

# **La imagen gráfica y el papel de los artistas en el antifascismo argentino a través de la revista *Unidad*. Por la defensa de la cultura. Órgano de la AIAPE (1936-1938).**

Magalí Andrea Devés.

Cita:

Magalí Andrea Devés (2011). *La imagen gráfica y el papel de los artistas en el antifascismo argentino a través de la revista Unidad. Por la defensa de la cultura. Órgano de la AIAPE (1936-1938)*. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/468>

**Mesa N° 73:** *Arte y política en la Argentina: producción, circulación y sentido político de las imágenes (s. XIX y XX).*

**Coordinadoras:** Cecilia Belej, Paula Hrycyk, Isabel Plante

**Título:** La imagen gráfica y el papel de los artistas en el antifascismo argentino a través de la revista *Unidad. Por la defensa de la cultura. Órgano de la AIAPE* (1936-1938).

**Autora:** Magalí Andrea Devés

**Pertenencia institucional:** UBA

**DNI:** 26.436.000

**Correo electrónico:** magalideves@yahoo.com.ar

**Autorización para publicar:** Sí

Hacia 1935, en el marco de la gran inestabilidad que caracterizó al período de entreguerras, se percibe una progresiva polarización política que configura los contornos del antagonismo que marcará gran parte de la vida cultural y política del mundo occidental: el clivaje “fascismo-antifascismo”, el cual adquirió características particulares de acuerdo a cada espacio y contexto nacional específico. La Argentina no estuvo exenta de tal impacto, por el contrario el período abierto a partir del golpe cívico-militar del 6 de septiembre de 1930 inaugura la denominada *década infame*, un ciclo de clara predominancia de la derecha en el poder, en un primer momento bajo un gobierno con planteos de tipo corporativistas como el de José Félix Uriburu (1930-1932) y luego con la política fraudulenta y represiva del gobierno de Agustín P. Justo (1932-1938), continuada tras el breve interregno de Roberto Ortiz (1938-1940) por Ramón Castillo (1940-1943). Frente a esta coyuntura, un amplio sector del arco político y cultural fue congregándose gradualmente, impelido a encarar una lucha antifascista basada en una estrategia de frentes.

A lo largo de la segunda mitad de la década del ‘30 se advierte la progresiva formación de agrupaciones políticas y culturales de carácter antifascista cuya constitución está catalizada por los acontecimientos de la política local pero que también, en gran medida, reivindican como propios combates del antifascismo europeo como la Guerra Civil Española o, posteriormente, la resistencia en los territorios ocupados por el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial,

conformando un complejo entramado que, siguiendo a Ricardo Pasolini, podemos denominar *cultura antifascista*.<sup>1</sup>

Dentro del espectro de las diversas organizaciones creadas por entonces, la *Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores* (AIAPE) ocupó un lugar central en la configuración de una red antifascista en el ámbito de la cultura, reuniendo un colectivo intelectual que articulará su combate entre *lo universal y lo local* y que es de particular importancia para nuestro análisis, pues la presente ponencia procura abordar la participación de los artistas en la revista *Unidad. Por la defensa de la cultura. Órgano de la AIAPE*, que se publicó entre 1936 y 1938.<sup>2</sup> Más precisamente, este trabajo se propone analizar la intervención de los artistas en la revista, teniendo en cuenta la compleja articulación entre discursos textuales y visuales, en donde la aparición de imágenes gráficas a lo largo de sus páginas revela también el estatus de éstas como plataforma para la acción política en la crítica coyuntura de los años treinta.

Para ello, se abordarán principalmente las siguientes variables: por un lado, el papel desempeñado por las imágenes en dicha revista, atendiendo a su especificidad y a la elaboración de repertorios iconográficos nuevos pero también a la reelaboración y apropiación de modelos ya disponibles y, por el otro lado, los debates acerca del papel del artista y del intelectual comprometido en relación con las representaciones trazadas por la revista sobre estas figuras. Por último, cabe señalar que la presente ponencia constituye un primer acercamiento en el marco de un proyecto de investigación más amplio sobre los

---

<sup>1</sup> Por *cultura antifascista* el autor entiende la conformación de una trama ideológica y discursiva que desde mediados de los años 30 articuló las novedades europeas con la tradición liberal local y el marxismo, generando un clima de opinión que supone una potente y perdurable mirada sobre el proceso histórico y político argentino. “Esta ‘sensibilidad antifascista’ articuló un *corpus* de ideas-fuerza que impuso límites a la variabilidad de las interpretaciones de la experiencia política argentina, la más visible sin duda la percepción dominante del fenómeno peronista como una variante del nazifascismo. Pero también, durante la década de 1930, el tópico de la defensa del sistema republicano, de la política inmigratoria no restrictiva y de la exaltación de la U.R.S.S. como modelo de desarrollo social. Por otro lado, la *cultura antifascista* fue también una red de relaciones sociales y una red institucional que se organizó a partir de un tejido de centros culturales, ateneos y bibliotecas -una característica muy propia del período de entreguerras-, esto es, una compleja sociabilidad mediante la cual se vehiculizaron los mensajes que contenía su práctica ideológica-cultural”. Véase Ricardo Pasolini, “Intelectuales antifascistas y comunismo durante la década de 1930. Un recorrido posible: entre Buenos Aires y Tandil”, en *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2004, p. 1. Disponible en: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/Pasolini%201.pdf> [último acceso: 20/12/2010].

<sup>2</sup> En adelante se consignará como *Unidad*. Luego de una breve interrupción la AIAPE editará durante los años 1941 y 1943 su nuevo órgano: la revista *Nueva Gaceta. Revista de la AIAPE*.

posicionamientos de los artistas e intelectuales en el antifascismo argentino a través de un corpus más diverso de revistas culturales.

### Unidad. Por la defensa de la cultura. Órgano de la AIAPE

Inspirada en el modelo francés del *Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes* (C.V.I.A.) y motorizada en el ámbito local por el procesamiento del Raúl González Tuñón, quien había sufrido nuevamente la censura de su poema *choque* que iba a ser incluido en su libro *Todos bailan*, el 28 de julio de 1935 surge en la ciudad de Buenos Aires la AIAPE.<sup>3</sup> Presidida inicialmente por Aníbal Ponce, esta agrupación reunió a notorios intelectuales y artistas vinculados a la izquierda como Cayetano Córdova Iturburu, Raúl Larra, Emilio Troise, Alberto Gerchunoff, Nydia Lamarque, Álvaro Yunque, Liborio Justo, César Tiempo, Enrique y Raúl González Tuñón, Rodolfo Puiggrós, José Portogalo, Deodoro Roca, Leonardo Estarico, Dardo Cúneo, Lino Enea Spilimbergo, Cecilia Marcovich, Pompeyo Audivert, Antonio Berni, Demetrio Urruchúa, entre tantos otros.

