

Un museo imaginado. La experiencia chilena de Mário Pedrosa

AN IMAGINED MUSEUM. THE CHILEAN EXPERIENCE OF MÁRIO PEDROSA

Mario Cámara

CONICET-Universidad Nacional de las Artes (UNA) y
Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-5211-8831>

mario_camara@hotmail.com

RESUMEN: El presente artículo se propone reflexionar sobre el proyecto del Museo de la Solidaridad llevado adelante por el crítico brasileño Mário Pedrosa durante el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende. Se propondrán dos hipótesis centrales, la primera tiene que ver con los sentidos que pudo haber tenido para Mário Pedrosa el proyecto de la Unidad Popular, en general, y el del Museo de la Solidaridad, en particular; la segunda, en íntima relación con la primera, es qué significación pudo haber tenido un proyecto como el del Museo de la Solidaridad para las políticas culturales de un gobierno como el de la Unidad Popular.

PALABRAS CLAVE: museo, solidaridad, políticas culturales, políticas populares, autonomía.

ABSTRACT: This article intends to reflect on the Solidarity Museum project carried out by the Brazilian critic Mário Pedrosa within the framework of the Popular Unity government of Salvador Allende. Two central hypotheses will be proposed, the first has to do with the meanings that the Popular Unity project, in general, and the Solidarity Museum, in particular, could

have had for Mário Pedrosa; the second, closely related to the first, is what significance a project such as the Solidarity Museum could have had for the cultural policies of a government such as that of the Popular Unity.

KEYWORDS: museum, solidarity, cultural policies, popular policies, autonomy.

En 1970, Mário Pedrosa debe abandonar Brasil, acusado por la dictadura militar de haber entregado información a Amnistía Internacional sobre la situación de persecución política que se vive en su país. Su paso inicial por la Embajada chilena permite imaginar que la suya ha sido una salida apresurada, que se ha enterado de que lo iban a encarcelar sobre la hora y que, impedido de salir por avión de Brasil, ha logrado que la Embajada lo cobije. Del mismo modo, pero vía Embajada de México, Pedrosa deberá salir de Chile en septiembre de 1973, cuando Pinochet derroque al gobierno de Salvador Allende. Recordemos, para más datos, que entre 1968 y 1974 la dictadura brasileña atravesó su momento más represivo. Son “los años de plomo”, caracterizados, entre otras cosas, por el hecho de que decenas de artistas y protagonistas del mundo del arte y la cultura son obligados a exilarse o deciden emigrar, temerosos y al mismo tiempo cansados del clima de persecución imperante. Un listado muy reducido nos dice que en esos años Caetano Veloso y Gilberto Gil se instalan en Londres luego de un breve periodo encarcelados y un confinamiento ambulatorio en la ciudad de Bahía, Glauber Rocha pasa un tiempo en Cuba, Darcy Ribeiro reside en Chile y luego se instala en Perú, Ferreira Gullar también elige Chile en primer lugar y luego Argentina, Thiago de Mello va directo a Chile. Destaco el destino chileno, que no fue infrecuente para militantes e intelectuales de izquierda brasileños. Incluso el expresidente Fernando Henrique Cardoso, que gobernó Brasil entre 1995 y 2003, vivió en Chile entre 1964 y 1967 y dictó clases en el Instituto Latinoamericano de Planificación Económica y Social (ILPES, dependiente de la ONU), en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Chile¹.

¹ Fernando Henrique Cardoso escribe en Chile, junto a Enzo Faletto, el influyente ensayo *Dependencia y desarrollo en América Latina* (1969).

En 1970, Mário Pedrosa tiene setenta años y su trayectoria vital ha estado atravesada por decenas de viajes que ha experimentado como estudiante, como crítico de arte, como investigador y como exiliado. Este que sería, en cierto sentido, su último gran viaje, producto de la persecución política, será, sin embargo, diferente a todos los anteriores. Y será también un viaje utópico, que encarne el último gran proyecto cultural planteado desde un gobierno revolucionario. Al llegar a Chile, es recibido por el profesor Miguel Rojas Mix², director del Instituto de Arte y Cultura Latinoamericano (ICAL) en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile³. Dicha facultad había ocupado un rol estratégico en las políticas culturales de la Unidad Popular aun antes de que Allende llegara a la presidencia del país. Rojas Mix consiguó designar a Pedrosa como profesor en la cátedra de Historia del arte, cargo que comenzará a ejercer casi de inmediato. Su tarea como docente, sin embargo, pronto se verá alterada por uno de los encargos más importantes de su vida: coordinar la creación de un museo, cuya primera denominación será Museo de Arte Moderno y Experimental, que fuera la muestra del apoyo internacional de la comunidad artística al proyecto de Salvador Allende. La iniciativa había surgido del crítico de arte español José María Moreno

² Escritor y académico, Miguel Rojas Mix fue Doctor en Filosofía en la Universidad de Köln (Alemania) y Doctor de Estado “ès lettres” en la Universidad de la Sorbona. Catedrático desde 1961, fue Secretario de Redacción de los Anales de la Universidad de Chile en Santiago, Chile. En 1969, fundó y dirigió el Instituto de Arte y Cultura Latinoamericano, donde se creó el Museo de la Solidaridad (hoy Museo Salvador Allende). En 1973 se exilió en Francia, donde fue profesor de la Sorbonne y Vincennes y Director de Investigación en el Instituto de Altos Estudios para América Latina. Sus investigaciones abarcan desde estudios de urbanismo americano, pasando por historia del arte americano colonial, republicano y del siglo XX, hasta escritos sobre el cómic y la institución universitaria. Entre sus libros destacan *La Plaza Mayor, el urbanismo instrumento de dominio colonial*; *Los cien nombres de América* y *América Imaginaria*. En 2002, crea los Talleres del Imaginario, que se han constituido en diversas universidades de América Latina, en España e Italia y que expresan sus dos mayores preocupaciones científicas: los estudios sobre identidad y las cuestiones epistemológicas que implica el desarrollo creciente del conocimiento visual.

