

Nombre y Apellido: Daniela Lucena

Afiliación institucional: IIGG - CONICET

Correo electrónico: daniela.lucena@gmail.com

Eje problemático propuesto: Producciones y consumos culturales. Arte. Estética.

Título de la ponencia:

*Arte y comunismo argentino: debates estéticos y políticos en la década del '30*

La vida cultural del comunismo argentino en los años '30 es más amplia e intensa que en la década anterior. Pese a las violentas persecuciones que sufren los comunistas en aquel momento y a la clandestinidad en que se desarrollan la mayoría de sus iniciativas varios escritores y artistas plásticos intervienen en publicaciones y acciones vinculadas al Partido Comunista Argentino (PCA).

Son años en los cuales acontecimientos mundiales como la crisis del capitalismo, el ascenso del nazismo en Alemania, la guerra civil en España o los sucesos ocurridos en la Unión Soviética generan el pronunciamiento de los intelectuales y artistas y suscitan la existencia de planteos políticos en sus publicaciones. Estas posiciones, a su vez, van delimitando en muchos de ellos compromisos estéticos e ideológicos más definidos que en los años anteriores.

En relación a lo artístico, los principales contenidos que atraviesan sus polémicas vuelven, esencialmente, sobre un tópico que ya se había planteado en los años '20: las relaciones entre arte y revolución y la función del arte y los artistas en la sociedad capitalista.

En esta ponencia vamos a referirnos a esos debates para delimitar como se conciben los vínculos entre arte y política en aquellos años y que continuidades y diferencias aparecen con respecto a la década anterior.

*Bandera Roja y la "cuestión Art"*

Entre abril y agosto de 1932 aparece *Bandera Roja*, un nuevo periódico comunista que constituye un intento del PCA por establecer una prensa diaria legal que siga de cerca los

conflictos obreros desatados a raíz de la fuerte crisis económica mundial. En la nueva publicación son frecuentes los ataques al radicalismo y al socialismo pero también las críticas a algunos artistas e intelectuales afines a la causa soviética pero difíciles de someter a las estrictas exigencias partidarias.<sup>1</sup> Recordemos que durante estos años el PCA sigue las directivas soviéticas de enmarcarse en la lucha de “clase contra clase” y acentúa, en ese sentido, su proletarización y su desconfianza hacia los sectores pequeñoburgueses. Con respecto a sus dirigentes, desde el VIII Congreso de 1928 Codovilla y Ghioldi se convierten en los líderes hegemónicos de la organización.

En ese contexto de exasperado “sectarismo obrerista y antiintelectualista”<sup>2</sup> *Bandera Roja* expresa frecuentemente su hostilidad hacia Trotsky, quien tres años antes había sido deportado de la Unión Soviética por confrontar su principio de “revolución permanente” a la propuesta de “socialismo en un solo país” defendida por Stalin. Desde entonces, Trotsky se había convertido en el paradigma del desviacionismo ideológico y las críticas contra su figura se reproducían en la gran mayoría de las publicaciones comunistas de todo el mundo. En cuanto a la participación de escritores y artistas argentinos, resulta significativa para nuestro análisis la polémica desatada entre el escritor Roberto Arlt y el dirigente Ghioldi en las páginas del periódico.

Los primeros vínculos de Arlt con el PCA se remontan a su participación en la *Liga Antiimperialista* organizada por el Partido poco tiempo después del golpe militar de Uriburu. Un tiempo más tarde, en vísperas de la publicación de *Bandera Roja*, Ghioldi se entrevista con Arlt y Elías Castelnuovo en el local del *Teatro del Pueblo* dirigido por Barletta, a raíz del manifiesto por la *Unión de Escritores Proletarios* que ambos habían organizado. Luego de esa reunión Arlt y Castelnuovo comienzan a escribir para el diario comunista. Arlt también colabora en esa época con el *Teatro del Pueblo*, cediendo su obra *Los Humillados* para que se representara en un festival de la Federación Juvenil Comunista.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Más datos sobre ésta y otras publicaciones del PCA pueden consultarse en Roberto Pittaluga, Damián López y Ethel Ockier (eds.), *Publicaciones políticas y culturales argentina (1900-1986)*. Catálogo de Microfilms, Buenos Aires, Cedinci, 2007.

<sup>2</sup> Horacio Tarcus, *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2002, p. 65.

<sup>3</sup> Cf. Camarero Hernán, “El Partido Comunista argentino y sus políticas a favor de una *cultura obrera* en las décadas de 1920 y 1930”, en Ana Longoni, Daniela Lucena y Julia Risler (editoras), *Políticas culturales y artísticas del comunismo argentino*, La Montaña, Buenos Aires, en prensa.

