

Entre Córdoba, Buenos Aires y Madrid. Redes afectivas, culturales y políticas a partir de la historia de una pareja de artistas visuales (1966-1984)

**Between Córdoba, Buenos Aires, and Madrid.
Affective, cultural, and political networks surrounding the story of a couple of
visual artists (1966–1984)**

Resumen

Este trabajo pretende contribuir con la Historia cultural del pasado reciente argentino investigando algunas etapas vitales de una pareja de artistas visuales conformada por Ana Luque y Pedro Pont Vergés. La hipótesis preliminar sostiene que las trayectorias de ambos fueron producto y productoras de redes afectivas, culturales y políticas que conectaron procesos sociales significativos, tanto individuales como colectivos, entre diversas geografías y temporalidades. Procedentes de provincias y generaciones distintas, se conocieron en Córdoba al inicio de los años 60. Desde 1967 se trasladaron a Buenos Aires para construir su pareja y allí permanecieron hasta el primer bienio de la última dictadura. En la atmósfera de una creciente fase de violencia y amenazas decidieron exiliarse en Madrid junto a su hijo infante. Luego de vivir siete años en Europa, la familia pudo regresar a la Argentina y radicarse en Córdoba en 1984, en el marco del retorno democrático. La pareja compartió experiencias por casi 40 años, hasta el fallecimiento de Pedro. Este ensayo explora las formaciones, producciones y relaciones de ambos artistas en diferentes contextos históricos. Particularmente, se profundiza en el período de exilio español, atendiendo tanto a la reconstrucción de lazos comunitarios como a ciertos agentes, instituciones y prácticas culturales que devinieron refugios de creación, contención, resistencia o politización.

Palabras clave: Historia cultural, Artes visuales, Estudios de Género

Abstract

This paper aims to contribute to the cultural history of Argentina's recent past by investigating some of the life stages of a couple of visual artists, Ana Luque and Pedro Pont Vergés. The preliminary hypothesis states that their careers were both the product and producer of affective, cultural, and political networks that connected significant social processes, both individual and collective, across diverse geographies and temporalities. These artists, coming from different provinces and generations, met in Córdoba in the early 1960s. In 1967, they moved to Buenos Aires to build their relationship, remaining there until the first biennium of the last dictatorship. In an atmosphere of increasing violence and threats, they decided to go into exile in Madrid with their son. After seven years living in Europe, the family could return to Argentina and settle in Córdoba in 1984, in the context of the return to democracy. The couple shared experiences for almost 40 years until Pedro's death. This essay explores the formations, productions, and relationships of both artists in different historical contexts. In particular, it explores the period of Spanish exile, focusing on the reconstruction of community ties and certain cultural agents, institutions, and practices that became havens for creation, containment, resistance, and politicization.

Keywords: Cultural History, Visual Arts, Gender Studies

Fecha de recepción: 29 de mayo de 2025

Fecha de aceptación: 31 de octubre de 2025

Entre Córdoba, Buenos Aires y Madrid. Redes afectivas, culturales y políticas a partir de la historia de una pareja de artistas visuales (1966-1984)

**Between Córdoba, Buenos Aires, and Madrid.
Affective, cultural, and political networks surrounding the story of a couple of
visual artists (1966–1984)**

Alejandra Soledad González*

De huellas y enfoques sobre una pareja de artistas visuales

El cotejo de cinco corpus de “huellas” históricas (Cf. Ginzburg, 2010) posibilita reconstruir algunos “hilos” y nudos de las tramas vitales de Pedro Pont Vergés (Corrientes, 1924- Córdoba, 2003) y Ana Luque (Santa Fe, 1941). Un primer corpus contiene indicios biográficos sobre él y está integrado por tres fuentes secundarias: una monografía universitaria (Barbosa, Garzón y Paz, 2005), una reseña póstuma (*La Voz del Interior*, LVI, 2003) y el catálogo de una muestra retrospectiva en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” (MPEC, 2021).

Paralelamente, devino central el relevamiento del archivo de Pedro, conformado por tres cajas de documentos guardados por la pareja y sistematizados por su hijo Sebastián. Esas cajas contienen diversas tipologías de materiales: por un lado, fuentes escritas (como actas de jurado, currículos, catálogos, cartas y recortes periodísticos); por otro lado, fotografías que plasman escenas no solo del círculo afectivo de su familia y amigos sino de algunos trabajos profesionales de ambos.¹

Un tercer grupo de vestigios comprende dos videos producidos en el marco de un programa televisivo denominado *El Picaporte. Abriendo historias*. Uno de ellos se tituló “Pedro Pont Vergés. Pintor”; el otro se designó “Ana Luque. Artista textil”. Fueron emitidos en 1997 y 1998, respectivamente, siendo auspiciados por la Secretaría de Cultura del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.² El cuarto conjunto está integrado por tres entrevistas semi-estructuradas que mantuve con Ana entre 2023 y 2024, conversaciones donde dialogamos sobre sus memorias individuales y colectivas. Complementariamente, el quinto corpus retoma testimonios escritos, orales y visuales recolectados en mis investigaciones previas sobre las artes visuales del pasado reciente de Córdoba.

Como sucede habitualmente en las parejas de artistas conformadas por mujeres y hombres durante el siglo XX, las fuentes y los estudios sobre la carrera de ella son escasos en

* Instituto de Humanidades (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas- Universidad Nacional de Córdoba) y Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), Argentina. Correo electrónico: alejandra.soledad.gonzalez@unc.edu.ar

¹ Agradezco a Ana Luque y Sebastián Pont Vergés, quienes colaboraron con esta investigación al concederme, respectivamente, tres entrevistas personalizadas y la consulta del mencionado archivo familiar.

² Fueron emitidos en Canal 4. Entonces la pareja obtuvo una copia en VHS. Luego, fueron digitalizados por su hijo y compartidos conmigo en 2024.

relación a la multiplicidad de vestigios e investigaciones existentes en torno a él (principalmente a su etapa sesentista).³ Complejizando dicho umbral de partida, la consulta del archivo familiar Pont Vergés-Luque (en adelante, AFPVL) y las entrevistas con Ana me permitieron profundizar en vivencias diferenciales y compartidas por la pareja en el transcurso de distintos contextos históricos.

Desde un enfoque de “Historia cultural” (Myers, 2002) de las artes, atento a las enseñanzas de los Estudios de Género, uno de los desafíos de este trabajo es intentar un abordaje equitativo de ambas trayectorias que posibilite repensar sus estrategias personales en el marco de los condicionantes sociales. Especialmente desde el final del siglo XX surgen investigaciones que problematizan a los parámetros androcéntricos que conformaron al canon de las artes visuales occidentales. Entre ellas, el libro editado por Chadwick y de Courtivron (1994: 9) propone un interrogante inicial:

Si la idea predominante acerca del arte y la literatura es que son obra de personas solitarias, aunque las estructuras sociales predominantes tienen que ver con las relaciones familiares, maritales y heterosexuales, ¿de qué manera escapan dos seres creativos de las limitaciones de este sistema y cómo construyen su historia alternativa?

Asimismo, dichas autoras destacan la potencia de centrar el análisis en las “parejas de artistas plásticos o escritores” para abordar no solo las posibles colaboraciones, tensiones e “influencias mutuas” sino “un contexto creativo compartido en el cual estudiar las diferencias que surgen del sexo, la edad, la raza y la clase social.” (Chadwick y de Courtivron, 1994: 10)

Antes de adentrarnos en la reconstrucción de esta pareja (iniciada a mitad de la década de 1960 y donde mediaba una distancia generacional de 17 años), las dos secciones preliminares de este ensayo ofrecen apuntes de las historias (familiares, culturales, económicas y políticas) que los antecedieron y condicionaron.

Pedro Pont Vergés entre 1924-1966

Pedro nació en 1924 en Santo Tomé, provincia de Corrientes. En ese lugar limítrofe con Brasil comenzó su contacto con las artes en la infancia. Al respecto, en un programa televisivo, él rememoraba: “yo empiezo a dibujar con carbonilla y tomo a una tía mía como modelo [...] mi historia empieza por ahí, no pude desprenderme de esta fascinación por la representación en el plano de dos dimensiones” (PPV, 1997). Paralelamente, durante esa niñez también comenzaron las experiencias de presencias ausentes en su familia. Ana recuerda que “Pedro fue el menor de ocho hermanos, de los cuáles solo vivían tres al momento de su nacimiento” (Luque, 2024). Asimismo, en la entrevista que Pedro mantuvo con José Viñals emergió el recuerdo traumático del suicidio de su padre, Salvador Pont Vergés, cuando él tenía 6 años, “un episodio que lo marcó profundamente” y sobre el cual sintetiza: “escuché el disparo y luego presencié extraños movimientos en la casa” (PPV, 1975: 63).

³ Entre los estudios históricos cordobeses que incluyen una biografía ampliada de Pedro se cuentan: Lo Celso (1973: 493) y Moyano (2010: 384). Por su parte, Rocca (2009) profundizó en el análisis de su labor dentro de los salones y bienales desarrollados en Córdoba con patrocinio de las industrias IKA entre 1958 y 1966. En cambio, Ana adquiere visibilidad en una biografía breve ofrecida por Lo Celso (1973: 593) y dentro del listado de los “Artistas en preparación” que integrarán un futuro libro de Moyano (2010: 487).

La causa de esa tragedia es asociada por el pintor a costumbres de “hidalguía”, un tipo de habitus aristocrático que devino uno de los modos de enfrentar la crisis económica de 1929, la cual ocasionó la quiebra de la empresa familiar dedicada al rubro agropecuario y otros negocios (como una compañía de teléfonos y un aserradero). Cuando Pedro bordeaba los 10 años de edad inicio otra etapa vital, ya que él y su madre (María Luisa Fournier Queirel) se mudaron a Córdoba para unirse a sus hermanos:

Carlos (que en ese momento estaba estudiando magisterio en la Docta) y Francisco (quien como militar estaba estacionado en el Tercer Cuerpo de Ejército). El tercer hermano, Andrés, se quedó en Santo Tomé para administrar lo que había quedado de los bienes familiares. (Luque, 2024).⁴

Cuando se instalaron en Córdoba durante la década de 1930, Pedro continuó los estudios primarios en una escuela pública, mientras el secundario lo realizó en la Escuela Normal Superior “Garzón Agulla”. Respecto a su formación artística, una muestra retrospectiva reciente destaca que, cuando rondaba los 19 años de edad, “en 1943, comienza a estudiar grabado con el maestro Alberto Nicasio”.⁵ En esa etapa su producción artística incursionó en xilografías.

Al final de la década de 1940, surgieron otros dos referentes y una institución clave del campo artístico cordobés que devinieron importantes en su trayectoria. Con 25 años, ingresó a la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), donde se formó con “los maestros Roberto Viola y Ernesto Farina”. En sus reportajes, Pedro se percibía como uno de los “alumnos fundadores” de esa casa de altos estudios.⁶ Sobre aquella etapa universitaria, Ana aporta dos recuerdos que permiten imaginar algunos posicionamientos de Pedro frente a los partidos políticos y las creencias religiosas de esa coyuntura:

Artista: [En la UNC] ingresó en 1949 y terminó de cursar su última materia en 1952 (o en 1953). Sin embargo, no pudo obtener su título ya que se negó a cumplir para su Trabajo Final con la exigencia obligatoria de realizar ilustraciones para libros de adoctrinamiento peronista [...]

En el transcurso de su vida, Pedro mostró un fuerte compromiso político, más nunca partidario. Aunque fue simpatizante de la rama frondizista del radicalismo, nunca militó en ningún partido.

Historiadora: ¿Durante su vida Pedro fue creyente o practicante de alguna religión?

Artista: Aunque fue bautizado, hizo la primera comunión y tuvo formación religiosa en su infancia, nunca practicó ninguna religión y se consideraba agnóstico (Luque, 2024)

⁴ Respecto de la familia de Pedro, Ana aporta recuerdos que permiten detectar desplazamientos entre tres países (España, Uruguay y Argentina): “El padre, Salvador, nació en Paysandú, Uruguay. Era hijo de Clemente Pont Gres, quien nació en Vila-Sacra (en la provincia catalana de Gerona, España) y pertenecía a la rama de inmigrantes que habían llegado a la Argentina (previo paso por Uruguay) en la década de 1890. Su madre [...] nació en Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina) y su familia, de origen catalán, había llegado al país durante la primera mitad del siglo XIX” (Luque, 2024).

⁵ MPEC (2021: 12, 25). Ana recuerda que en la Escuela Agulla, “Pedro se destacó en el que fue el primer taller de grabado de Córdoba fundado y dirigido por el maestro Nicasio” (Luque, 2023).

⁶ Según demuestran las investigaciones de Salit (2011) y Bruno (2013), la institucionalización de los estudios artísticos en la UNC empezó en 1948 con una Escuela Superior de Bellas Artes, cuyo propulsor y primer director fue el ingeniero civil y arquitecto Ángel Lo Celso. Abarcaba tanto una sección dedicada a Artes Plásticas como otra abocada a Música, Danza y Arte Escénico. Estas nuevas instituciones universitarias cuyos fondos y currículos se asociaban a normas nacionales, se sumaban a otras ya existentes en la ciudad, pero dependientes del gobierno provincial, como la Escuela de Bellas Artes “Dr. J. Figueroa Alcorta” y el Conservatorio “Félix Garzón”, cuyas fundaciones se remontan a 1896 y 1911, respectivamente.

En cuanto a los colegas del pintor, Rocca (2010) subraya la pertenencia, durante los años 1950, al “grupo de jóvenes conocido como ‘Artistas Modernos de Córdoba’ que llega a ser un referente dentro del panorama artístico nacional”.⁷ En sus reportajes, el artista rememora cómo dicha agrupación fue conocida en Buenos Aires a partir de la mediación de dos críticos de arte: Cayetano Córdova Iturburu y Manuel Mujica Lainez (PPV, 1975; 1997). La vida familiar de esa etapa de Pedro coincidió con su primer matrimonio: “en 1949 se casa con Delia María Serra y tienen dos hijos: Fernando y Marcelo. La relación llega a su fin en 1966” (MPEC, 2021: 25).