³ En 1971, se fundó por decreto el Instituto de Arte Latinoamericano, que dependía de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y había sido resultado de la fusión del Instituto de Extensión Artística y el Centro de Arte Latinoamericano. El instituto, dirigido por Miguel Rojas Mix, comenzaba a consolidarse como un espacio de creación y discusión teórica de alcance regional.

Galván durante un encuentro de intelectuales llamado “Operación Verdad”, realizado en Santiago en el mes de marzo de 1971, con el objetivo de exhibir apoyo frente a una campaña de desprestigio internacional contra el gobierno de Allende⁴. Pedrosa parecía ser el hombre indicado para la tarea, dada su trayectoria en gestión y su amplia red de contactos en el mundo del arte⁵. Había sido jurado en la primera bienal de San Pablo, en 1951, curador de las ediciones de 1953 y 1961, responsable de la muestra de 1954 por el cuarto centenario de San Pablo, y en 1958 había proyectado, a pedido de Oscar Niemeyer, un –finalmente nunca concretado– Museo de las Imágenes para Brasilia. Además, había sido director del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-RJ) entre 1960 y 1962 y vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte⁶. La dirección del museo chileno estaría acompañada de un comité internacional conformado a fines de ese mismo año. El Comité de Solidaridad Artística con Chile (CISAC), esa fue su denominación, tuvo como integrantes a Jean Leymarie, director del Museo de Arte Moderno de París; Edward de Wilde, director del Museo Stedelijk de Ámsterdam; Louis Aragon, poeta vinculado al surrealismo y miembro del Partido Comunista Francés; Giulio Carlo Argan, historiador del arte italiano y miembro de AICA; Rafael Alberti, poeta español de la generación del 27; Juliusz Starzyński, profesor del Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Varsovia y miembro de AICA; y Dore Ashton, crítica de arte y activista política estadounidense. La presencia latinoamericana

⁴ Al encuentro asistieron, entre otras figuras reconocidas internacionalmente, los escritores españoles Alfonso Sastre y Carlos Castilla del Pino, el cantante griego Mikis Theodorakis, el poeta italiano David María Turoldo, el productor de cine Renzo Rossellini (quien ya estaba en Chile como oficial de prensa del gobierno), el senador y pintor italiano Carlo Levi y el crítico de arte español José María Moreno Galván.

⁵ Durante la Operación Verdad, Mário Pedrosa estuvo en la India como jurado de la Trienal de Nueva Delhi. Al regresar a Santiago, se reunió con Miguel Rojas Mix, José Balmes y el cineasta uruguayo y editor de la revista *Marcha*, Danilo Trelles, por invitación del director del Departamento de Cultura de la Presidencia de la República. En esa reunión, la sugerencia inicial de Moreno Galván y Levi se retomó y se concretó la idea de crear un museo. Para concentrar la organización de la nueva iniciativa, se constituyó un comité internacional, que sería presidido por Pedrosa.

⁶ Conjuntamente con Mário Pedrosa participaron Rojas Mix, por el IAL, y José Balmes, como pintor y decano de la Facultad de Bellas Artes.

estuvo compuesta por Aldo Pellegrini y Mariano Rodríguez, quienes ya tenían vínculos con el instituto. Junto a ellos también estuvieron Carlo Levi y José María Moreno Galván.

Poco más de un año después de aquel encargo, entre el 3 y el 15 de mayo de 1972, en el marco del Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur –del cual Pedrosa será designado presidente–, se inaugura la primera exposición del nuevo museo. El evento contará con la presencia y la palabra de Salvador Allende, lo que demuestra la importancia estratégica del museo para el gobierno. El discurso del presidente, pronunciado el 17 de mayo, inaugura formalmente la exposición del museo –aún sin sede propia– en la sede del Museo de Arte Contemporáneo. La exposición permanece abierta hasta el 2 de julio⁷. En aquel discurso, Allende resaltó el hecho de que este fuera un museo constituido por el aporte solidario de artistas de todo el mundo. De ese modo, queda instituido oficialmente el cambio de nombre: de Museo de Arte Moderno y Experimental comenzará a llamarse Museo de la Solidaridad⁸. Así lo anuncia Allende:

Y, es por ello que el 1º de Mayo, en un acto de masas de honda importancia para nosotros cuando se congregaban los trabajadores de Chile, para rememorar a aquellos que cayeron, para hacer posible –entre otras cosas– que los nuestros se reunieran siendo Gobierno, anuncié que se iba a inaugurar este Museo de la Solidaridad y leí los nombres de aquellos que estimé representaban, no por la jerarquía, tan sólo, de sus condiciones de creadores, sino por haber sido los primeros, los nombres –repito– de aquellos que enviaron al Comité de Solidaridad, con más premura, su expresión de afecto a nuestro pueblo y a nuestros trabajadores (Allende 2)⁹.