En el marco del clima generado por el discurso de Dimitrov en el VII Congreso de la Internacional Comunista que proclamaba la necesidad de constituir Frentes Únicos y Populares para enfrentar no sólo a Mussolini y a Hitler sino también a cualquier posible nuevo representante del fascismo la AIAPE, atenta a la posibilidad de la emergencia de un

---

<sup>3</sup> Para una caracterización general del origen y la evolución de la AIAPE pueden consultarse James Cane, “‘Unity for the Defense of Culture’: The A.I.A.P.E. and the Cultural Politics of Argentine Antifascism, 1935-1943”, en *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 77, N° 3, agosto 1997, Duke University Press, pp. 443-482. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/2516711> [último acceso: 12/01/2010] y Andrés Bisso y Adrián Celentano, “La lucha antifascista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) (1935-1943)”, en Hugo Biagini y Arturo Roig (comps.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo II, Obrerismo, vanguardia, justicia social (1930-1960)*, Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 235-266. Sobre la filiación entre la C.V.I.A. y la AIAPE cf. Ricardo Pasolini, “El nacimiento de una sensibilidad política. Cultura antifascista, comunismo y nación en Argentina: Entre la A.I.A.P.E. y el Congreso Argentino de la Cultura, 1935-1955”, en *Desarrollo Económico*, N° 179, Octubre-Diciembre, 2005, pp. 403-433.

*fascismo criollo*,<sup>4</sup> adhirió inmediatamente a dicha línea a través de una declaración en su primer órgano de difusión, *Unidad*.<sup>5</sup>

Esta revista publicó ocho números entre enero de 1936 y enero de 1938. Editada en formato tabloide (28,5 x 37 cm.) con una cantidad de veinte páginas en los tres primeros números y un promedio de quince en los números siguientes, presenta un diseño dinámico en donde el discurso textual se entrelaza con el visual a través de ilustraciones, grabados, fotografías, afiches y la reproducción de obras presentadas en los salones de arte organizados por la Comisión de Artes Plásticas de la agrupación, a cargo de Lino Enea Spilimbergo y la escultora Cecilia Marcovich.<sup>6</sup>

Como ha señalado Jacques Droz para el caso francés, uno de los tópicos distintivos del movimiento antifascista es la temprana movilización de los intelectuales y el papel destacado que cumplirían en el período del Frente Popular.<sup>7</sup> El modelo francés irradiará su influencia en las formas de organización de los intelectuales y artistas ligados al antifascismo en la Argentina, que elegirían el ámbito específico de la cultura como la arena de combate. De allí que el propósito manifiesto de la AIAPE y su órgano oficial sea, como indica su título, luchar “por la defensa de la cultura”. Este combate de la inteligencia antifascista parte de una caracterización general del fenómeno fascista que retoma los tópicos del canon dimitroviano, según el cual el fascismo constituye una dictadura de clase

---

<sup>4</sup> Andrés Bisso analiza la recepción, en diferentes escenarios latinoamericanos, del discurso antifascista para dar cuenta de la operación política llevada a cabo por los diferentes grupos a la hora de configurar un enemigo político como una forma de promoción de intereses locales y continentales específicos, pues si el fascismo era definido por Dimitrov como una “dictadura terrorista descarada de los elementos más reaccionarios, más chovinistas y más imperialistas del capital financiero” [...] el fascismo parecía reproducirse en todos lados y su utilización como enemigo comenzaba a ser, ya desde la proclama de Dimitrov, no sólo multivalente, sino incluso hasta paradójica”. Véase Andrés Bisso, “El antifascismo latinoamericano: uso locales y continentales de un discurso europeo”, *Asian Journal Of Latin American Studies*, Seúl, 2000, Vol. 13, N° 2, p. 4. Disponible en: <http://www.ajlas.org/> [último acceso: 20/12/2010].

<sup>5</sup> “La AIAPE apoya al Frente Popular”, en *Unidad por la defensa de la cultura. Órgano de la AIAPE*, Año I, N°1, Buenos Aires, 1936, p. 15.

<sup>6</sup> Para Diana Wechsler, este formato alejado de la revista-libro se acerca a la tradición de revistas de vanguardia como su par republicana *El Mono Azul*. Cf. “Miradas nómades. Emigrantes y exiliados en la construcción de imágenes para la gráfica antifascista (1936-1939)”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, p. 254.

<sup>7</sup> Jacques Droz, *Histoire de l'antifascisme en Europe, 1923-1939*, La Découverte, París, 1985, Cap. 6, “El antifascismo en Francia”, traducción de la Cátedra Problemas Mundiales Contemporáneos, Ficha de cátedra FFyL-UBA, 2002.

que se propone explotar al proletariado por medios represivos para su propio beneficio pero también representa un enemigo de la inteligencia y la cultura.<sup>8</sup>

La declaración de principios publicada en la portada del primer número de *Unidad*, incorpora al caso argentino dentro del entramado mundial, al constatar la presencia en el ámbito local de un fuerte clima represivo:

El proceso creciente de las pérdidas de libertades ha comenzado a producirse. No es indispensable aludir para demostrarlo, a las constantes violaciones del derecho de que es posible acusar a los encargados, justamente, de hacer cumplir las leyes, al allanamiento de las autonomías provinciales, a la burla de la opinión pública en el fraude electoral amparado y estimulado, a la inexistencia práctica de los derechos de reunión, de prensa y de palabra para los sectores adversos a la minoría dominante, a las garantías excepcionales y el beneplácito de que gozan las organizaciones militarizadas ¿No son estos hechos significativos pasos en el sentido de la fascistización del país?

Y a partir de este diagnóstico de la progresiva “fascistización” de la sociedad argentina, interpela a los artistas e intelectuales a organizarse pues,

El hecho de ser artistas, escritores o profesionales no nos libera de nuestras obligaciones de hombres y de ciudadanos. Contribuir a evitar a la república la desventura de la pérdida de sus libertades bajo la humillación de una dictadura fascista, es un deber impostergable. Invocando ese deber salimos a la calle y llamamos a engrosar nuestra columna a todos los hombres dignos que quieran participar de nuestra acción en defensa de las garantías fundamentales y de la cultura.<sup>9</sup>

Sin embargo, pese a que el referente privilegiado de esta interpelación sean los artistas e intelectuales, el discurso textual y visual de la AIAPE se desplegará apelando no sólo a los hombres de la cultura sino también a los miembros de la clase obrera, teniendo en cuenta su lugar destacado en la constitución de un Frente Popular.

