

Artistas plásticos y partidos comunistas: el viaje de David Alfaro Siqueiros a Montevideo y Buenos Aires en 1933 y su impacto en los debates estético-políticos[✉]

Laura Prado Acosta

Conicet/Universidad Nacional de Quilmes/Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina

<https://doi.org/10.7440/histcrit79.2021.02>

Recepción: 21 de julio de 2020 / Aceptación: 16 de octubre de 2020 / Modificación: 2 de noviembre de 2020

Cómo citar: Prado Acosta, Laura. “Artistas plásticos y partidos comunistas: el viaje de David Alfaro Siqueiros a Montevideo y Buenos Aires en 1933 y su impacto en los debates estético-políticos”. *Historia Crítica*, n.º 79 (2021): 25-47, doi: <https://doi.org/10.7440/histcrit79.2021.02>

Resumen. Objetivo/Contexto: el artículo indaga los vínculos entre grupos de artistas plásticos y partidos comunistas en el Cono Sur en los años treinta del siglo xx. Se toman las visitas de David Alfaro Siqueiros a Montevideo y Buenos Aires en 1933 como una vía de entrada para abordar un ‘momento intenso’ del cruce entre arte y política. La investigación se inscribe en una perspectiva de historia intelectual. Por un lado, se propone estudiar a los artistas en tanto intelectuales, debido a que formularon postulados estético-políticos tanto a través de sus obras como en escritos que reflexionaron sobre la función social del arte. Por otro lado, se analiza el entramado de ideas, contextos, dinámicas y tensiones propios de grupos artístico-intelectuales. **Metodología:** se pone en relieve el análisis e interpretación de fuentes primarias, tanto de obras plásticas como de escritos sobre arte, y se dialoga con bibliografía secundaria sobre historia del arte, historia del comunismo e historia cultural. **Originalidad:** el artículo sitúa a los grupos comunistas en una ‘zona’ de los campos culturales del Cono Sur. De este modo, logra percibir las articulaciones entre la pertenencia partidaria y la inserción en los circuitos artísticos, y formula una nueva mirada sobre el vínculo entre comunismo y arte en regiones en las que el comunismo no era un partido en el gobierno. **Conclusiones:** las visitas de Siqueiros a las metrópolis rioplatenses generaron un escenario en el que se produjo una convergencia singular entre arte y política, que, a diferencia de aquella ocurrida en los años sesenta y setenta en la región, no negó ni quebró los modos de funcionamiento del campo artístico, sino que dio una batalla por transformarlo desde adentro.

Palabras clave: arte político, artista sindicalizado, Partido Comunista, realismo, Siqueiros.

Plastic Artists and Communist Parties: David Alfaro Siqueiros’ Trip to Montevideo and Buenos Aires in 1933 and Its Impact on Aesthetic-Political Debates

Abstract. Objective/Context: the article investigates the links between groups of plastic artists and communist parties in the Southern Cone in the 1930s. The visits of David Alfaro Siqueiros to Montevideo and Buenos Aires in 1933 are taken as a gateway to address an ‘intense moment’ of the intersection between art and politics. The research adopts intellectual history as its main framework. On the one hand, it aims to study artists *qua* intellectuals because they formulated aesthetic-political postulates both through their works and writings that reflected on the social function of art. On the other hand, the framework of ideas, contexts, dynamics, and tensions typical of artistic-intellectual groups is analyzed. **Methodology:** the analysis and interpretation of primary sources is highlighted, both of visual works and writings on art, and there is a dialogue with secondary bibliography on the history of art, the history of communism, and cultural history. **Originality:** the article

✉ Este artículo forma parte de una investigación financiada por la beca doctoral del Conicet, Argentina. Se deriva, además, de la tesis doctoral “Obreros de la cultura. Intelectuales, artistas y partidos comunistas, décadas de 1930 y 1940”, Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

places communist groups in a 'zone' of the cultural fields of the Southern Cone. Thus, it captures the articulations between party membership and insertion in artistic circuits and formulates a new look at the link between communism and art in regions where communism was not a ruling party. **Conclusions:** Siqueiros' visits to the Rio de la Plata metropolises generated a scenario in which a singular convergence between art and politics took place, which, unlike that which occurred in the 1960s and 1970s in the region, did not deny or break the modes of operation of the artistic field, but fought a battle to transform it from within.

