31</sup> A través de un recurso propio de la época como los globos de diálogo —apropiados por el *pop* del *cómic*—, se teje un cruce temporal que pone de relieve, en el espacio central del cuadro, una de las cuestiones fundamentales del suceso: la intervención norteamericana en la captura y la muerte de Guevara. Así, en el diálogo de dos personajes holandeses se lee:

—¿De que murió? [pregunta uno en español].

—Veermoord door CIA [responde el otro en holandés, que en su traducción al español significa: “lo asesinó la CIA”<sup>32</sup>].

<sup>31</sup> Un mecanismo que ha funcionado hasta la actualidad, ya que ninguna de las interpretaciones posteriores de la obra menciona el significado de la frase. Incluso Mariano Mestman, quien se ha ocupado de esta obra de la serie, hace referencia a la sigla CIA sin esclarecer el significado total de la frase, al respecto véase Mestman, “La última imagen”, 26, n. 27.

<sup>32</sup> Para traducir la frase Alonso recurrió a Sigwart Blum, un amigo alemán con conocimiento del holandés, quien era crítico de arte en el diario *Argentinisches Tagesblatt*. Se evidencia aquí la



6. Carlos Alonso, *La lección de anatomía*, 1970, acrílico sobre tela, 210 × 200 cm.

También la obra censurada en 1969 contenía un globo de diálogo con una inscripción ilegible en las fotografías relevadas.<sup>33</sup> De todos modos, la idea de la intervención norteamericana también quedaba plasmada en la botella de Coca-Cola que sostiene uno de los militares que rodean la camilla.

El modo en que Alonso encaró la realización de *La lección de anatomía*, nos habla asimismo de su idea acerca de la función del arte y la pintura. Respecto del estudio para las versiones definitivas y el tiempo dedicado a la serie declaraba: “no se trata de unos cuadritos fabricados especialmente para provocar escándalo en una muestra”.<sup>34</sup> Estas palabras lo situaban frente al debate que dominaba la esfera cultural en 1969, el de las posibilidades concretas del arte para accionar eficazmente dentro del terreno de

---

clara intención de Alonso por realizar el mencionado juego de hacer explícito y a la vez encriptar el enunciado. Entrevista de la autora con el artista, Buenos Aires, 4 de octubre de 2010.

<sup>33</sup> Si bien Alonso afirma que en ambos cuadros las inscripciones eran iguales, en los documentos alcanza a notarse que las frases son distintas. Por ejemplo, en la obra censurada alcanza a leerse la palabra “fotografía”.

<sup>34</sup> Oldenburg, “Alonso: lección de anatomía”, 68.

la política. En ese contexto, su apuesta por la pintura le exigía un manejo del tiempo distinto de aquél del arte contestatario y la necesidad de inmediatez que éste imponía. Una opinión que aún sostenía en 1974 cuando afirmaba como,

la herencia contestataria impone responder a la realidad golpe por golpe. Pero hay otro tiempo. La pintura tiene el suyo y el artista no puede ser un cronista cotidiano sin arriesgar a ser aniquilado por el mismo cúmulo de acontecimientos, por el aluvión de noticias que envejecen rápidamente, además. Requiere un tiempo botar fuera una obra, de lo contrario sale cruda.<sup>35</sup>

Los tiempos de la militancia y aquellos requeridos por la práctica artística no corrían por sendas paralelas. Algo que ya habían advertido aquellos artistas que, en 1968, plantearon la imposibilidad del arte para generar algún tipo de efecto social real. En este punto, el artista evoca y elige reivindicar la pintura y su técnica, sentando una postura que lo distanciaba de la idea del arte absorbido por la política en sentido excluyente.<sup>36</sup>

Hacia finales de los años sesenta, mientras la vanguardia debatía sobre los límites de la disciplina y los alcances del arte en la política, en el seno de la práctica pictórica también se discutían problemas como el de la representación y los modos más eficaces de plasmar la realidad en la obra. Ya han sido señalados los fuertes debates en torno al realismo que se sucedían desde principios de los años sesenta, incluidos aquellos que involucraban al realismo socialista como única vía de representación partidaria.<sup>37</sup> En 1967, el mismo Alonso —en ese entonces militante del Partido Comunista Argentino— se vio envuelto en una de estas peleas cuando presentó la serie dedicada a su maestro y referente del PCA, Lino Enea Spilimbergo,

<sup>35</sup> Hugo Monzón, “Carlos Alonso propone la investigación de una nueva dimensión pictórica a partir de una realidad concreta”, *La Opinión*, 26 de enero de 1974, 19.

<sup>36</sup> “pienso que todavía tiene vigencia pintar y dibujar. Que ese es un lenguaje con vitalidad y sustancia a desarrollar. Mi proposición es ésta: arrancar de una problemática que me toque y cargue. A partir de una ideología, analizar la realidad y meterme con ella en forma directa”, declaraba Alonso, véase Monzón, “Carlos Alonso”, 19.