---

<sup>8</sup> Cf. Georgi Dimitrov, “La ofensiva del fascismo y las tareas de la Internacional Comunista en la lucha por la unidad de la clase obrera contra el fascismo”, en AA.VV., *Fascismo, democracia y frente popular. VII Congreso de la Internacional Comunista*, México, Siglo XXI, 1984, pp. 153- 220.

<sup>9</sup> *Unidad por la defensa de la cultura. Órgano de la AIAPE*, Año I, N°1, Buenos Aires, 1936, p. 1.



1. Pompeyo Audivert, *Unidad*



2. Clément Moreau, *Frente Popular en España*

Ya en este primer número, la imagen que acompaña esta declaración de principios (figura 1) remite en su título (*Unidad*) a esta alianza entre intelectuales con la clase obrera, pues el grabado de Pompeyo Audivert realizado especialmente para la revista, a través de sus característicos trazos lineales logra conducir la mirada del lector hacia la unión de las manos entre dos obreros que se ubican sobre una plataforma en el centro de la escena. De esta manera, la imagen se “fundiría” con el texto al destacar la necesidad de constituir un frente popular que articule en torno al movimiento obrero a sectores más amplios del arco político,<sup>10</sup> una posición que se profundizará a partir de la progresiva hegemonía del Partido Comunista dentro de la agrupación. La indagación sobre la imbricación de las imágenes con los textos en esta revista fue iniciada por Diana Wechsler, quien analiza una de sus imágenes, *Frente Popular* de Clément Moreau (figura 2), donde señala cómo esta ilustración se sitúa como una resolución simbólica ante el avance de los fascismos en tanto, “La perspectiva amplificada de un obrero que domina todo el plano sintetiza la fuerza del frente. Su silueta se superimprime en un abigarrado escenario urbano recorrido por innumerables pequeños hombrecitos y mujeres en tránsito: una composición que remite directamente a las épicas escenas finales de la película *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang,

<sup>10</sup> Esta idea es reafirmada en la proclama mencionada anteriormente: “La AIAPE apoya al Frente Popular”, en *Unidad*, op. cit, p. 15.

cuando estalla el mundo subterráneo y se produce la liberación de los oprimidos”.<sup>11</sup> Esta resolución visual aparecerá a lo largo de la revista, reforzando las ideas fuerza por las que bregaba la organización: compromiso artístico-intelectual, unidad por la defensa de la cultura y la constitución de un frente popular en la Argentina.

A su vez, es importante señalar que la puesta en marcha de la estrategia frentista emanada del VII Congreso de la Internacional abrirá una nueva etapa en la relación del partido con los artistas e intelectuales que permitirá saldar momentáneamente las profundas tensiones del período previo, caracterizado por la línea partidaria de la lucha de *clase contra clase*, una estrategia obrerista que obturaba la participación de los intelectuales en el partido, sospechados de “pequeñoburgueses”.<sup>12</sup>

### La imagen gráfica en el combate por la cultura

La primera constatación que se impone en el estudio de la revista *Unidad* es la destacada presencia de la imagen gráfica que será uno de los elementos característicos de muchas de las revistas culturales del período de entreguerras, como por ejemplo, *Nervio. Ciencias, artes, letras; Contra. La revista de los franco-tiradores; Claridad; Actualidad artística- económica- social; Izquierda. Crítica y acción socialista, Conducta al servicio del pueblo*, para el caso del campo cultural porteño.

Ahora bien, centrándonos en las imágenes pensadas para su reproducción en el soporte gráfico estudiado, como mencionamos anteriormente, se advierte una gran cantidad de imágenes que tienen por objetivo fortalecer las diversas notas que

---

<sup>11</sup> Cf. Diana Wechsler, “Imágenes en el campo de batalla”, en Diana Wechsler y Marcela Gené, *Fuegos cruzados. Representaciones de la Guerra Civil en la prensa argentina (1936-1940)*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba, España, 2005, p. 39. La imagen de Moreau se encuentra en *Unidad*, Año I, N°3, Buenos Aires, 1936, p. 3.

<sup>12</sup> Para una caracterización de las diferentes etapas de acercamiento y rechazo del comunismo respecto de los intelectuales, cf. David Caute, *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)*, Barcelona, Oikos-Tau, 1968. Sobre la compleja relación entre intelectuales y PCA puede consultarse Hernán Camarero, *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina 1920-1935*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 264-283 y Daniela Lucena, “Arte y militancia: encuentros (y desencuentros) entre los artistas y el Partido Comunista Argentino”, en *V Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones Gino Germani UBA, 2009. Disponible en: [http://www.iigg.fsoc.uba.ar/jovenes\\_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%204%20Objetos%20culturales%20Arte%20Estetica/Ponencias%20eje%204/LUCENA%20DANIELA.pdf](http://www.iigg.fsoc.uba.ar/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%204%20Objetos%20culturales%20Arte%20Estetica/Ponencias%20eje%204/LUCENA%20DANIELA.pdf) [último acceso: 20/12/2010].



interpelan desde distintos puntos de vista al lector. Sin embargo, un recorrido por la selección de imágenes en el conjunto de las ocho revistas permite constatar que, “en tanto tanto los textos imponen pautas de reflexión y análisis, las imágenes proporcionan una síntesis significativa que condensa otros sentidos y amplía muchas veces el campo de campo de acción de los textos publicados o bien resuelve en imágenes lo que está planteado planteado en ellos como problema”.<sup>13</sup> Basta con transitar las portadas de *Unidad* para para observar el papel protagónico y la especificidad que ocupan las imágenes en su diagramación pues en siete de los ocho números publicados, el encabezado y la nota principal se integran con distintos grabados de un alto impacto visual como, *Unidad* de de Pompeyo Audivert (*Unidad*, Año I, N° 1, enero de 1936), *Cuatro por cuatro* de Andrés Guevara (*Unidad*, Año I, N° 3, abril de 1936), *Standard* de Abraham Vigo (*Unidad*, Año II, N° 1, agosto de 1937), *Fascismo* de Luis Seoane (*Unidad*, Año II, N° 2, septiembre de 1937), *Avanzadas* de Víctor Rebuffo (*Unidad*, Año II, N° 3-4, octubre- noviembre de 1937) y *Obrero herido* de Ricardo Marré (*Unidad*, Año II, N° 5, enero de 1938, figura 4). Si bien pertenecen a distintos artistas, todos ellos presentan la misma estrategia visual: impactar e interpelar al lector desde dos frentes, el de la denuncia y el de la beligerancia.



<sup>13</sup> Diana Wechsler, “Miradas nómades. Emigrantes y exiliados en la construcción de imágenes para la gráfica antifascista (1936-1939)”, *op. cit.*, p. 258.