⁷ En abril de 1973 se realizaron otras dos exposiciones del Museo de la Solidaridad.

⁸ El cambio de nombre no se produce en el acto de inauguración de esa primera exhibición, pero de alguna manera será allí que termine de oficializarse.

⁹ El discurso de Mário Pedrosa, en tanto, comienza del siguiente modo: “La idea de solidaridad que con tan airoso aplomo nos presenta el gallo miroviano no habría alcanzado el horizonte internacional a sí espontáneamente, sin el soplo vital emanado de esa difícil, de esa admirablemente difícil realidad chilena que Usted, Compañero Presidente, tan bien representa. Y es por eso que en este momento mismo todos nosotros tenemos –como si estuviera en nuestras manos– la idea encarnada en estos cuadros, en esas esculturas, en esos grabados y dibujos, en esas imágenes que de estas salas se desprenden, nos conmueven y van a permitir

La palabra “solidaridad” constituía un concepto central en los planes originales del proyecto, dado que su acervo se fue constituyendo exclusivamente en base a donaciones de artistas que deseaban expresar su solidaridad con el proyecto chileno mediante este acto, de modo tal que el cambio de nombre encuentra una poderosa razón. Aun así, el desplazamiento es significativo, pues se pasa de una denominación que clasifica al museo en términos artísticos –habrá allí arte moderno y arte experimental– a una denominación no artística: la solidaridad. La fuerza de ese concepto-afecto surge como respuesta a una política de hostigamiento al proyecto de la Unidad Popular tanto desde el frente interno como desde Estados Unidos, uno de los principales responsables del golpe de Estado de septiembre de 1973. Al dotarse de ese nombre, el museo se inscribe sin ninguna ambigüedad en el proyecto de la Unidad Popular¹⁰.

Como hemos visto, y pese al involucramiento directo de Allende, el museo nunca consiguió una sede definitiva¹¹ y, de acuerdo a lo que puede leerse en el archivo disponible en su sede actual, la etapa de consolidación del acervo coincide con la casi certeza de la inminencia de un golpe militar y la necesidad de preservar las obras de una muy probable incautación y destrucción.

A partir de estas informaciones históricas, y muy básicas, me interesa plantear algunas cuestiones. La primera procura analizar, a partir de un conjunto de informaciones biográficas e histórico-políticas, el significado político que tuvo para Pedrosa el proyecto de la Unidad Popular, en general, y el del Museo de la Solidaridad, en particular. La segunda, en íntima relación con la primera, consiste en proponer como hipótesis que la versión del museo planeado por Pedrosa difería de un

la constitución del Museo de la Solidaridad que Usted, compañero Presidente, va a instaurar” (“Dijo Mario” 19). Con el “gallo miroviano”, Pedrosa se refiere a la pintura que donó Joan Miró, realizada especialmente para el acervo del museo. La pintura representaba un gallo. Sobre esta pintura y, en particular sobre su relación con el Museo de la Solidaridad, se puede consultar el texto de Andrea Giunta, “Joan Miró y la solidaridad con Chile. Las obras que el artista donó al pueblo de Chile como un manifiesto contra la dictadura”, incluido en su libro *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* (2020).

¹⁰ El cambio de nombre había comenzado con la carta “A los artistas del mundo”, escrita por Salvador Allende poco antes de la inauguración de la primera muestra.

¹¹ Mário Pedrosa deseaba instalar el museo en el edificio Defensa de la raza, hoy Universidad Bernardo O’Higgins.

modo problemático de las políticas culturales oficiales implementadas por el gobierno de la Unidad Popular.

La respuesta a la primera cuestión requiere, como anticipé, recuperar ciertos datos biográficos de Pedrosa, cuya trayectoria suele ser abordada en dos partes, la política y la artística. En 1923, Pedrosa fue uno de los fundadores de la revista *A Classe Operária*, prohibida por la policía después de su primer número. En 1926, se afilió al Partido Comunista Brasileño. Un año después, en 1927, el partido lo envió a estudiar a la Escuela Leninista de Moscú, pero Pedrosa se detuvo en el camino, más precisamente en Berlín. En Alemania se adhirió a la oposición trotskista y, en 1929, en su regreso a Brasil, fue expulsado del Partido Comunista. Esta estancia resulta fundamental para su trayectoria no solo política sino crítica. Podemos aventurar, por ejemplo, que su estancia en Berlín y su aproximación al trotskismo hará que, muchas décadas después, su exilio se defina por Chile y no por Cuba. En 1930, fundó el diario obrero *Luta de Classes* y fue detenido, por primera vez, en Río de Janeiro. En 1931, en San Pablo y ya liberado, trabajó como periodista y continuó con su militancia trotskista. En 1937, se exilió en Francia y participó, un año después, de la fundación de la IV Internacional, es decir de la Internacional Trotskista¹². En 1945, fundó el periódico *Vanguarda Socialista* y la organización União Socialista Popular. Sobre el periódico, Hilcar Leite, uno de sus redactores, sostenía:

Tratava-se de um movimento internacional de reestudo de todo o movimento socialista. Foi o início da crítica à Revolução Bolchevique e ao estado do bolchevismo depois de Lenine. (...) achávamos que a União Soviética, a partir do momento em que aceitou fazer a guerra, era uma potência capitalista, uma potência imperialista. A gente fez Vanguarda Socialista, que se tornou na América Latina o porta-voz da nova plataforma (Leite párr. 5).