Los artículos de Arlt aparecen destacados en *Bandera Roja* bajo el título “Arlt escribe”, resaltando de ese modo la participación de un escritor cuya labor -como literato, como periodista- es bien reconocida por la mayoría de sus pares y también por el público y la crítica. Luego de dos intervenciones donde el escritor se suma a las críticas que con frecuencia el PCA realiza a los socialistas o a los funcionarios del gobierno, su tercer texto “El bacilo de Carlos Marx” provoca el cruce con Ghioldi, y luego del mismo el escritor deja de publicar en el periódico.<sup>4</sup>

En el polémico texto Arlt se refiere a los estragos que causa en el ambiente burgués “el bacilo de Carlos Marx”, también conocido como “la espiroqueta comunista” y explicita el principal motivo de su artículo: “Hacer comprender a todo tibio simpatizante con la causa de Rusia que su deber, su único, su exclusivo deber, es estudiar de continuo. Un propagandista preparado, es un arma de combate terrible”.<sup>5</sup>

Semejante declaración en las páginas del diario de un partido que se inclinaba cada vez más hacia un dogmático antiintelectualismo no tardaría en provocar polémica. Tras una primera nota firmada por un tal Artero, donde se califica a Arlt como un escritor pequeñoburgués se da a conocer, una semana más tarde, un texto que el mismísimo Ghioldi redacta a modo de respuesta<sup>6</sup>.

En aquella época el líder partidario era muy respetado y valorado en los círculos de artistas e intelectuales comunistas “como un estudioso marxista de la historia nacional y cuyos juicios tenían además el peso indiscutido que le otorgaba su condición de dirigente del PC”.<sup>7</sup> A diferencia de Codovilla, quien casi no tenía vínculos con los agentes del ámbito cultural comunista, Ghioldi operaba como una suerte de nexo entre la dirigencia partidaria y los artistas e intelectuales.

En la respuesta que le dedica a Arlt, el dirigente comunista considera necesaria su intervención en lo que él ha denominado “la cuestión Arlt” para “tratar de situar al problema en su verdadero plano”, es decir, ubicando el debate en un contexto ideológico

---

<sup>4</sup> En relación a esta polémica resultan de sumo interés los trabajos de José Aricó, “La polémica Arlt-Ghioldi. Arlt y los comunistas”, en *La Ciudad Futura*, n° 3, diciembre de 1983 y Silvia Saítta, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

<sup>5</sup> *Bandera Roja*, 18 de abril de 1932.

<sup>6</sup> Véase *Bandera Roja*, 24 y 25 de abril de 1932.

<sup>7</sup> José Aricó, *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*, Buenos Aires, Punto Sur, 1988, p. 181.

más amplio, en el cual la voz de Arlt resuena expresando la posición de toda una capa social compuesta por la pequeña burguesía y la intelectualidad.

Para Ghioldi a pesar de sus buenas intenciones revolucionarias Arlt expresa en su nota la influencia individualista del pensamiento burgués, motivo por el cual es necesario ayudarlo -como al resto de su clase- a emanciparse las ideas viejas y a desarrollar la ideología proletaria: “la dignidad revolucionaria de la pequeña burguesía solo puede existir en la medida en que trabaje con el proletariado y bajo su dirección”. También crítica duramente la propuesta de prepararse y “estudiar de continuo” que hace el escritor dejando en claro su concepción sobre la lucha revolucionaria:

El marxismo condena la concepción que opone a la multitud la minoría de selección. La revolución no es el producto de tales minorías, sino del movimiento revolucionario de masas. Inocularse el ‘bacilo de Marx’ para crear la casta de la minoría selecta es directamente antimarxista.

Ante estas afirmaciones la respuesta de Arlt retoma la premisa de que el intelectual debe dejarse guiar por proletariado en la lucha revolucionaria, planteando que esto es indiscutible “siempre que el proletariado del país donde actúa el intelectual pequeñoburgués sea marxista. Ahora si el proletariado, y la gran masa rural no es comunista, ¿qué camino debe seguir el intelectual? ¿El de guía o el de...?”.<sup>8</sup> Arlt espera que Ghioldi conteste este último interrogante, pero *Bandera Roja* cierra el debate a los pocos días, ignorando la pregunta pero reafirmando que el escritor no comprende el movimiento marxista revolucionario.

Castelnuovo, por su parte, escribe para *Bandera Roja* una serie de elogiosos comentarios sobre su visita a Rusia en 1931. Al tanto de los movimientos del escritor al llegar a Buenos la policía le secuestra su cuaderno de notas “obligándolo a reconstruir sus impresiones de viaje bajo el impacto de lo observado en el país socialista y de lo padecido como persecución en Buenos Aires”.<sup>9</sup> Esas crónicas se publican un año más tarde en su libro *Yo vi. Impresiones de un viaje a través de la tierra de los trabajadores*. Su fascinación con la experiencia comunista y sus declaraciones en total apoyo a la Unión Soviética no impiden,

---

<sup>8</sup> *Bandera Roja*, 4 de mayo de 1932.

<sup>9</sup> Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 124.

sin embargo, que Ghioldi también lo tilde de literato pequeñoburgués que se cree un escritor proletario y de izquierda pero no lo es.<sup>10</sup>

A pesar de los ataques del líder partidario ambos escritores siguen manteniendo durante aquellos años su cercanía al PCA y trabajan en iniciativas culturales afines al Partido, como por ejemplo la revista *Actualidad artística - económica - social*, una publicación orgánica del Partido que aparece entre 1932 y 1936 y en la cual paradójicamente varios artistas - entre ellos Barletta- reciben los mismos ataques que antes se dirigieron contra Arlt y Castelnuovo.

*Contra: el arte al servicio de la revolución*

Otra publicación cultural filocomunista relevante del periodo es *Contra. La revista de los franco-tiradores*, que condensa en sus páginas una propuesta donde se vinculan fuertemente vanguardia artística y vanguardia política.