De esta manera, la selección de la línea editorial de *Unidad* propone una del arte comprometido basado en un predominio del arte figurativo y de contenido social, en el cual la denuncia y la ofensiva se imponen como un deber político en la coyuntura de los años 30.<sup>14</sup> Retomando en parte el planteo original propuesto y desarrollado por Diana Wechsler, puede destacarse que mediante estas intervenciones gráficas los artistas comienzan a hacer de sus prácticas una militancia política activada por la “urgencia de los tiempos”. De allí que, para la autora, este tipo de intervenciones manifiestan “imágenes de urgencia” que apuntan a generar un alto impacto visual, mediante la selección de los repertorios iconográficos disponibles, recuperando iconografías ya probadas, como los fusilamientos de Goya, el grito de Munch y la iconografía cristiana, que activan nuevos sentidos a partir de las referencias a repertorios artísticos reconocidos e identificables.<sup>15</sup> En el caso específico de *Unidad* podemos observar que en ocasiones la representación del obrero evoca a la figura del Cristo muerto (figura 4), activando el sentido de los martirios de la clase obrera como una víctima de la sistemática represión, de las torturas y los encarcelamientos sufridos en el período.

Aunque es necesario aclarar que, en términos de programa iconográfico, los diversos artistas que participan de la revista *Unidad*, no sólo aspiran a realizar una denuncia de la opresión fascista (figura 5)<sup>16</sup> sino también representar en un tono

---

<sup>14</sup> Según Sylvia Saïta, la revista *Contra. La revista de los franco-tiradores*, escenifica mejor que ninguna otra los problemas estético-ideológicos característicos de los primeros años de la década del '30 en tanto permite analizar el problema de la relación entre arte y política, la tensión permanente a lo largo de sus páginas entre los intelectuales de izquierda y la estrategia obrerista del PCA y el punto de vista adoptado por *Contra* en relación con otras publicaciones. A su vez, Silvia Dolinko profundiza la polémica suscitada frente al “caso Siqueiros” en la misma revista, situándola en un todo complejo que incluye el diálogo entre el discurso militante de la revista, su visualidad y el acalorado debate entre un “arte comprometido” versus un “arte puro” en el campo artístico local. Cf. Sylvia Saïta, “Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*”, en *Contra, la revista de los franco-tiradores*, Buenos Aires, UNQUI, 2005, pp. 13-33 y Silvia Dolinko, “*Contra*, las artes plásticas y el ‘caso Siqueiros’ como frente de conflicto”, en Patricia Artundo y María Inés Saavedra, *Leer las artes: las artes plásticas en 8 revistas culturales argentinas. 1878-1951*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA (Serie Monográfica N° 6), 2002, pp. 103-123.

<sup>15</sup> Diana Wechsler, “Miradas nómades”, *op. cit.*, pp. 260- 261.

<sup>16</sup> La mayoría de estas imágenes de denuncia se encuentran en una de las tres secciones fijas de *Unidad*, “Los día, los hechos, los hombre”, en donde se hace referencia a hechos puntuales de actualidad internacional y local. Las otras dos secciones son “Libros” y “Vida de la AIAPE”.

combativo la exaltación de la clase obrera organizada (figura 6 y 7). Es decir, esta concepción del arte comprometido en la revista *Unidad* se presenta como una función social que debe responder a la lucha antifascista en el marco de los *fuegos cruzados* que caracterizaron al período.<sup>17</sup>



5. Andrés Guevara, *El héroe y sus hazañas*



6. Clément Moreau, *Mitin*

---

<sup>17</sup> Esta expresión es utilizada por Diana Wechsler y Marcela Gené quienes demuestran cómo las imágenes se constituyeron como un “arma” destacada en el campo de batalla entre el “fascismo-antifascismo” de los años 30, especialmente cuando se desencadena la Guerra Civil Española. Cf. Diana Wechsler y Marcela Gené, *Fuegos cruzados. Representaciones de la Guerra Civil en la prensa argentina (1936-1940)*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba, España, 2005. Si bien en esta ponencia no se abordará la producción gráfica de corte nacionalista y filofascista es importante tenerla presente a fin de mensurar la compleja trama de publicaciones del campo cultural del período estudiado. Revistas como *Bandera Argentina*, *Crisol*, *Clarínada*, *El Fortín* y otras, se enfrentaban al corpus que podríamos denominar genéricamente de izquierda, ya antes mencionado. Cf. Marcela Gené, “Enemigos naturales. Fascismo y antifascismo en las imágenes de la prensa política porteña (1937-1940)”, en Fernando Guzmán, Gloria Cortés, Juan Manuel Martínez (comp.), *Arte y crisis en Iberoamérica. Jornadas de Historia del Arte en Chile*, Santiago de Chile, RIL editores, 2004, pp. 239-245 y “Dibujar para disputar: El enemigo en las caricaturas”, en Diana Wechsler y Marcela Gené, *Fuegos cruzados, op. cit.*, pp. 75-108.



7. Demetrio Urruchúa, *Trabajadores*

Ahora bien, aunque el espacio otorgado por *Unidad* a la imagen gráfica es predominante, a lo largo de sus páginas también se reproducen viñetas, ilustraciones, fotografías y las obras artísticas de los salones de la AIAPE, lo que arroja como resultado una gran variedad de soportes, técnicas y formatos de la imagen. La reproducción de las obras en dichos salones junto con las conferencias organizadas en el mismo marco, revelan el lugar central que ocuparon estas actividades para la agrupación pero especialmente para la Sección de Artistas Plásticos, la primera en organizarse y la que más eficazmente trabajó según da cuenta la AIAPE en el balance realizado en el primer número de *Unidad*.<sup>18</sup>

A su vez, las líneas dedicadas a los salones permiten no sólo conocer la gran cantidad de artistas que participaron en ellos como Pompeyo Audivert, Juan Batlle Planas, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Clément Moreau, Liborio Justo, Ricardo Marre, José Planas Casas, Lino Enea Spilimbergo, Demetrio Urruchúa, Abraham Vigo<sup>19</sup> sino también dan cuenta del intento de trascender más allá del círculo restringido de la militancia antifascista. De allí, la reacción por el silencio de la crítica de arte frente a la exposición realizada por la AIAPE en el Concejo Deliberante desde el 24 de octubre hasta el 5 de noviembre de 1935, que también alcanzó a una muestra contemporánea en los Amigos del Arte. Sin embargo, el anónimo comentarista hace de la necesidad una virtud, pues a su entender este silencio se explica porque “el salón de la AIAPE cargaba en sus obras demasiados

---

<sup>18</sup> “Vida de la AIAPE”, *Unidad*, Año I, N° 1, enero de 1936, p. 19.