Keywords: Communist Party, political art, realism, Siqueiros, unionized artist.

Artistas plásticos e partidos comunistas: a viagem de David Alfaro Siqueiros a Montevideu e Buenos Aires em 1933 e seu impacto nos debates estético-políticos

Resumo. Objetivo/Contexto: este artigo indaga os vínculos entre grupos de artistas plásticos e partidos comunistas no Cone Sul nos anos trinta do século XX. São consideradas as visitas de David Alfaro Siqueiros a Montevideu e a Buenos Aires em 1933 como uma via de entrada para abordar um 'momento intenso' do cruzamento entre arte e política. Esta pesquisa está inscrita em uma perspectiva de história intelectual. Por um lado, propõe-se a estudar os artistas enquanto intelectuais, devido a que formularam princípios estético-políticos tanto por meio de suas obras quanto de seus textos, que refletiram sobre a função social da arte. Por outro, analisam-se a rede de ideias, os contextos, as dinâmicas e as tensões próprios de grupos artístico-intelectuais. **Metodologia:** destacam-se a análise e a interpretação de fontes primárias, tanto de obras plásticas como de textos sobre arte, e dialoga-se com a bibliografia secundária sobre história da arte, história do comunismo e história cultural. **Originalidade:** este artigo situa os grupos comunistas em uma 'zona' dos campos culturais do Cone Sul; desse modo, consegue perceber as articulações entre o pertencimento partidário e a inserção nos circuitos artísticos, além de formular uma visão sobre o vínculo entre comunismo e arte em regiões nas quais o comunismo não era um partido no governo. **Conclusões:** as visitas de Siqueiros às metrópoles rio-platenses geraram um cenário no qual se produziu uma convergência singular entre arte e política, que, à diferença da ocorrida nos anos sessenta e setenta na região, não negou nem rompeu os modos de funcionamento do campo artístico, mas sim contribuiu para transformá-lo a partir de dentro.

Palavras-chave: arte política, artista sindicalizado, Partido Comunista, realismo, Siqueiros.

Introducción

El artículo indaga el proceso de politización de artistas plásticos que se afiliaron a los partidos comunistas en Latinoamérica en los años treinta. A partir de la reconstrucción de las visitas del artista mexicano David Alfaro Siqueiros a Montevideo y Buenos Aires, en 1933, se abordan los debates y búsquedas en torno a las formas de concebir la tarea político militante del artista y a las estrategias propias de los grupos artístico-intelectuales al posicionarse en un campo cultural. Se estudia el modo en el que los artistas debatieron en un marco intelectual, al formular discursos tanto en sus obras de arte como en textos públicos, en los que definieron su rol social, sus elecciones estéticas y sus anhelos políticos.

La investigación se enmarca en preguntas de la historia intelectual y dialoga con metodologías sociológicas. En particular, se toman herramientas de la teoría de los campos bourdiana y de la sociología de la cultura para indagar las dinámicas de los grupos de intelectuales¹. No obstante,

1 Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual* (Buenos Aires: Quadrata, 2003); y *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995).