Dirigida por Raúl González Tuñón y administrada por un miembro del PCA, Bernardo Graiver, el primer número de *Contra* aparece en abril de 1933. En ella confluyen escritores que en los años '20 habían pertenecido a los núcleos de la renovación estética y también quienes habían optado por el arte social: Córdova Iturburu, Enrique González Tuñón, Ulyses Petit de Murat, Julio Payró, Liborio Justo, Alvaro Yunque, Leonidas Barletta, Nydia Lamarque, Borges, Nicolás Olivari y Vicente Barbieri, entre otros.

Dentro del campo cultural *Contra* se posiciona como una publicación antagónica a *Sur* y también a su directora, Victoria Ocampo, a quien González Tuñón define como “uno de los tantos bluff o globos de este país ligeramente agrícola y rastacuero”. Para el director de *Contra* el proyecto cultural de *Sur* es inseparable de los intereses de clase de su directora, perteneciente a una familia del patriciado agropecuario nacional. Además, según él, Ocampo “no ha hecho nada por la cultura argentina. No ha escrito una sola página perdurable”.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Véase *Bandera Roja*, 24 y 25 de abril de 1932.

<sup>11</sup> La cita completa puede hallarse en Silvia Saítta, “Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Estudio preliminar a *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Bernal, Universidad de Quilmes, 2005.

También se enfrenta a *Claridad*, publicación que apuesta por la democratización cultural favoreciendo el ascenso social de los sectores populares dentro del sistema capitalista. Esta estrategia semejante, a la del Partido Socialista, aparece ante la mirada de González Tuñón como un tibio reformismo que no logra cuestionar la cultura democrático burguesa.

Si bien *Contra* se ubica por fuera de la estructura del PCA sus páginas traducen la consigna de lucha de “clase contra clase” motorizada por el Partido y desde ellas se impulsa la creación de sindicatos obreros alternativos para los escritores de izquierda. También manifiestan una marcada preocupación por el modo en que se traman las relaciones entre el arte, los artistas y la sociedad.<sup>12</sup>

En el primer número de la revista Córdoba Iturburu sostiene que “la aspiración revolucionaria” constituye la “medula”<sup>13</sup> del arte actual y González Tuñón aborda la oposición arte puro/arte propaganda afirmando que el primero solo tendría razón de ser en una sociedad comunista. En la sociedad de clases, por el contrario, el escritor debe trabajar en la agitación y en la propaganda con el objetivo de generar una conciencia colectiva revolucionaria.

A partir del segundo número *Contra* da a conocer una encuesta en la cual participan varios escritores respondiendo a la siguiente pregunta: “¿El arte debe estar al servicio del problema social?”.<sup>14</sup>

Mientras que un irónico Borges desestima los términos de la pregunta respondiendo que “hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana o de repostería endecasílabo”, Gironde contesta -a la pregunta y a Borges- que el arte “puede servirse de todo... hasta de la política” y que “no debe ser una forma elegante de escamotear la vida, sino una posibilidad de vivirla más intensamente, pues así (...) nuestra obra resultará más entrañable y más profunda”.

Córdoba Iturburu también polemiza con Borges increpándolo fuertemente: “¿No cree usted que esa ideología y ese sentimiento revolucionarios tiene bastante dignidad humana como para engendrar un arte?”. Para éste escritor el arte no puede desligarse de las

---

<sup>12</sup> Véase Alejandro Eujanián y Alberto Giordano, “Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda”, en María Teresa Gramuglio (dir.), *El imperio realista*, t. 6, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002.

<sup>13</sup> Citado en Silvia Saítta, “Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*, op. cit.

<sup>14</sup> Sarlo Beatriz, op. cit., p. 145. De aquí en más seguiremos la reconstrucción de la encuesta que realiza la autora.

preocupaciones del tiempo actual, y el mejor ejemplo de esto lo encuentra en “el más vigoroso e interesante grupo de artistas de la actualidad, el grupo francés (que) ha comprendido a tal extremo esta fatalidad que rige el arte de hoy que la revista suya se denominó ‘El surrealismo al servicio de la revolución’”, ignorando las polémicas que esa consigna ya había generado en Europa.

La renovación formal y el experimentalismo estético son aceptados en *Contra* siempre y cuando se encuentren al servicio de la revolución y el cambio social. El poema “Las brigadas de choque”<sup>15</sup> de González Tuñón, publicado en la revista, es paradigmático en este sentido. En él su autor convoca a los escritores de izquierda a darle el “vuelo lírico de nuestra fantasía” al materialismo dialéctico y a especializarse en el “romanticismo de la revolución”:

No pretendo realizar únicamente el poema político.  
No pretendo que mis camaradas poetas  
Sigan por este camino.  
Que cada uno cultive en su intimidad el Dios que quiera.  
Pero reclamo de cada uno la actitud revolucionaria  
Frente a la vida.

El llamamiento, escrito en un tono similar al utilizado en al estilo de los manifiestos de vanguardia, se pronuncia también contra el orden burgués y contra los fascistas, los radicales los católicos, los social demócratas, los nacionalistas, los anarquistas; también “contra los museos, las universidades, la prensa paquidermo, la radiotelefonía, la academia, el teatro y el deporte burgués”. Luego de la aparición del poema en las páginas de la revista, el número siguiente de *Contra* es secuestrado y González Tuñón encarcelado y procesado por “incitación a la rebelión”. Estos episodios marcan el fin de la publicación, pero no impiden que el escritor se afilie formalmente al PCA en 1934.

