

Vol. 10, No. 2, Winter 2013, 126-150
www.ncsu.edu/acontracorriente

**El papel de los artistas en la Asociación de Intelectuales,
Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE).
Representaciones, debates estético-políticos y prácticas de
militancia en el antifascismo argentino**

Magalí Andrea Devés

Universidad de Buenos Aires

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: los pares opuestos “fascismo-antifascismo”, que adquirieron características particulares de acuerdo a cada espacio y contexto nacional específico.

La Argentina no estuvo exenta de ese tipo de alineaciones políticas, 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 a través de 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 de 1930 es posible advertir 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 los combates del antifascismo europeo como son la Guerra Civil Española y, posteriormente, la resistencia en los territorios ocupados por el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial, conformando un complejo entramado que, en términos de Ricardo Pasolini, podemos denominar *cultura antifascista*.¹

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 de militancia antifascista en el ámbito de la cultura, reuniendo a un colectivo intelectual que articulará su combate entre lo universal y lo local y que es de particular importancia para nuestro análisis pues, el presente artículo procura abordar la participación de los artistas en la revista *Unidad*. Por la

¹ 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 del liberalismo 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”, *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral* (XXVI): 86.

defensa de la cultura. Órgano de la AIAPE, publicación editada por dicha agrupación entre 1936 y 1938.²

Un nutrido grupo de artistas procedentes de experiencias previas de militancia política y cultural acompañó desde sus inicios a las acciones de la AIAPE en tanto asociación que elegía a la cultura como la arena de combate donde los intelectuales y los artistas podían desplegar con mayor efectividad sus acciones contra el fascismo. En el caso de los artistas, dichas acciones adquirieron formas diversas, desde la activa presencia en los órganos de la agrupación mediante la imagen gráfica, la intervención en los debates acerca de las articulaciones entre arte y política y la función social del arte, hasta su participación en los Salones organizados por la AIAPE.

Es por ello que el objetivo de este trabajo es analizar esas variadas formas de intervención de los artistas en la revista *Unidad*, primer órgano oficial de la AIAPE, atendiendo principalmente a dos aspectos concretos. En primer lugar, a su participación mediante la gráfica y el grabado, lo cual revela el estatus específico de las imágenes como plataforma para la acción política en la crítica coyuntural de los años treinta, apelando a la elaboración de repertorios iconográficos nuevos pero también a la reelaboración y apropiación de modelos ya disponibles. Y, en segundo lugar, a los debates acerca del papel del artista y del intelectual comprometido en relación con las representaciones trazadas por la revista sobre estas figuras.

Este artículo comienza con una breve descripción histórica sobre los orígenes de la AIAPE y de las características de la revista *Unidad*. Luego se analizará el papel desempeñado por la imagen gráfica en dicha revista y su especificidad como modo de intervención política de los artistas antifascistas nucleados en la AIAPE. Y, por último, se reconstruirá el trazado de las diversas genealogías en la elaboración de las figuras del intelectual y del artista comprometido y los debates suscitados en torno a la noción de cultura y sus implicancias en las definiciones de las diversas concepciones del arte que circularon por las páginas de la revista.

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

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 escritor Raúl González Tuñón, quien había sufrido nuevamente la censura de su poema *Brigadas de choque* que iba a ser incluido en su libro *Todos bailan*, el 28 de junio de 1935 surge en la ciudad de Buenos Aires la AIAPE.³ 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 Georgi 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 *fascismo criollo*,⁴ adhirió inmediatamente a dicha línea a través de una declaración en el primer número de su primer órgano de difusión, *Unidad*.⁵

³ 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”, *The Hispanic American Historical Review* (77, 3, 1997): 443-482 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), 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”, *Desarrollo Económico* (179): 403-433.