¹² La IV Internacional fue una organización internacional de partidos comunistas seguidores de las ideas de León Trotsky, quien fue además su principal dirigente. Fue establecida en un congreso de delegados en Périgny (París) el 3 de septiembre de 1938, que aprobó el Programa de Transición. La IV Internacional se consideraba heredera de todas las internacionales obreras, pero su modelo organizativo y programa político se basaban en los cuatro primeros congresos de la III Internacional.

Lo que me interesa destacar con estas informaciones es, como anticipé, la filiación trotskista de Pedrosa. Esa filiación lo lleva a ser crítico del proyecto comunista tal como se está desarrollando en la Unión Soviética y del realismo socialista como estética oficial. Su postura resultará clara en un texto llamado “Vicisitudes do artista soviético”, de 1966, en el que Pedrosa narra detalladamente sus intentos para que la Unión Soviética, además de participar en la Bienal de San Pablo de 1961 –algo que sí consigue–, envíe parte de la producción de las vanguardias de los años diez y veinte, tales como el constructivismo y el suprematismo. La ministra de Cultura de la Unión Soviética, nos cuenta Pedrosa con tono de asombro e sorna, le había respondido que esos artistas no tenían la menor importancia, que siempre habían estado apartados del pueblo y que no pertenecían a la historia del arte ruso (Pedrosa, “Vicisitudes” 93).

El proyecto de la Unidad Popular no fue, por supuesto, un proyecto trotskista, pero en su defensa de la libertad de creación se alejaba de las políticas culturales de la Unión Soviética y, en un plano latinoamericano, de las de Cuba. En el contexto de los proyectos revolucionarios latinoamericanos, el modelo chileno se proponía como una vía democrática para alcanzar el socialismo y esa decisión establecía una diferencia sustancial con la Cuba de Fidel Castro. Por otra parte, en los años sesenta y setenta, Pedrosa había dejado de definirse como trotskista y más bien comienza a identificarse con una izquierda que no asume la violencia como forma de llegar al poder.

La crítica brasileña Leyla Perrone-Moisés, en un testimonio recogido en el libro *Telquelismos latino-americanos* (2009) de Jorge Wolff, reflexiona sobre la percepción diferenciada que supone para los intelectuales latinoamericanos de izquierda el proyecto cubano y el proyecto chileno:

Siempre fui de izquierda, digamos, socialista, pero siempre tuve dudas con relación a la Unión Soviética. Mi hermano era comunista, fue dirigente de la UNE [União Nacional dos Estudantes], fue a Checoslovaquia y a Moscú cuando era joven. Y yo discutía mucho con él, primero por la invasión a Hungría –yo era muy joven pero pensé que aquello había sido un desastre– y luego fue la invasión a Checoslovaquia, y en el ‘68 yo ya tenía condiciones de evaluar la situación. Entonces, la invasión a Checoslovaquia significó mi rechazo del estalinismo. En la misma época –vea que años fueron aquellos– en enero

del '71, fui a visitar a mi hermano que estaba exiliado en Chile. Y ahí vi el Chile de Allende. Ese Chile era algo maravilloso, porque era la utopía realizada; por eso no duró mucho. Porque era el socialismo con libertad total de prensa y de todo. Mi ideal político pasó a ser el Chile del gobierno de Allende. Una izquierda democrática. Como toda mi generación, y creo que las generaciones siguientes también, siempre tuve mucho respeto y admiración por Cuba, pero nunca fui muy castrista debido a las restricciones a la libertad, tal vez necesarias, pero que me dejaban siempre con resabio (cit. en Wolff 186).

Hay todavía un dato más que contribuye a profundizar esa diferencia, lo que se conoce como “el caso Padilla”, que tiene como actor principal al escritor cubano Heberto Padilla, quien fue encarcelado en el mes de marzo de 1971, acusado de actividades anticubanas. Padilla fue liberado poco más de un mes después, luego de firmar y leer una confesión obligada en la que se asumía como culpable. Marzo de 1971 es también el mes de la Operación Verdad en Chile, en la que se anuncia el proyecto del Museo de la Solidaridad. Respecto al caso Padilla, muchos años después, el crítico argentino Nicolás Casullo sostendrá:

El que se llamó “Caso Heberto Padilla”, poeta encarcelado en su Cuba natal en 1971 y liberado luego de una difundida y patética autocritica, resultó un episodio de fuertes resonancias que se dio en el corazón de un tiempo latinoamericano muy particular. Aconteció en la médula de una época de la cultura y la política de las izquierdas perfiladas detrás de los credos revolucionarios socialistas sobre todo en Sudamérica. En Chile hacía más de un año que gobernaba la Unidad Popular todavía como gestión popular de pleno empuje. En Uruguay crecía el electorado del Frente Amplio y la organización armada Tupamaros hegemonizaba el tenor de las noticias. En Perú gobernaban militares nacionalistas inscriptos en el campo antiimperialista. Y en la Argentina habían transcurrido puebladas, Cordobazos y el gobierno castrense se percibía en franco camino de salida hacia las urnas signado –en términos de narración explicativa de futuro– por los enunciados de las izquierdas en cuanto a clima ideológico antidictadura dominante en el período. En el resto de las izquierdas de América Latina persistía con distintos niveles de envergadura y derrotas el ideario de una revolución que encontraba su paradigmática silueta precisamente

en la Cuba acaudillada por Fidel Castro. Fue por demás significativo y abrumador el caso del poeta Padilla, por cuanto obligó al campo intelectual, artístico, literario, periodístico y político latinoamericano y europeo progresista, a expresarse de manera traumática, contradictoria y conflictiva sobre el hecho de un escritor preso en La Habana por sus ideas y expresiones que “atentaban contra” la marcha de un proceso socialista (Casullo 83).