debe resaltarse la especificidad del grupo artístico-intelectual comunista, que buscó quebrar los límites entre el ámbito político y el de la cultura, y romper con la noción de autonomía. Por otra parte, el artículo discute con las perspectivas historiográficas que han equiparado los procesos estético-políticos del comunismo en el Cono Sur con aquellos desarrollados en los países gobernados por partidos comunistas. Autoras como Ana Longoni y Sylvia Sáitta han extrapolado la adopción de definiciones estéticas, particularmente del realismo socialista en la URSS², como si se hubiera aplicado del mismo modo en los ámbitos artísticos suramericanos³. Estudios más recientes, como los de Adriana Petra y María Fernanda Alle⁴, han complejizado las ‘recepciones’ de normativas estéticas soviéticas por parte de los grupos artísticos de la región. Si bien sus investigaciones señalan las conexiones y la admiración por el proceso soviético, indagan también los debates y las diferencias entre las referencias soviéticas y las posiciones artísticas locales. En esta misma dirección, el aporte de este trabajo es ofrecer un punto de vista que incorpora al análisis, en primer lugar, la diversidad y las tensiones del espacio cultural comunista del Cono Sur; en segundo lugar, la trama de interacciones de los comunistas con los circuitos artísticos no partidarios de la región; y, en tercer lugar, los desarrollos estéticos sobre el realismo que se distanciaron del realismo socialista soviético.

El artículo ubica a los artistas plásticos ligados al comunismo como parte de una geografía cultural de la región. En ella, ocuparon una ‘zona’ de los campos culturales que se caracterizó por un *habitus* que afectó aspectos de la sociabilidad y las vidas profesionales de quienes además de ser artistas e intelectuales estaban afiliados al Partido Comunista (PC) y que, por eso, debían seguir una disciplina partidaria, con obligaciones (como la cotización, participación en las células partidarias, actividades militantes), y, a la vez, por esa misma adscripción tenían la posibilidad de llegar a un público afín, a un grupo de editoriales y a espacios para exposiciones. La llegada de Siqueiros a las metrópolis del Cono Sur funciona a modo de ‘puesta en escena’ de esa zona en la que convivieron artistas plásticos y comunismo partidario.

1. Siqueiros en el Cono Sur, portador de la experiencia mural y organizacional

La llegada de David Siqueiros al Cono Sur en 1933 convocó a los circuitos artísticos ligados al comunismo en la región, pero su notoriedad no se restringió a ese círculo. Las repercusiones de su visita, por un lado, muestran la influencia de los artistas comunistas en el campo de las artes plásticas; y, por otro, tornan visibles los modos en los que el entramado comunista buscó producir una plástica cuyo objetivo proclamado era transformar las conciencias con miras a un horizonte

2 El realismo socialista es definido por Toby Clark como un estilo artístico oficialmente utilizado por el estalinismo soviético, que habría anulado a los grupos de arte independiente en la URSS. Este estilo se caracterizó por una exaltación de los logros de la revolución, por el culto a la personalidad de Stalin y por una temática en la que predominaban héroes y heroínas que personificaban la épica comunista. Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX* (Madrid: Akal, 2000), 85-90.

3 Ana Longoni, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta* (Buenos Aires: Ariel, 2014), 155; Sylvia Sáitta, “Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra*. La revista de los franco-tiradores”, en *Contra. La revista de los franco-tiradores*, coordinado por Sylvia Sáitta (Bernal: Editorial UNQ, 2005), 24.

4 Adriana Petra, *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2018), 23; María Fernanda Alle, *Una poética de la convocatoria. La literatura comunista de Raúl González Tuñón* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2019), 138-140.

revolucionario. La figura de Siqueiros llevó a los grupos artísticos de Montevideo y Buenos Aires a reflexionar sobre diferentes aspectos del vínculo entre arte y política: los problemas generados por la inclusión de tópicos políticos en la plástica, las definiciones de la tarea de agitación y propaganda, el rol de las experimentaciones con materiales y técnicas, la necesidad de formar equipos creativos y de sindicalizar al ‘artista obrero’.

Siqueiros había protagonizado, en los años veinte, una experiencia central de interacción entre arte y política, ligada a la Revolución mexicana, cuando el gobierno de Álvaro Obregón y su secretario de Estado para la Educación, José Vasconcelos, lo convocaron como parte de un grupo de entonces jóvenes artistas plásticos para generar imágenes destinadas a que el gran público popular se identificara con el proceso revolucionario y con su gobierno. Les cedieron espacios públicos para que realizaran grandes obras murales. En 1922 ese grupo de artistas fundó el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), del que Siqueiros fue secretario general, en el que se plasmó la idea del ‘artista obrero’ y cuyo periódico informativo fue *El Machete*. En 1924, con el reemplazo del gobierno de Obregón por el de Elías Calles, se profundizaron las tensiones del Sindicato con el gobierno y también los conflictos entre los propios artistas. En ese contexto convulsionado, una parte de ese grupo se sumó al Partido Comunista de México (PCM), fundado en 1919, y *El Machete*, periódico del Sindicato, se convirtió en la publicación oficial partidaria⁵.