⁴ 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

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.⁶

Como ha señalado Jacques Droz para el caso francés, uno de los tópicos distintivos del movimiento antifascista fue la temprana movilización de los intelectuales y el papel destacado que cumplirían en el período del Frente Popular.⁷ 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 que se propone explotar al proletariado por medios represivos para su propio beneficio pero también representa un enemigo de la inteligencia y la cultura.⁸

antifascismo latinoamericano: uso locales y continentales de un discurso europeo”, *Asian Journal Of Latin American Studies*, (13, 2, 2000): 4. Disponible en: <http://www.ajlas.org/> [último acceso: 20/12/2010].

⁵ “La AIAPE apoya al Frente Popular”, *Unidad por la defensa de la cultura. Órgano de la AIAPE*, (I, 1, enero 1936): 15.

⁶ Según Diana Wechsler, este formato alejado de la revista-libro la 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), 254.

⁷ Jacques Droz, *Histoire de l'antifascisme en Europe, 1923-1939* (París: La Découverte, 1985).

⁸ 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), 153-220.

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 y, a partir de un diagnóstico de la progresiva “fascistización” de la sociedad argentina, interpelaba 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.⁹

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.

Ya en este primer número, la imagen que acompaña la declaración de principios (imagen 1) remite en su título *Unidad* a esta alianza de los 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 grandes manos de dos obreros de maciza contextura que se ubican sobre una plataforma que acapara 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,¹⁰ una posición que se profundizará a partir de la progresiva hegemonía del Partido Comunista dentro de la agrupación.

⁹ *Unidad por la defensa de la cultura. Órgano de la AIAPE*, (I, 1, enero 1936): 1.

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



Imagen 1- Pompeyo Audivert, *Unidad*

Imagen 2- Clément Moreau, *Frente Popular en España*

La presencia de imágenes que tienen por objetivo reforzar los discursos de la revista, es evidente también en el grabado *Frente Popular* de Clément Moreau (imagen 2), una ilustración que se sitúa en el

entramado de la página como una resolución simbólica ante el avance de los fascismos en tanto, como ha señalado Diana Wechsler,

la perspectiva amplificada de un obrero que domina todo el plano sintetiza la fuerza del frente. Su silueta se sobreimprime 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, cuando estalla el mundo subterráneo y se produce la liberación de los oprimidos.¹¹

Esta operación de resolución visual a través de la incorporación de la imagen gráfica en la revista será un ejercicio constante para reforzar las ideas por las que bregaba la organización en sus proclamas, manifiestos y otro tipo de escritos: el compromiso artístico-intelectual, la unidad por la defensa de la cultura y la constitución de un Frente Popular en la Argentina.

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”.¹²

La imagen gráfica en el combate por la cultura

Una 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

¹¹ 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)* (España: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2005), 39. La imagen de Moreau se encuentra en *Unidad*, (I, 3, abril 1936): 3.

¹² Para una caracterización de las diferentes etapas de acercamiento y rechazo del comunismo respecto de los intelectuales, véase David Cauté, *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)* (Barcelona: Oikos-Tau, 1968). Sobre la compleja relación entre intelectuales y el PCA puede consultarse Sylvia Saítta, “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda”, en Cattaruzza, Alejandro, dir., *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Tomo VII (Buenos Aires: Sudamericana, 2001), 402-406 y 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), 264-283.

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 el tipo de imágenes pensadas para su reproducción en el soporte gráfico estudiado, como mencionamos anteriormente, se advierte que una gran cantidad de las mismas tienen por objetivo fortalecer las diversas notas que 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 una serie de significaciones más complejas “en 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 acción de los textos publicados o bien resuelve en imágenes lo que está planteado en ellos como problema”.¹³

Basta con transitar las portadas de la revista analizada para observar el papel protagónico y la especificidad que las imágenes ocupan en su diagramación ya que, 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 Pompeyo Audivert (Año I, N° 1, enero de 1936), *Cuatro por cuatro* de Andrés Guevara (Año I, N° 3, abril de 1936, imagen 3), *Standard* de Abraham Vigo (Año II, N° 1, agosto de 1937), *Fascismo* de Luis Seoane (Año II, N° 2, septiembre de 1937), *Avanzadas* de Víctor Rebuffo (Año II, N° 3-4, octubre-noviembre de 1937) y *Obrero herido* de Ricardo Marré (Año II, N° 5, enero de 1938, imagen 4). Si bien pertenecen a distintos artistas, todas ellas presentan una misma estrategia visual que consiste en impactar e interpelar al lector desde dos frentes: una denuncia del avance del fascismo y la opresión de la clase obrera que convive con la reivindicación de la organización y la beligerancia.