Los testimonios de Leyla Perrone-Moisés y de Nicolás Casullo, si bien difieren en la valoración de Cuba —Leyla Perrone-Moisés respeta la experiencia cubana, pero resalta la falta de libertad, mientras que Casullo vive el caso Padilla como un trauma—, muestran que la revolución cubana, a partir de los años setenta, comienza a ser un problema y un divisor de aguas para el intelectual latinoamericano¹³. Frente a esa revolución que se tornaba problemática, el proyecto de la Unidad Popular, llegado al poder a través de elecciones libres, se presentaba como una alternativa posible. La trayectoria política de Pedrosa, su mirada crítica sobre la Unión Soviética y sobre las estéticas del realismo socialista, enmarcarán la elección de Chile como destino y como utopía.

La biografía de Pedrosa, según quien la relate, tiende a invisibilizar o bien su trayectoria como crítico —esto sucede cuando se lo aborda desde la política—, o bien su trayectoria política —cuando se lo aborda desde el arte—. Y, en algún sentido, esta partición no es totalmente caprichosa. A partir de los años cincuenta, Pedrosa se vuelca hacia la crítica de arte en detrimento del activismo político, el que, sin embargo, nunca abandona del todo¹⁴. Dos o tres aspectos inciden en ese movimiento: una cierta normalidad política en Brasil que se extenderá hasta el golpe de Estado de 1964, un progresivo apartamiento de las posturas más radicales de Pedrosa y su profesionalización académica. No olvidemos que, en 1949, presenta su tesis *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* para la cá-

¹³ Remito a la excelente descripción que Claudia Gilman desarrolla en “Cuba, patria del intelectual latinoamericano”, donde ofrece una detallada cronología del caso Padilla. El ensayo está incluido en su libro *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2003).

¹⁴ De hecho, en 1966 publica dos libros íntegramente políticos: *A Opção Brasileira* y *A Opção Imperialista*. Además, a su regreso a Brasil, y en parte como resultado de su experiencia chilena, es uno de los fundadores del Partido de los Trabajadores (PT).

tedra de Historia del Arte y de la Estética en la Facultad de Arquitectura de Río de Janeiro. De modo que podríamos afirmar que la militancia política predomina durante la primera parte de su vida, y que la crítica, la docencia y el activismo cultural lo hacen en la segunda etapa¹⁵. Remarquemos también que Pedrosa viaja a Chile no como militante político, sino como crítico de arte y, como tal, será primero profesor y luego estará al frente del comité encargado de organizar el Museo de la Solidaridad. Pero un proyecto como el del Museo de la Solidaridad, que aunaba el apoyo internacional al gobierno de Allende y que significaba constituir un acervo con obras de muchos de los principales artistas modernos de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, conseguía, en cierto sentido, rearticular sus dos mitades: el activismo político y el activismo cultural, con una intensidad que quizá nunca antes había tenido. Trabajando para el arte o en un proyecto artístico, Pedrosa volvía a trabajar para la revolución, como resulta claro en una carta que envía a su sobrino el 12 de julio de 1972:

Sigo pensando que América (del Norte y del Sur) es hoy más contemporánea que Europa. Un intelectual, proscrito en nuestros lares, donde debe estar es aquí, o en estos lares. (...) Me di a la tarea de crear e instalar aquí el Museo de la Solidaridad, y no me doy por vencido. No ha pasado la hora de las dificultades, pero son los huesos del oficio para quienes en Chile se les ha metido en la cabeza que tienen que hacer la famosa transición al socialismo. Creo que las cosas se están volviendo cada vez más irreversibles (Senna y Pedrosa 23).

EL MUSEO IMAGINADO

La trayectoria y las redes internacionales de Pedrosa, como afirmé anteriormente, lo convirtieron en la persona ideal para llevar adelante el proyecto del museo, mientras que su trayectoria política y crítica hicieron de Chile y del proyecto revolucionario de la Unidad Popular un destino anhelado. De todos modos, aún queda una cuestión sin responder, que

¹⁵ Presento su trayectoria, que nunca dejó de tener matices, de una forma deliberadamente esquemática, con el objetivo de que resulten claros sus movimientos y desplazamientos.

dividiré en dos partes. La primera es intentar imaginar cómo hubiera sido, de haberse inaugurado, la versión final del Museo de la Solidaridad que Pedrosa tenía en mente. La segunda consiste en preguntarse de qué modo ese museo imaginado hubiera sido, de todos modos, capaz de contribuir al proyecto socialista de la Unidad Popular, al menos desde la perspectiva de Pedrosa.