### *Las artes plásticas en Contra*

A diferencia de las publicaciones comunistas de la década anterior, las páginas de *Contra* exhiben fotografías, ilustraciones, pinturas, viñetas y grabados, marcando una notable

---

<sup>15</sup> *Contra*, 4 de agosto de 1933.

presencia de lo visual en sus páginas. Entre los nombres que aparecen en la combativa revista, es notable la participación de varios artistas argentinos. Facio Hebecquer -ex integrante del grupo *Los artistas del Pueblo-*, es el encargado de ilustrar la tapa del primer número de la revista, para la cual elige una impactante litografía de la serie “Tu historia, compañero”, que muestra a un obrero avanzando con su puño izquierdo en alto. Proveniente del anarquismo, ya durante la década del '20 el artista había establecido vínculos con el PCA, participando en la exposición que el Partido realizara en 1922 a beneficio del pueblo ruso e ilustrando para el periódico *La Internacional*. También colabora con *Bandera Roja*, realizando la portada del número especial del 1º de mayo de 1932.

La segunda portada de *Contra* es ilustrada por el grabador Enrique Fernández Chelo, con un dibujo resuelto a la manera del pintor alemán Grosz<sup>16</sup> y en la tercera aparece un fragmento del mural *Mitin Obrero*, realizado por Siqueiros y su equipo en Los Ángeles. Los dos números siguientes muestran “una ilustración de Guiberto de carácter caricaturesco y expresionista” y un dibujo de Tito Rey “protagonizado por obreros heroicos en un pasaje industrial poblado de maquinas y chimeneas”.<sup>17</sup> En su interior la revista reproduce obras de Emilio Pettoruti, de Guevara -caricaturista del diario *Crítica-*, de Victor Rebuffo y de la grabadora y escultora María Carmen Portela de Araoz Alfaro, entre otros. Se publican, además, varias fotografías de Eisenstein y notas sobre cine soviético. Se trata de autores y estilos muy heterogéneos pero que sin embargo presentan -en su gran mayoría- un rasgo común que para la revista constituye una condición imprescindible del arte del momento: la intención de consagrar su arte a causas que exceden los límites de lo estético. De hecho, *Contra* dedica su tercer número a Siqueiros, quien tras sus declaraciones a favor del arte revolucionario y su obra plástica militante aparece en aquel momento como el paradigma del artista comprometido.

El artista mexicano había arribado a Buenos Aires el 25 de mayo de 1933, invitado por la *Asociación Amigos del Arte* para dar una serie de conferencias y realizar una exposición individual, pero sus radicales declaraciones sobre el sentido social del arte y la situación de

---

<sup>16</sup> Véase Guillermo Fantoni, “Modernos y revolucionarios en los años '30: Berni y los artistas de la Mutualidad rosarina”, en Ana Longoni, Daniela Lucena y Julia Risler (eds.), *Políticas culturales y artísticas del comunismo argentino*, op. cit.

<sup>17</sup> *Ibidem*.



las instituciones burguesas provocaron la cancelación de su tercera conferencia y la clausura de su exposición.

Las páginas de *Contra* reproducen el texto “Plástica dialéctico-subversiva”, donde Siqueiros expone su programa estético y político, proyectando la situación del arte en la sociedad comunista y llamado a la realización de una plástica de agitación y propaganda:

HOY - Plástica subversiva de ilegalidad durante el período actual y de asalto definitivo al poder por parte del proletariado. (...) Utilización de todas las oportunidades posibles de plástica monumental descubierta, para la formación de equipos que anticipen la técnica primordial del futuro próximo.

MAÑANA - Plástica de afirmación y edificación socialista para el periodo transitorio de dictadura proletaria. Plástica de combate definitivo, liquidador de los residuos del poder capitalista.

DESPUÉS - Plástica de la sociedad comunista ya edificada. Plástica integralmente humana, libre ya por completo de la opresión de las clases dominantes y de toda perturbación política.<sup>18</sup>

Estas declaraciones, que son publicadas en varios medios de todo el país<sup>19</sup>, sumadas a la suspensión de las actividades previstas en *Amigos del Arte* repercuten en el campo artístico desatando varias polémicas y repositando a los artistas y a las instituciones de acuerdo con el grado de compromiso político que exhiben en sus producciones y según su afinidad con la burguesía.

*Amigos del Arte*, que desde 1924 ocupaba un lugar hegemónico desde su rol de institución modernizante y liberal que apoyaba la renovación estética cediendo sus salas para la exhibición de los más variados estilos aparece ahora -tanto en *Contra* como en *Crítica*- como un actor retrógrado y conservador. Junto a la asociación también se condena enfáticamente a los artistas “formalistas” asociados a la “Escuela de París” que recientemente volvían al país luego del consabido viaje a Europa (como Butler, Basaldúa, Badi, Forner, Guttero, Centurión, y Del Prete, entre otros) a causa de su postura burguesa y su falta de compromiso con la realidad social.

Las contratapas de *Contra* satirizan a algunos integrantes de esta nueva generación de artistas modernos -como por ejemplo Del Prete, Butler y Basaldúa- a quienes se los

---

<sup>18</sup> *Contra*, mayo de 1933.