Conjuntamente con los trabajos de “pintor, dibujante y grabador”, el currículo de Pedro posibilita conocer que, entre las décadas de 1950 y 1960, también empezaron sus labores como profesor universitario y gestor cultural. Si bien todo *currículum vitae* contiene una “ilusión biográfica” (Bourdieu, 1989: 126), cabe detenerse en la “presentación oficial” de sí mismo que Pedro difundía en el campo artístico local:

Actividad universitaria [...]

1962-1967 Profesor por concurso de la cátedra “Taller de Práctica Artística” de la Esc. de Artes [EA-UNC]

1964 Organiza el Museo de Arte Cordobés para la EA-UNC. Gestiona la donación de 16 obras de artistas que conforman el patrimonio inicial del museo (hoy inexistente)

1950-1967 Dibujante técnico en el Departamento de Ilustración Gráfica de la UNC [...]

Cargos culturales:

1955- Secretario Técnico del Museo Municipal de Bellas Artes ‘Dr. Genaro Pérez’. Organiza el “Premio Anual Dr. Genaro Pérez”.

1959- Dirige los Salones IKA y trabaja en el proyecto de la Bienal Americana de Arte de Córdoba, contratado por Industrias Kaiser Argentina

1961-1963 Secretario Ejecutivo de la BAA

Gestiona y realiza la ampliación del MPEC, con destino a sede de la bienal [...]

(PPV, Currículo, 6 págs, circa de 1990, copia mecanografiada. AFPVL [las abreviaturas son más]).

El análisis de ese currículo fechado en 1990 permite pensar que, en sus tareas de gestión cultural de mediados del siglo XX, Pedro desarrolló iniciativas locales, a la vez que procuró tender puentes entre las escenas de Córdoba y (Latino)América. En esa línea cabe entender a otros proyectos registrados para 1964, cuando, por un lado, “obtiene la donación de 27 obras de artistas cordobeses para crear la Sala de Pintura Cordobesa en el Museo de Arte Contemporáneo de Chile”, y, por otro lado, “organiza la exposición ‘Grabados Latinoamericanos’, paralela a la Bienal Americana, en el Pabellón Argentina, UNC”.

Junto con los trabajos precedentes se dedicó a la producción y exhibición de pinturas. Entre sus muestras en el extranjero, encontramos la I Exposición Internacional en Punta del

⁷ Los Salones IKA, iniciados en 1958 en el Museo Caraffa contaron con la activa participación de los llamados “Artistas Modernos de Córdoba”. Ese rotulo aludía a un grupo de trece nombres masculinos: “Pedro Pont Vergés, Marcelo Bonevardi, Ronaldo de Juan, José De Monte, Alfio Grifasi, Raúl Cuquejo, Tito Miravet, Luis Saavedra, Raúl Pécker, Antonio Seguí, César Miranda y sus maestros, Roberto Viola y Ernesto Farina” (Rocca, 2010: 18, 26). En relación a la entrevista con el pintor que nos ocupa, la historiadora agrega: “Pedro había participado como asesor artístico en los Salones que precedieron a las Bienales y había renunciado tras la conclusión de la primera de éstas [...] nadie tenía un relato de conjunto tan ordenado y a la vez una visión confrontativa con los patrocinadores”.

Este, Uruguay (1959) y la VII Bienal de San Pablo, Brasil (1963). A la vez, entre las décadas de 1950 y 1960 multiplicó sus exhibiciones en diversas ciudades argentinas como Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe y Tucumán. Durante dicha coyuntura sus propuestas pueden agruparse en una segunda serie, la cual “nuclea pinturas de fuerte tendencia expresionista (...) La narración se centra en escenas tanto sarcásticas como dramáticas de su litoraleña tierra natal, poblada de leyendas e historias de gauchos” (MPEC, 2021: 12,13).

Ana Luque entre 1941 y 1966

Ana nació en 1941 en Gálvez, una localidad del centro-sur de la provincia de Santa Fe. Durante su infancia la familia se mudó a dos localidades cordobesas. Primero se radicaron en la ciudad de Río Cuarto, donde su padre trabajó como ingeniero en la empresa Ferrocarril Central Argentino. En aquel período surgió un conflicto con el contexto del peronismo que derivó en otra mudanza; al respecto la entrevistada recuerda: “como consecuencia de la pérdida del empleo en Río Cuarto -por la negativa de mi padre a afiliarse al partido peronista después de la nacionalización de los ferrocarriles-, la familia se traslada ya que él obtiene trabajo como ingeniero para Canteras Malagueño”.⁸ Consultada sobre sus creencias religiosas, Ana expresa que durante su niñez y adolescencia practicó el catolicismo; pero “de adulta se declara agnóstica”. Junto con su hermana menor, María Amelia Luque (1944), cursaron los estudios primarios en una escuela pública ubicada en Malagueño, mientras el secundario lo transitaban en el Liceo de Señoritas situado en Córdoba Capital.

Alrededor de 1959 comenzó a cursar Arquitectura en la UNC, y, en medio de ello, obtuvo una beca de estudio de *American Field Services* que le permitió tanto residir un año en Montana (Estados Unidos) como recorrer varias ciudades del país norteamericano. Sobre esa experiencia, verbaliza gratos recuerdos: “tenía 18 años, implicó una apertura de cabeza, conocí al movimiento hippie, era el momento en que [John] Kennedy había ganado las elecciones, pre guerra de Vietnam, entre 1960 y 1961. Recorrí museos, aprendí mucho” (Luque, 2024).

Cuando regresó a Córdoba Ana emprendió una modificación profesional, motivada no solo por un deseo individual sino por la sororidad; en sus palabras: “mi hermana ya estaba estudiando en la Escuela de Artes de la universidad, entonces me cambié y allí empecé mi carrera artística, alrededor de 1962”. Su testimonio destaca a un número equitativo de nombres masculinos y femeninos entre sus compañeros de estudios profesionales, tales como: “[José] Ledda, [Antonio] Monteiro, María Amelia Luque y Silvia Germán”.⁹ Entre los desafíos que debían enfrentar las mujeres en aquellos años, recuerda que ella, su hermana y Silvia intentaban producir obras artísticas y no dedicarse exclusivamente a la docencia. Un catálogo posterior registra que Ana trabajó durante dos años como “asistente de la Cátedra Visión” en la Escuela de Artes de la UNC (Galería Kandinsky, 1979).

En relación con sus profesores, Ana rememora tener como docentes a algunos representantes de los “artistas modernos”, tales como: “[José] De Monte, [Ernesto] Farina, Juan Carlos Pinto y [César] Miranda”.¹⁰ Asimismo, de aquella carrera universitaria, señala a “los talleres” como una experiencia horizontal de aprendizaje, la cual propiciaba redes de

⁸ Respecto de sus progenitores, Ana agrega detalles que también evidencian genealogías europeas y migraciones. Su padre, Juan José Luque, era “descendiente de andaluces que se establecieron en Villa del Rosario a principios del siglo XVIII, antes de que Argentina se constituyera como República”. Su madre, Amelia Castro, nació en Santa Fe y “era descendiente de españoles, franceses y alemanes procedentes de las oleadas de inmigrantes que habían llegado a la Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX” (Luque, 2023; 2024).

⁹ Algunos datos de las trayectorias de estos artistas pueden consultarse en Moyano (2010: 288, 328, 298, 235).

¹⁰ Sobre ellos, ver: Moyano (2010: 184; 206, 487, 318).

compañerismo y afecto no solo con sus pares sino entre docentes y estudiantes. Sobre los talleres, agrega: “te permiten un vínculo y una interacción de calidez, de amistad, que no se da en otras disciplinas [...] Yo empecé pintando y Pedro era profesor del Taller libre y de algunos cursos y cursillos. Allí nos conocimos [...] alrededor de 1962 y nos enamoramos en 1966”.

En ese año particular de la historia argentina, Ana egresó como Profesora Superior de Arte, con especialidad en Pintura. Al respecto, la entrevistada sintetiza una mixtura de sensaciones positivas y negativas: “graduarse fue muy lindo, aunque teníamos la dictadura de Onganía, en ese marco tuvimos que rendir todas las materias”. En cuanto a los intersticios de resistencia frente a la atmósfera autoritaria, emerge el recuerdo de una docente: “algunos profesores se rebelaban, por ejemplo, Marina Waisman que era de Historia se negó a tomar exámenes y firmó las libretas delante de los militares que estaban en la puerta”.¹¹ En ese contexto Ana obtuvo “la medalla de oro” al mejor promedio de su promoción (Luque, 2023).

Sobre los contextos institucionales que condicionaban sus vivencias en la academia, puede encontrarse una síntesis en las investigaciones de Salit (2011) y Bruno (2013). Las autoras exploran la etapa de la Escuela de Artes asociada a la dirección del arquitecto Raúl Bulgheroni (1961-1972), considerando que su gestión fue refundacional ya que en ese período se produjo una reconfiguración académica:

A los Departamentos de Plástica y Música se sumaron el Departamento de Cinematografía (1964) y Arte Escénico (1965) [...] Emergieron otras dependencias como la Escuela de Didáctica Musical, el Cine Club Universitario, el Centro de Música Experimental, el Taller de Práctica Artística, la Orquesta de Cámara y el Quinteto con Piano, el Museo Universitario de la Plástica en Córdoba y el Teatro Estable Universitario (Bruno, 2013: 343).

Asimismo, entre 1962 y 1966, las trayectorias de varios profesores y estudiantes (como Pedro y Ana) vivenciaron diversas participaciones, en posiciones de gestores, artistas o públicos, en alguna de las tres ediciones de la Bienal Americana de Arte.¹² Dichos eventos internacionales devinieron acontecimientos del campo artístico local que dialogaron con la modernización cultural de una ciudad cuyas representaciones y prácticas se deslizaban entre “campanas” de antiguas iglesias y nuevas “avenidas” habilitantes de espacios alternativos de socialización (Cf. Malecki, 2015).

Conformación de la pareja en Buenos Aires (1967-1977)

En una entrevista del siglo XXI, integrante de una muestra retrospectiva sobre el trabajo del pintor, la artista textil recuerda: “Pedro me llevaba 17 años, era un maestro admirado por mí... luego él también aprendió muchas cosas conmigo” (Luque, 2021). Ana y Pedro se conocieron en la Escuela de Artes de la UNC desde el inicio de la década de 1960, después de unos años de compartir talleres artísticos se enamoraron y en 1967 (cuando bordeaban los 26 y

¹¹ Para una Historia social y política sobre las vivencias cordobesas de la dictadura inaugurada con el golpe de Estado liderado por el General Onganía en junio de 1966 (y perdurable hasta mayo de 1973), ver algunos capítulos compilados por Tcach (2010).

¹² Esas bienales, patrocinadas por la empresa automotriz Industrias Kaiser Argentina, pueden ser entendidas en el marco de las políticas modernizadoras que, en el transcurso de la Guerra Fría, hicieron de los espacios culturales un ámbito de disputa e inversión de sectores empresariales y estatales. Asimismo, para muchos artistas, gestores y públicos implicaron oportunidades de renovación e internacionalización de los procesos de producción, exposición y recepción artística. Para una historia general de las bienales, ver: Rocca (2009).

43 años de edad, respectivamente) decidieron mudarse a Buenos Aires para comenzar su relación afectiva.

Posiblemente, el desplazamiento hacia la capital de Argentina favorecía un resquicio, una atmósfera cultural más propicia que Córdoba para comenzar una nueva pareja.¹³ Por otra parte, el desarrollo socio-económico del campo cultural metropolitano atraía a múltiples artistas que en sus provincias de formación encontraban menores oportunidades laborales.

Respecto a ese período de residencia porteña, el cotejo de los testimonios con el archivo familiar permite conocer tres ejes de vivencias compartidas. Una de las características de esa etapa fue el sostenimiento económico de ambos a partir de trabajos artísticos y culturales. En torno a la posibilidad de instalarse allí, Ana rememora: “él obtuvo un cargo en una agencia de publicidad”, una situación favorecida por una experiencia en dicho rubro desarrollada previamente en Córdoba. A la par, sobre la fase pictórica de Pedro, recuerda: “entonces, todo se hizo más sereno, aparece una pintura más metafísica, lírica, sutil” (Luque, 2023).

En efecto, fue en Buenos Aires donde la carrera profesional de él tuvo otra fase de crecimiento; desde allí se abocó “al desarrollo y difusión de su obra artística, realizando numerosas exposiciones individuales y colectivas” en diversas salas del país (MPEC, 2021: 25). Su currículo registra una multiplicación de muestras en galerías no solo porteñas (como Rubbers e Imagen) sino también rosarinas (como Carrillo, Fanny González y Raquel Real).¹⁴ Además, durante esa coyuntura obtuvo exhibiciones individuales en el Museo Municipal de Bellas Artes tanto de Córdoba como de Santa Fe.¹⁵ En cuanto a las características formales de sus pinturas (Imagen 1), la crítica de arte registra que fue en esta etapa “donde hace aparición plena el realismo mágico que lo acompañaría también en las décadas siguientes” (MPEC, 2021:14).¹⁶

¹³ Una treintena de artistas entrevistados coinciden en señalar que, durante los años 60, y al menos hasta 1987 (cuando se sancionó en Argentina la Ley de divorcio vincular), la disolución de un matrimonio y la conformación de parejas posteriores eran procesos que implicaban múltiples dificultades y tensiones materiales y simbólicas. Además, si bien durante la década de 1960 Córdoba se tensionaba entre legados de tradición católica y proyectos de modernización, los estereotipos familiares continuaban rigiendo.

¹⁴ Otras ciudades aparecen asociadas en ese período a una única galería: Feldman (Córdoba), Austral (La Plata) y Tucumán (homónima).

¹⁵ Los currículos reseñan otros eventos, desarrollados desde Buenos Aires, donde ocupó la posición de artista invitado; entre ellos: *el Salón del Automóvil Club Argentino*, *el Concurso 'Pío Collivadino'* y la muestra *Panorama II de la Pintura Argentina* (en 1969); dos Homenajes a precursores de las vanguardias del siglo XX (a Lautremont en 1970 en la *Galería Gradiva* y a Van Gogh en 1973 en la Fundación Lorenzutti); y una exposición itinerante por América y Japón durante 1974 (denominada *Realismo mágico* y organizada por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Argentina).

¹⁶ Agradezco a mi pareja, Hugo Sencia, quien colaboró con la edición de todas las imágenes de este artículo.