La primera cuestión es algo tramposa, pero la respuesta debería proporcionarnos cierta verdad. El Museo de la Solidaridad, como anticipé, tuvo efectivamente una inauguración. Pero se trató de una inauguración en una sede no propia y con un acervo todavía incompleto. Ello sucedió, tal como anticipé, en mayo de 1972, en la sede del Museo de Arte Contemporáneo en la Quinta Normal y la exhibición duró tres meses. Se calcula que hubo una asistencia de casi cien mil personas, una cifra extraordinaria para Chile en esa época¹⁶. Resulta evidente que fue un éxito de público, con mucha presencia de estudiantes primarios. Esa masividad era uno de los objetivos de Pedrosa. Los miles de visitantes significaban abrir la institución y poner el arte al alcance de todos, democratizarlo, logrando que dejara de ser un entretenimiento para las elites. Pero si restamos la masividad, al menos en esta etapa del museo, la relación planteada entre obra y espectador era tradicional y apelaba a la contemplación. El público se desplazaba por las salas y observaba pinturas colgadas de las paredes. Nada demasiado espectacular proviniendo de alguien que había sido capaz de interpretar y promover con entusiasmo las experiencias participativas de artistas como Lygia Clark, Lygia Pape y Hélio Oiticica¹⁷.

¹⁶ La curiosidad del público parece comprobar que existe interés y empatía con el proyecto, y todos—incluido el presidente— quedan encantados con la “vedette” de la muestra: una pintura donada por Miró que retrata un gallo cantando a la alborada. La pintura se utilizará como portada del catálogo. Sobre la donación del gallo de Miró, véase “Joan Miró y la solidaridad con Chile. Las obras que el artista donó al pueblo de Chile como un manifiesto contra la dictadura”, de Andrea Giunta, incluido en *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* (2020).

¹⁷ De todos modos, en el discurso que pronuncia Pedrosa se refiere a una participación que exceda la mera contemplación: “Ahora, encerrada en estas salas, colgada en sus muros, está ya materializada la idea bajo cuyo calor ennoblecedor nos reunimos aquí. Esa materialización es el arte en su proceso de apareamiento. Aparte de mirarlas, contemplarlas, admirar esas corporificaciones, de dialogar con ellas por el tacto, por los sentidos, por el pensamiento, adquirimos una nueva

Entre el museo que efectivamente asomó su rostro unas pocas veces, en sedes no propias y por cortos periodos de tiempo, y el museo que aparece imaginado entre decenas de cartas y relatos del propio Pedrosa, siempre hubo una distancia. Ese proyecto, al menos en teoría, incluía itinerar parte de la colección por diferentes ciudades y pueblos, ofrecer talleres, trabajar con artesanos y obreros. La premisa era que el museo debía llegar a los rincones más apartados de Chile. Había, por ejemplo, un esquema ya avanzado con los trabajadores de la mina de cobre El Teniente, quienes, entusiasmados con la idea, se habrían reunido con Pedrosa y Rojas Mix. El arte contemporáneo también tendría su lugar e incluiría residencias para artistas extranjeros y la creación de obras e instalaciones de sitio específico en el edificio refaccionado del Parque O'Higgins, que sería su sede definitiva¹⁸. Como afirma Carla Macchiavello:

Pedrosa gestionó donaciones futuras que abrirían a la escena artística chilena a un espectro amplio del campo neo-vanguardista internacional de los años sesenta y setenta. Artistas amigos de Pedrosa como Antonio Dias, Hélio Oiticica, Livio Abramo y Mathias Goeritz no solo propusieron la creación o donación de obras específicas para el Museo, sino que ofrecieron conseguir obras de otros en los lugares donde vivían en ese entonces: desde representantes del Arte Povera italiano a través de Dias, hasta obras paraguayas vía Abramo. Por medio de una sugerencia de Leymarie y de Wilde, Pedrosa contactó al curador Harald Szeemann, quien desde Berna, Suiza, puso a circular la idea del Museo entre la lista de artistas participantes en la Documenta V Kassel, que había dirigido en 1972 (12).

Desplegado en su totalidad, ¿de qué manera hubiera encajado ese proyecto en el programa cultural del gobierno de la Unidad Popular? Como sostuve anteriormente, una diferencia sustantiva entre el gobierno de Salvador Allende y el gobierno revolucionario de Cuba es

experiencia vivencial, un nuevo enriquecimiento cognoscitivo, que es sobretudo un vehículo de la Verdad todavía trascendente en su contraste con una realidad que la niega” (Pedrosa, “Dijo Mario” 20). Destaco, además, la confianza en la experiencia artística como forma de acceder a una verdad trascendente y, por lo tanto, a la liberación.

¹⁸ Estaba previsto que la primera residencia fuera realizada por el artista polaco Grzegorz Kowalski.

que Allende proponía una vía democrática para llegar al socialismo¹⁹. Sin embargo, y al margen de las apuestas democráticas de la Unidad Popular, su programa cultural se fundaba en una estética realista y pedagógica. Las producciones artísticas, se sostenía, debían contribuir a concientizar a la clase proletaria sobre sus verdaderos intereses. En este sentido, un aspecto central del proyecto cultural del allendismo fueron las brigadas muralistas Ramona Parra, Inti Peredo y Elmo Catalán, siendo la Ramona Parra la más reconocida e importante²⁰. Es decir, en el marco de las artes visuales, es el muralismo el que ocupa un lugar central en el proyecto de gobierno, siendo el que más se ajusta a él en tanto política de las imágenes²¹. El trabajo de las brigadas surge como respuesta al boicot mediático que sufre casi de inmediato el gobierno de Allende. Se trataba de ocupar las paredes para transmitir mensajes claros y contundentes. Numerosos murales releen la historia de Chile y

¹⁹ Esa diferencia no implicaba que las relaciones entre ambos países no fueran amistosas y de estrecha colaboración.