<sup>19</sup> Véase el trabajo de Silvia Dolinko, “*Contra*, las artes plásticas y el ‘caso Siqueiros’ como frente de conflicto”, en *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e historia del arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002.

descalifica por imitadores de franceses e italianos “perfectamente pasatistas y reaccionarios frente a la realidad social”. En la misma revista se destaca especialmente el talento del joven Lino Spilimbergo, mencionado como el mejor de su generación y como un compañero incondicional de Siqueiros y González Tuñón se pregunta “¿Qué dirán Eugene Jolás, Anita Brenner, Seymour Stern, Sergio Eisestein, cuando sean lo que se hizo con Siqueiros?. La actitud de los Enemigos del Arte nos llena de ridículo antes el mundo”.<sup>20</sup>

Continuando la batalla emprendida contra el arte burgués, *Contra* publica en su ultimo numero un explosivo “Manifiesto de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios” rosarinos. El texto revisa la situación política y económica argentina haciendo énfasis en la desocupación, el hambre y la represión que sufren los trabajadores y criticando la falta de libertad de expresión. En cuanto al panorama internacional se condena a Alemania y a Italia y se ponen de relieve los logros obtenidos en la Unión Soviética. Haciendo suya la consigna comunista de lucha de “clase contra clase” los artistas se suman a una frente común con el proletariado, “única clase capaz de salvar a la humanidad de la ruina, del aniquilamiento de la cultura y de la retrogradación a la barbarie medieval” y proponen la creación de un arte de masas que sea sensible a “los anhelos de las clases oprimidas” y que “contribuya a educar revolucionariamente a los trabajadores, intelectuales y artistas en general” despertando así “la pasión generosa de la lucha por la revolución”.<sup>21</sup>

Quienes firman el manifiesto pertenecen al grupo de artistas rosarinos nucleados en torno a la figura Berni y son los mismos que invitan a Siqueiros a su ciudad luego del paso del artista por Buenos Aires. Motivados por las influencias del mexicano, el grupo realiza durante 1933 sus primeras experiencias murales y también una exposición donde se fusionan la temáticas sociales y los recursos modernistas. A finales de ese mismo año Berni colabora junto a Spilimbergo, Castagnino y el escenógrafo uruguayo Lázaro en el *Ejercicio Plástico* realizado por Siqueiros en la quinta de Natalio Botana con la intención de experimentar las nuevas técnicas, que incluyen la utilización de fotografías, cámara proyectora y pistola de aire comprimido para disparar la pintura sobre la pared. Es durante estos años cuando el artista rosarino comienza a desarrollar en nuestro país una intensa

---

<sup>20</sup> El manifiesto completo es el fragmento final de la conferencia “Los vehículos de la pintura dialéctico subversiva” pronunciada por Siqueiros un año antes en el John Reed Club de Los Angeles. El mismo puede hallarse en Raquel Tibol (selec.), *Palabras de Siqueiros*, México, FCE, 1996.

<sup>21</sup> *Contra*, septiembre de 1933.

actividad estética y política que se cristaliza tanto en sus obras artísticas como en la formulación teórica de una nueva propuesta estética: el *Nuevo Realismo*.

### *Berni, entre el muralismo y el Nuevo Realismo*

En varios estudios se ha subestimado la relación que Berni mantuvo con el PCA señalando que a su regreso de Europa el artista se afilia al Partido Comunista Argentino solo durante unos pocos meses. Sin embargo, esa mirada nos resulta poco satisfactoria teniendo en cuenta que en la década del '30 es frecuente la existencia de “militantes tapados”, más aún entre las figuras públicas, debido a la ilegalidad del Partido durante aquellos años. Por este motivo nos resulta más significativo observar su relación con el comunismo a partir de las prácticas concretas desplegadas por el artista que tomando en cuenta el lapso que duró su afiliación formal.

En este sentido, además de sus fervientes declaraciones a favor de un arte proletario y revolucionario mencionadas en el punto anterior, resulta de interés la *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos* organizada por Berni en 1934. La Mutualidad se constituye en torno a una escuela taller y despliega “una inédita experiencia pedagógica que incluye tanto disciplinas artísticas como la participación de intelectuales que procedían de la literatura, el psicoanálisis, la filosofía o la medicina”.<sup>22</sup> Allí Berni se propone formar a los artistas a través de la utilización de técnicas de trabajo colectivo y materiales que incorporan nuevos soportes que permiten la circulación de la obra por circuitos no tradicionales. Uno de los integrantes de la Mutualidad, Juan Grela, describe el funcionamiento de la agrupación “como una célula más” del PCA: “teníamos que brindar un informe todos los meses y recibíamos orientación en política nacional e internacional”.<sup>23</sup> En ese mismo testimonio Grela asegura que ante el Partido Berni aparecía como el responsable de la zona centro de Rosario. De este modo, tanto los objetivos como las acciones de Berni y la Mutualidad durante aquellos años pueden ser enmarcadas, tal como

---

<sup>22</sup> Guillermo Fantoni, “Vanguardia artística y política radicalizada en los años '30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad”, en revista *Causas y Azares*, año IV, n° 5, otoño de 1997.