<sup>37</sup> Este tema tampoco era nuevo para la izquierda. La función social del artista revolucionario había sido central en las décadas de 1920 y 1930, fundamentalmente en la Rusia posrevolucionaria y algunos países de Europa Occidental, como Alemania. En Argentina, los problemas relativos al realismo también habían generado debates. En 1936 Antonio Berni redactó el Manifiesto del Nuevo Realismo, destinado a formular un arte que representase el mundo social y político, donde también discutía las asociaciones que se formulaban entre verismo, naturalismo y realismo. Véase Antonio Berni, “Nuevo Realismo”, *Forma* (agosto, 1936): 14.



Corría el año 1967 o '68 [*sic*]. En Buenos Aires alguien había decretado la muerte de la pintura. Y no sé si fue por causa del decreto o porque íntimamente habíamos llegado a un punto muerto, que a mí me acometió la parálisis. Sí, la pintura tocaba sus límites después de toda la investigación —buena y mala, hecha por artistas verdaderos o hecha por practicantes— que había desembocado en la no figuración y en el informalismo. No era ninguna novedad para la pintura esa llegada a un punto oscuro, porque su historia se compone de momentos encendidos y momentos apagados, como la cresta y la base de la ola. Yo había pasado casi un año entero sin trabajar, entreteniéndome sólo con algunas esculturas. Hasta que una noche supe que había muerto mi amigo Francisco Petrone, un amigo cercano y entrañable. Pensé mucho en él durante aquella noche, y me puse a pintar para no caer en la tristeza.<sup>38</sup>

Cuando retomó la pintura lo hizo desde un lugar cuestionador, con una serie de estudios y cuadros que presentó en Art Gallery en la exposición donde mostró la serie *Todo Lino*.<sup>39</sup> “Fue cuestionarme la pintura tal como me la habían enseñado y a través del maestro, de Spilimbergo, desentrañar el fenómeno”, sostendría un tiempo después.<sup>40</sup>

Durante los dos meses de la exposición se desató una polémica que excedió el terreno de la estética y ocasionó, entre otras cosas, el alejamiento de Alonso del PCA.<sup>41</sup> Lo cierto es que en el mismo año en que se produjo el numeroso alejamiento de las filas juveniles, desencantadas ante la férrea ortodoxia del partido, Alonso fue obligado al ostracismo partidario ante el vacío de apoyo al que lo sometió una parte importante de la plana del PCA. La imagen que Alonso ofrecía de su maestro no encuadraba con los modelos que buscaban forjar para sus referentes.

Por el contrario, Alonso había pintado la serie con una idea desacralizadora: “tratar de barrer con cierto cinismo que la gente de la cultura tenía respecto de los maestros”.<sup>42</sup> En ese sentido, también contenía una reflexión sobre la libertad del artista. Spilimbergo había elegido una vida que no era ni la que el PCA ni la Academia Nacional de Bellas Artes estaban dispuestos a reflejar. Si el título hacía referencia irónica a la disciplina en cuestión, el lienzo como soporte de la pintura (la frase “Puro Lino” sobre la tela en el bastidor se reitera en varias obras de la serie), también encerraba la idea

<sup>38</sup> Tomás Eloy Martínez, “Diálogo con Carlos Alonso”, *La Opinión Cultural*, 27 de octubre, 1974, 4.

<sup>39</sup> Véase s.a., *Carlos Alonso*, cat. exp. (Buenos Aires: Art Gallery International), 1967.

<sup>40</sup> S.a., “Carlos Alonso. De Spilimbergo a Dante”, *Persona*, año 1 (marzo, 1969): 16.

<sup>41</sup> Algunos aspectos de esta polémica pueden leerse en Alberto Giudici, “Todo Lino. El dolor de la creación”, en *Carlos Alonso (autobiografía en imágenes)*, 65-68.

<sup>42</sup> Entrevista de la autora con Carlos Alonso, Buenos Aires, 4 de octubre de 2010.

de la esencia de quien era Spilimbergo, ya no el gran maestro adorado por sus discípulos, sino aquel azotado por la enfermedad, casi olvidado, alguien muy distinto del que su familia había elegido sacralizar en 1964—inmediatamente después de su fallecimiento— al acceder a velarlo en la Academia Nacional de Bellas Artes (fig. 7).<sup>43</sup>

En ese mismo sentido puede leerse la muestra homenaje realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1965. Según relataba la revista *Hoy en la Cultura* ésta reflejaba “una tendencia a escindir la obra de arte de su tiempo y las realidades que le dieron fundamento”, cuestión que era manifiesta en el criterio curatorial que lo presentaba como un “artista metafísico” al enfatizar su etapa de “influencia renacentista”.<sup>44</sup>