Imagen 1. Pedro Pont Vergés, *El resquicio. Varios tiempos*, 1968. Óleo s/tela, 90 x 110 cm (MPEC, 2021. Catálogo, p.16).

Por su parte, si bien Ana estaba recién graduada de un profesorado universitario con orientación en Pintura, durante su estancia en Buenos Aires emprendió una especialización artística en otra rama creativa. Sobre los condicionantes de sus elecciones estéticas, recuerda tanto un deseo individual como una diferencia de género que operaba como norma colectiva:

Yo empiezo a conectarme con el arte textil... Opté por ello, por un lado, porque me fascinó y, por otro lado, porque no era fácil para las mujeres pintar, todavía había mucho protagonismo de los hombres. Hay pintoras en Buenos Aires que es necesario recuperar (como Martha Peluffo). En todo el mundo se están poniendo en valor las mujeres recién ahora (Luque, 2023).¹⁷

Asimismo, frente a una larga tradición iberoamericana que infravaloraba al arte textil “por su histórica asociación con la artesanía y las labores femeninas” (Porcel y Artetxe, 2020: 3), entre las décadas de 1960 y 1970 ciudades como Buenos Aires resultaron un terreno fértil para la revalorización y promoción del estatus artístico de esa disciplina.¹⁸ Las incursiones de Ana en el arte textil porteño permiten percibir vivencias que no solo traspasaban las fronteras entre arte y artesanía, sino que entramaban lazos de amistad con otras hacedoras.¹⁹ Al respecto,

¹⁷ Respecto de Peluffo, ver: Chatruc (2021).

¹⁸ Porcel y Artetxe (2020) corroboran esa doble devaluación histórica del arte textil desde el Renacimiento, cuando se produce la separación definitiva entre artesanía y arte. Por su parte, Rosa (2011: 99) explica cómo la ausencia de las mujeres en la Historia del Arte fue producto de varias restricciones, entre ellas, “formativas”. Desde el siglo XVII en Europa “las Academias de Bellas Artes sistematizan los estudios artísticos y determinan (...) la conformación de *artes mayores* -pintura, escultura, arquitectura- y *artes menores* -artes de la aguja, artes decorativas, entre otras. Las mujeres, cuyo reconocimiento en las artes de la aguja –tejido, bordado, ganchillo, arte textil, etc.- era frecuente y hasta socialmente necesario, quedaron confinadas a la categoría de arte menor: *menos valoradas en el ámbito artístico y por lo tanto, peores pagas a la hora de pensar en vivir de la profesión*”.

¹⁹ Un museo de Buenos Aires señala dos emergencias clave entre los años 60 y 70: “Fue Gracia Cutuli, dedicada al tapiz, quien junto a su socio Jack Merguerian fundaron en 1964 la primera galería de arte textil en América llamada ‘El Sol’. Junto al Centro Argentino de Arte Textil (CAAT) que inició sus actividades en 1977, son los dos principales referentes de este campo” (Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, 2020).

señala: “empecé a través de lo artesanal, hacía telas para negocios de decoración en Buenos Aires [...] con una amiga, Martha Viñals, artista textil, empezamos a hacer telas en telar horizontal”.²⁰ Conjuntamente, Ana seguía pintando y dibujando, hasta que unió esas dos áreas y logró “trasladar al textil lo aprendido de la plástica”. También desarrolló otro emprendimiento que deviene un indicador de la efervescencia cultural de aquella coyuntura: “con otra amiga, Mary Borda, hacíamos ropa, cada prenda tenía un motivo especial, un dibujo por ejemplo. Buscamos que cada pieza fuera única y era un momento en que las inauguraciones eran eventos diarios en Buenos Aires, era un momento fantástico” (Luque, 2023).²¹

Lo anterior introduce una segunda característica de la experiencia capitalina compartida: la ampliación de sus vínculos con otros agentes y parejas del campo artístico. Según recuerda la entrevistada, Pedro tenía amigos dentro del grupo de la Nueva Figuración y era habitual reunirse con ellos en los cafés. Además de los creadores nacidos en Buenos Aires (como Marcelo Bonevardi), se acrecentó el compañerismo con otros artistas que, desde diversas latitudes del país, viajaban para exponer en la capital. Entre ellos, Ana evoca a algunos cordobeses (como Armando Molina Rosa, Diego Cuquejo y Antonio Monteiro), rememorando que esos pintores se hospedaban en su hogar y ella “les armaba los caballetes juntos” para recrear la situación de “un taller compartido”.²² También recuerda reuniones con dos litoraleños (Ricardo Supisiche y Juan Grela), así como el inicio de la amistad con el mendocino Carlos Alonso.

Paralelamente, la estancia porteña propició relaciones no solo con artistas visuales y textiles sino con otras ramas del campo cultural. Por un lado, Ana evoca la asistencia a los espectáculos del Instituto Di Tella, donde le llamaron la atención, especialmente, las presentaciones del artista villamariense Jorge Bonino. También rememora cómo durante aquellos años “se genera una dinámica que atrae a actores, directores de teatro [y] personajes de diferentes disciplinas” (Luque, 2023). Entre ellos, los recuerdos de la pareja subrayan la interacción con “los psicoanalistas”. Por otro lado, Ana destaca el vínculo con un poeta: “José Viñals, gran amigo de Pedro, quien le ponía el aspecto literario, poético a la galería Imagen”.²³

El tercer eje de vivencias porteñas abarcó un espectro complejo de contextos que devinieron intensos y dispares tanto en esferas privadas como públicas.²⁴ El testimonio de Ana permite diferenciar dos etapas. La primera (asociada con las características exploradas en los párrafos precedentes) transcurrió entre 1967 y los primeros años 70, cuando experimentaron un

²⁰ Martha estaba casada con el poeta José Viñals (Argentina, 1930-España, 2009). Como sucede con varios matrimonios de agentes culturales del siglo XX, se estudió más la trayectoria de los varones que de las mujeres. En este caso, es a partir de una reconstrucción de la obra literaria de él que emergen algunos datos de (la obra textil de) ella: la pareja dejó Córdoba en 1964, vivieron seis años en Buenos Aires, dos años en Colombia y en 1979 se exiliaron en España. Al respecto, ver: Fernández Rojano (2017).

²¹ En una primera pesquisa solo encontré como dato biográfico que “Mary” era la pareja del pintor Osvaldo Borda.

²² Molina Rosa y Cuquejo habían nacido, como Pedro, a inicios de la década de 1920. Monteiro era diez años menor que Pedro y estaba casado con la hermana de Ana: María Amelia Luque. A diferencia de Ana, las biografías de esas cinco personas fueron registradas en el Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba (Moyano, 2010).

²³ Respecto de las migraciones de este poeta (y su esposa Martha), dentro y fuera de Argentina, ver: Fernández Rojano (2017).

²⁴ Para profundizar sobre los procesos artísticos y políticos desarrollados en Buenos Aires entre los años 60 e inicios de los 70, ver: Giunta (2008) y Longoni (2014). La primera historiadora estudia un conjunto de proyectos de arte de vanguardia e internacionalización, desarrollados mediante estrategias tales como: las importaciones de exhibiciones extranjeras, los viajes de artistas argentinos para formarse en el exterior, la organización de premios con prestigiosos críticos internacionales y la presentación de obras argentinas en Europa y los Estados Unidos. La segunda investigadora reconstruye “una serie de aproximaciones a las conflictivas y prolíficas relaciones entre arte y política de izquierdas a lo largo de la década larga que inauguró en América Latina el triunfo de la Revolución cubana y clausuró en la Argentina el golpe de Estado de 1976” (Longoni, 2014: 21).

clima de “fiesta cultural, libertad y transgresiones en la pintura, las artes escénicas [y] la literatura”. Entre los recuerdos felices de esta coyuntura también emerge el nacimiento en 1971 del hijo de la pareja; desde entonces, si bien ambos se abocaron a su crianza, el trabajo materno devino una prioridad en la trayectoria de ella. Un segundo periodo empezó en 1973, y especialmente desde el golpe de Estado de 1976, cuando fueron creciendo los episodios de censura y represión en su círculo de amigos y colegas. Al respecto, recuerda:

Primero fue con la Triple AAA, quienes hicieron una amenaza a la galería Imagen, donde exponía Pedro [...] Había un desnudo en la galería (una pintura de otro artista) y enviaron una nota amenazante: ‘retire esa pornografía de sus instalaciones o sufrirá las consecuencias’, fue una cosa espantosa. [...] En los programas de televisión empezaron a prohibir algunas palabras, por ejemplo ‘latinoamericano’ no podías decir. Luego comenzaron los secuestros [...] Perseguió no solo a los guerrilleros, también a los intelectuales y a los artistas (Luque, 2024).

Por su parte, los currículos de Pedro fechados entre los años 90 y 2000 registran que fue en 1973 cuando difundió una crítica artística y política hacia el contexto social de aquel entonces: “publicó el documento ‘Carta a un policía’ en el que denuncia la persistencia en Argentina de la represión y la tortura estatal por motivos políticos”.

Los testimonios de Ana y Pedro pueden relacionarse con coyunturas complejas de la Historia reciente. En relación con ello, Servetto (2008) explica que el accionar del gobierno peronista para perseguir a las agrupaciones de izquierda se implementó desde octubre de 1973.²⁵ Asimismo, en marzo de 1976 inició formalmente el autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional*; una etapa que, según han corroborado diversas investigaciones, puede calificarse como una dictadura militar con apoyo de amplios sectores civiles.²⁶ En el caso de la pareja de artistas que constituye el foco de indagación de este artículo, fue una amenaza recibida ese año la que los motivó a exiliarse en España junto a su hijo infante. Al respecto, surgió en Ana un recuerdo estremecedor:

Un día fue la culminación: un coleccionista que compró mucha obra de Pedro (solo lo conocíamos de las galerías), le pidió tomar un café con él, sacó una libreta y le dijo: ‘mire usted tiene que irse con Ana y Sebastián, el lunes usted estuvo con tal, el martes en tal lado’.... Me da escalofríos contar esto... [la entrevistada hace el gesto de autoabrigarse los brazos con sus manos] (Luque, 2021)

En la entrevista televisiva concedida en 1997 al programa *El Picaporte*, Pedro verbalizaba una segunda razón para optar por la emigración: “Frente a la necesidad de tener que autocensurar una exposición mía en Buenos Aires, decidimos irnos del país y así fue como

²⁵ Citando periódicos de época y el estudio de Sergio Buffano, la autora expresa: “El Consejo Superior del Movimiento Nacional Justicialista (CSMNJ) emitió un documento interno por el cual se impartieron directivas. Paralelamente, se fue estructurando el terrorismo paraestatal conocido como la Alianza Argentina Anticomunista (Triple A), organización parapolicial que contaba con los fondos y armamentos que le proporcionaba el Ministerio de Bienestar Social, a cargo de José López Rega. Lo integraban oficiales de las Fuerzas Armadas y policías en actividad, ex policías dados de baja por antecedentes delictivos, delincuentes de frondoso pasado, matones sindicales, miembros de la Juventud Sindical Peronista y de la Juventud Peronista de la República Argentina” (Servetto, 2008: 445).

²⁶ Cuando se conmemoró el 40 aniversario del Golpe de Estado en Argentina, se publicaron varios dossiers sobre la etapa dictatorial. Entre ellos, sugiero consultar dos publicados desde Buenos Aires y Córdoba, respectivamente: Macón y Melendo (2016) y UNC (2016).

vivimos 8 años en Madrid”. Los testimonios de ambos pueden encuadrarse en la explicación de Franco (2009) respecto a la práctica de exilio durante la última dictadura argentina en países como España, México y Francia:

En la mayoría de los casos, el exilio fue el resultado de una decisión forzada por las circunstancias, pero tomada voluntaria y racionalmente por los sujetos para escapar del miedo y la violencia

Abarcó tanto a militantes y simpatizantes de las asociaciones políticas de izquierda, involucradas o no en la lucha armada, como a artistas, científicos, periodistas, psicólogos, abogados, estudiantes, obreros, sindicalistas y a muchos de quienes participaron en alguna forma de contestación social, cultural o política en aquellos años [...] (Franco, 2009: 127-129)

El exilio en Madrid (1977-1984)

La historia de Ana y Pedro puede situarse en un proceso social más amplio, ya que el flujo de emigrantes argentinos hacia España creció desde 1960 y registró un aumento del 57% en el lustro 1975-1979; para el año 1980 algunos estudios calculan que 15.000 personas se habían exiliado.²⁷ Durante la década de 1970, Manzano (2023: 3) destaca las “razones lingüísticas, culturales y afectivas” entre las causas de migración hacia Madrid de numerosos músicos y poetas de la cultura del rock, procedentes principalmente de Buenos Aires. Asimismo, describe dos características de los rockeros que podrían extenderse hacia los artistas visuales que son estudiados en este artículo: su pertenencia a las heterogéneas clases medias y tanto una carencia de militancia orgánica como una vivencia de la creciente oleada de violencia política en Argentina.²⁸

La residencia madrileña de la pareja que nos ocupa involucró cambios y continuidades en diversas dimensiones de sus vidas.²⁹ Para su indagación, seguidamente abordé cuatro apartados: en principio, exploro las redes afectivas, culturales y políticas en el lugar de acogida; luego, reconstruyo los trabajos artísticos visibilizados de modo individual; finalmente, analizo significativas experiencias compartidas.

(Des)encuentros con familiares, amigos y colegas

Desde noviembre de 1977 Ana, Pedro y Sebastián se mudaron a Madrid; por entonces, sus edades bordeaban los 35, 52 y 7 años, respectivamente. Permanecieron allí hasta el primer semestre de 1984. El testimonio de Ana sobre el exilio da cuenta de una mixtura de vivencias emocionales, artísticas y políticas. Una de las experiencias de desarraigo que debieron enfrentar fue la distancia transoceánica que los separaba de sus parientes cercanos; al respecto, ella destaca a tres familiares: “en Argentina estaban los dos hijos mayores de Pedro y mi madre” (Luque, 2024). El archivo familiar conserva una foto (Imagen 2) tomada con motivo de la visita

²⁷ Existían lazos previos entre ambos países, por ejemplo, las “relaciones que se habían tejido a raíz de la migración masiva de españoles a Argentina hasta 1930, [luego] por el exilio republicano español y alguna migración económica en la década de los 40 y 50” (Mira Delli-Zotti y Esteban, 2003: 35).