Desde entonces, Siqueiros combinó su tarea artística con una intensa participación político-partidaria: fue miembro del Comité Ejecutivo del PCM, presidió la Liga Antiimperialista de las Américas, dirigió la Liga de Comunidades Agrarias de Jalisco y la Federación Minera de Jalisco, en 1928 viajó a Moscú para participar en el IV Congreso de la Internacional Sindical Roja y, en 1929, tuvo una participación destacada en el Congreso Sindical Latinoamericano en Montevideo. En este último viaje conoció a la escritora uruguaya Blanca Luz Brum, con quien formó pareja, y juntos fueron a residir en México. En medio de una diferencia entre Brum y el PCM en torno al proceso sandinista, Siqueiros fue acusado de “derechismo y de abandono del trabajo en la Conferencia Sindical Unitaria de México (CSUM)”⁶, y expulsado del partido en 1930.

Ese mismo año Siqueiros fue encarcelado debido a su participación en una movilización conmemorativa del 1º de mayo, y pasó alrededor de un año en la prisión mexicana conocida como el ‘Palacio Negro de Lecumberri’. Blanca Luz Brum fue a visitarlo regularmente, experiencia que dio origen a su obra *Un documento humano: penitenciaría-niño perdido* (1933). Tras su liberación, Siqueiros fue reincorporado a las filas partidarias del comunismo mexicano. No obstante, la pareja inició un viaje de exilio que los llevó primero a Estados Unidos, luego a Uruguay y también a Argentina, con el objetivo de brindar charlas y realizar murales públicos⁷. En ese contexto, el muralista mexicano encarnaba una idea nodal en el ámbito cultural: la articulación entre arte y compromiso político.

5 Fábio da Silva Souza, “Dos e para os operarios. Questoes metodológicas de pesquisa em jornais comunistas (*El Machete* e *A Classe Operária*)”. *Revista de História Comparada*, n.º 2 (2012): 53.

6 Lazar Jeifets y Victor Jeifets, *América Latina en la Internacional Comunista 1919-1943. Diccionario biográfico* (Santiago de Chile: Ariadna, 2015), 580-582.

7 Guillermina Guadarrama Peña, “El autoexilio argentino de Siqueiros”. *Discurso Visual*, n.º 17 (2011): s/n.

2. Brum y Siqueiros de vuelta en Montevideo, agitación y propaganda

La pareja Brum-Siqueiros llegó a Montevideo en el verano de 1933. Su arribo estuvo precedido por una serie de cartas que Blanca Luz Brum envió a sus connacionales, con el fin de que Siqueiros fuera recibido por artistas con quienes pudiera reproducir las experiencias de arte colectivo realizadas en México y Estados Unidos. Brum estuvo lejos de ser la musa o 'la mujer de' y su notoriedad en el ámbito cultural del Río de la Plata superó por momentos a la de su pareja. Antes de conocer a Siqueiros, Brum ya había publicado el poemario *Levante*, y escrito regularmente en la revista *Amauta*, de Perú, luego de forjar una amistad con José Carlos Mariátegui, ligada a su primer marido y padre de su hijo, Eduardo Parra del Riego. De este modo, Brum cumplió un activo rol como gestora que facilitó la recepción de un Siqueiros que no lograba recuperar el lugar central que había tenido en el mencionado Congreso Sindical de 1929 efectuado en Uruguay.