Aquellas primeras inquietudes fueron guiando a Alonso hacia nuevos cuestionamientos, fundamentalmente el de la relación entre cuadro y mercancía entronizada por la sociedad de consumo: “trabajar haciendo un cuadro que irremediamente se convierte en mercancía es intolerable”, comentaba.<sup>45</sup> Estas declaraciones, realizadas pocos meses antes de la censura sufrida en las Salas Nacionales, se encontraban directamente ligadas a la decisión de un grupo de quince artistas de reunirse en un colectivo que trabajara con esas líneas rectoras: tratando de devolver a la pintura su esencia expresiva, lejos de la lógica imperante del mercado. En 1968 ya se encontraban trabajando con base en esas ideas, cuando una parte del grupo alcanzó la mayoría en la Comisión Directiva de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP).

Con esta problemática en mente, entre 1969 y 1975 Alonso casi no realizó exposiciones y cuando lo hizo trazó una división clara entre su obra “vendible” y la “no vendible”. Ése fue el caso de la exposición de Art Gallery (1971) dedicada a la *Lección de anatomía* donde, según su propio testimonio, no realizó ninguna venta.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Con esta decisión, su familia resuelve reflejar una imagen más aséptica de Spilimbergo, muy lejana de la imagen del contexto en que vivió los últimos años de su vida, en Unquillo, y que Alonso plasmó en la serie del 67. En ese sentido también refiere a la libertad del creador, a través de la idea, quizá demasiado romántica, del artista eligiendo su destino, aunque éste sea el de la autodestrucción.

<sup>44</sup> Asimismo, el semanario señalaba cómo en la muestra estaban ausentes etapas completas y fundamentales de la producción del artista como la serie de grabados *La vida de Ema* o su experiencia muralista en las Galerías Pacífico, véase [J.S, C.P, R.P.], “Spilimbergo en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *Hoy en la Cultura*, núm. 25 (diciembre, 1965): 26.

<sup>45</sup> S.a, “Carlos Alonso. De Spilimbergo a Dante”, 16.

<sup>46</sup> En Roma la situación será distinta, en parte porque el ambiente político y cultural era otro. Tras exponer en la Galería Giulia (mayo de 1972) vende algunos de los cuadros, incluidas algunas versiones de la serie del *Che*.



7. Carlos Alonso, *Puro lino*, acrílico sobre tela, 100 × 100 cm.

En absoluta correspondencia con lo expuesto, a principios de los años setenta Alonso se adhiere en Italia al nuevo realismo, un movimiento que abarcaba un rango de tendencias muy distintas (desde el arte *povera* al hiperrealismo).<sup>47</sup> Al respecto, la Galería Giulia en Roma jugará un papel central. En 1972 Alonso firmó contrato con este espacio donde se programó una primera muestra que incluyó la serie de la *Lección de anatomía*.<sup>48</sup>

A esta galería también se encontraban vinculados varios artistas del Grupo Hegemonía, al que Alonso se unió en 1971 durante un viaje que realizó para tratar de conseguir financiamiento para el proyecto de *La divina comedia*.<sup>49</sup> Se trataba de una agrupación de artistas gramscianos vinculados al Partido Comunista Italiano, quienes perseguían a través de una pintura militante lo que Alonso denominó “una actitud extrema de realismo”.<sup>50</sup> Con esa idea, sus integrantes buscaban promover la interacción con lo

<sup>47</sup> Entrevista de la autora con el artista, Buenos Aires, 4 de octubre de 2010.

<sup>48</sup> Fue entonces cuando logró vender varios de los cuadros de la serie. Entrevista de la autora con el artista, Buenos Aires, 4 de octubre de 2010.

<sup>49</sup> S.a, “Alonso: el artista que está cómodo en el infierno”, *Panorama* (4 de marzo, 1969): 50.

<sup>50</sup> Si bien participaba del grupo, Alonso no pudo interactuar en todas las actividades debido al estricto control que se ejercía sobre los residentes extranjeros, quienes no podían tener antecedentes policiales para permanecer en el país, véase Monzón, “Carlos Alonso”, 19.

social a partir de la concreción de actividades colectivas en espacios como fábricas u otras instalaciones industriales. Con la colaboración de obreros y operarios, utilizando tanto sus capacidades como los materiales disponibles en el lugar de trabajo, generaban proyectos vinculados a distintas problemáticas sociales, fueran éstas locales o de alcance más amplio como ciertos conflictos políticos mundiales.<sup>51</sup>

De la definición de Alonso sobre el grupo se desprenden estrechos vínculos con las ideas y procesos que sustentaron la realización de una serie como *La lección de anatomía*: “El nuevo realismo es un arte politizado. Su enunciado franco, directo, apela en ocasiones a un simultaneísmo en el que se mezclan diferentes tiempos y situaciones alrededor de una idea, de una carga intencionada”.<sup>52</sup> Tampoco escapaba al grupo la búsqueda de una “nueva imagen en pintura”, la reconstrucción de la imagen a partir de la toma de conciencia de una “realidad objetiva”.<sup>53</sup> En ese sentido, la estrategia del nuevo realismo consistía en traer la realidad a la obra: “Es una pintura que toma los elementos cotidianos sin opinar. Sin deformar la realidad ni hermosearla. La realidad tomada tal cual es. Que cada uno saque sus conclusiones [...]”<sup>54</sup>