²⁸ En una primera pesquisa no encontré estudios dedicados a reconstruir la especificidad del (auto)exilio de los artistas plásticos argentinos y sus diversas procedencias provinciales.

²⁹ Para reflexionar sobre la experiencia extranjera también tomé aportes de Agüero y García (2010), quienes plantean considerar una serie de aspectos al momento de estudiar la movilidad de las personas, tales como: el carácter individual o grupal del viaje, el tiempo de estancia en el exterior, el grado de interacción con el medio extranjero, la presencia de redes más o menos estables, y las relaciones de homología o desigualdad entre el espacio de partida y el de destino.

de la madre de Ana, un acontecimiento en el marco de una época en que tanto las llamadas telefónicas como los viajes internacionales eran costosos y las fotografías escasas.³⁰



Imagen 2. Foto de reunión en el hogar de la pareja en Madrid. c.1979. De izquierda a derecha: PPV, A. Luque, Eduardo Bendersky, Sebastián PV y Amelia Castro (AFPVL).

Además del grupo parental reunido en el departamento donde vivía la familia, la foto retrata a Bendersky, un pintor cordobés con quien afianzaron amistad en su residencia en Buenos Aires y el cual también se había exiliado en Europa durante la última dictadura.³¹ El siguiente fragmento de una entrevista con Ana permite percibir algunas vivencias compartidas por varios artistas exiliados, quienes provenían de diversas disciplinas y de variadas geografías (especialmente, sudamericanas).

Estábamos rodeados de los actores de ese momento: [Héctor] Alterio, Lautaro Murúa, Luis Politti (que murió allá). Y de pintores: [Carlos] Alonso, [Ricardo] Carpani, muchos. También chilenos porque la dictadura se instaló en Latinoamérica [...]

Fueron siete años muy tristes, ayudábamos a buscar gente que llegaba [a Madrid], algunos salidos de las cárceles directamente. Se trabajó todo lo que se pudo, se marchó todo lo que se pudo, se fue a charlas porque estaban [Eduardo] Galeano,

³⁰ La caja de fotos familiares conserva otras pocas imágenes de la estancia europea que registran diversas vivencias: la pareja y los testigos en su casamiento civil en Madrid, dos retratos de Ana y Pedro en el interior de una casa antigua y una escena exterior de Ana y su hijo durante un paseo a través de un espacio que contiene plantas, un río y un castillo.

³¹ Bendersky, Eduardo (Córdoba, 1932 – Buenos Aires, 1993). Sobre sus vivencias en la última dictadura, el artista recordaba en una entrevista: “En 1977, nos fuimos a Europa y aunque nos radicamos en París, viajamos por distintos lugares. Quise tomar contacto con cosas que había visto antes, y para salir del país, pues en ese momento me resultaba bastante abrumador...” (Castello, 1983).

[Daniel] Moyano, Julio Cortázar, que estaba en París pero venía todo el tiempo [a Madrid] [...]. Fue un momento muy rico también para seguir aprendiendo. (Luque, 2021).

Ana destaca que “hubo redes de solidaridad entre los exiliados” argentinos, las cuales traspasaban las adscripciones partidarias; al respecto agrega: “había peronistas y no peronistas, pero estábamos todos juntos” (Luque, 2024). Asimismo, subraya a la búsqueda del albergue español como una elección predilecta: “quienes estaban en Suecia o México, después se fueron a Madrid [...] España era como volver a la casa de la abuela”. Si bien existían relaciones de afinidad afectiva y cultural entre ambos países, los contextos de aquella coyuntura eran desiguales: el espacio de partida estaba transitando una grave dictadura y el de destino se encontraba en su “transición” democrática.³² En relación con ello, la entrevistada remarca:

En Madrid nos dimos cuenta de cómo a través de la cultura se democratizó a la gente [...] Aunque había todavía franquistas, los socialistas y ‘el destape’ fueron una maravilla, empezaron las obras de teatro, el cine de Almodóvar. Los *Les Luthiers* eran perseguidos aquí [en Argentina] y aclamados allá [en España] (Luque, 2023)

Paralelamente, el cotejo de los testimonios con el archivo de la pareja posibilita conocer ciertas particularidades de sus trabajos en el extranjero. En principio, se corrobora que, cuando llegaron a Madrid, ya disponían de cierto grado de interacción con el campo artístico español a partir de lazos sociales con algunos agentes e instituciones hispánicas, los cuales empezaron a gestarse en sus residencias de Córdoba y Buenos Aires. Por ejemplo, Ana recuerda:

Ya había críticos españoles, como Chávarri, que en ese momento estaba en el Instituto de Cultura Hispánica. [Él] conocía la obra de Pedro, tenía obra y nos abrió las puertas de Madrid, hizo una reunión allí con todos los críticos de España y nos conectó con el galerista Caruncho. Viajamos con algunas muestras programadas. Los españoles fueron muy solidarios con los exiliados argentinos [...] Sin embargo, el trabajo de los artistas allí era difícil, porque teníamos que vender las obras que se mostraban y dar clases. También llevamos algunos ahorros que permitieron comprar un auto, instalarnos en un departamento... Y después empezamos a vender obras... (Luque, 2023; 2024)

En las trayectorias de la pareja, algunos agentes, instituciones y prácticas devinieron “nudos” en la trama de inserción profesional, posibilitando su entrada en el campo del arte español. Por ejemplo, Raúl Chavarri (Madrid, 1929-1984) fue un crítico tanto de artes plásticas como de literatura hispanoamericana. Una reseña con motivo de su fallecimiento publicaba una síntesis biográfica y ciertas discontinuidades ocasionadas en la transición política: “desde 1952 dirigió los cursos de periodismo del entonces Instituto de Cultura Hispánica [...] que actualmente se llama Instituto de Cooperación Iberoamericana”.³³ Entre las premisas de este intelectual, el diario reproducía un lema: “Mi obsesión es la libertad [...] Los tabúes son la muerte. No hay peor palabra que el término prohibido”.

³² Para una historia cultural de la transición española, ver: Labrador Méndez (2017). Por su parte, Manzano (2023: 4) subraya la participación de varios rockeros argentinos “en las dinámicas contraculturales que eclosionaron al compás (y muchas veces cuestionándolo) del proceso de transición política” español.

³³ Diario *El país* (1984) “Cultura. Murió el escritor y crítico de arte Raúl Chávarri”, Madrid, 21 de marzo.

Otro referente recordado por Ana es Luis Caruncho (La Coruña, 1929- Madrid, 2016), a quien la crítica de arte internacional reconoce como un artista tripartito: “pintor, escultor y grabador”, fue a partir de 1970 cuando su obra “aparece en las principales exposiciones colectivas de la nueva vanguardia española” (Arteinformado, 2023). Paralelamente, en esa misma década registra puestos jerárquicos en las instituciones del mercado y la crítica: “en 1974 funda y dirige en Madrid un Centro Difusor de Arte, la Sala Kandinsky [...] Miembro fundador de la Asociación Profesional de Galerías de Arte y de su Junta Directiva, de las Asociaciones Nacional e Internacional de Críticos de Arte, y de su Junta Directiva”.

Los trabajos de Pedro

Durante el período español intensificó su labor pictórica, mientras secundariamente se dedicó al dibujo y la literatura. Si bien el ingreso de recursos económicos mediante la venta de obras demoró en llegar, desde el inicio del exilio dispusieron de relaciones sociales de acogida que posibilitaron la obtención de capitales culturales y simbólicos. Un indicador del reconocimiento extranjero hacia el pintor fueron tres muestras individuales concretadas en las siguientes galerías españolas: Kandinsky (1978, Madrid); Giannini (1981, La Coruña); Amics (1982, Alicante). Además, el archivo familiar conserva tanto catálogos e invitaciones de ocho exposiciones colectivas como documentos de concursos, bienales y una veintena de críticas de arte publicadas en diarios y revistas de España.³⁴ Como puertas de entrada al inicio y al final del exilio, me detendré en dos experiencias. La primera sucedió al comienzo de 1978, cuando la galería Kandinsky ofreció al público una exposición individual de Pedro. El catálogo difundía textos e imágenes; una de ellas, reproducía un retrato del pintor en su atelier (Imagen 3).

³⁴ El AFPVL también resguarda documentos referidos a exhibiciones en otras instituciones europeas y en galerías de Argentina, cuyo análisis excede a los objetivos de este artículo.



Imagen 3 Anónimo. Retrato de Pedro Pont Vergés. Foto. Catálogo de Exposición, Galería Kandinsky, Madrid, febrero, 1978, p.3.

Asimismo, el catálogo de la Galería Kandinsky (1978) divulgaba: datos personales y actividades culturales del período 1924-1967 centrado en Córdoba; exposiciones individuales del lapso 1949-1975 desplazadas por provincias argentinas y un conjunto de colecciones públicas que albergaban sus obras (aquí, además de instituciones del país natal, se destacaba al Museo de la Solidaridad de Chile y al Museo de Arte Contemporáneo de Madrid). Ese documento también publicaba un listado de las 30 obras exhibidas, detallando: títulos, materiales (que reiteraban acrílico u óleo), medidas (donde predominaban desde 0,40 x 0,50cm hasta 1,10 x 1,20cm) y años de ejecución (mientras 4 están fechadas en 1976, el resto visibiliza al año siguiente). El cotejo de esa información con otro catálogo de Argentina posibilita percibir que la mitad de esas pinturas se produjeron en Buenos Aires y se expusieron allí entre septiembre y octubre de 1977 en la Galería Imagen. Al menos una quincena de esos cuadros viajó con la pareja al mes siguiente.

Esas y otras pinturas (quizás producidas en el primer trimestre español) se expusieron en Madrid en febrero de 1978. La exhibición recibió una decena de reseñas positivas en la prensa española. Entre ellas, cabe destacar un texto del crítico de arte José Moreno Galván publicado en *Triunfo*, una revista que desde los años 60 fue uno de los símbolos de la resistencia intelectual

al franquismo.³⁵ El diálogo entre el escritor y el artista permite adentrarse en algunas confusiones y conexiones entre las ciudades homónimas de ambos países que confluían en la biografía del pintor:

¿Quién será ese catalán que está exponiendo? [...] ¿Cómo está Barcelona?, le pregunté al saludarle [...] ¿pero, usted no es catalán?
 ‘No, yo vivía en Córdoba...’
 ¿En Córdoba? ¡Qué andaluz tan raro!, pensé.
 ‘...pero en realidad -continuó- yo soy de Corrientes, y ahora vivo en Buenos Aires’.
 [...] del catalán sabe algo que le oía a su abuelo... Esos son los personajes del mundo hispánico que a mí tanto me interesa [...]
 Pont Vergés es un realista. En este caso no discuto nada la denominación, como se la discuto a los ‘hiper’ y a los mágicos [...] tiene el sentido dramático de la situación que describe...
 (Moreno Galván, 1978)

El crítico elogiaba el realismo de la vida y la pintura de Pedro. Ello nos introduce en los estilos cultivados por el artista en aquella coyuntura, los cuales circularon entre Buenos Aires y Madrid. Comparando los catálogos de ambas galerías se detectan dos series pictóricas donde representaba complejas imágenes de paisajes de pueblos (Imagen 4) y naturalezas muertas (Imagen 5), dos géneros que continuará problematizando en los siguientes años de exilio.



Imagen 4. Pedro Pont Vergés, *El pueblo olvidado*, 1977. Acrílico s/ tela, 150 x 170. Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires. Recuperada de:
<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/13102/>

³⁵ Moreno Galván fue reconocido en España desde la década de 1950 y colaboró en proyectos internacionales como la “colección de arte contemporáneo que sería donada al pueblo de Chile” para la creación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Pérez Castillo, 2023: X). Posiblemente, un museo que también recibió donaciones de PPV.

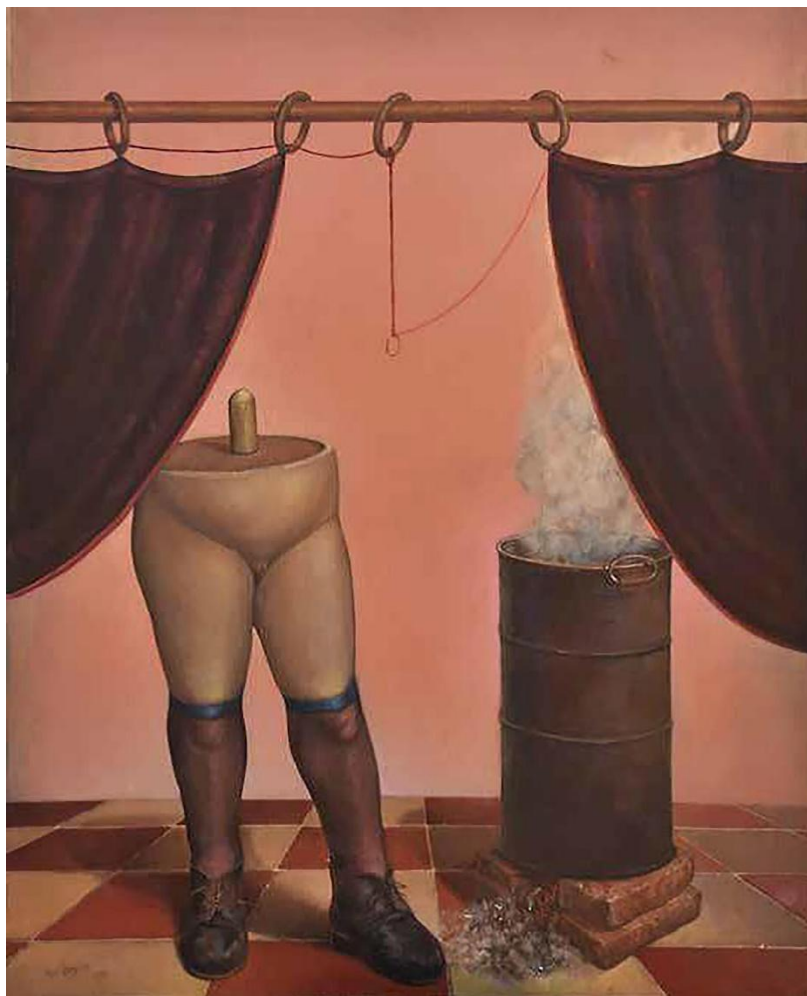


Imagen 5. Pedro Pont Vergés, S/t, 1980. Acrílico y óleo s/tela, 153 x 110 cm (MPEC, 2021, Catálogo, p.17)

En esas series reverberaban “estructuras de sentimiento” (Cf. Williams, 1977) asociadas a las denuncias sobre las vivencias del régimen dictatorial argentino: la desolación, el abandono, la reclusión, el desgarró y el desarraigo. Esas sensaciones se transformaban en estrategias simbólicas reproducidas y resignificadas en las obras de diversos artistas, dentro y fuera del país natal.³⁶

Un texto que acompañó su muestra retrospectiva de 2021 en Córdoba, permite sintetizar tres características del exilio del artista. En principio, destaca: “el contacto directo con obras del Museo del Prado sería territorio fértil para que abrazara, de manera reivindicativa y a la vez revisionista, la representación figurativa de acabado mimético”. Cabe pensar que se trató de una experiencia de aprendizaje compartida con Ana, quien –como abordaremos en la siguiente sección– asistió al mismo museo como parte de una beca de estudio. A la vez, ese catálogo resume dos trabajos de Pedro en España:

³⁶ Según se corroboró en investigaciones precedentes sobre Buenos Aires (Usubiaga, 2012) y Córdoba (González, 2013: 26): “desde lenguajes tradicionales como la pintura hasta géneros emergentes como la instalación, algunos creadores construyeron objetos que, con sus temáticas, estilos, títulos o materiales, proponían existencias disruptivas respecto a los cánones estético-éticos que cimentaban al gusto oficial. Paralelamente, (re)construían estructuras de sentimientos que daban cuenta de sus vivencias contemporáneas: incertidumbre, violencia, confusión, silencio, ausencia, muerte, locura, personajes y ambientes desfigurados, descentrados, desgarrados e inestables”.