<sup>19</sup> Entre algunas de las obras del Salón de la AIAPE reproducidas en *Unidad* podemos mencionar, “Madres”, óleo de Ricardo Marre, “Desocupación” temple de Antonio Berni, “Prosperity” fotografía de Liborio Justo, “Niño del barrio” óleo de Juan Carlos Castagnino.

fermentos de renovación saludable para que no experimentaran alguna inquietud los polvorientos trastos de la crítica impermeable [...] el mismo silencio obstinado y rencoroso rencoroso ante la valiosa exposición de los siete artistas modernos que en Amigos del Arte del Arte ofrecieron a Buenos Aires la rara oportunidad de asistir a una muestra de excepcional calidad”.<sup>20</sup>

### Sobre las representaciones del compromiso del intelectual y el artista.

Ahora bien, más allá de la participación específica de los artistas en la revista a través de su producción gráfica, en esta ponencia nos interesa enfatizar en otros aspectos ligados a la figura del artista en la revista *Unidad*: por un lado, las diversas representaciones construidas sobre los modelos del compromiso artístico e intelectual y, por el otro, los debates estético-políticos en relación con el papel asignado a la cultura en la lucha antifascista y en la proyectada sociedad futura.

Las páginas de la revista *Unidad* serán testigos de la construcción de las figuras del artista y del intelectual comprometido a través del trazado de diversas genealogías que encarnarían de forma arquetípica los valores del compromiso con la defensa de la cultura.<sup>21</sup> En primer lugar, se destacan un conjunto de notas dedicadas a figuras del movimiento antifascista mundial como Romain Rolland y Henri Barbusse.<sup>22</sup> En el primer número de la revista Aníbal Ponce dedica un ensayo a Romain Rolland que le permite esbozar una crítica a la “obstinada ilusión” de las élites intelectuales que,

por conservar menguados privilegios continúan defendiendo un Espíritu y una Libertad en abstracto que la realidad sin cesar se los desmiente; candorosas élites cuyos sueños absurdos son fomentados por los mismos que de ellos benefician: porque son esas construcciones del “arte puro” y de la

---

<sup>20</sup> “El silencio de la prensa”, *op. cit.*, p. 3.

<sup>21</sup> Dejaremos de lado aquí toda una serie de artículos como el de Rodolfo Ghioldi, “Juan Manuel de Rosas”, en *Unidad*, Año I, N° 2, febrero de 1936, p. 10 y 11 y Nydia Lamarque, “Epítome de Esteban Echeverría”, *Unidad*, Año II, N° 1, agosto de 1937, p. 6 y 7, y varios del mismo estilo aparecidos también en *Nueva Gaceta. Revista de la AIAPE* que intentan una recuperación de la tradición liberal argentina y de los miembros de la generación del ‘37 y del ‘80 como antecedentes de las diferentes vertientes del antifascismo argentino. Para un análisis más detallado ver Andrés Bisso, “La recepción de la tradición liberal por parte del antifascismo argentino”, en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Vol. 12, N° 2, 2001, pp. 85- 113.

<sup>22</sup> Sobre el destacadísimo papel de estos intelectuales como “padres fundadores” del compromiso intelectual reivindicado luego por el movimiento antifascistas véase Herbert Lottman, *La rive gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*, Barcelona, Tusquest, 2006, pp. 85- 86.

“inteligencia pura” las que desvían los ojos de la única escena en que se desarrolla de veras el drama de la historia.<sup>23</sup>

Esta evocación de la figura de Rolland y su compromiso pacifista durante la Guerra y luego con las masas obreras redundan en una operación que le permite reafirmar una imagen prototípica del compromiso intelectual, en tanto destaca la política como medio para transformar la realidad social. También será objeto de estas evocaciones el escritor Henri Barbusse, aunque en este caso coexisten diversas apropiaciones, como puede verse en el retrato esbozado por Alberto Gerchunoff que presenta como un héroe y un santo, a diferencia de la exaltación de su condición de compañero de ruta del PCF en el poema que le dedicara como homenaje en ocasión de su fallecimiento José Portogalo.<sup>24</sup>

En mismo número, Raúl González Tuñón reconstruye pormenorizadamente el clima intelectual de la *rive gauche* parisina en dos instantáneas: 1930 y 1935. Entre ambas, se sabe, median los acontecimientos del 6 de febrero de 1934, un intento de golpe de Estado de las ligas fascistas contra la Tercera República, que terminó de galvanizar las alianzas que conducirían a los intelectuales al Frente Popular. González Tuñón narra la fundación en el Palais de la Mutualité de la Asociación Internacional de los Escritores por la Defensa de la Cultura, con la presencia de Rolland, Barbusse, Gide y Malraux como figuras rutilantes. Pero el verdadero objeto del artículo es dar cuenta del compromiso con el Frente Popular de uno de los intelectuales más importantes del catolicismo francés, Jacques Maritain, lo que abre el interrogante sobre qué actitud tomarán los intelectuales católicos en la Argentina.<sup>25</sup>

Ahora bien, aunque es cierto que estos intelectuales predicaban un universalismo ligado a la defensa de los valores de la cultura y la libertad avasallados por el fascismo, no debemos soslayar que todos ellos eran militantes orgánicos o compañeros de ruta del PCF, que progresivamente hegemonizaría el antifascismo en Francia. La preeminencia de una línea comunista en el primer

---

<sup>23</sup> Aníbal Ponce, “Romain Rolland o la agonía de una obstinada ilusión”, en *Unidad*, Año I, N° 1, 1936, p.2.

<sup>24</sup> Alberto Gerchunoff, “Parágrafos sobre Barbusse” y José Portogalo, “Canción de una muerte que no es tuya”, en *Unidad*, Año I, N° 1, enero de 1936, pp. 4 y 5.

<sup>25</sup> “Los escritores católicos en el Frente Popular”, en *Unidad*, Año I, N° 1, p. 14.

número de una revista que aspiraba a dar cuenta de las actividades de un frente más amplio, motivó fuertes críticas de las que daría cuenta su presidente Aníbal Ponce en la revista *Dialéctica* y en una autocrítica en las páginas de la propia *Unidad*.<sup>26</sup>

El trazo de estas genealogías permite observar la fuerte influencia del antifascismo francés que, sin embargo, no presenta la misma intensidad al referirse al compromiso del artista pues en este caso el referente principal estará representado por un artista local como Guillermo Facio Hebequer, “portavoz de una corriente social en la pintura”, según las palabras de Héctor Pedro Agosti, en el homenaje póstumo publicado en *Unidad*.