La pareja tomó contacto con el artista plástico Guillermo Laborde, el escritor Juvenal Ortiz Saralegui y el crítico de arte Luis Eduardo Pombo, quienes fueron sus principales anfitriones⁸. Laborde, figura importante en la escena artística uruguaya, era docente del Círculo de Bellas Artes y experimentó junto a Siqueiros con pinturas sintéticas. En esa etapa Siqueiros produjo su obra *Víctima proletaria (en la China nacionalista)*, compuesta por una mujer desnuda, atada y maltratada, que alude a las matanzas de comunistas chinos en Cantón y Shangái en 1927. Este cuadro, realizado en Montevideo, fue innovador especialmente en los materiales utilizados, ya que fue el primero en el que experimentó con pintura piroxilina ('Duco' de DuPont) sobre arpillerita (tejido de estopa), técnica que en los años subsiguientes fue adoptada por los grupos artísticos rioplatenses.

En Montevideo, Siqueiros dictó conferencias en la Universidad de la República⁹. En ellas, se remontó a las civilizaciones de la antigüedad para señalar que la arquitectura, la escultura y la pintura fueron por largo tiempo "un solo cuerpo vivo", ligado a necesidades políticas. Afirmó que símbolos y contenidos habían estado al servicio de expresiones ideológicas a lo largo de toda la historia. Siqueiros se oponía a la aristocratización y al individualismo en materia de plástica; en cambio, proponía generar equipos de trabajo para llevar a cabo obra mural en espacios públicos, dado que era el más sofisticado y completo de los soportes, en tanto combinaba arquitectura con plástica. Desde su experiencia mexicana, y luego, al integrarse al auge muralista en Estados Unidos posterior a la crisis de 1929, Siqueiros se posicionaba de manera temprana a favor de la integración de las artes, en medio de un contexto internacional crecientemente favorable a esa conexión, que a la vez era disputada y tensionada desde distintas ideologías¹⁰.

Aun con ese bagaje, Siqueiros no logró producir ningún mural en Montevideo. En parte, debido a que, durante el transcurso de su visita, el gobierno uruguayo de Gabriel Terra se transformó en una dictadura, con un golpe de Estado que disolvió el Parlamento y censuró a la prensa. Mientras el comunismo uruguayo se encontraba lidiando con problemas relativos a la represión

8 Cecilia Belej, "Revolución y escritura: Blanca Luz Brum en las dos orillas del Plata en 1933". *Mora*, n.º 20 (2014): 39, doi: <https://doi.org/10.34096/mora.n20.2331>; Cartas de Blanca Luz Brum a Luis Pombo (1933), Archivo Luis Eduardo Pombo, Montevideo, Uruguay.

9 David Siqueiros, conferencia "El retorno de la arquitectura", resumen reproducido en la selección de fuentes de Cecilia Belej, en *Ejercicio plástico. La reinención del muralismo*, editado por Néstor Barrio y Diana Wechsler (Buenos Aires: UNSAM Edita, 2014), 199-200.

10 Sobre la integración de las artes véase Romy Golan, *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957* (New Haven: Yale University Press, 2009).

policial y a la organización estratégica, las actividades propuestas por Siqueiros no tuvieron la acogida esperada por él.

Cabe agregar que, antes del autogolpe de Terra, Siqueiros tampoco había logrado generar un ‘bloque’ artístico entre sus copartidarios uruguayos. De su “Informe a los comunistas uruguayos”, del 1º de marzo de 1933 (30 días antes del golpe y 2 días antes del Congreso Antiguerrero Latinoamericano, en el que casi no se registra participación del mexicano), se desprende una relativa decepción por este tema. En ese informe dirigido al Comité Central del PCU, Siqueiros buscó sortear las dificultades para convocar a artistas ligados al comunismo local. Para ello, se detuvo específicamente en aclarar su situación de afiliación partidaria en México, en particular por el “hecho escueto de [su] expulsión del partido por cuestiones disciplinarias”¹¹. En el texto señaló que, a través del camarada Eugenio Gómez (secretario general del partido uruguayo), ya había hecho llegar una primera explicación sobre su situación partidaria, pero, como no había obtenido respuestas, insistiría en sus peticiones.