De esta manera, la selección de la línea editorial de *Unidad* propone una concepción del arte comprometido basado en un predominio del arte figurativo y de contenido social, en el cual la denuncia y la ofensiva se

¹³ Wechsler, “Miradas nómades”, 258.

imponen como un deber político en la coyuntura de los años 30.¹⁴ Retomando en parte el planteo original propuesto y desarrollado por Wechsler, puede destacarse que a través de 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.¹⁵

En este sentido, para el caso específico de *Unidad* podemos observar que en reiteradas ocasiones se exalta una representación martirológica de la imagen del obrero que evoca a la figura del Cristo sufriente, activando el sentido de los martirios de la clase obrera representada como una víctima de la sistemática represión, las torturas y los encarcelamientos sufridos en el período estudiado (imagen 3 y 4).

¹⁴ Según Sylvia Saítta, 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. Véase Sylvia Saítta, “Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*”, en *Contra, la revista de los franco-tiradores* (Buenos Aires: UNQUI, 2005), 13-33 y Silvia Dolinko, “*Contra*, las artes plásticas y el ‘caso Siqueiros’ como frente de conflicto”, en Patricia Artundo y María Inés Saavedra, coords., *Leer las artes: las artes plásticas en 8 revistas culturales argentinas. 1878-1951* (Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”-FFyL, 2002), 103-123.

¹⁵ Wechsler, “Miradas nómades”, 260- 261.



Imagen 3- Andrés Guevara, *Cuatro por cuatro*

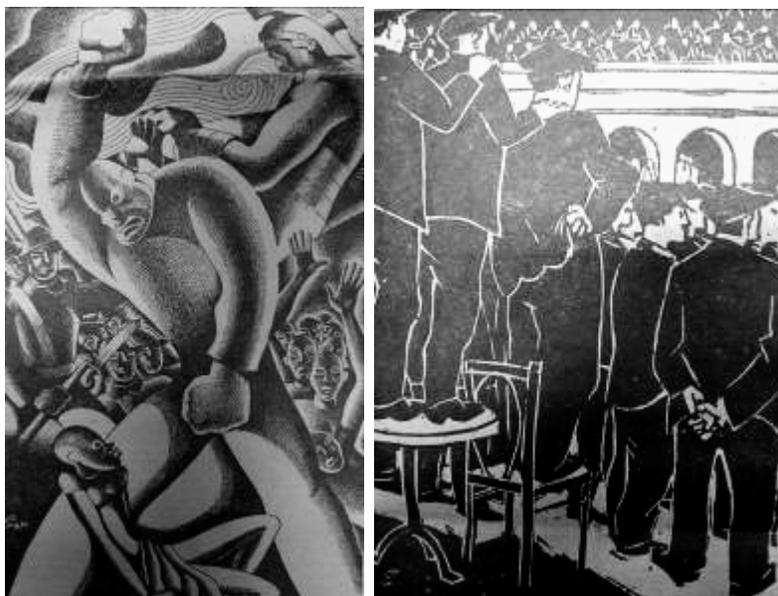
Imagen 4- Ricardo Marré, *Obrero herido*

En términos de programa iconográfico podemos afirmar, entonces, que uno de los propósitos más evidentes de los artistas que participaron de la revista *Unidad* era realizar una denuncia de las diferentes formas de opresión de los gobiernos de la *década infame*. Aunque en muchos casos los grabados aluden también a acciones concretas de los regímenes

fascistas como es posible observar en el diseño de Andrés Guevara (imagen 5) que remite explícitamente a la invasión italiana de Etiopía, en el cual emerge en un destacado primer plano una corpulenta figura de Mussolini que blande su puño ante un indefenso y débil africano.