<sup>23</sup> Citado en Rafael Sendra, *El joven Berni y la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario*. Rosario, UNR Editora. 1993, p. 42.

señala Roberto Amigo, dentro de “las tareas planteadas por el comunismo para el crecimiento partidario en sectores intelectuales”.<sup>24</sup>

También resulta significativa su participación en 1935 en el primer *Salón de la Agrupación de Intelectuales Artistas Periodistas y Escritores* (AIAPE), organización comunista impulsada por Aníbal Ponce. Inspirada en el *Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes* de París la AIAPE nace al calor de la nueva estrategia que el PCA adopta desde ese año: la creación de Frentes Populares para detener el avance del fascismo y defender las libertades democráticas. Desde entonces y hasta 1939 la organización se configura como un espacio de colaboración e intercambio donde se reúne un importante grupo de artistas e intelectuales de izquierda que hasta el momento se hallaba fragmentado entre anarquistas, socialistas, comunistas y trotskistas.

Berni envía su monumental tela de arpillera *Desocupación* al Salón de la AIAPE luego de que ésta es rechazada por el jurado del Salón Nacional, que en esa ocasión solo acepta su obra *Figura (La mujer del sweater rojo)*. En la exposición promovida por la AIAPE, en cambio, *Desocupación* se convierte en una de las obras más elogiadas. Las notas periodísticas destacan la influencia del muralismo y la crítica utiliza la denominación “neomexicanismo siqueriano” para referirse a este tipo de trabajos.<sup>25</sup> Tales afirmaciones parecen desconocer las diferencias que desde comienzos de 1935 Berni había expresado en relación a la propuesta del artista mexicano.

En un artículo titulado “Siqueiros y el arte de masas” que se publica en *Nueva Revista* Berni plantea el problema del arte mural en la sociedad burguesa, donde los muros son, justamente, propiedad de esa clase y no del proletariado:

La pintura mural no puede ser más que una de las tantas formas de expresión del arte popular. (...) La burguesía es su progresiva fascistización no cederá sus muros monopolizados para fines proletarios, ni las contradicciones del mismo régimen llegarán al punto que la burguesía por propia voluntad ponga las armas en manos del enemigo de clase para que lo derroten.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Roberto Amigo, “Antonio Berni va a Moscú (en dos actos y un intermedio)”, en Ana Longoni, Daniela Lucena y Julia Risler (eds.), *Políticas culturales y artísticas del comunismo argentino*, op. cit.

<sup>25</sup> Marcelo Pacheco. “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”. En Olivier Debrouse (ed.) *Otras rutas hacia Siqueiros*. México, INBA-Curare, 1996.

<sup>26</sup> *Nueva Revista Política, Arte, Economía*, n° 3, enero de 1935.

Su propia experiencia como miembro del *Ejercicio Plástico* realizado junto a Siqueiros en la quinta de Botana constituyen “la prueba más palpable” de su argumento: “Siqueiros para realizar una pintura mural tuvo que aferrarse a la primera tabla que le ofreció la burguesía sólo así pudo evitar que se ahogara en la nada toda su labor de divulgación teórica”.

Según el artista rosarino solo una sociedad sin clases donde el proletariado este al mando puede brindar las condiciones necesarias para el desarrollo del muralismo, y así y todo no puede afirmarse “que éste será el arte por excelencia de la sociedad socialista”.

Como contrapartida Berni defiende “múltiples formas de expresión de arte proletario en el régimen capitalista” y propone la creación de una escuela-taller que apoye la lucha de masas y colabore en la capacitación de los artistas “en todas las formas de manifestaciones gráficas, (...) el muro, el afiche, al aguafuerte, cuadros para salones individuales y colectivos, foto, cine, etc., medios por los cuales se hace llegar a las grandes masas conceptos aplicados a la estética”. En suma, se trata de todas las acciones que el artista desarrolla en torno a la Mutualidad de Rosario.

Las duras críticas de Berni contra el *Ejercicio Plástico* adquieren otro tono, tan solo unos meses más tarde, cuando el artista contesta la encuesta “Oú va la peinture?” organizada entre mayo y junio de 1935<sup>27</sup> por la revista *Commune. Revue de l'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires*, fundada por el poeta Aragon y el encargado de los asuntos culturales del PC francés Vaillant Couturier.

En esa publicación Berni vincula el desarrollo de los medios técnicos con las necesidades expresivas de cada sociedad, incorporando en su planteo la experiencia mural que tuvo lugar en la casa de Botana y sus posteriores trabajos con esos materiales “en el marco de la anhelada expansión del muralismo mexicano”. En su respuesta el artista afirma que el pintor “debe salir a la calle, ser realista, monumental” y vaticina el futuro de la pintura “en los puntos estratégicos de las grandes ciudades (fachadas, laterales y detrás de los grandes edificios) accesibles a las grandes masas dinámicas de los tiempos modernos”<sup>28</sup>. Las diferencias que Berni había expresado con respecto al programa de Siqueiros aparecen solapadamente en la revista francesa cuando el artista afirma que “*en la Rusia Soviética su*

---

<sup>27</sup> Sobre esta encuesta véase el trabajo de María Cristina Rossi, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*, Buenos Aires, op. cit.