Producirá entonces una gran cantidad de pinturas y dibujos donde aparece la reflexión crítica y sensible sobre las consecuencias del abandono de proyectos políticos que habían significado, en Argentina, la inclusión de sectores sociales antes marginados. En escenarios surrealistas y mediante una figuración que juega con situaciones verosímiles [...] bajo los efectos de extrañas perspectivas y escalas simbólicas, aparecen paquetes custodiados por personas dolientes, infancias y muñecas de vestir, objetos y personajes que protagonizan relatos que publica posteriormente bajo el título de *Memorias de El Pueblo*, obras tan cargadas de crítica política como de íntimas vivencias (MPEC, 2021: 14).

Además de la producción en artes visuales, durante la estancia española Pedro incursionó en un segundo caudal de experiencias ligado a la literatura. Uno de los puentes entre ambas tareas emergió en una serie de reflexiones pictóricas y literarias en torno a las vivencias pueblerinas. Cinco de los ocho relatos publicados en Córdoba (PPV, 1996) fueron fechados por el autor entre 1979 y 1980.³⁷ Si bien están situadas en Madrid, varias narraciones del libro refieren a recuerdos autobiográficos de su infancia en Corrientes.

Otro nexo fue la participación de sus dibujos en obras literarias de diferentes escritores, argentinos y extranjeros. Entre ellos, destaco dos textos de autoría colectiva y fines humanitarios. Por un lado, integró la versión española del libro *Argentina, cómo matar la cultura* (Imag.6), publicado por la Asociación Internacional para la Defensa de los Artistas víctimas de la represión en el mundo (AIDA, 1981). Esa agrupación se conformó en Francia en 1979 y se expandió por diversos países, al menos, hasta 1985 (Cristiá, 2016).

³⁷ Los tres restantes están fechados en 1986, 1989 y 1996.

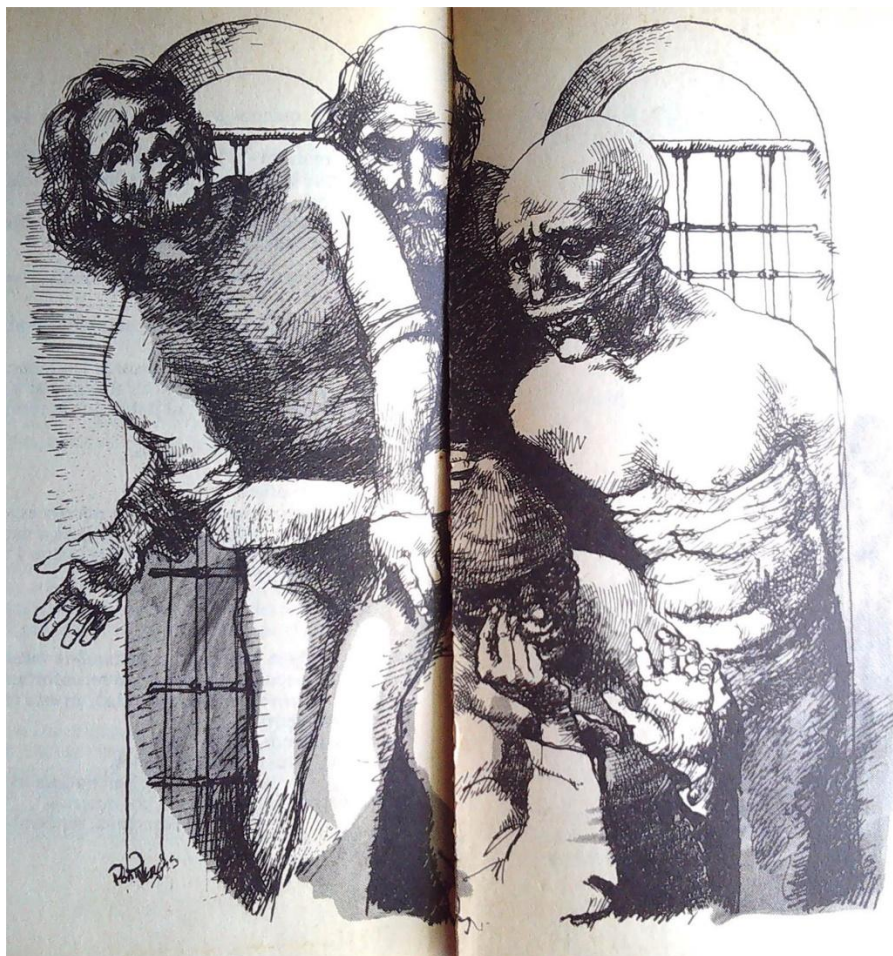


Imagen 6. Pedro Pont Vergés, S/t, dibujo (AIDA, 1981, p.200-201).

Por otro lado, participó del libro *Canto a la paz*, publicado con motivo de la celebración en Madrid de la conferencia ‘La ciudad y la paz’, la cual reunió a las autoridades de las capitales europeas. En el prólogo, el alcalde Enrique Tierno Galván agradecía la “aportación desinteresada de prestigiosos autores”, una centena “de poetas, pensadores y pintores de la comunidad hispana” (Alcaldía de Madrid, 1983: 13). Entre ellos, Pedro colaboró con un retrato en dibujo y un poema que, con su propia caligrafía y en diferente página, interactuaba con la propuesta visual. Ambos devienen testimonios de las estructuras de sentimiento que vibraban en el exilio de varios compatriotas:

Soy el primer espectador de mi propia obra [...]

¿Buscarle una significación anecdótica?

Acepto el juego.

Entonces me pregunto por qué un hombre caminando, por qué de espaldas [...] por qué al fecharlo haber escrito Madrid.

A lo mejor es autorretrato.

Quizá de espaldas a lo que quedó atrás,
en mi país, la inseguridad, el miedo,
las víctimas y los victimarios cumpliendo
con su oficio, la censura primero y la
autocensura después [...]

(Pedro Pont Vergés, *Hombre caminando*. En: Alcaldía de Madrid, 1983: 115-116)

Los trabajos de Ana

Durante la estancia madrileña Ana desarrolló diferentes actividades como estudiante, docente y artista textil. Entre los trámites de la inmigración recuerda que convalidó en la Universidad Complutense de Madrid (UCM) el título de Profesora Superior de Arte, con orientación en Pintura, obtenido en 1966 en la UNC. Sobre su itinerario estudiantil en España, ella menciona: “tomé varios cursos, algunos sobre las colecciones del Museo del Prado, otros en el Museo de Arqueología [...] me encanta estar en la condición de estudiante. Me abrí, tuve muchas amigas y compañeras”. Posiblemente, el apoyo de Chávarri propició que obtuviera una beca del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) para concretar estudios sobre las pinturas de Diego Velázquez en el Museo del Prado. La beca duró dos años, consistió en un subsidio económico mensual y tuvo como director a un pintor de la UCM. Las discontinuidades de la transición política española condicionaban sus trayectos como estudiante y docente; al respecto, rememora:

Algunos integrantes del ICI eran conservadores, relacionados con el franquismo; si bien el instituto se modernizó con el retorno de la democracia española. Fue en la transición cuando surgieron las universidades populares (UP) y la idea de que la cultura no es gasto sino inversión. Las UP fueron una herramienta fundamental, en especial para los pueblos, se hicieron cursos para adolescentes con adicciones [...] en Alcobendas se hizo un edificio de estilo griego con arquitectura de ágora, buscando el encuentro [...] Con los socialistas hubo un cambio: se empezó a pensar en ‘encuentro de culturas’ (en plural), en cambio antes el foco era ‘el imperio y las colonias’ (Luque, 2024)

La entrevistada recuerda cómo dentro del programa español de democratización de la cultura, se subsidiaban UP que albergaban talleres de artes plásticas, danza y teatro. En ese marco, Ana dictó talleres, tanto de pintura como de arte textil, en el municipio de Alcobendas, a una distancia aproximada de 20 kilómetros de Madrid. Asimismo, destaca que en aquel contexto ella y Pedro “simpatizaban con varias propuestas del Partido Socialista Español”.

Junto a sus tareas como estudiante y docente, la estancia española le permitió profundizar en la producción y circulación de arte textil. Un currículo breve, publicado con motivo de una exposición individual de sus tapices durante 1979 en la galería Kandinsky (una institución donde Pedro expuso el año anterior), posibilita conocer algunas de las actividades que ella realizó durante el primer bienio en el extranjero.

En 1977 viajó a España, Francia e Italia, poniéndose en contacto con las actuales expresiones del arte textil en particular y del arte en general.

Figuran obras suyas en colecciones privadas de Argentina, EEUU, Israel, Inglaterra y España.

En Madrid, *Kandinsky, Centro Difusor de Arte*, trabaja en exclusividad su obra para toda la península ibérica.

[...] Sus tapices fueron exhibidos en muestras colectivas en Galería Artea, Galería Imagen, Galería Lola Mora, todas de Buenos Aires.

(Galería Kandinsky. Catálogo, 1979, 8 págs.)

La galería Kandinsky fue fundada por el artista Luis Caruncho en 1974 y la pareja se había conectado con él a partir de la mediación del crítico de arte Raúl Chávarri. En 1979 dicha institución publicó un libro integrado por los catálogos de las muestras de ese año. En el caso

de la exposición de Ana, tres de las ocho páginas difundían tres imágenes. Dos de ellas eran fotos a color que reproducían algunos de los tapices exhibidos por la artista en la mencionada galería (Imágenes 7 y 8).



Imagen 7. Ana Luque. *Presencia*. Tapiz, Serie *Sospechosos paisajes*. Catálogo, Galería Kandinsky, Madrid, 1979, p.4.

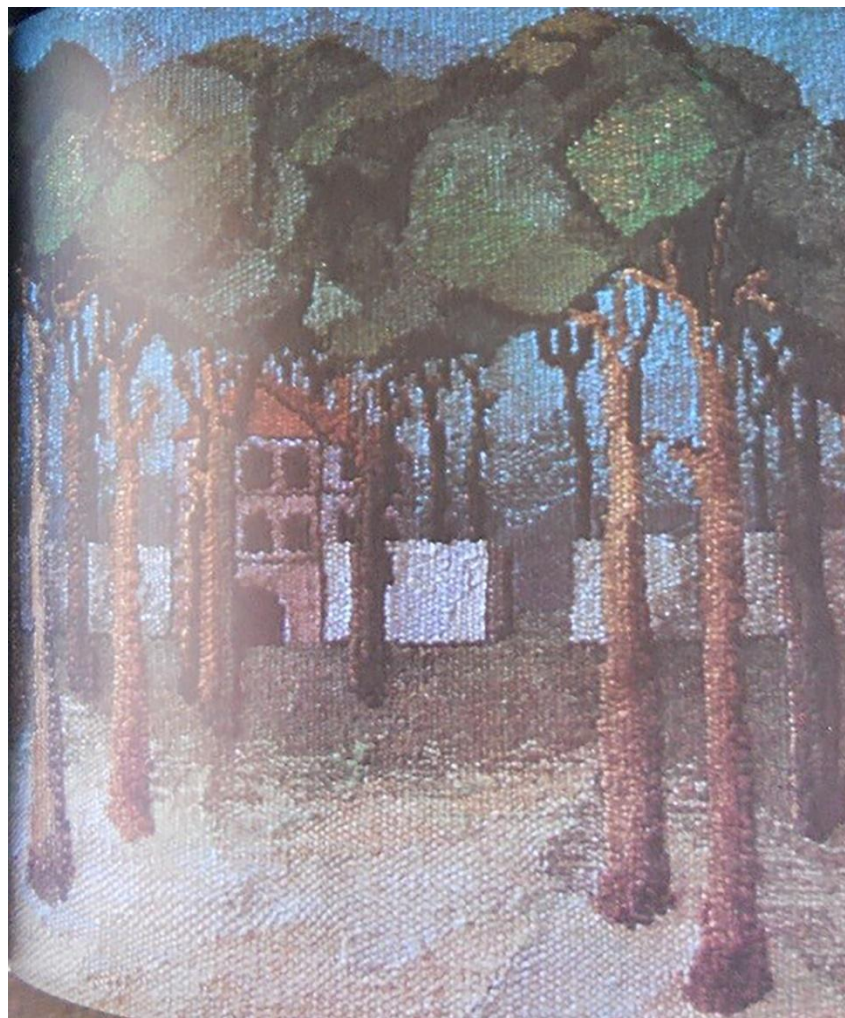


Imagen 8. Ana Luque. *Sombra*. Tapiz. Serie *Sospechosos paisajes*. Catálogo, Galería Kandinsky, Madrid, 1979, p.5.