De ese modo, resulta más relevante pensar el enfoque de la figura de Guevara desde el orden de lo cotidiano que aplicar una categoría como la del antihéroe proclamada por muchos opositores de la estética del realismo socialista. Desde esta posición Alonso planteaba su construcción de la imagen del *Che*: el hombre abatido tras un largo proceso de persecución, expuesto en un estado de absoluto abandono, pero al mismo tiempo mostrando el modo en que se materializaba el mito de la ética del sacrificio

<sup>51</sup> En ese sentido se realizaron actividades vinculadas al golpe militar en Chile, pero también otras que surgían de la investigación del grupo en las localidades que visitaban, véase Monzón, “Carlos Alonso”, 19.

<sup>52</sup> Monzón, “Carlos Alonso”, 19.

<sup>53</sup> “sin dualidades, sin soluciones de compromiso con el pasado, sin incorporar ni mediatizar los saldos de las estéticas destructivas, llámense como se llamen...”, declaraba Alonso. Véase Alberto Collazo, “Carlos Alonso”, *La Actualidad en el Arte*, año 3, núm. 14 (segunda época): 27.

<sup>54</sup> S.t. *Gente* (28 de noviembre, 1974). También cabe señalar que por aquel entonces otros artistas argentinos, desde otras propuesta estéticas, adherían a los mismos principios, el uso de la realidad como materia para la ejecución de sus trabajos. Por ejemplo León Ferrari, quien desde 1967 tomaba las noticias periodísticas para realizar obras donde se señalaban circunstancias sin necesidad de mayor explicación que la que su propia presencia generaba: “señalar y no explicar hechos y contradicciones. Palabras que se explican solas [...] el público las oye y saca sus consecuencias o conclusiones”, afirmaba. Carta de León Ferrari a Leopoldo Maler, 15 de marzo, 1968. Archivo León Ferrari. En ese sentido también podemos señalar similitudes con las reflexiones de Benjamin en relación a su idea del montaje como operación de conocimiento: “Citar sin comillas... yo no tengo nada que decir, sólo que mostrar”, véase Walter Benjamin, “Paris, capitale du XIX siècle”, en *Le livre des passages (1927-1940)*, trad. Jean Lacoste (París: Le Cerf, 1993), 474.

que postulaba. El papel de los medios masivos resultó fundamental en ese proceso que fundía cuestiones tan fuertes como el misterio que había envuelto la última etapa de la vida cuasi profética del *Che*, con una muerte cargada de heroicidad.<sup>55</sup> Fueron esas tensiones entre la figura humana y la divina, las que Alonso buscó condensar en las obras que proyectaba someter al escrutinio público en junio de 1969.

Dos cuadros de la serie ya se encontraban terminados cuando, a principios de aquel año, fue invitado a participar en el *Panorama de la pintura argentina 2*,<sup>56</sup> la segunda de tres exhibiciones organizadas por la Fundación Lorenzutti con el objetivo de ofrecer una perspectiva global de la pintura argentina del siglo xx. En esa oportunidad, Alonso participó con tres obras según indicaba la convocatoria: dos telas de la serie *La lección de anatomía* y *Tucumán 1969* (o *Tres niños*), un cuadro donde podían verse tres niños con sus cuerpos deformados por el hambre (fig. 8).<sup>57</sup> Sobre este último cuadro, cabe señalar que la problemática tucumana no era nueva ni para Alonso ni para muchos de los artistas que se habían enrolado desde distintas vertientes estéticas en las filas del arte revolucionario —posiblemente *Tucumán arde* sea hoy el ejemplo más conocido. De hecho, la situación de los ingenios azucareros constituía una cuestión central en los debates de la cultura y la política a finales de los años sesenta.<sup>58</sup>

En relación con este tema, el 17 de abril se había presentado en la sede de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) el mural

<sup>55</sup> Tan mítica era su figura, que tanto las circunstancias de su muerte como el destino de su cadáver fueron rodeados por un secreto hermético. Incluso, la orden fue hacer creer al mundo que el cadáver había sido incinerado cuando en realidad se había enterrado junto con otros camaradas en una fosa común. El verdadero paradero del cuerpo recién se conoció tres décadas más tarde.

<sup>56</sup> *Panorama de la pintura argentina 2*, cat. exp. (Buenos Aires: Fundación Lorenzutti, 1969).