Paralelamente, un importante conjunto de grabados apuntaba a trazar una representación en un tono combativo y exaltado a la clase obrera organizada, como es el caso de las ilustraciones de Clément Moreau y Demetrio Urruchúa (imágenes 6 y 7). En ambos el protagonista son los trabajadores en el primer caso, participando de un concurrido mitin obrero, mientras que el caso de Urruchúa los obreros avanzan con los puños crispados y fusil en mano.

Tomando la imagen gráfica como una forma de compromiso e intervención específica es posible afirmar que, más allá de los motivos iconográficos elegidos, la concepción del arte comprometido en la revista se presenta como un deber y una función social para el artista, que debe ingresar al combate antifascista en el marco de la progresiva polarización política y cultural que caracterizó al período.



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

6. Clément Moreau, *Mitin*



7. Demetrio Urruchúa, *Trabajadores*

Ahora bien, aunque el espacio otorgado por *Unidad* a los grabados 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 a cargo de Lino Enea Spilimbergo y la escultora Cecilia Marcovich, 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*.¹⁶

A su vez, las líneas dedicadas a los salones no sólo permiten 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, entre otros,¹⁷ sino que también dan cuenta de un intento de trascender más allá del círculo restringido de la militancia antifascista en busca de un reconocimiento por parte de aquellas otras instituciones y actores del campo artístico argentino y de su circuito oficial.

¹⁶ “Vida de la AIAPE”, *Unidad*, (I, 1, enero 1936): 19.

¹⁷ 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.

Desde esta perspectiva se comprende la reacción manifestada por la AIAPE frente a la indiferencia de la crítica de arte ante la exposición realizada por la agrupación en la sala del Honorable Concejo Deliberante que, por entonces, debido a la política abstencionista de la Unión Cívica Radical, era controlado mayoritariamente por el socialismo, lo que le había valido el mote de *Concejo rojo*.¹⁸ La exposición se realizó desde el 24 de octubre hasta el 5 de noviembre de 1935 y fue virtualmente ignorada por la prensa, un silencio que también alcanzó a una muestra realizada en simultáneo en la Asociación Amigos del Arte. Según el entender del anónimo comentarista de *Unidad* este silencio se explica porque:

El salón de la AIAPE cargaba en sus obras demasiados fermentos de renovación saludable para que no experimentaran alguna inquietud los polvorientos trastos de la crítica impermeable [...] el mismo silencio obstinado y rencoroso ante la valiosa exposición de los siete artistas modernos que en Amigos del Arte ofrecieron a Buenos Aires la rara oportunidad de asistir a una muestra de excepcional calidad.¹⁹

Esta coexistencia de las prácticas de la militancia antifascista con estrategias tendientes a la búsqueda de una consagración en los circuitos oficiales del arte argentino será una constante que se manifestará con mucha mayor intensidad en las páginas del posterior órgano oficial de la AIAPE, la revista *Nueva Gaceta*. En ella la participación de los artistas ocupará un lugar destacado por medio de extensas notas dedicadas a los salones de arte organizados por la agrupación y también en una sección dedicada a “Nuestros artistas”, en la que es posible constatar la convivencia de artistas provenientes de la tradición del denominado “arte social” junto con otros considerados como los representantes del llamado “arte por el arte” y no necesariamente comprometidos con una militancia político-cultural.

Sobre las representaciones del compromiso del intelectual y el artista

¹⁸ Luciano De Privitellio, *Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003), 162. El mismo escenario había sido utilizado sólo unos meses antes para realizar el homenaje póstumo a Guillermo Facio Hebequer. Véase Silvia Dolinko, “Guillermo Facio Hebequer, entre la militancia y el mito”, en Fernando Guzmán, Gloria Cortés y Juan Manuel Martínez, comps., *Arte y crisis en Iberoamérica* (Santiago de Chile: RIL editores, 2004), 290-292.

¹⁹ “El silencio de la prensa”, *Unidad*, (I, 1, enero 1936): 3.