A la vez, el catálogo reproducía una tercera fotografía (Imagen 9) que retrataba a Ana sentada junto con otros dos tapices, sosteniendo en sus manos una trama de lana oscura y rodeada con canastos que contenían ovillos de diferentes tonos. El archivo de la familia resguarda una cuarta foto similar a la anterior no solo por el registro en blanco y negro sino porque la escena capturada es semejante aunque amplificada en detalles respecto a los materiales de producción. Además, registra el interior de un espacio hogareño que albergaba al taller textil, algunos cuadros en la pared y una repisa con libros y objetos artísticos.³⁸

³⁸ La parte posterior de la foto detallaba el nombre del fotógrafo: Rodrigo Brunori (AFPVL).



Imagen 9. Rodrigo Brunori. Retrato de Ana. Foto. Catálogo de Exposición, Galería Kandinsky, Madrid, abril, 1979.

Las cinco páginas restantes del catálogo contenían tres textos. Uno de ellos difundía un currículo reducido de la artista donde se destacaba su formación universitaria en Córdoba, las exposiciones en Buenos Aires, los viajes internacionales y la presencia de sus obras en colecciones de diferentes países. Otro texto aportaba el listado de una serie de 21 obras exhibidas en la galería madrileña, la lista enumeraba diversos títulos (que tematizaban motivos de paisajes urbanos y rurales) así como las medidas de los tapices (las cuales abarcaban entre 0,34 x 0,24cm y 0,92 x 1,28 cm). El tercer texto funcionaba como prólogo y tuvo como autor a un escritor argentino con quien la pareja había entablado amistad desde Córdoba y el cuál también se había exiliado en Madrid durante la dictadura argentina: Daniel Moyano.³⁹ En varios

³⁹ D. Moyano nace en 1930 en Buenos Aires, pero su familia se traslada a Córdoba en 1934. Uno de los puntos de contacto con la biografía de Pedro es la vivencia de una tragedia familiar en su infancia. Alrededor de 1937, el padre de Moyano es encarcelado por asesinar a su madre “y Daniel, junto a su hermana Blanca, inician una etapa de vida itinerante por pueblos de la sierra cordobesa [...] en los hogares de diferentes parientes”. En la adolescencia comienza su afición por la música y la poesía. En 1947 “se traslada a Córdoba. Trabaja de albañil y sigue su formación de forma autodidacta”, asiste a las clases de la FFyH de la UNC. En 1959 se muda “a La Rioja, allí se casará con su novia cordobesa Irma Capellino [...] Se integra en la vida cultural de la provincia”, desde allí escribe literatura, concursa y publica en diversas ciudades; en 1967 “es invitado a Córdoba para impartir conferencias [por] la Dirección General de Cultura”. Desde 1969 algunas de sus obras se traducen al francés e inglés, en 1971-1972 “obtiene la Beca de la Fundación Guggenheim, viaja por Estados Unidos y Canadá, impartiendo conferencias

párrafos este escritor aportaba interpretaciones del trabajo textil y de las temáticas representadas por Ana, entre ellas sostenía:

Sospechosos tapices

En su piso madrileño de la calle O'Donnell Ana Luque teje [...] Puede que esté pintando o tocando el arpa, que al final viene a ser lo mismo [...]

Pintar con lana tiene sus particularidades. No se puede manchar previamente para establecer relaciones generales en la totalidad del cuadro. Se trata más bien de un gusanito corto de vista que se mueve apenas entre dos dimensiones en las que creará su propio espacio, su propia aventura [...]

Algunas sectas [tejían] ritualmente para entrar en trance, o sea para ver cosas que están más allá de lo cotidiano. En la América precolombina las indias hacían abstracción en sus tejidos, también para ver otras cosas.

Ana también ve cosas [...] por eso en sus tapices hay sombras sin cuerpos referenciales, luces que se asoman para iluminar cuerpos sin nombre, ámbitos posibles que no existen todavía, objetos a mitad de camino entre un árbol y una flor.

A diferencia de las tradiciones del campo artístico (que devaluaban a la práctica textil como arte menor y femenino) Moyano lo jerarquizaba concediéndole un valor que lo asemejaba con la pintura o la música. Asimismo, destacaba la potencia de ese lenguaje para plasmar símbolos en los temas representados. Al respecto, cabe pensar que las arquitecturas y los paisajes deshabitados emergentes en los tapices de Ana se vinculaban con un proceso social más amplio. Esos tópicos eran utilizados como recursos para enunciar la ausencia de las personas “desaparecidas” durante la última dictadura argentina y devenían estrategias simbólicas que se reiteraban en las producciones de otros artistas, tanto en muchos que quedaron en el país como en aquellos que debieron partir.

Finalmente, el escritor valoraba que los tapices de Ana podían remitir a una genealogía de migraciones de la familia Luque, entre España y Argentina, un conjunto de emociones y sentidos que se anudaban en paisajes ambiguos.

[...] Hay también una sospechosa cuestión de ancestros. Los primeros Luque que llegaron a Córdoba de Argentina, de donde ahora viene Ana, salieron de Andalucía llevando su paisaje adentro. Hay un gran movimiento de Luques en el tiempo (urdimbre) que van y vienen trasladando elementos de aquí para allá y de allá para aquí [...] razón por la cual los paisajes de Ana son ambivalentes.

(Moyano, D. Prólogo. En: Galería Kandinsky, 1979. Catálogo)

Experiencias compartidas antes, durante y después del exilio

Mientras una idea generalizada en el mundo cultural sostiene que el arte es producto de personas solitarias, el estudio de una pareja de artistas visuales deviene fructífero para analizar algunas historias tanto de colaboraciones y tensiones como de un campo creativo compartido

[...] En las elecciones de 1973 se presenta a diputado por La Rioja en las listas del Partido Revolucionario Cristiano. En 1974 acepta el cargo de Director Provincial de Cultura de Córdoba dentro del gobierno de Ricardo Obregón Cano”. En 1976 “es encarcelado. No hay acusaciones ni explicación alguna. Al ser liberado decide abandonar Argentina y embarca rumbo a España con su mujer y sus hijos”, se radican en Madrid. Allí, “se ve obligado a desarrollar [...] labores ajenas a su tarea de escritor, entre otras, trabajó como obrero en una fábrica de maquetas durante siete años”. En 1982 “Radio Televisión Española graba un documental, *El amargo pan del exilio*, sobre Moyano”. Durante la década de 1980 aumentará su reconocimiento internacional como escritor. Fallece en Madrid en 1992. (Gil Amate, c.2010)

en el cual se reconstruyen relaciones y distinciones condicionadas por diversas variables sociales.

Cuando Ana y Pedro se conocieron al inicio de la década de 1960 en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, ella ocupaba la posición de estudiante y él trabajaba como profesor. Si bien varios factores los distanciaban (como el género, la generación y el estado civil); la confluencia de espacios, tiempos, gustos e ideas circulantes en la academia artística propiciaron su compañerismo y enamoramiento. Ambos provenían de familias de clase media y el resquicio alternativo que encontraron para construir su pareja fue la mudanza hacia la ciudad de Buenos Aires.

Respecto a la década de residencia en la capital de Argentina, sus testimonios diferencian dos períodos de experiencias intensas. El primero transcurrió entre 1967 y 1972, cuando se favoreció la conformación del hogar de la pareja y su sostenimiento socio-económico a partir de trabajos creativos de ambos. Asimismo, fue allí donde se ampliaron los vínculos de amistad y camaradería no solo con otros artistas visuales (residentes y visitantes de la metrópoli) sino con agentes provenientes de diferentes campos artísticos y culturales. Como variable diferencial de sus trayectorias profesionales cabe pensar que mientras él afianzó su posición nacional como pintor, ella atravesó una vivencia reiterada en otras egresadas de carreras universitarias dedicadas a la Pintura: la inserción en el microcosmos pictórico porteño podía devenir triplemente dificultada si se disponía de un nombre femenino, una procedencia de provincia y un parentesco con un pintor reconocido. Ante esa realidad Ana entró con algunas amigas a dos actividades: el ejercicio del arte textil y la confección de prendas únicas de vestimenta; en sendas tareas mixturaba las técnicas artesanales con las herramientas provenientes de las artes visuales. Entre las últimas novedades positivas de esa efervescencia porteña, Ana destaca el nacimiento de su hijo. Una segunda etapa transcurrió entre 1973 y octubre de 1977, cuando la atmósfera se contaminó con el crecimiento de la censura, la represión, las amenazas y el miedo; fue entonces cuando se sintieron inducidos a preservar la vida familiar mediante el exilio.

Llegaron a Europa en noviembre del 77 y durante los siete años de estancia en Madrid vivenciaron modificaciones y continuidades en las redes afectivas, culturales y políticas que los unían tanto a la patria de partida como al país de llegada. El desarraigo implicó una distancia transoceánica con varios familiares, amigos y colegas que continuaban viviendo en Buenos Aires y en Córdoba. Paralelamente, la residencia madrileña les permitió una reactualización y ampliación de lazos sociales no solo con europeos sino con emigrados de diversas dictaduras latinoamericanas que encontraron un refugio en la España de la transición democrática.

Como puede comprobarse en las secciones dedicadas en este ensayo a los trabajos públicos de Ana y Pedro, sus trayectorias profesionales (en especial la del pintor) fueron ingresando y logrando reconocimiento en galerías, museos y críticas españolas. En los catálogos y reseñas periodísticas de esas instituciones se reconstruía la tradición de considerar a la producción artística solamente como una tarea fruto de un sujeto aislado. Complejizando esa lectura en estas reflexiones finales cabe destacar, al menos, cuatro conjuntos de experiencias de colaboración.

Una primera vivencia compartida por la pareja en el exilio fue la crianza de su hijo infante y el cuidado del hogar. Al respecto, Ana recuerda dos cooperaciones que eran poco habituales en los hombres de la época: “mientras yo viajaba varios días de la semana a dictar talleres en

Alcobendas, Pedro se quedaba en la casa pintando y atento al niño [...] Además de tener una persona que ayudaba con las tareas de la casa, Pedro a veces cocinaba” (Luque, 2024).⁴⁰

Un segundo conjunto de experiencias de colaboración entre la pareja se detecta en dos muestras colectivas. La estancia madrileña implicó un aumento en los recursos culturales, simbólicos, sociales y, tardíamente, económicos; además involucró leves pero importantes cambios. Sus obras fueron exhibidas y comercializadas en galerías de arte situadas no solo en España sino en latitudes nórdicas. Por ejemplo, un catálogo de 1982 registra la exposición, en una galería sueca, de dos series diferentes pertenecientes a la pareja conformada por la artista textil y el pintor; la portada titulaba: “Ana Luque. Tapices/ Pedro Pont Vergés. Pasteles” (Imágenes 10 y 11). Sobre dicha exposición, la entrevistada recuerda: “era una galería en Suecia que mostraba obra de latinoamericanos, yo viajé y llevé obra de ambos, sus pinturas y mis tapices, vendí mucho para Estocolmo y para Finlandia” (Luque, 2024).⁴¹



Imagen 10. Foto de tapiz Ana Luque. Catálogo de exposición en Galleri Latina, Estocolmo, abril de 1982, p.2 (AFPVL).

⁴⁰ Las vivencias de infancia y adolescencia de su hijo (así como sus posibles vinculaciones con la red de exiliados) abre una línea de investigación que amerita profundizarse en otro trabajo.

⁴¹ Una segunda línea de indagación futura y transnacional emerge en torno a las exposiciones y viajes de (uno de los integrantes de) la pareja por otras naciones europeas como Francia, Italia y Suecia, donde fueron calificados no solo como artistas argentinos sino como latinoamericanos. Asimismo, pinturas de Pedro y tapices de Ana fueron comprados allí y pasaron a integrar diferentes colecciones europeas.

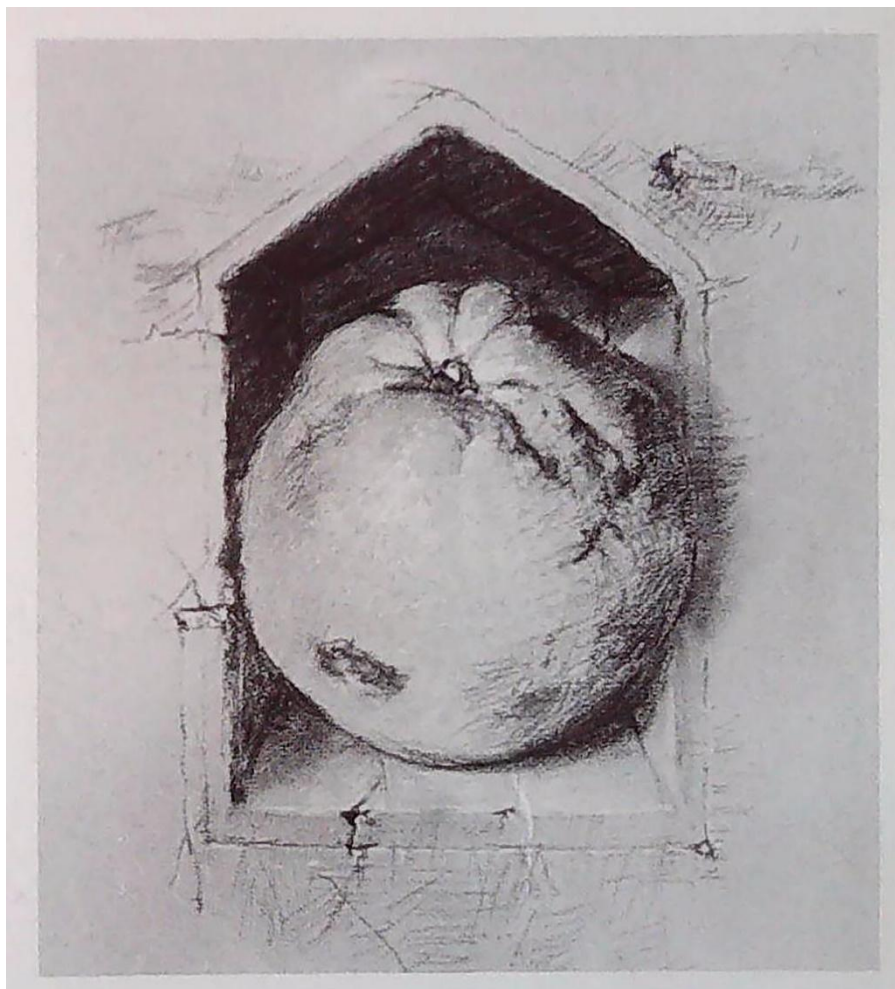


Imagen 11. Foto de pintura de Pedro Pont Vergés. Catálogo de exposición en Galleri Latina, Estocolmo, abril de 1982, p.3 (AFPVL).