<sup>57</sup> En 1968 los índices extraoficiales de mortalidad infantil de Tucumán evidenciaban, cuando menos, los límites del proyecto económico del gobierno militar que había tomado a la provincia como prueba piloto de su plan. El tema del hambre y la desnutrición volverá a aparecer en la producción de Alonso en 1974, al involucrarse en un proyecto sobre los alimentos con cuarenta ilustraciones para una publicación de Armando Tejada Gómez, *El libro de las comidas. Historia del hambre y los alimentos, de sus migraciones y adhesiones americanas*, véase s.a, “Realismo”, *Revista La Nación* (12 de mayo, 1974): 3.

<sup>58</sup> Para 1969, la crisis se hacía sentir en la provincia debido a la gran inestabilidad económico-social producida por el cierre de diez ingenios azucareros, situación que dio lugar a huelgas y protestas de trabajadores. Debido a esto, el territorio tucumano se encontraba intervenido por las fuerzas policiales y de infantería. Respecto de la situación tucumana en esos años véase Mark A. Healey, “El interior en disputa: proyectos de desarrollo y movimientos de protesta en las regiones extra-pampeanas”, en *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo, 1955-1976*, dir. Daniel James (Buenos Aires: Sudamericana, 2007), 169-210.



8. Carlos Alonso, *Tucumán* 1969, acrílico sobre tela, 150 × 150 cm.

colectivo *Villa Quinteros también es América*.<sup>59</sup> El mismo fue anunciado en la revista *Cristianismo y Revolución* donde se lo señaló como un “testimonio de artistas plásticos”,<sup>60</sup> planteaba los dos aspectos centrales del más reciente conflicto desencadenado por el cierre del ingenio local: “la manifestación y la represión”,<sup>61</sup> que a través de dos paneles de gran formato *Hambre basta* y *Los cuatro jinetes*, documentaba la protesta de aquel pueblo sumido en la miseria.<sup>62</sup>

Lejos de ser un hecho aislado, esta iniciativa formó parte de una serie de muestras que la SAAP desarrolló en oposición al régimen militar a partir de 1968, que perfilaron una etapa de la institución que Ignacio

<sup>59</sup> La iniciativa se desplegó en repudio a la represión desatada en la localidad tucumana de Villa Quinteros, cuando sus habitantes intentaron interrumpir la ruta por donde debía pasar el gobernador tucumano para protestar por el cierre definitivo del ingenio azucarero. Véase s.a, “¿De qué color es una huelga?”, *Panorama* (29 de abril, 1969): 44.

<sup>60</sup> Anuncio de la muestra en *Cristianismo y Revolución*, núm. 14 (segunda quincena de abril, 1969): 24. Tanto este número como el siguiente estuvieron en buena medida dedicados a la problemática tucumana.

<sup>61</sup> *Cristianismo y Revolución*, 24.

<sup>62</sup> S.a, s.t, *Panorama* (29 de abril, 1969): 44. Según esta misma revista Alonso había participado en la realización del panel correspondiente a la manifestación.

Colombres definió como “su época más combativa”.<sup>63</sup> Desde aquel año y hasta 1970, la comisión directiva estuvo integrada por un grupo de artistas plásticos que, sin alejarse de las posturas de izquierda, ocupó un lugar que históricamente había pertenecido al PCA.<sup>64</sup> En este sentido, la clara actitud confrontativa de las muestras, acentuaba las diferencias con las posturas reformistas que caracterizaban al partido.<sup>65</sup> Por otro lado, la propuesta del nuevo directorio también incluía desarrollar acciones que intentaran alternativas estéticas que se diferenciaran de las actividades impulsadas por el Instituto Di Tella, el espacio que dominaba la escena artística porteña.<sup>66</sup> Como ya señalamos, la iniciativa se emparentaba al grupo que, reunido desde 1967, ensayaba distintos intentos de “arte socializado” en franca oposición a lo que ellos entendían como un límite: el del arte en tanto mercancía.<sup>67</sup> Desde esta perspectiva, la recuperación del trabajo colectivo y de distintos tipos de experiencia mural o del cartel fueron claves para llevar adelante esas ideas (fig. 9).<sup>68</sup>

<sup>63</sup> Dentro de este programa se inscriben muestras colectivas como *Homenaje a Latinoamérica* (1968), *Villa Quinteros también es América* (1969), *Homenaje a los muralistas de Galerías Pacífico* (1969) y *Malvenido Rockefeller* (1969). En este sentido, *Homenaje a Vietnam* (Galería Van Riel, 1966) debe ser entendida como una muestra precursora. Allí se reunieron por primera vez artistas de distintas tendencias quienes habían dejado de lado sus diferencias estéticas (muchas veces irreconciliables) para coincidir en un problema político. Según Andrea Giunta “tal vez fue la mayor muestra política que se haya realizado en nuestro país”, véase Andrea Giunta, “Utopía y disolución: arte crítico en la década del sesenta”, en AA.VV., *Artes plásticas na América Latina contemporânea* (Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994), 105.