²⁰ Los orígenes de las brigadas resultan imprecisos, ya que algunos autores datan el inicio de sus intervenciones incluso antes de 1965. No obstante, algunos investigadores han reconocido dos hitos que pueden ser considerados como fundacionales para esta agrupación: la realización, en 1968, del VI Congreso de las Juventudes Comunistas de Chile, del cual emanó la necesidad de articular grupos abocados a la elaboración de propaganda, y la “Marcha por Vietnam”, efectuada en 1969, que contó con la participación de unas dos mil personas que se desplazaron desde Valparaíso a Santiago para exigir la liberación del país asiático. En aquella manifestación, jóvenes convocados por uno de los fundadores de estas brigadas, Danilo Bahamondes, se adelantaron a los manifestantes para realizar diversas intervenciones gráficas en el camino que une al puerto con la capital. Luego de ambos acontecimientos, se conformaron, tanto en Santiago como a nivel nacional, cuadrillas organizadas que llevaban como nombre Brigadas Ramona Parra, en homenaje a una joven militante comunista asesinada en una manifestación realizada en Santiago en el año 1946.

²¹ Se pueden destacar nombres tales como Carmen Johnson, Hernán Meshi, Pedro Millar y Luz Donoso. En ellos se nota una influencia del muralismo mexicano posrevolucionario, proveniente de Fernando Marcos, artista chileno que había trabajado en México como colaborador de Diego Rivera y de David Alfaro Siqueiros. Asimismo, hay que destacar que, entre 1940 y 1942, David Alfaro Siqueiros estuvo en Chile realizando un mural en la escuela México de la ciudad de Chillán. Siqueiros había sido encarcelado en mayo de 1940, tras un frustrado atentado contra León Trotsky, y el gobierno mexicano optó por liberarlo bajo la condición de que abandonara México por un tiempo.

colocan al proletariado en el centro de la escena, como por ejemplo el famoso mural a orillas del río Mapocho, de 400 metros de largo y cuatro metros de altura. Ese mural tendrá tres partes. En la primera, estará quien era considerado una figura tutelar del movimiento obrero chileno, Luis Emilio Recabarren, tipógrafo autodidacta y fundador del Partido Comunista chileno. En la segunda parte estarán presentes las salitreras, espacios emblemáticos del surgimiento del movimiento obrero, y en la tercera se representarán las luchas del pueblo, la represión sufrida a lo largo de la historia del siglo XX y el presente más venturoso y prometedor. El mural del río Mapocho, del cual hoy solo quedan vestigios, resulta un ejemplo paradigmático del tipo de artes visuales predominantes durante el gobierno de la Unidad Popular y permite concluir que, de haberse desplegado por completo el proyecto del Museo de la Solidaridad tal como lo imaginaba Mário Pedrosa, su inserción probablemente hubiera sido un tanto liminar, no tanto por su apertura hacia la clase obrera, sino principalmente por el tipo de acervo que se iba constituyendo. La presencia de los norteamericanos Alexander Calder o Sol LeWitt, la obra geométrica del mexicano Eduardo Terrazas y del argentino Kazuya Sakai, los informalistas españoles Manolo Millares y Rafael Canogar, el pop del Equipo Crónica, la colaboración de Antonio Dias y Lygia Clark, dan cuenta de la diversidad y de la inclusión de corrientes no figurativas, abstractas, concretas y conceptuales, que convivían con obras figurativas y políticamente comprometidas. Las residencias previstas para artistas experimentales completan el panorama.

El texto “La fuerza educadora del arte”, escrito por Pedrosa en los años cincuenta, nos ofrece una información clave para responder la interrogante sobre de qué modo un museo de arte moderno y experimental podía contribuir al proyecto socialista de la Unidad Popular. Allí, Pedrosa sostiene que el arte, tanto para el creador como para quien lo recepciona, funciona como una educación de los sentidos, que es condición fundante para cualquier educación intelectual. Concretamente, más que en un contenido enunciativo, Pedrosa piensa el arte como una actividad que actúa sobre los sujetos a partir de sus formas. El arte nos debería enseñar a sentir mejor nuestra experiencia vital:

O objetivo principal de uma ocupação artística persistente e sistemática não está, no entanto, na produção de obras-primas, nem mesmo na construção desta ou daquela obra em particular.

O que sai das mãos ou da cabeça do incipiente artista ou artesão não é o que importa. O que importa é o que ganha, com tais atividades, a sua personalidade: o controle dos sentimentos, o desenvolvimento harmônico dos sentidos, o despertar da sensibilidade, o equilíbrio interno das emoções (Pedrosa, “A força” 62).