Más allá de la participación específica de los artistas a través de su producción gráfica, resta enfatizar aquí 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.

Por medio del trazado de diversas genealogías, las páginas de la revista *Unidad* serán testigos de la construcción de la figura del artista y del intelectual comprometido que encarnarían de forma arquetípica los valores del compromiso con la defensa de la cultura.²⁰ En este sentido se destacan un conjunto de notas dedicadas a figuras del movimiento antifascista mundial como Romain Rolland y Henri Barbusse.²¹

En el primer número de la revista Aníbal Ponce dedica un ensayo a 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 “inteligencia pura” las que desvían los ojos de la única escena en que se desarrolla de veras el drama de la historia.²²

Esta evocación de la figura de Rolland y de su compromiso pacifista durante la Gran Guerra y luego con las masas obreras redundaba en una operación que le permite a Ponce reafirmar una imagen prototípica del compromiso intelectual, en tanto destaca la militancia política como medio

²⁰ Dejaremos de lado aquí toda una serie de artículos como los de Rodolfo Ghioldi, “Juan Manuel de Rosas”, *Unidad* (I, N° 2, febrero de 1936): 10 y 11, Nydia Lamarque, “Epítome de Esteban Echeverría”, *Unidad* (II, 1, agosto de 1937): 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”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* (12, 2, 2001): 85- 113.

²¹ 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: Tusquets, 2006), 85-86.

²² Aníbal Ponce, “Romain Rolland o la agonía de una obstinada ilusión”, *Unidad* (I, 1, 1936): 2.

para transformar la realidad social. También será objeto de este tipo de evocaciones el escritor Henri Barbusse, aunque en este caso coexisten diversas lecturas y apropiaciones, como puede verse en el retrato esbozado por Alberto Gerchunoff que lo presenta como un héroe y un santo, a diferencia de la exaltación de su condición de compañero de ruta del Partido Comunista en Francia en el poema que le dedicara como homenaje en ocasión de su fallecimiento José Portogalo.²³

En el 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.²⁴

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 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*.²⁵

²³ Alberto Gerchunoff, "Parágrafos sobre Barbusse" y José Portogalo, "Canción de una muerte que no es tuya", *Unidad* (I, 1, 1936): 4 y 5.

²⁴ "Los escritores católicos en el Frente Popular", *Unidad* (I, 1, 1936): 14.

²⁵ "Vida de la AIAPE. Autocrítica", *Unidad* (I, 2, febrero 1936): 19 y Aníbal Ponce, "El primer año de la AIAPE", *Dialéctica* (I, 6, agosto de 1936): 329-334, en Andrés Bisso, *El antifascismo argentino* (Buenos Aires: Cedinci Editores, 2007).

El trazado 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. 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 en sus posiciones políticas que lo distanciaban del circuito artístico oficial optando por los escenarios vinculados a la órbita obrera.

En este sentido, ya 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.²⁶

Dicho vínculo con la clase obrera es destacado también por Agosti quien, sin embargo, difiere 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” del artista proletario. En palabras de Agosti:

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

²⁶ Enrique Pichón Rivière, “Guillermo Facio Hebequer”, *Nervio. Ciencias, artes, letras* (II, 19, noviembre 1932): 28-29 y “Tu historia compañero de Guillermo Facio Hebequer”, *Nervio, Ciencias, artes, letras* (II, 21, enero 1933): 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* (II, 21, enero 1933) y los otros seis grabados en *Nervio, Ciencias, artes, letras* (II, 23, marzo 1933).

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.²⁷

Esta interpretación contrasta con la realizada por Enrique Pichón Rivière en la ya citada revista *Nervio*, quien insistía en la importancia de los tres últimos grabados de la dicha serie pues a su entender incitaban a la rebelión. Sin embargo, a pesar de este desacuerdo la figura de Facio Hebequer le permite a Agosti delinear un arquetipo aunque declare que ese no sea su propósito. Dado que, al señalar las limitaciones y fortalezas del artista, Agosti construye una representación del “artista comprometido” como un “artista del proletariado”, situándolo en una escala evolutiva que lo ubica entre la labor iniciada por el artista del pueblo José Arato²⁸ 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 grabado²⁹ 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),

²⁷ Héctor Agosti, “Facio Hebequer, artista del proletariado”, *Unidad* (1, 1, enero 1936): 12.