Esas obras tenían puntos de contacto con las series que cada uno de ellos había expuesto en una muestra individual en la galería madrileña Kandinsky. Conjuntamente, en las arquitecturas deshabitadas de Ana y en las naturalezas muertas de Pedro reverberaban estructuras de sentimientos que también se reiteraban y resignificaban en otros artistas, como estrategias simbólicas para visibilizar los abusos de la dictadura en Argentina.

Asimismo, la muestra conjunta de pinturas y tapices situados en jerarquías cercanas no fue una práctica vivenciada durante su residencia en Buenos Aires; en cambio, fue una posibilidad abierta en la residencia europea. Esa experiencia se amplió en septiembre de 1983, cuando ambos integraron una segunda exposición colectiva, en una galería madrileña, donde se reiteró esa dualidad de disciplinas. Allí convergieron las pinturas de “Rafael Alberti, Pedro Pont Vergés, Osvaldo Gomáriz [y] Joaquín Picazo” con los “tapices de Ana Luque”; además, la inauguración contó con “una lectura de poemas a cargo de Gloria Fuertes” (Galería Araque, 1983).

Esa exhibición es uno de los indicadores de la existencia y ampliación de vínculos no solo entre españoles y argentinos exiliados sino entre la pintura, el arte textil y la literatura. Probablemente, en la gestación de esa trama contribuyó, por un lado, la convivencia española; por ejemplo, en meses previos, Alberti, Fuertes, Gomáriz y Pont Vergés formaron parte del libro *Canto a la paz* (Alcaldía de Madrid, 1983). Por otro lado, surgían hilos conectores, como ciertas becas y viajes, en las trayectorias individuales de los seis integrantes de la muestra.

Picazo y Fuertes representaban a las artes pictóricas y literarias españolas, respectivamente.⁴² Gomariz es el cuarto artista visual vinculado con Córdoba (además de Ana, Pedro y Bendersky) reconocido por la crítica de arte local dentro de los exiliados en España durante la década de 1970.⁴³

En torno al vínculo con Alberti (el cual puede considerarse una tercera experiencia compartida por la pareja) Ana recuerda: “nos hicimos muy amigos, hemos expuesto con él. Rafael inició su carrera como pintor [...] Pedro hizo varios retratos de Rafael”. Si bien Rafael Alberti Merello (Cádiz, 1902-1999) era 20 años mayor que Pedro y 40 años en relación con Ana, es probable que en su amistad tripartita reverberaran las redes biográficas de los flujos de exilios entre ambos países así como los diálogos entre las artes visuales y la poesía.⁴⁴

En el segundo semestre de 1983 la pareja compartió un cuarto caudal de vivencias intensas. En junio, Pedro y Abel Rasskin produjeron la “ambientación visual” de una obra colectiva presentada en el teatro Salamanca de Madrid con el título de *Sudaca*. La prensa reseñaba: “artistas latinoamericanos que viven en España han unido su esfuerzo para explicar ante los españoles cómo se vive en nuestro país una situación de exilio”.⁴⁵ El carácter interdisciplinario de la puesta y las connotaciones del título -un adjetivo asociado con la discriminación racial y clasista vivenciada por varios emigrantes- abre un eje de problemáticas que precisa explorarse en otra investigación.

Durante el mes de julio, dentro del programa de la Casa Municipal de la Cultura, dependiente de la Universidad Popular de Alcobendas, se invitaba a jóvenes y adultos a inscribirse en dos trayectos: por una parte, la “Escuela-Taller de Pintura” coordinada por las

⁴² Joaquín Picazo (Cuenca, 1941-c.2024) fue un pintor que estudió en la Universidad de Madrid desde 1964 y desde esa década “llevó sus colecciones de arte a numerosos países”. Su trayectoria registra que entre 1981-1982 fue “becado por el Comité de España y Estados Unidos para Asuntos educativos y culturales en Nueva York, Comisión Fulbright” (Ayuntamiento Hoyo de Manzanares, 2025). Gloria Fuertes (Madrid, 1917 – 1998) es reconocida como “maestra, archivera, bibliotecaria y escritora [...] La concesión de la beca March para literatura infantil, en 1972, le permitió dedicarse a la literatura por completo [...] Desde este momento comenzó un período de inagotable actividad, tanto en cuanto a publicaciones como a homenajes, lecturas o recitales” (Real Academia de la Historia, 2022).

⁴³ Osvaldo Gomariz (1950, Río Tercero, Córdoba-1995) “fue médico y se dedicó al arte desde fines de 1960 hasta los últimos días de su vida. Fue asistente de Marcelo Bonevardi, en su primera experiencia en el exterior, cuando viajó en 1971 a Nueva York [...] Entre 1974 y 1983, vivió en Madrid, donde realizó obras en tinta y grafito. Fue allí que se relacionó con poetas españoles, y también con Daniel Moyano y otros artistas exiliados”. En una muestra retrospectiva de sus obras en 2017 se exhibieron “catálogos y poemas que escritores españoles como Rafael Alberti [...] le dedicaron al artista” (Molas, 2017).

⁴⁴ “En 1939, cuando ya se atisba la derrota de la República, Rafael Alberti y María Teresa [León, su esposa] salen de España en avión rumbo a Marsella. De allí pasan a París, gracias a la ayuda de amigos como Pablo Neruda y Picasso, y sobreviven durante algún tiempo como traductores y también locutores [...] La amenaza del nazismo empuja al matrimonio hacia una larga navegación que concluirá en Buenos Aires en marzo de 1940. La ayuda de algunos amigos, como el editor Gonzalo Losada y el abogado Rodolfo Aráoz —que puso a disposición de Alberti su finca El Totoral, en la provincia de Córdoba—, suavizó las precarias condiciones de vida en los primeros meses de Argentina [...] En agosto de 1941 nace Aitana, única hija del matrimonio Alberti. La familia se instala en Buenos Aires [...] Tras la caída de Perón. Varios escritores deciden abandonar el país. En 1963, los Alberti parten para instalarse en Roma [...] El matrimonio vuelve a España en abril de 1977, y Alberti participa en las primeras elecciones democráticas encabezando la lista de candidatos al Congreso de la provincia de Cádiz por el Partido Comunista [...] (Real Academia de la Historia, 2022).

⁴⁵ Además de la ambientación visual, el espectáculo “fue concebido según textos del cantante Manuel Picón y de acuerdo con la música de Alberto Gambino”, incluyendo también la intervención de “Olga Manzano, Claudina Gambino, Rafael Amor y con los músicos Dito Tomassi, Héctor Santos y Sebastián Fuenzalida” (*El País*, 1983, Espectáculos. “Sudaca”, 5 de junio, p.43).

profesoras Emma Gans y Ana Luque; por otra parte, el curso “Introducción a las técnicas de Pintura sobre papel”, a cargo de Pedro.⁴⁶

En agosto la prensa argentina publicó una entrevista realizada a Pedro en Madrid por parte de otro coterráneo: el poeta y periodista Daniel Salzano (Córdoba, 1941-2014). De modo similar al pintor, el escritor estaba exiliado en Madrid desde 1977 junto a su pareja, la médica Cristina Klemo.⁴⁷ Sin embargo, el reportaje solo se centraba en la carrera artística de Pedro destacando un suceso reciente de escala internacional: la obtención de una distinción de la fundación estadounidense John Simon Guggenheim en el área Pintura. La misma implicaba no solo un recurso económico de “20 mil dólares”, sino la adquisición de capitales culturales, sociales y simbólicos disputados en el campo artístico; según sostenía Salzano: era una “beca por la que anualmente suspiran las personas de ambos sexos poseedoras de una extraordinaria capacidad de creación en el mundo de las artes”.

En los meses finales del año 83, mientras Pedro se abocaba a una serie de cuadros de grandes dimensiones que luego expondría como contrapartida de la beca en Estados Unidos, Ana estaba preparando su proyecto de doctorado para presentarlo a la Universidad Complutense de Madrid. La idea era profundizar en el estudio de las pinturas de Diego Velázquez, un tema que ella ya había empezado a investigar con una beca del Instituto de Cooperación Iberoamericana.⁴⁸

En diciembre, los planes individuales y familiares debieron replantearse por una propuesta laboral que llegó a su hogar mediante llamados telefónicos y cartas. En el marco del retorno formal de la democracia en Argentina, Pedro era convocado por el gobernador Eduardo Angeloz para trabajar como máxima autoridad en la futura Dirección de Artes Visuales de la provincia de Córdoba. Ana recuerda que coincidieron en el deseo de volver a su patria, reencontrarse con sus parientes y colaborar en su tierra natal con lo que habían aprendido, en la transición política española, sobre la potencia de la democratización cultural.

En principio, Pedro regresó solo en abril de 1984 para asumir las funciones de su cargo. Entre los documentos que viajaron con él se encuentra otro indicio de las experiencias conjuntas que compartió con Ana en España: su colaboración en la construcción de lazos afectivos, culturales y políticos que forjaron una comunidad de exiliados en el país de acogida. Una certificación rubricada en la capital española por la Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHU), explicitaba:

Teniendo a la vista las registraciones y archivos de esta institución,
CERTIFICO:

Que Don Pedro Pont Vergés y Dña. Ana Luque registran como ciudadanos argentinos exiliados por razones políticas en España. Ambos son de profesión artistas plásticos y se encuentran registrados como colaboradores en las tareas de denuncia y solidaridad.

⁴⁶ Sobre Emma (Entre Ríos, Argentina, 1935- Madrid, 1999), ver: Arte de la Argentina (2025).

⁴⁷ Diario *La Voz del Interior* (1983): “PPV, un clásico con futuro”. Entrevista de D. Salzano en Madrid. Publicada el 7 de agosto en Córdoba, Argentina. Sobre esta segunda pareja y sus trayectorias, ver: Agencia Córdoba Cultura (2021).

⁴⁸ En torno al estudio de ese pintor español y las visitas al Museo del Prado emerge otro hilo que conectaba los intereses de la pareja. En su diálogo con Salzano sobre las posibilidades que abría la beca estadounidense, Pedro comentaba: “Si yo necesitara pasarme 40 días y 40 noches estudiando ‘Las Meninas’ en el Prado, con la Guggenheim en mi poder me atrevería a solicitarlo”.

El Sr. Pont Vergés durante el año 1980 realizó un corto viaje a la Argentina con el fin de verificar si las condiciones de inseguridad en relación a su persona habían cesado, debiendo volver a España al comprobar la persistencia de las condiciones represivas.

(Certificado firmado por *Eduardo Duhalde*, *Consejero Directivo de la CADHU*, 4 de abril de 1984, Madrid. AFPVL).⁴⁹

Ana y su hijo viajaron dos meses después, al respecto, ella recuerda: “debido a que Sebastián debía aún concluir con sus estudios primarios en Madrid [...] Nos reunimos finalmente con Pedro en Córdoba el 29 de junio de 1984, en el día de su cumpleaños número sesenta” (Luque, 2024). Entre su equipaje, trajeron dos libros que contenían autógrafos y dibujos de un amigo español antifranquista que se sentía parte de su familia. *Rafael Alberti para niños* era dedicado a Sebastián por parte de “su tío”; *Baladas y Canciones del Paraná* contenía la siguiente despedida: “para Ana y Pedro, ahora que se están yendo de España. Con un gran abrazo lleno de adioses” (Imagen12).

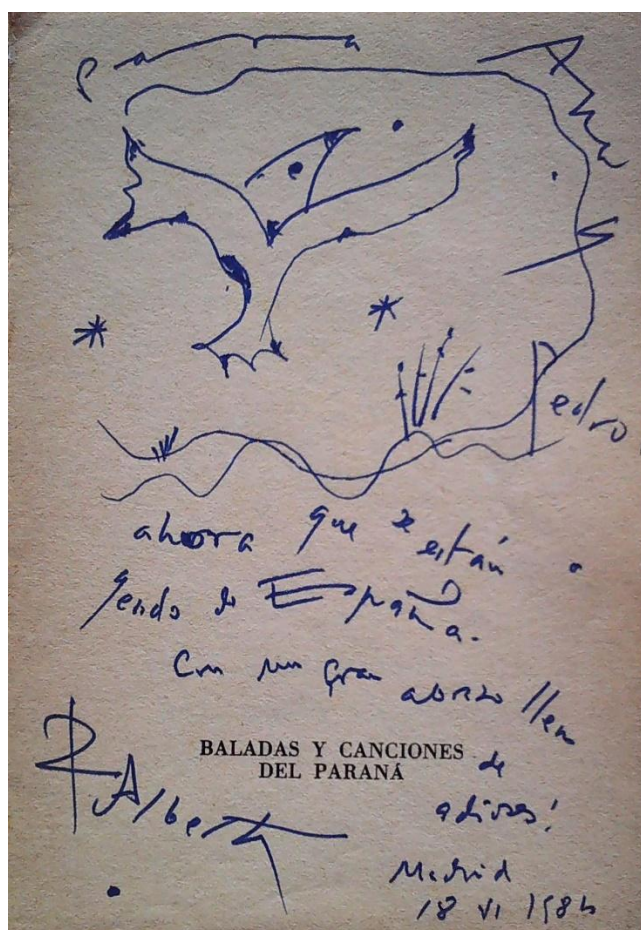


Imagen 12. Dibujo y dedicatoria de Rafael Alberti, en uno de sus libros, para Ana y Pedro, 4 junio de 1984, Madrid (AFPVL).

⁴⁹ La CADHU fue “fundada a finales de 1975/principios de 1976, tras la muerte de sus principales referentes en el país, se perfiló como una organización humanitaria transnacional, con sedes en Madrid, París y Washington y presencia no orgánica en México, Holanda, Bélgica, Suiza y Suecia. Integrada en su mayoría por abogados penalistas y laboralistas (aunque también por artistas, intelectuales y periodistas), se presentó como una organización civil apartidaria, pese a que sus principales figuras eran reconocidos militantes del peronismo revolucionario y la izquierda marxista y trotskista”; entre ellos, Eduardo Duhalde (Jensen, 2019: 132).