En 1958, muchos años antes de su experiencia chilena, y en carta dirigida a Oscar Niemeyer, Mário Pedrosa reflexiona sobre el proyecto de un futuro Museo de Brasilia y se refiere al poder de la educación a través del arte. El crítico sostenía allí la necesidad de una educación artística que construyera una nueva actitud del público frente la obra de arte. Con este objetivo en vista, sugería la conformación de un museo de copias y reproducciones fotográficas de todos los ciclos de la historia del arte en el mundo –sin omitir ninguna escuela, estilo del pasado o manifestación artística–, con textos, mapas, filmoteca y cursos de introducción a la historia del arte, la crítica y la percepción estética. Al integrar todas las artes, un museo de carácter pedagógico y documental contribuiría a la construcción de una educación artística y cultural²². Queda claro, entonces, que Pedrosa asume tempranamente que el museo como institución debe llevar adelante una política destinada a la educación de la sensibilidad entendida como práctica a ser desplegada transversalmente en todo el cuerpo social. Cada sujeto tiene derecho a la experiencia de crear, aunque no todos desarrollen una voluntad de formalización como la que finalmente guía a los artistas. La participación en Pedrosa es valorada como el medio para romper la clásica distancia entre la obra y el espectador, entre quien es autorizado a la práctica del arte y quien no lo es. El arte para Pedrosa posee una dimensión institucional pero es también, como surge de la cita anterior, una necesidad vital. Es allí donde reside su potencia política revolucionaria y no en cualquier enunciado de tipo políticamente comprometido, pues tanto su práctica como la ruptura de la distancia, considerada aristocrática, entre obra y espectador constituyen lo que alguna vez denominó nuestro crítico “ejercicios experimentales de libertad”. Sus proyectos y sus escritos

²² Tomo la información del artículo “Ahora bien, quien dice utopía, dice voluntad creadora: la función social del arte en Mário Pedrosa”, de Michelle Sommer, incluido en Mário Pedrosa, *De la naturaleza afectiva a la forma* (2017), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 46.

exhiben la confianza en el anudamiento transparente entre el arte, entendido como práctica de liberación, y las políticas de izquierda, y en que ese anudamiento tendrá como resultado una sociedad definitivamente reconciliada consigo misma. A diferencia del proyecto de la Unidad Popular, su proyecto no creía en ninguna pedagogía de las imágenes, pero sí confiaba en una pedagogía de las prácticas. Aunque diferentes, el proyecto de la Unidad Popular y el museo imaginado por Pedrosa encarnan ejemplarmente el cierre de un periodo, cuando todavía se le confiaba al arte la tarea de cambiar al mundo.

REFERENCIAS

- ALLENDE, SALVADOR. “Palabras del presidente de la República”. En Ministerio de Relaciones Exteriores, *Discursos pronunciados por el presidente de la República, doctor Salvador Allende, y por Mario Pedrosa, presidente del comité de solidaridad artística con Chile, con ocasión de inaugurarse la primera muestra de obras donadas al Museo de la Solidaridad*, Santiago, Departamento de Impresos del Ministerio de Relaciones Exteriores, 1972, pp. 1-5. Disponible en: <<https://www.mssa.cl/publicaciones/discursos-pronunciados-por-el-presidente-de-la-republica-doctor-salvador-allende/>> (Acceso: 18 de marzo de 2022).
- ARANTES, OTÍLIA. “A força educadora da arte” (Org.). En Mário Pedrosa, *Forma e Percepção Estética - textos escolhidos II*, San Pablo, Edusp, 1996.
- CASULLO, NICOLÁS. “Debates sobre el drama de un poeta y una época”. *Confines* vol. 17, diciembre de 2005, pp. 83-94.
- GILMAN CLAUDIA. “Cuba, patria del intelectual latinoamericano”. En *Entre la pluma y el fúsil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pp. 189-219.
- LEITE, HILCAR. “Mário Pedrosa político (3): de Vanguarda Socialista até o golpe militar (1945-1964)”. *Passa Palavra*. Web. 12 de septiembre de 2011. <<http://passapalavra.info/2009/11/14527>>. (Acceso: 27 de enero de 2022).
- MACCHIAVELLO, CARLA. “Experimentos en solidaridad y resistencia”. En *Fondo de Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, Santiago de Chile, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2015, pp. 9-19.

- PEDROSA, MÁRIO. “Vicissitudes do artista soviético”. En *Mundo, Homem, Arte em Crise*, San Pablo, Editorial Perspectiva, 1986, pp. 93-98.
- _____. “Dijo Mario Pedrosa”. En Ministerio de Relaciones Exteriores, *Discursos pronunciados por el presidente de la República, doctor Salvador Allende, y por Mario Pedrosa, presidente del comité de solidaridad artística con Chile, con ocasión de inaugurarse la primera muestra de obras donadas al Museo de la Solidaridad*, Santiago, Departamento de Impresos del Ministerio de Relaciones Exteriores, 1972, pp. 19-22. Disponible en: <<https://www.mssa.cl/publicaciones/discursos-pronunciados-por-el-presidente-de-la-republica-doctor-salvador-allende/>>. (Acceso: 18 de marzo de 2022).
- _____. “A Força educadora da arte”. En Otília Arantes (org.), *Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II* / Mário Pedrosa, São Paulo, EDUSP, 1996, pp. 61-62.
- PERRONE DE MOISES, LEYLA. “Testimonio”. En Jorge Hoffmann Wolff, *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar en los trópicos*. Buenos Aires, Grumo, 2009, pp. 173-208.
- SENNA FIGUEIREDO, CARLOS Y MÁRIO PEDROSA. *Retratos do exílio*. San Pablo, Antares, 1982, pp. 23-25.
- SOMMER, MICHELLE. “Ahora bien, quien dice utopía, dice voluntad creadora: la función social del arte en Mário Pedrosa”. En Mário Pedrosa, *De la naturaleza afectiva a la forma*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, pp. 34-54.

Recepción: 14-09-22

Aceptación: 26-01-23