<sup>28</sup> Cristina Rossi, “La respuesta olvidada de Berni a una encuesta francesa”, en revista *Políticas de la memoria* nº 4, anuario de investigación e información del CeDInCI, Buenos Aires, verano 2003-2004

empleo podría ser un formidable material de propaganda que el proletariado necesita en el curso de la edificación de la nueva sociedad”, aunque en esta ocasión ya no duda sobre el mejor arte para la sociedad sin clases: “(esta técnica) es el arte por excelencia de la futura sociedad socialista”.<sup>29</sup>

Paralelamente a sus experimentaciones plásticas y al trabajo en su escuela-célula-taller rosarina Berni delimita las bases de su *Nuevo Realismo*, cuyas premisas se publican por primera en agosto de 1936 en la revista *Forma*, órgano de la *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos* (SAAP). En su texto Berni menciona la desorientación estética reinante en el campo artístico “donde la subversión de valores es la nota predominante” y llama a los artistas a abrir nuevos caminos que sustituyan “todo lo caduco que hoy soportamos” a partir de la interpretación de “los nuevos fenómenos de la realidad (...) y la originalidad del momento en que se vive”.<sup>30</sup> El *Nuevo Realismo* se presenta no solo como una simple declaración vacía de contenidos sino como “el espejo sugestivo de la gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo” donde la acción ocupa un lugar central: “En el nuevo realismo que se perfila en nuestro medio, el tejido de la acción es lo más importante, porque no es sólo imitación de los seres y las cosas; es también, imitación de sus actividades, su vida, sus ideas y desgracias”.<sup>31</sup>

Además de esta formulación Berni se ocupa de cuestionar al arte abstracto que en su intento de desvincularse de la representación del mundo objetivo “creó un mundo de formas y colores tan en abstracto que hoy, en manos de los corifeos, se transforma en un decorativismo frívolo y superficial”.<sup>32</sup> Ante estas acusaciones que Berni hace circular en las páginas de la revista de un sindicato que reúne a artistas de estilos muy heterogéneos, Emilio Pettoruti toma la palabra un tiempo después y da a conocer su parecer sobre el *Nuevo Realismo*.

Inserto en el núcleo de artistas y escritores congregados en torno a la innovadora revista *Martín Fierro* Pettoruti había introducido unos años antes en nuestro país obras con un nuevo lenguaje plástico, heredero de las creaciones del futurismo, el cubismo y la abstracción. Desde 1924, año en que su polémica muestra individual de carácter

---

<sup>29</sup> Ibid., p.197.

<sup>30</sup> *Forma*, nº 1, agosto de 1936.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid.

“futurocubista” en la galería Witcomb provoca el trastocamiento de los valores hegemónicos del campo del arte<sup>33</sup>, el artista se consolida como un representante de la renovación estética y de los nuevos valores del arte moderno. Hacia 1930 Pettoruti desarrolla una serie de iniciativas tendientes a fortalecer la modernización del campo artístico, entre las cuales se destaca su innovadora labor como director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. Al frente del Museo el artista recibe las críticas de varios sectores, desde los más tradicionalistas (quienes lo atacan por su extranjerismo) hasta los más progresistas (quienes lo acusan de ser cómplice de la dictadura por su cargo en esa institución). No obstante durante los años '30 Pettoruti va construyendo un lugar legitimado en el campo del arte, hecho que queda plasmado “con la entusiasta recepción crítica que la exposición retrospectiva en *Amigos del Arte* recibe en junio de 1940, contrastando abiertamente con el escándalo Witcomb de 1924”.<sup>34</sup>

A pesar de este reconocimiento los artistas jóvenes cercanos al nuevo humanismo desconfían de las ideas políticas del artista debido a su amistad con Margheritta Sarfatti y otros artistas italianos vinculados al fascismo y lo acusan de paralizarse en el neocubismo, cuestionándolo también por el alejamiento de su obra de las problemáticas sociales y políticas. En este contexto, donde los nuevos realismos de izquierda cobran cada vez más protagonismo y donde las producciones de Pettoruti aparecen como trabajos desconectados de los debates que se suscitan entre los plásticos argentinos, el artista brinda una conferencia en la SAAP y defiende ante sus pares su posición estética, incorporándose así a las polémicas que atraviesan el campo en esos años. La revista *Forma* publica un fragmento de su discurso en enero de 1938, y allí -aunque no mencione directamente a Berni- se pone en evidencia la tensión entre el artista y el creador del *Nuevo Realismo*. En la SAAP Pettoruti defiende el derecho del artista de pintar libremente, eligiendo la forma “que lo traduzca más completamente” y sostiene que su drama puede expresarse “en un trazo cualquiera, sin apariencia de realidad”. También hace alusión a “quienes abogan por vernos llegar a lo que llaman ‘nuevo realismo’”, incluyendo en su “nosotros” a los pintores formalistas que se hallaban alejados de la propuesta berniana, que, según él “no es sino una

---

<sup>33</sup> Véase Diana B. Wechsler, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes”, op. cit.

<sup>34</sup> Véase Luisa Fabiana Serviddio, “La polémica con Pettoruti”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (compiladoras), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

ampliación fotográfica, con todos los defectos de la cámara, con sus crudezas y sus durezas, su insensibilidad, su colorido”. Esta posición sostenida por el artista seguirá generando resquemores entre los defensores del realismo durante la década siguiente, aunque durante los años '40 son serán éstos últimos el blanco de los principales ataques de la nueva generación que hará del arte abstracto su estandarte de batalla.