<sup>64</sup> Entrevista de la autora con Carlos Alonso, Buenos Aires, 4 de octubre de 2010. Junto con Alonso (vocal), integraban la Comisión Directiva Ignacio Colombres (vicepresidente) y Ricardo Carpani. El grupo también se encontraba conformado por Esperilio Bute, Mario Erlich, Alfredo Plank, Julio Martínez Howard, Hugo Pereyra, Carlos Sessano y Franco Venturi, entre otros.

<sup>65</sup> En las elecciones de 1970 la lista del PCA volvió a recuperar su primacía dentro de la comisión. Frente a este desplazamiento los artistas impulsarán una última intervención ya no dentro de la SAAP sino en el Salón Nacional de Experiencias Visuales de 1971. En aquella oportunidad, un grupo de artistas deciden participar con obras de abierto contenido político. Véase declaraciones de Ignacio Colombres en *Ignacio Colombres. Pinturas y tintas*, cat. exp. (Buenos Aires: Galería Carmen Waugh, 1973), s.p.

<sup>66</sup> Por coincidencia ambos locales, el del Di Tella (Florida 934) y el de la SAAP (Florida 846), se encontraban a una cuadra de distancia sobre la emblemática peatonal Florida. Este perímetro, a raíz de las actividades vanguardistas del Di Tella (*happenings*, conciertos, obras teatrales, muestras de artes visuales) se conocía como la “Manzana Loca”.

<sup>67</sup> Así lo definía Colombres en *Ignacio Colombres*. s/p.

<sup>68</sup> Dentro de este marco, la SAAP realiza la exposición sobre los maestros muralistas de las Galerías Pacífico en la que participan los artistas que ejecutaron la obra, véase Cecilia Rabossi y Cristina Rossi, *Los muralistas en Galerías Pacífico*, cat. exp. (Buenos Aires: Centro Cultural Borges, 2008), 47.



9. Exposición *Homenaje a Latinoamérica*, SAAP, octubre de 1968. Tomado de *Revista Primera Plana* (octubre, 1968): 4.

En relación con el *Che*, durante los primeros días de octubre de 1968, cuando se cumplía el primer aniversario de su muerte, la SAAP organiza la muestra *Homenaje a Latinoamérica*,<sup>69</sup> una exposición que le rendía homenaje de forma encubierta a través de la obsesiva reiteración de una misma imagen: “Cuadros iguales —señaló León Ferrari— pintados en carbonilla y terminados por distintos artistas según su tendencia”.<sup>70</sup> La sucesión de imágenes avanzando se repetía como en un friso continuo de telas que cubrían la sala.<sup>71</sup> La imagen partía de una conocida foto que Alberto Korda tomó de Guevara durante una manifestación en La Habana. Un día después de inaugurada, la muestra fue cerrada por la policía. En estas experiencias de arte militante socializado se encontraba involucrado Alonso, cuando de manera paralela comenzó a pensar su propio homenaje a Guevara: *La lección de anatomía*.

El 2 de junio de 1969, todo se encontraba dispuesto para inaugurar la segunda edición de la exposición *Panorama de la pintura argentina*,

<sup>69</sup> Junto con Alonso participan de la muestra Alberto Alonso, Juan Carlos Castagnino, Ricardo Carpani, Julio Martínez Howard —éstos organizadores— y Jorge de la Vega, Ernesto Deira, Roberto Jacoby, León Ferrari, Pablo Suárez, entre otros: s.a., “Misterio”, *Primera Plana*, núm. 302 (3 de octubre, 1968): 4.

<sup>70</sup> Declaración de León Ferrari en “Encuentro para una nueva plástica”, *Cuba* (octubre, 1973): 48.

<sup>71</sup> Posteriormente las obras fueron donadas a Casa de las Américas en Cuba, cuyo patrimonio integran actualmente.



auspiciada por la Subsecretaría de Cultura de la Nación, cuando inesperadamente se ordenó descolgar dos de los tres cuadros enviados por Alonso. La orden provenía del subsecretario de Cultura Julio César Gancedo, quien se había presentado aquel día en la Salas Nacionales para recorrer la muestra. Si bien no resulta difícil imaginar qué pensó el secretario al enfrentarse a las obras, lo cierto es que la visita no era casual ya que fue el director del Palais de Glace quien advirtió a Gancedo acerca del explícito contenido político de las pinturas de Alonso (fig. 10).<sup>72</sup>