La recuperación de este artista como exponente de un “arte social” se relaciona también con el legado escrito de Facio Hebequer a través de sus conferencias y artículos. Como señaló Silvia Dolinko, en los años previos a su muerte este artista fue radicalizando su tono combativo, tanto en sus intervenciones discursivas en conferencias y críticas de arte como también en sus posiciones políticas que lo distanciaban del circuito artístico oficial optando por los escenarios vinculados a la órbita obrera.<sup>27</sup>

Es por ello que, en una revista anarquista como *Nervio. Ciencias, artes, letras* (1931-1936), este artista ya era exaltado por su capacidad no sólo de comprender el alma del hombre y su drama, sino también, por el contacto entablado con ese proletariado que será evocado luego en una serie desgarradora de doce grabados titulada “Tu historia, compañero”, publicada en la misma revista.<sup>28</sup> Esta relación entablada con la clase obrera y distinguida del mismo modo por Agosti difiere, sin embargo, en un aspecto en tanto para el escritor comunista, la “reminiscencia anarquista” en la formación mental de Facio Hebequer trasladaría a sus grabados un tono tan sombrío como pesimista que lo alejaría del “modelo perfecto”, en palabras del ensayista:

---

<sup>26</sup> “Vida de la AIAPE. Autocrítica”, *Unidad*, Año I, N° 2, febrero de 1936, p. 19 y Aníbal Ponce, “El primer año de la AIAPE”, *Dialéctica*, Año I, N° 6, agosto de 1936, pp. 329-334, en Andrés Bisso, *El antifascismo argentino*, Buenos Aires, Cedinci Editores, 2007.

<sup>27</sup> Cf. “Guillermo Facio Hebequer, entre la militancia y el mito”, en Fernando Guzmán, Gloria Cortés, Juan Manuel Martínez (comp.), *Arte y crisis en Iberoamérica. Jornadas de Historia del Arte en Chile*, RIL editores, Santiago de Chile, 2004, pp. 287-292 y “De la revisión del artista del pueblo al cuestionamiento institucional. Lecturas sobre Guillermo Facio Hebequer”, en *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, Vol. 8, N° 2, 2011, pp. 96-128

<sup>28</sup> Cf. Enrique Pichón Rivière, “Guillermo Facio Hebequer”, *Nervio. Ciencias, artes, letras*, Año II, N° 19, noviembre 1932, pp. 28-29 y Enrique Pichón Rivière, “Tu historia compañero de Guillermo Facio Hebequer”, *Nervio, Ciencias, artes, letras*, Año II, N° 21, enero 1933, p. 18. La serie de los doce grabados, preparados para una edición especial en conmemoración del Primero de Mayo, fue adelantada en dos números de la revista. Los seis primeros grabados de la serie aparecieron en *Nervio, Ciencias, artes, letras*, Año II, N° 21, enero 1933 y los otros seis grabados en *Nervio, Ciencias, artes, letras*, Año II, N° 23, marzo 1933.

Entregado con fervor a la causa del proletariado, su actitud tiene, empero, una limitación tonal, para definirla en una dirección [...] su socialismo era más evangélico que militante. Y semejante estado fluye de sus estampas: contémplese “Tu historia, compañero”. Facio Hebequer captaba los tonos sombríos de la vida obrera. El suyo era un proletariado doliente, aplastado por la carga trágica de la maldición bíblica [...] No es su acento, sin duda, el que corresponderá a un arte cualitativamente proletario. El arte del proletariado habrá de tener una sobresaliente nota de optimismo, del consciente optimismo de una clase dueña del porvenir.<sup>29</sup>

Esta interpretación contrasta con la realizada por Enrique Pichón Rivière en revista *Nervio*, quien insistía en la importancia de los tres últimos grabados de la a su entender incitaban a la rebelión. Sin embargo, a pesar de estos matices la figura Facio Hebequer le permite a Agosti delinear un “tipo ideal” aunque declare que ese no sea su propósito. Pues al señalar las limitaciones y fortalezas del artista, el escritor construye la figura del “artista comprometido” como un “artista del proletariado”, situándolo a la vez, en una escala evolutiva que lo ubica entre la labor iniciada por el artista del pueblo José Arato y el artista “ideal” sujeto a la doctrina revolucionaria. En consecuencia, los dos aspectos más destacados por Agosti apuntan a la concepción de un “arte para las masas” expresada por Facio a través de uno de los recursos plásticos más “populares y accesibles” como lo era el grabado<sup>30</sup> y su deseo por confluir con la clase obrera “al recibir y escuchar sus consejos” y aplicarlos como parte de su labor. La construcción de este “tipo ideal” de artista proletario a partir de la figura de Facio, es constatada también en las páginas de revista *Actualidad artística-económica-social. Publicación ilustrada* (1932-1936), publicación de la órbita del PC y ligada a la AIAPE.<sup>31</sup> Aunque no debemos olvidar que en 1936, el año de su muerte, fue la editorial “La Vanguardia” ligada al Partido

---

<sup>29</sup> Héctor Agosti, “Facio Hebequer, artista del proletariado”, *Unidad*, Año 1, N° 1., p. 12.

<sup>30</sup> Esta técnica destacada por Agosti como parte de un doble propósito, lograr una mayor expresividad y la vez una mayor accesibilidad de acuerdo a la multiplicidad que permite el grabado, es analizada e historizada por Silvia Dolinko. Cf. *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003, pp. 11-27. También cabe destacar el estudio realizado por Miguel Ángel Muñoz sobre los Artistas del Pueblo y la elección del grabado por esta agrupación, cf. Miguel Ángel Muñoz, “Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”, en *Causas y azares*, N° 5, Buenos Aires, otoño de 1997 y *Los artistas del pueblo 1920- 1930*, Buenos Aires, Fundación Osde-Imago, 2008.

<sup>31</sup> En el balance realizado por la agrupación a un año de su constitución se hace referencia entre algunas cuestiones a l crecimiento en la cantidad de afiliados (400), a la creación de nuevas filiales en el interior del país (Rosario, Tandil, Tucumán), a los actos realizados en homenaje de Barbusse a lo largo del territorio a



Socialista la que publicó su libro *Sentido social del arte*, lo que daría cuenta de los espacios de circulación de su obra y las disputas por la apropiación de su legado.