²⁸ Sobre José Arato y la experiencia de Los Artistas del Pueblo véase Miguel Ángel Muñoz, “Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”, *Causas y azares* (5, 4, otoño de 1997): 116-130 y *Los artistas del pueblo 1920-1930* (Buenos Aires: Fundación Osde-Imago, 2008).

²⁹ 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 en *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2003), 11-27; *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973* (Buenos Aires: Edhasa, 2012), 28-34. También cabe destacar el estudio realizado por Miguel Ángel Muñoz sobre los Artistas del Pueblo y la elección del grabado por esta agrupación, “Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”, *Causas y azares* (5, 4, otoño de 1997): 116-130 y *Los artistas del pueblo 1920-1930* (Buenos Aires: Fundación Osde-Imago, 2008).

publicación de la órbita del PC y ligada a la AIAPE.³⁰ Aunque no debemos olvidar que en 1936, el año de su muerte, fue la editorial “La Vanguardia” ligada al Partido Socialista la que publicó su libro *Sentido social del arte*, lo que daría cuenta de los amplios espacios de circulación de su obra y de 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.³¹

³⁰ En el balance realizado por la agrupación a un año de su constitución se hace referencia entre algunas cuestiones al 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 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* (I, 1, enero 1936): 19.

³¹ Cayetano Córdova Iturburu, “Hacia una plástica revolucionaria”, *Unidad* (I, 1, enero 1936): 13.

Esta concepción del arte revolucionario se inserta en una trama más amplia de los debates estético-políticos, 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.³² Por lo tanto, podemos interpretar que el planteo de Córdova Iturburu no 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 se torna relevante 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.³³

Posteriormente, esta línea de análisis será retomada por Maruja Mallo, una de las artistas exiliadas en la Argentina con motivo de la Guerra Civil española que se insertará tempranamente en las redes del antifascismo argentino.³⁴ La artista española retoma el problema, luego de

³² Véase Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2007) y Sylvia Saítta, “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)*, Tomo VII (Buenos Aires: Sudamericana, 2001), 383-428.

³³ Córdova Iturburu, “Hacia una plástica revolucionaria”, *Unidad* (I, 1, enero 1936): 13.

³⁴ 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, 2006), 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*

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 en “el nuevo orden, el arte integral, es el que surge después de las últimas batallas el que se establece después de los heroicos combates”.³⁵

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”.³⁶ 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 manifiesta estos cruces entre los realismos y lo surreal (imagen 8).

Aires Gallega. Inmigración, pasado y presente (Buenos Aires: Comisión para la preservación del patrimonio cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2007), 391-410; Diana Wechsler, “Imágenes desde el exilio. Artistas españoles en la trama del movimiento intelectual argentino”, en AA.VV., *Arte y política en España 1898-1939* (Granada: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico-Junta de Andalucía, 2002), 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), 65-78; “Bajo el signo del exilio”, en Diana Wechsler y Yayo Aznar, *La memoria compartida* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 271-298; “El exilio antifascista. Clement Moreau y Grete Stern”, *Índice. Revista de Ciencias Sociales* (37, 25, 2007): 187-200.

³⁵ Maruja Mallo, “Maruja Mallo y el proceso de la plástica”, *Unidad* (II, 3-4, octubre- noviembre, 1937): 7.

³⁶ 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), 17-34.