### *Nuevas decisiones, nuevas polémicas*

A comienzos de los años '30 se consolida en el Partido Comunista Argentino la dirigencia de Victorio Codovilla, luego de la expulsión de las fracciones disidentes que habían surgido durante la década anterior. Por otra parte, desde 1928 la Komintern impone la estrategia de lucha de “clase contra clase”, línea que exagera el obrerismo del Partido, así como el distanciamiento con los anarquistas y los socialistas. A pesar de la creciente proletarización impuesta por esta nueva directriz ideológica y de los embates represivos que sufre el Partido en esta época varios artistas y escritores se acercan al PCA con la intención de brindar su arte a la causa revolucionaria.

Mientras que en los años '20 el diario oficial comunista publica una serie de opiniones sobre arte y estética entre las cuales no se registra la participación de artistas y dirigentes partidarios argentinos, durante los años '30 aparecen en la prensa orgánica las voces de escritores como Arlt o Castelnuovo, quienes, a pesar de las descalificaciones de Ghioldi, militan en las filas del comunismo y participan en varias de sus iniciativas culturales.

Asimismo, las polémicas sobre la función social y política del arte también circulan en la revista *Contra*, publicación de la orbita comunista que, si bien se presenta bajo el inclusivo lema “Todas las voces, todas las escuelas, todas las tendencias, todas las opiniones”, traslada al campo cultural la línea de lucha de “clase contra clase” seguida por el PCA.

Desde las páginas de la revista *Contra* resuenan los debates que provoca en nuestro país el programa muralista de Siqueiros y las opiniones de artistas y críticos de un campo en el cual se reconfiguran las posiciones de los actores e instituciones de acuerdo con su grado de compromiso revolucionario. También se escuchan las voces de una nueva generación de artistas plásticos argentinos que reivindican un “Nuevo Realismo” como formula del arte



moderno y revolucionario, distinto al realismo socialista que comienza a imponerse desde la Unión Soviética en la misma época.

La amplitud estética que durante los años '20 había sostenido el gobierno de la URSS cambia radicalmente cuando una resolución de 1932 del Comité Central del Partido Comunista Soviético pone fin a la diversidad de estilos y tendencias proponiendo la creación de una única organización que enrole a todos los escritores que quieran contribuir en la construcción del socialismo. Dos años más tarde durante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos celebrado en Moscú se proclama al realismo socialista como el método fundamental de la literatura soviética, resolviendo así abruptamente el proceso de búsqueda de un arte adecuado al nuevo mundo proletario que se había iniciado en la década anterior.

La consagración del realismo como el arte de la nueva sociedad comunista pone en el centro de la escena la pregunta por el futuro de la pintura y son varios los artistas que dan su parecer en el foro que ofrece la revista antifascista francesa *Commune*. Entre los nombres de reconocidos artistas internacionales aparece la posición de Berni, quien a pesar de sus marcadas y públicas diferencias con el muralismo de Siqueiros enmarca su propuesta estética dentro del programa del mexicano y propone las nuevas técnicas murales como el arte proletario más adecuado para la Unión Soviética.

Mientras tanto, y tras las conclusiones negativas que el comunismo internacional extrae de su política de "clase contra clase", el PCA cambia su estrategia en 1935 de acuerdo con la nueva consigna de "Frente Popular", estableciendo alianzas con partidos y grupos "progresistas" para actuar conjuntamente ante el avance del fascismo. Este reposicionamiento implica un acercamiento del comunismo internacional hacia los intelectuales y posibilita la creación de varios emprendimientos encargados de reunir a artistas y escritores de diversas tendencias ideológicas que comparten una voluntad común de lucha contra el fascismo. Una de las organizaciones de este tipo que se destaca en nuestro país es la AIAPE, la cual cuenta desde sus inicios con un departamento especial de artistas plásticos dirigido por Lino Spilimbergo y Cecilia Marcovich, que sostiene una postura crítica con respecto al arte y las instituciones oficiales.

Desde la AIAPE se promueve la propuesta del "Nuevo Realismo" que Berni teoriza en esos años a partir de una original combinación del surrealismo, la metafísica italiana, los

realismos alemanes y el muralismo de Siqueiros. La nueva generación de artistas que se agrupan en torno a Berni y el “Nuevo Realismo” defiende un arte comprometido con transformación social y cuestiona a aquellos que escinden su práctica estética de los vaivenes de la inquietante realidad de la época. Así, a mediados de los años '30 el campo del arte porteño parece estar fragmentado entre quienes defienden un arte figurativo y revolucionario y quienes cultivan un arte formalista y moderno, vacío de contenidos políticos y sociales. Son éstas las mismas tensiones que quedan cristalizadas las críticas de *Contra* hacia los integrantes de “la escuela de París” o en la polémica protagonizada por Berni y Pettoruti que se reproduce en las páginas de la revista de la *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*. No obstante, tal como señalamos en el capítulo II, esta oposición que polariza el campo de la época en dos grandes grupos de artistas (los burgueses vs. los revolucionarios) reduce la complejidad de la trama cultural de aquellos años y pasa por alto varios vínculos cruzados entre los artistas de ambos grupos.

Con respecto a la imposición del realismo socialista como arte oficial del comunismo cabe mencionar que a diferencia de lo ocurrido durante estos mismos años en Francia, donde Breton y otros surrealistas se alejan del Partido Comunista en 1933 a raíz de sus diferencias estéticas, en nuestro país ese mandato no afecta todavía las relaciones de los artistas con el PCA. Recién a partir de los años '40 las decisiones estéticas de los artistas comunistas aparecerán como un factor determinante para la permanencia en las filas del Partido.