Junto a este tipo de escritos que apuntan a modelar un arquetipo del artista militante, otro aspecto que permite considerar el papel de los artistas en el antifascismo argentino son algunos de los debates estético-políticos presentes en la revista. Cayetano Córdova Iturburu alude al Salón organizado por la AIAPE afirmando que los artistas participantes “saben qué mundo quieren representar y cómo deben representarlo [...] su arte es lo que debe ser el arte: una expresión y anhelos colectivos”. Esta sentencia complementaría de algún modo la idea esbozada por Agosti sobre el optimismo necesario para lograr un “arte revolucionario” y lo sitúa históricamente desde una lectura dialéctica que no desecha ninguna de las escuelas plásticas desarrolladas hasta el momento; por el contrario, Córdova Iturburu enfatiza que

El camino de un arte revolucionario está marcado, desde un punto de vista técnico por las enseñanzas de la tradición pictórica –el cubismo y las escuelas subsiguientes inclusive- y desde el punto de vista del contenido por el drama de nuestra realidad contemporánea. El arte que persista en eludir este drama se condena a clorosis [sic] y esterilidad. No es posible exigir desde luego a los artistas, a todos los artistas que están hoy por la defensa de la cultura y de la civilización frente a la amenaza fascista, que realicen inmediata y artificialmente un arte revolucionario. Una línea en un cuadro es una maduración interior.<sup>32</sup>

Esta concepción del arte revolucionario se inserta en los debates político-estéticos de una trama más amplia, registrada a través de una profusa producción de revistas culturales, especialmente de la izquierda, presentadas como un medio de debate y compromiso político en donde se trasluce el impacto de la Revolución Rusa en la intelectualidad porteña y que excedieron a los intelectuales partidarios con la causa revolucionaria.<sup>33</sup> Por lo tanto, podemos interpretar que el planteo de Córdova Iturburu no

---

cargo de la organización, en donde se destaca la presencia de otras agrupaciones, adhesiones y la presencia de representantes de otras revistas culturales, como *Actualidad* e *Izquierda*. Estas referencias, sumadas a las revistas encargadas de publicar los discursos de los homenajes, se presentan como un punto de partida para comenzar a reconstruir las redes entabladas entre las distintas revistas culturales, entre las cuales aparecen, *Rumbo*, *Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores*. Cf. “Vida de la AIAPE”, *Unidad*, Año I, N° 1., enero de 1936, p. 19.

<sup>32</sup> Cayetano Córdova Iturburu, “Hacia una plástica revolucionaria”, *Unidad*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>33</sup> Véase Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007 y Saítta, Sylvia, “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda”, en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*,

sólo refiere a la defensa de la cultura sino que también se proyecta a la exploración de las características de la nueva cultura revolucionaria que superaría a la cultura burguesa.

Acorde con este clima de época toma relevancia el último párrafo delineado por el ensayista al postular que,

El salón recientemente organizado por la AIAPE nos demuestra que estamos sobre el camino de un arte revolucionario. Algunas de las condiciones indispensables para su posibilidad existen. Nuestros artistas, por lo pronto, empiezan a organizarse. Este hecho es muy significativo. Importa ya, una comprensión de la realidad social y del sentido en que marchan los acontecimientos, en que marcha el mundo [...] ¿Qué les hace falta? [...] adquirir el idioma técnico adecuado. El estudio de las distintas escuelas que jalonan la historia del arte –las escuelas de vanguardia inclusive– señalan el camino de la adquisición de esta técnica en cuya posesión, es necesario decirlo, están ya, felizmente, muchos de nuestros artistas. Lo demás lo hará su identificación con el formidable drama social en cuyo desarrollo participamos.<sup>34</sup>

Posteriormente, esta línea de análisis será retomada por Maruja Mallo, una de las artistas exiliadas en la Argentina con motivo de la guerra civil en España que se insertará tempranamente en las redes del antifascismo argentino.<sup>35</sup> La artista

---

Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 383-428. A su vez, es importante destacar el impacto que tuvo la visita de David Alfaro Siqueiros en la radicalización de la polémica sintetizada entre un “arte puro vs. un arte de propaganda”. Cf. Marcelo Pacheco, “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”, en Oliver Debroise, *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, UNAM-CURARE, 1996, pp. 227-247; Guillermo Fantoni, “Vanguardia artística y política radicalizada en los años ’30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad”, *Causas y Azares*, N° 5, Buenos Aires, 1997, pp. 131-141; Diana Wechsler, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 56-73; Silvia Dolinko, “Contra, las artes plásticas y el ‘caso Siqueiros’ como frente de conflicto”, en Patricia Artundo y María Inés Saavedra, *Leer las artes: las artes plásticas en 8 revistas culturales argentinas. 1878-1951*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA (Serie Monográfica N° 6), 2002, pp. 103-123; Cristina Rossi, “¿Adónde va la pintura? Dos respuestas de Antonio Berni frente a una misma pregunta”, en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 455-472; “La respuesta olvidada de Berni a una encuesta francesa. A propósito de los plásticos comunistas argentinos y el *Nuevo Realismo*”, en *Políticas de la memoria* N° 4, Anuario de investigación e información del CeDInCI, Buenos Aires, verano 2003-2004, pp. 195-200; “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, pp. 85-125.

<sup>34</sup> Córdova Iturburu, *op. cit.*

<sup>35</sup> Esta trayectoria dista mucho de ser particular. Sobre la inserción de los artistas exiliados que escapaban tanto del contexto de la Guerra Civil Española como del avance del nazismo, véase Silvia Dolinko, “Recorridos de Luis Seoane: entre Galicia y Buenos Aires, entre lo local y lo ‘universal’”, en Emilio Ellena y Silvia Dolinko, *Luis Seoane. Xilografías*, Santiago de Chile, Centro Cultural de España (Chile), 2006, pp. 19-39; “Desde la Torre de Hércules, contra la torre de marfil: la actividad gráfica de Luis Seoane en Buenos Aires en los años cuarenta”, en *Buenos Aires Gallega. Inmigración, pasado y presente*, Buenos Aires, Comisión para la preservación del patrimonio cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2007, pp. 391-410; Diana Wechsler, “Imágenes desde el exilio. Artistas españoles en la trama del movimiento

española retoma el problema, luego de un breve recorrido histórico por algunas corrientes artísticas y concluye que no basta con los hallazgos técnicos para alcanzar un arte nuevo. Lo interesante radica en la distinción que traza la autora entre el arte revolucionario, “un arma que emplea una sociedad consciente, en contra de una sociedad descompuesta” y el arte nuevo, que no sería un arma sino que más bien es “un resultado, es la consolidación, es el símbolo de una sociedad nueva”. De allí que “el nuevo orden, el arte integral, es el que surge después de las últimas batallas el que se establece después de los heroicos combates”.<sup>36</sup>

Este breve recorrido por los diversos posicionamientos estéticos presentes en la revista pueden dar cuenta también de la búsqueda de nuevos horizontes por parte de ciertos artistas pues, como señala Wechsler, en los años 30 y específicamente en el plano de la estética, los artistas “ensayaban una serie de propuestas en tensión entre los realismos y lo surreal y en debate con la línea soviética del realismo socialista, impuesta a partir de 1934”.<sup>37</sup> Y, si bien en el caso de *Unidad* es claro el predominio de una elección por los realismos, no deja de llamar la atención la aparición de ciertos rasgos surrealistas en algunas de las imágenes aparecidas en la revista o la reproducción de un óleo como el de Maruja Mallo que reitera los cruces entre los realismos y lo surreal (figura 8).