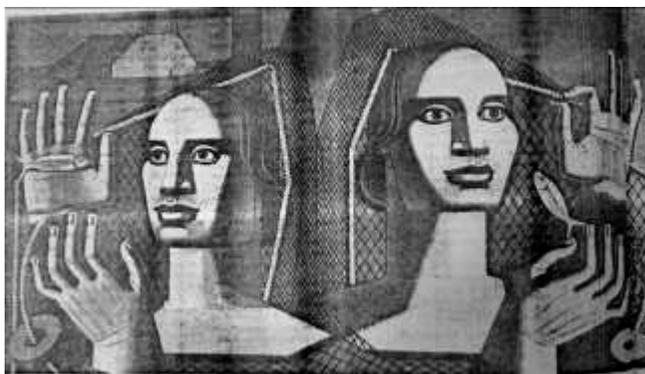


Imagen- 8. Maruja Mallo, *Mensaje del mar*

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 defenderla. 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.³⁷

La cultura vuelve a presentarse aquí como el espacio predilecto y específico en el cual los artistas e intelectuales deben dar su batalla para limitar el desarrollo del fascismo y también contribuir a delinear los contornos de una sociedad futura. Estos tópicos serán reiterados en un 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, el papel de los intelectuales y artistas antifascistas y el estatuto de la cultura:

Los intelectuales de izquierda luchan contra el fascismo. Pero el fascismo tiene también una expresión cultural propia, decadente

³⁷ Carlos Lacerda, “Cultura y revolución”, *Unidad* (I, 3, abril de 1936): 5.

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.³⁸

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 noción de cultura y en las diversas construcciones de los arquetipos del artista comprometido que constituirán los referentes a seguir para aquellos que quieran ingresar a la arena de la cultura y combatir contra el fascismo.

Palabras finales

Este trabajo ha intentado demostrar que el antifascismo argentino contó entre sus filas con una destacada participación de importantes artistas e intelectuales que encontraron en las revistas culturales de izquierda una de las formas predilectas para la intervención política y cultural. Para este colectivo, la cultura fue el espacio específico en el cual debían dar su batalla contra el avance del fascismo.

La elección de visitar la revista *Unidad*, publicación paradigmática dentro del espectro antifascista, radica en su enorme riqueza para analizar las variadas formas de intervención de los artistas pero también porque representa un espacio de reflexión privilegiado sobre una problemática que preocupaba a los intelectuales antifascistas, su vínculo con la clase obrera, sobre todo a partir del nuevo periodo inaugurado por el

³⁸ Ernesto Giudici, “Hacia el congreso de una cultura nacional”, *Unidad* (II, 3-4, octubre-noviembre de 1936): 8-9. El subrayado es del original.

llamado de la Internacional Comunista a construir Frentes Únicos y Populares.

El abordaje de la revista *Unidad* ha permitido 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 gráficas, 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 compromiso y la unidad de acción. De acuerdo al concepto acuñado por Andrea Giunta algunas de las imágenes gráficas presentes en *Unidad* constituirían *imágenes-manifiesto*,³⁹ 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 de 1930 y, más específicamente, en la experiencia antifascista argentina.

A su vez, el análisis de *Unidad* permite observar el activo papel de los artistas en el antifascismo argentino, que no sólo se manifestó a través de las imágenes gráficas que realizaban especialmente para este tipo de publicaciones, sino también mediante la organización de salones de arte como una forma de trascender el círculo más acotado a los sectores de izquierda.

Por último, la reseña de los debates estético-políticos y del homenaje dedicado a la memoria de Guillermo Facio Hebequer permite advertir un recurrente desplazamiento del homenaje hacia la configuración de un arquetipo del artista comprometido, el cual se halla relacionado con una serie de rasgos específicos y de prácticas concretas que no

³⁹ 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 *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI), 41-42. Cabe destacar que algunas de las producciones de Raquel Forner aparecerán en la revista *Nueva Gaceta. Revista de la AIAPE*.

necesariamente eran aceptadas de manera unívoca. Entre ellas podemos enumerar: el dominio de la técnica artística; la comprensión de la realidad social a la hora de seleccionar los temas representados para poder dar cuenta del dramatismo de su época; una adecuada adscripción a la doctrina revolucionaria; un don de solidaridad que se corresponda con el vínculo real con la clase obrera y, por supuesto, la importancia de la organización entre los artistas para lograr defender la cultura y transformar la realidad social.