Según lo anotado por Guevara en su diario de Bolivia, sus planes proyectaban el ingreso a Argentina a través de la frontera con Bolivia, en abril de 1969. Su fracaso es historia conocida: esta iniciativa se vio truncada ante el aniquilamiento del foco por parte de las fuerzas paramilitares integrada por soldados bolivianos y norteamericanos. Sin embargo, a pesar de no haberse concretado esos planes, la segunda edición del *Panorama de la pintura argentina* se inscribió en un momento encendido de la historia argentina. El 29 de mayo un fuerte levantamiento social sacudió a la provincia de Córdoba. La coalición obrero-estudiantil que tomó las calles de la provincia amplió sus consecuencias más allá de los reclamos obreros que le habían dado origen y, junto con la serie de levantamientos que se expandieron en todo el país, sellaron el fin del proyecto de la revolución argentina (tal era el nombre con el que el general Juan Carlos Onganía había denominado al proyecto del gobierno militar iniciado en 1966).<sup>73</sup> Para ese entonces, un nuevo modo insurreccional había marcado la irrupción de la guerrilla urbana en la sociedad argentina.

A este débil panorama político se sumaba, veinte días más tarde, el arribo a Argentina del gobernador de Nueva York, Nelson Rockefeller, en el marco de una gira oficial por Latinoamérica. Sabemos que, en realidad, se trataba de una misión diplomática encubierta cuyo objetivo fue *testear* el grado de inserción social de la izquierda en Latinoamérica. De aquella travesía resultó el informe —camuflado con el nombre de “Calidad de vida en la Américas”— que recomendaba el envío de refuerzos militares a los países latinoamericanos.<sup>74</sup>

<sup>72</sup> Jorge Lorenzutti se encontraba en el despacho del director cuando éste redactó, personalmente, una nota para Gancedo en una máquina de escribir. Testimonio del arquitecto Jorge Lorenzutti a la autora, 15 de enero de 2009.

<sup>73</sup> Para un contexto de la Revolución argentina y el golpe de Estado de 1966 véase César Teatch, “Golpes, proscripciones y partidos políticos”, en *Nueva historia argentina*, 253-297.

<sup>74</sup> El nombre original del informe fue “Quality of Life in the Americas. Report of a U.S. Presidential Mission for the Western Hemisphere” y se encuentra reproducido en un temprano trabajo del periodista Gregorio Selser donde se analiza la gira de Rockefeller por Latinoamérica, véase del autor *Los cuatro viajes de Cristóbal Rockefeller a Latinoamérica: con su informe al presidente Nixon* (Buenos Aires: Hernández Editor, 1971).

10. Carlos Alonso posa en el Palais de Glace junto a dos de las obras que había seleccionado para la muestra *Panorama de la pintura argentina 2*. Horas más tarde las dos pertenecientes a la serie del Che serían descolgadas.



Múltiples protestas se propagaron en cada uno de los países incluidos en la gira. Hubo disturbios y violencia, e incluso se llegaron a suspender las paradas en Bolivia y Uruguay. Rockefeller llegó a Argentina el domingo 29 de junio en una corta visita de 36 horas. El clima de violencia no cesó tras su partida, pocas horas después, en la noche del 30 de junio, fue asesinado el dirigente de la Unión Obrera Metalúrgica y Líder de la CGT Azopardo (la línea sindical ortodoxa), Augusto Timoteo Vandor. Este acontecimiento marcaba a su vez, la crisis por la que atravesaba el movimiento obrero y las fuertes luchas internas en las que se encontraba envuelto el peronismo. Tras los acontecimientos sucedidos a un mes del cordobazo, el gobierno dispuso el estado de sitio y se recrudecieron las penas para los presos políticos que progresivamente comenzaron a poblar las cárceles del país. A este enrarecido clima de violencia se sumaron las acciones de protesta contra la visita del político norteamericano. El 26 de junio, trece supermercados Minimax (una de las veinte empresas que en Argentina tenían capitales de la familia Rockefeller) ardieron simultáneamente.<sup>75</sup>

<sup>75</sup> Una maniobra similar —incluso de mayor magnitud— fue la perpetrada por los tupameros en Uruguay con el incendio de la sede corporativa de la General Motors, cuyo costo estimado de pérdidas fue de un millón de dólares. El operativo argentino marcó, además, la aparición del primer atentado de un grupo guerrillero en el país. El jefe de la Policía Federal, Mario Fosca declaraba al semanario *Primera Plana*: “Hasta ahora no se sabía que existiera en la Argentina grupo capaz de emprender una acción que exigiera semejante sincronización; es más: la secta clandestina logró mantener su plan impermeable a la infiltración de los servicios secretos del gobierno”,

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

Las dos obras correspondientes a la serie *La lección de anatomía* fueron descolgadas aduciendo que “las obras del señor Alonso no coinciden con las anunciadas en el catálogo”.<sup>76</sup> Pero la realidad era que esa imagen del *Che* resultaba incómoda. El primero en advertirlo, recordemos, había sido el director de las Salas Nacionales. Ante estos hechos, de los treinta y nueve participantes siete retiraron sus obras en señal de protesta.<sup>77</sup> Si bien se había estipulado una muestra en la SAAP donde se expondrían las obras retiradas, el temor a posibles represalias por parte de la Secretaría de Cultura en el local de la sociedad anuló esta idea. Más allá de eso, unos días más tarde se realizó allí mismo la multitudinaria muestra colectiva *Malvenido Rockefeller*.<sup>78</sup>