---

intelectual argentino”, en AA.VV., *Arte y política en España 1898-1939*, Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico-Junta de Andalucía, 2002, pp. 134-151; “Una experiencia del exilio español en la Argentina. Wilfredo Viladrich entre el arte y la política”, en *Migraciones y exilios Cuadernos de AEMIC*, Madrid, AEMIC, 2005, pp. 65-78; “Bajo el signo del exilio”, en Diana Wechsler y Yayo Aznar, *La memoria compartida*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 271-298; “El exilio antifascista. Clement Moreau y Grete Stern”, en *Índice. Revista de Ciencias Sociales*, Año 37, N° 25, Buenos Aires, DAIA-Centro de Estudios Sociales, 2007, pp. 187-200.

<sup>36</sup> Maruja Mallo, “Maruja Mallo y el proceso de la plástica”, *Unidad*, Año II, N° 3-4, octubre- noviembre, 1937.

<sup>37</sup> Diana Wechsler, “Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal”, en Diana Wechsler, *Territorios de diálogo, España, México y Argentina 1930-1945*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006, pp. 17-34.



8. Maruja Mallo, *Mensaje del mar*

Por último, es necesario destacar la existencia de un conjunto de artículos donde el marco de la reflexión se amplía en torno del concepto de *cultura*, su significado y su forma de defensa. Así, por ejemplo, Carlos Lacerda reflexionando sobre este tema parte de la noción vulgar de la revolución como un despliegue de barbarie llamada a destruir la “sagrada” cultura de la minoría de “elegidos e iniciados”. Tras reconocer los logros de la cultura burguesa, constata su decadencia actual pues “de una clase agotada sólo pueden salir frutos enclenques” y que a pesar de obstaculizar el desarrollo de una cultura revolucionaria el autor señala que “la verdadera producción intelectual de nuestro tiempo está con la revolución”. Es por ello que “los intelectuales tienen que poner las armas de que disponen – la pluma, el pincel, la palabra- a disposición de esa lucha”.<sup>38</sup>

La cultura vuelve a presentarse aquí como el espacio predilecto y específico en el cual los artistas e intelectuales deben dar su batalla para contribuir no sólo a limitar el desarrollo del fascismo sino también a delinear los contornos de una sociedad futura. Estos tópicos se reiteran en el escrito de Ernesto Giudici que tiene como objeto reflexionar sobre el papel de la educación en el proceso transformador y sobre la necesidad de disputar las instituciones educativas a la reacción clerical. En uno de sus párrafos finales el autor vuelve sobre los temas que estamos abordando aquí, sobre los intelectuales y artistas antifascistas y el estatuto de la cultura:

---

<sup>38</sup> Carlos Lacerda, “Cultura y revolución”, *Unidad*, Año I, N° 3, abril de 1936, p.5.

Los intelectuales de izquierda luchan contra el fascismo. Pero el fascismo tiene también una expresión cultural propia, decadente pero expresión propia. Luchar contra el fascismo no basta: hay que crear obra sin la necesidad de llevar el rótulo “antifascista” –que es una cosa fácil y cómoda- sea antifascista, de verdad, es decir, socialmente viva y dinámica, en su misma naturaleza, en su inconfundible expresión. La forma de demostrar que nuestra posición de izquierda es fecunda para la ciencia y el arte, es hacer ciencia y arte en contacto con la realidad social y la vida. Esto es también un desafío que debemos hacernos nosotros mismos; es un compromiso ineludible; una deuda con nuestras propias afirmaciones de la potencialidad creadora de los intérpretes de las masas populares en la verdad y en el sentimiento. El artista antifascista tiene una obligación: SER ARTISTA. Y demostrarlo.<sup>39</sup>

En resumen, podemos afirmar que junto a la participación de los artistas mediante las imágenes gráficas, que buscaban reactivar sentidos y generar una toma de conciencia, el papel del artista en el antifascismo cobra una dimensión de gran importancia a lo largo de las páginas de la revista *Unidad*, en aquellos escritos que polemizan sobre los horizontes estéticos de la época, en las reflexiones sobre la cultura y en las diversas construcciones de los arquetipos del artista comprometido que compondrán los referentes a seguir para aquellos que quieran ingresar a la arena de la cultura y combatir contra el fascismo.

Este trabajo constituye un primer acercamiento a una de las revistas más destacadas del movimiento antifascista por medio del papel desempeñado en ella por los artistas e intelectuales, atendiendo a su posicionamiento a través de las imágenes gráficas como así también a los debates estéticos y las representaciones del artista y el intelectual comprometido con la lucha antifascista. Al abordar la revista *Unidad* se puede constatar que más allá de la presencia de distintas voces a lo largo de sus páginas se manifiesta un programa político quizás más palpable en el recorrido por las imágenes, las cuales lejos de una presencia azarosa buscan reactivar los sentidos y causar emociones que lleven a la toma de posición frente la situación internacional y local. De allí, el juego permanente entre imágenes de denuncia y el énfasis puesto en que la única salida ante el avance fascista es el

---

<sup>39</sup> Ernesto Giudici, “Hacia el congreso de una cultura nacional”, *Unidad*, Año II, N° 3-4, octubre- noviembre de 1936, pp. 8-9.

compromiso y la unión. De acuerdo al concepto acuñado por Andrea Giunta la mayoría de las imágenes gráficas aparecidas en *Unidad* constituyen *imágenes-manifiesto*,<sup>40</sup> en tanto forman parte de un “programa” y son portadoras de un alto impacto visual, muy fecundo para reflexionar sobre la cultura visual de la década del ‘30 y, más específicamente, en la experiencia antifascista argentina.

Por último, cabe destacar que este primer acercamiento abre la posibilidad de iniciar una reconstrucción de la amplia red de artistas e intelectuales que confluirán en la lucha antifascista en la Argentina a través del soporte específico de las revistas culturales de la época a partir del intenso diálogo entre los discursos textuales y visuales presentes en las mismas lo que manifiesta toda su riqueza y su complejidad.

---

<sup>40</sup> El término *imágenes-manifiesto* es acuñado por Giunta al referirse a un tipo de imágenes que corresponden al género del manifiesto en tanto representan una evaluación, una toma de posición y una propuesta en una situación determinada. Al analizar la obra *Liberación* de Raquel Forner perteneciente a la serie *El drama*, la autora afirma que es “esta calidad de programa pintado, de declaración de principios, en este caso más políticos que estéticos, lo que le confiere características que permiten pensarla como una *imagen-manifiesto* capaz de hacer una evaluación del presente y de expresar una posición frente a él y, a la vez, de provocar más adhesiones que cualquier proclama escrita”. Véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 41-42. Cabe destacar que algunas de las producciones de Raquel Forner aparecerán en la revista *Nueva Gaceta. Revista de la AIAPE*.