Los itinerarios de la pareja dentro del proceso de democratización cultural del alfonsinismo y del angelocismo abren otro espectro de experiencias. Pedro se desempeñó en tres trabajos: cargos directivos en áreas del gobierno (dedicadas a *Artes Visuales, Actividades Artísticas y Acción Cultural para el Interior*), producción pictórica y docencia en la carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Córdoba. Paralelamente, Ana desarrolló tres tareas: Coordinación del Programa Socio-Cultural de Salud Mental, producción de arte textil y cuidado del hogar y del hijo adolescente. Permanecieron juntos hasta el fallecimiento de Pedro en 2003. Desde entonces y hasta el presente Ana focalizó su actividad artística en tareas de curaduría y en el resguardo de la colección de obras de la familia.⁵⁰

Bibliografía

Agüero, Ana y García, Diego (2020): *Culturas interiores*, Al Margen, La Plata.

Bourdieu, Pierre (1989): “La ilusión biográfica”, *Historia y Fuente Oral*, N° 2, pp.27–33.

Bruno, María (2013): “Sobre ritmos, colores, ensayos y una obra: la Facultad de Artes”, en Mónica Gordillo y Valdemarca, Laura (coords.) *Facultades de la UNC. 1854-2011*, UNC: Córdoba: pp. 339-360.

Chadwick, Whitney y de Courtivron, Isabelle (eds.) (1994): *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Cátedra, Madrid.

Cristiá, Moira (2016): “Diálogo(s) de exilio(s)”, ponencia presentada en el *IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Centro Cultural de la Memoria H. Conti, Buenos Aires.

Franco, Marina (2009): “El exilio como espacio de transformaciones de género”, en Andrea Andújar y otras (comps.) *De minifaldas, militancias y revoluciones*, Luxemburg, Buenos Aires, pp.127-145.

Fernández Rojano, Guillermo (2017): “José Viñals, una obra en movimiento”, *Piedras lunares*, [En línea], N° 1, pp.97-113, Consultado el 13 diciembre 2024. Disponible en <https://www.dipujaen.es/export/files/dipujaen/revista-piedras-lunares/piedras-lunares-1.pdf>

Ginzburg, Carlo (2006) 2010: *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, FCE, Buenos Aires.

Giunta, Andrea (2008): *Vanguardia, internacionalismo y política*, SXXI, Buenos Aires.

⁵⁰ Ana participa en algunos proyectos junto con los tres hijos de Pedro: Fernando (1953-), Marcelo (1957-) y Sebastián (1971-). Por ejemplo, como “legatarios” del pintor armaron un sitio de internet público con motivo de su centenario: “1924 - 2024: Cien años de Pont Vergés”. Asimismo, las derivas de la obra *El pueblo olvidado* (Imag. 4) aportan pistas de otras redes afectivas, culturales y políticas: era la pintura más grande de las series exhibidas en Buenos Aires en 1977 y en Madrid en 1978; estaba colgada en el living del departamento español (Imag. 2) y regresaría a la Argentina en 1984. Ana recuerda que “esa era una obra a la que Pedro le tenía especial apego y de la cual, a pesar de recibir muchas ofertas, nunca quiso desprenderse en vida”. Luego de su partida y “cuando, a través de una gestión iniciada por parte de Marcelo, se presentó la oportunidad de legar una obra de Pedro al MNBA, tomamos entre los cuatro la decisión de que esa era la más adecuada para integrarse al acervo nacional” (Luque, 2024).

González, Alejandra Soledad ([2013] 2019): *Juventudes (in)visibilizadas. Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*, Tesis doctoral. UNC, Córdoba.

Jensen, Silvina (2019): “Los exiliados argentinos y los sentidos del Núremberg”, *Folia histórica del Nordeste*, N° 34, Enero-Abril, pp.129-147.

Labrador Méndez, Germán (2017): *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Akal, Madrid.

Longoni, Ana (2014): *Vanguardia y revolución*, Ariel, Buenos Aires.

Macón, Cecilia y Melendo, María (eds.) (2016): “1976-2016. Con-memoraciones”, *Afuera-Estudios de Crítica Cultural*, Dossier [En línea], N° 16, marzo. Consultado el 21 de marzo de 2020. Disponible en: <http://revistaafuera16.blogspot.com/p/indice.html>

Malecki, Juan (2015): “De la Córdoba de las campanas a la Córdoba de las avenidas”, *caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, [En línea], N° 6, pp. 81-100. Consultado el 21 de junio de 2024. Disponible en: <https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2015-1-06-a05/>

Manzano, Valeria (2023): “Idas y vueltas: roqueros entre Argentina y España, 1970-1990”, *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, [En línea], pp.1–25. Consultado el 16 de marzo de 2025. Disponible en: <https://doi.org/10.55509/ayer/1540>

Mira Delli-Zotti, Guillermo y Fernando Esteban (2003): “El flujo que no cesa: aproximación a las razones, cronología y perfil de los argentinos radicados en España (1975-2001)”, *Historia Actual On Line* [En línea], N° 2, pp.31-43. Consultado el 16 de abril de 2025. Disponible en: <https://doi.org/10.36132/hao.v0i2.18>

Moyano, Dolores (dir.) (2010): *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba*, Imprenta de la Lotería, Córdoba.

Myers, Jorge (2002): “Historia cultural”, en Carlos Altamirano (dtor.) *Términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós, Buenos Aires.

Pérez Castillo, María (2023): *José María Moreno Galván. Biografía de un resistente (1923-1981)*, Comares, Granada.

Porcel, Alazne y Artetxe, Enara (2020): “Los Textiles en el Arte Contemporáneo y su conservación. Estado de la cuestión”, *Arte, Individuo y Sociedad*, [En línea], N° 32 (1), pp.173-194. Consultado el 21 de mayo de 2024. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/aris.62865>

Rocca, María (2009): *Arte, Modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los '60*, UNC, Córdoba.

Rosa, María (2011): *Fuera de discurso. El arte feminista de la “segunda ola” en Buenos Aires*. Tesis doctoral. Departamento de Historia del Arte Facultad de Geografía e Historia, UNED.

Salit, Celia (2011): *Procesos curriculares en la universidad. El caso de la escuela de Artes de la UNC*, FFyH-UNC. Córdoba.

Servetto, Alicia (2008): “Memorias de intolerancia política: las víctimas de la Triple A (Alianza Argentina Anticomunista)”, *Antíteses*, Vol 1 N° 2, pp. 444-445. Consultado el 11 de mayo de 2023. Disponible en: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses>

Tcach, César (coord). *Córdoba Bicentenario*, UNC, Córdoba.

UNC (2016): “40 Aniversario del Golpe Cívico-Militar de 1976, *Alfil*, N° especial, marzo. Consultado el 21 de abril de 2016. Disponible en: <https://ffyh.unc.edu.ar/especial-24marzo>

Usubiaga, Viviana (2012) *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires.

Williams, Raymond (2000 [1977]): *Marxismo y literatura*. 2ª ed., Península, Barcelona.

Fuentes editas

Agencia Córdoba Cultura (2021): “Cristina Klemo y Daniel Salzano, una historia de amor de más de medio siglo”. LVI, 22 de mayo de 2021. Consultado en: <https://www.lavoz.com.ar/espacio-de-marca/cristina-klemo-y-daniel-salzano-una-historia-de-amor-de-mas-de-medio-siglo/>

Alcaldía de Madrid, 1983. *Canto a la paz*. Filograf, Barcelona.

Arte de la Argentina, 2025. Emma Gans. Consultado en: <https://www.artedelaargentina.com.ar/disciplinas/artista/pintura/emma-gans>

Arteinformado (2023) “Luis María Caruncho. Biografía completa”, España. Consultado en: <https://www.arteinformado.com/guia/f/luis-maria-caruncho-599>

Asociación Internacional para la Defensa de los Artistas víctimas de la represión en el mundo (AIDA). 1981. *Argentina, cómo matar la cultura*. Madrid: Revolución.

Ayuntamiento Hoyo de Manzanares (2025) Exposición ‘Homenaje a Joaquín Picazo’ en el Centro de Cultura. Consultado en: <https://www.hoyodemanzanares.es/exposicion-homenaje-a-joaquin-picazo-en-el-centro-de-cultura-de-hoyo-de-manzanares/>

Castello, Cristina (1983): “Eduardo Bendersky o la pintura del silencio”. *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, mayo. Consultado en: https://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/castello_cristina/eduardo_bendersky_o_la_pintura.htm

Chatruc, Celina (2021): “Martha Peluffo, la musa hechicera” *La Nación*, 10 de abril. Consultado en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/martha-peluffo-la-musa-hechicera-autorretratos-en-la-casa-de-las-brujas-nid10042021/>

Diario *El País*, 1983-1984, Madrid (AFPVL).

Diario *La Voz del Interior* (LVI), 1976-1989, Córdoba, Argentina.

Diario LVI (2003) “El último trazo de un gran pintor” 24 de noviembre, Córdoba. Consultado en: http://archivo.lavoz.com.ar/2003/1124/UM/nota205519_1.htm

Galería Araque. Folleto. Septiembre de 1983, Conjunto Balsain, Las Rozas, Madrid.

Galería Imagen. PPV, pinturas. Catálogo, 21pp. 1977, Buenos Aires.

Galería Kandinsky. PPV. Catálogo, 8 pp. 1978, Madrid.

Galería Kandinsky. Ana Luque. Catálogo, 8 pp. 1979, Madrid.

Gobierno de la ciudad de Buenos Aires (2020): “Sobre el arte textil”. Consultado en: <https://buenosaires.gob.ar/museos/museo-de-arte-popular-jose-hernandez/sobre-el-arte-textil>

Gil Amate, Virginia, c2010. “Cronología de Daniel Moyano”. Biblioteca virtual Cervantes. Consultado en: https://www.cervantesvirtual.com/portales/daniel_moyano/autor_cronologia/

Legatarios de PPV (2024): “1924 - 2024: Cien años de Pont Vergés”. Consultado en: <https://www.pedropontverges.org/>

Lo Celso, Ángel (1973): *50 Años de Arte Plástico en Córdoba*, Banco de la Provincia, Córdoba.

Luque, Ana. “A.L. Artista textil”, 1998. Buenos Aires. Entrevista en Video. *El Picaporte. Abriendo historias*.⁵¹

Luque, Ana. 2021. Entrevista filmada con Daniela Di Paoli. MPEC. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Rz-k0cMLWAQ>

Molas, Verónica. 2017. “Una visita guiada para conocer a Osvaldo Gomariz”. *La Voz del Interior*, Artes. Consultado en: <https://www.lavoz.com.ar/vos/artes/una-visita-guiada-para-conocer-osvaldo-gomariz/>

Moreno Galván: PPV. *Triunfo*, Año XXXII, N° 789, Madrid, 11 marzo 1978.

Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” (MPEC), 2021. Muestra “Pont Vergés: Testimonios”. Catálogo con textos de Florencia Ferreyra y Carolina Pretell.

Pont Vergés, Pedro (1975) Entrevista con José Viñals. Publicada por *Imagen. Galería de Arte*. “Palabra e imagen”, Buenos Aires.

Pont Vergés, Pedro (1997) “PPV. Pintor”, 1997. Entrevista en Video. *El Picaporte. Abriendo historias*, Buenos Aires.

Pont Vergés, Pedro (1996): *Memorias de ‘El pueblo’*, Narvaja editor, Córdoba.

Real Academia de la Historia (2022). Biografías. “Gloria Fuertes” / “Rafael Alberti”. Madrid. Consultado en: <https://historia-hispanica.rah.es/>

⁵¹ Los créditos visibilizados en los videos de Ana y Pedro son los siguientes: “Realización general: Patricia Casafus. Edición digital: Gustavo Nash. Producción general: Pablo Lázaro. Asistente de producción: Fernando Lospice. Asesoramiento literario: Claudia Seoane”.

Universidad Popular (UP), Alcobendas, 1983, 2p. Folleto.

Fuentes inéditas

Archivo de la familia Pont Vergés-Luque (AFPVL), Córdoba.

Barbosa, Emilse, Soledad Garzón y Juan Paz (2005): “Pedro Pont Verges: aportes e influencias”, *Monografía*, Biblioteca de la Facultad de Artes, UNC, Córdoba.

Comisión Argentina de Derechos Humanos. Certificado firmado por *Eduardo Duhalde*, *Consejero Directivo*, 4 de abril de 1984, Madrid (AFPVL).

Luque, Ana. Entrevistas presenciales con la autora, 13 de septiembre, 13 de octubre de 2023 y 27 de septiembre de 2024, Córdoba.

Referencias de imágenes

1. PPV. *El resquicio. Varios tiempos*, 1968. Óleo s/tela, 90 x 110 cm (MPEC, 2021. Catálogo, p.16).
2. Foto de reunión en el hogar de la pareja en Madrid. c.1979. De izquierda a derecha: PPV, A. Luque, Eduardo Bendersky, Sebastián PV y Amelia Castro. (AFPVL)
3. Anónimo. Retrato de PPV. Foto. Catálogo de Exposición, Galería Kandinsky, Madrid, febrero, 1978, p.3.
4. PPV. *El pueblo olvidado*, 1977. Acrílico s/ tela, 150 x 170. Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires. Recuperada de: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/13102/>
5. PPV. S/t, 1980. Acrílico y óleo s/tela, 153 x 110 cm (MPEC, 2021, Catálogo, p.17)
6. PPV. S/t, dibujo. (AIDA, 1981, p.200-201)
7. Ana Luque. *Presencia*. Tapiz (Serie *Sospechosos paisajes*. Catálogo, Galería Kandinsky, Madrid, 1979, p.4)
8. Ana Luque. *Sombra*. Tapiz. (ibíd., p.5)
9. Rodrigo Brunori. Retrato de Ana. Foto. Catálogo de Exposición, Galería Kandinsky, Madrid, abril, 1979.
10. Foto de tapiz Ana Luque. Catálogo de exposición en Galleri Latina, Estocolmo, abril de 1982, p.2 (AFPVL).
11. Foto de pintura de PPV (ibíd., p.3).
12. Dibujo y dedicatoria de Rafael Alberti, en uno de sus libros, para Ana y Pedro, 4 junio de 1984, Madrid (AFPVL).