Desde otro ángulo, la exhibición de la serie de Alonso también venía a reavivar el debate suscitado dos años antes, cuando el núcleo ortodoxo del PCA rechazó la cruda visión de Alonso sobre su maestro Spilimbergo. Al respecto, Juan Grela, un importante referente cultural partidario, precisaba que si bien no apoyaba la posición de Alonso, repudiaba la censura creativa ejercida por la Secretaría de Cultura.<sup>79</sup> Es evidente que estas declaraciones se vinculaban con la visión nada triunfalista ni heroica que presentaba la serie. Con relación al PCA, también resulta notorio que ninguna publicación

---

véase “Las variaciones del tiempo borrascoso”, *Primera Plana*, núm. 340, 1 de julio, 1969, 10-11. Días después las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) se atribuirían la cadena de atentados.

<sup>76</sup> Citado en Oldenburg, “Alonso: lección de anatomía”, 68.

<sup>77</sup> No participaron de la exposición Ricardo Carpani, César López Claro, Blas Mazza, Pedro Pont Vergés, Leopoldo Presas, Luis Seoane y Carlos A. Torrallardona. Los pintores excluyeron sus obras de la exposición y enviaron una nota a la fundación en la que se manifestaron del siguiente modo: “Frente a la disyuntiva planteada por el pintor Carlos Alonso, los pintores que refrendan esta nota deciden hacer retiro de sus obras solidarizándose con Alonso y entendiéndose que: 1) al no permitirse la exhibición de las obras de Alonso se atenta contra la libertad de expresión artística. 2) Quienes firman esta nota manifiestan su adhesión, asimismo, a la importante obra realizada por la Fundación Lorenzutti en el campo de la cultura y hacen votos para que la misma continúe desarrollándose al margen de las presiones ajenas a la verdadera índole del arte y la cultura”, s.a., “Inauguróse ayer en las Salas de exposición la muestra Panorama de la Pintura Argentina”, *La Prensa*, 3 de junio, 1969, 7. Incluso para Alonso, la fundación parecía estar libre de culpa ya que un año después participa en la exposición *Pintura argentina. Promoción internacional*, organizada por la misma institución en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

<sup>78</sup> Diversas muestras-protesta en contra de la visita de Rockefeller tuvieron lugar en distintos sectores, por ejemplo, la de “Carteles contra el Enviado” en la Facultad de Derecho, véase s.a., “Rockefeller. Misión imposible”, *Primera Plana*, núm. 340 (1 de julio, 1969): 14.

<sup>79</sup> Oldenburg, “Alonso: lección de anatomía”, 68.

vinculada al partido se expresara sobre este tema.<sup>80</sup> En ese sentido, podemos plantear dos posibilidades: por un lado, si nos atenemos a la postura del PCA y su adhesión a una estética partidista excluyente, las imágenes no reflejaban ni el optimismo ni la heroicidad exigida por sus preceptos artísticos; por otro lado, la abierta postura reformista del partido se oponía a las posiciones de enfrentamiento bélico que planteaba la línea revolucionaria cubana, en este caso la del foquismo guevariano.<sup>81</sup>

En una de las pocas notas que reseñaron el conflicto, el cronista se preguntaba por la razón de la censura: si los afiches del *Che* se vendían en las calles de Buenos Aires “no debiera haber ninguna razón para impedir su presentación en una muestra”, argumentaba.<sup>82</sup> Pero más que por la sola figura del *Che*, esta obra inquietaba desde la abierta denuncia y exposición de sus verdaderos ejecutores ya que, como señalaba Alonso unos meses más tarde, de aquel suceso participaban las fuerzas que, con su aval a los regímenes militares, definirían el destino futuro de Latinoamérica.

<sup>80</sup> Una situación aún más extraña si consideramos que en octubre de ese mismo año el semanario *Propósitos*, órgano del PCA, dedicó espacio a la muestra sobre imágenes de la *Divina Comedia* en dos ediciones consecutivas, véase Eduardo Joubin Colombres, “Carlos Alonso”, *Propósitos*, 16 de octubre, 1969; Bruzzone, “Bruzzone habla de Alonso”, *Propósitos*, 23 de octubre, 1969.

<sup>81</sup> Cabe recordar que el apoyo a la lucha armada así como las voces de protesta en contra del Realismo Socialista, habían sido —cada una en su medida— algunas de las causas que provocaron la mayor crisis en la historia del partido. En 1967, estos conflictos culminaron con una gran deserción de sus filas, principalmente de la juventud universitaria.

<sup>82</sup> Oldenburg, “Alonso: lección de anatomía”, 68.