Siqueiros describió en su informe su desempeño artístico y sus actividades políticas. Sobre el encargo por parte del PCM para formar la agrupación Lucha Intelectual Proletaria (LIP), Siqueiros preguntó al Comité Central uruguayo: “¿Todos estos hechos no implican mi reivindicación por parte del comité central del Partido Comunista de México? ¿No implican la más absoluta confianza en mi actuación...?”¹². A la vez, definió su tarea artística en términos leninistas, como obra de agitación y propaganda: “Mis obras murales muestran por primera vez en el mundo la técnica que corresponde a la pintura de agitación y propaganda entre las masas [...]”¹³. Aclaró, además, que su intención era ponerse a disposición de la dirección del PC uruguayo, justamente en su sección “agit-prop”. Con estas declaraciones buscaba fortalecer una cuestionada disciplina partidaria. El problema es que su llamado era una convocatoria para que los intelectuales y artistas de Montevideo se agruparan “en torno suyo”, con el fin de que su voz tuviera mayor repercusión y eficacia.

En el entramado organizacional de los PPCC, el lema “agitación y propaganda” designaba una gama de tareas, especialmente relacionadas con la prensa y las editoriales partidarias, y que también alcanzaban a los artistas plásticos, que colaboraban en la confección de pancartas, carteles, fotografías, fotomontajes e ilustraciones para la prensa, así como en la eventual donación de obras. El término *agit-prop* remite al léxico utilizado por Lenin en *¿Qué hacer?* (1902), en el que dedicó una extensa reflexión a las características e importancia de las tareas de agitación y propaganda en el contexto prerrevolucionario¹⁴. Luego de la Revolución rusa, las tareas de *agit-prop* se constituyeron en la primera de las 21 condiciones leninistas del Segundo Congreso de la Internacional Comunista (Moscú, 1920).

En 1933, Montevideo era un espacio clave en la organización comunista regional, fue sede del Secretariado Sudamericano de la IC entre 1930 y 1935, del Secretariado Juvenil, del Congreso

11 David A. Siqueiros, “Informe a los comunistas uruguayos”, en *Palabras de Siqueiros*, editado por Raquel Tibol (México: FCE, 1996), 81-85, y reproducido en Cecilia Belej, “Selección histórico-documental. *Ejercicio plástico* en escritos: prensa, cartas, conferencias y memorias”, en Barrio y Wechsler, *Ejercicio plástico*, 199-200.

12 Siqueiros, “Informe”, 199-200.

13 Siqueiros, “Informe”, 199-200.

14 Vladimir Lenin, *Obras escogidas* (Buenos Aires: Cártago, 1974), 450-465.

Sindical Latinoamericano de 1929 y del Congreso Antiguerrero Latinoamericano en 1933¹⁵. Quizá por eso mismo el PC uruguayo tenía una impronta fuertemente ‘obrerista’. El historiador Gerardo Leibner ha descrito la conformación sociocultural del PCU en la década de los veinte, sobre la que resaltó la presencia mayoritaria de trabajadores manuales politizados¹⁶. De acuerdo con Leibner, durante la década de los veinte, el PCU tendió a asociar la figura de los intelectuales con los miembros del Partido Socialista uruguayo, con quienes los comunistas mantenían una rivalidad¹⁷. Hacia los años treinta esta postura se transformó, en especial a partir del Congreso Antiguerrero y a medida que se desarrolló la idea de ‘trabajador intelectual’: es decir, la identificación de las tareas intelectuales y artísticas como un trabajo, y de sus realizadores como trabajadores intelectuales.

En consonancia con esa idea, se formó la Confederación de Trabajadores Intelectuales de Uruguay (CTIU), que funcionó entre 1933 y 1936, de la que derivaría más tarde la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) en Uruguay. De ese emprendimiento participaron artistas plásticos como Laborde, Norberto Berdía, Bernabé Michelena y Enrique Lázaro; escritoras y escritores como Paulina Medeiros, Ildefonso Pereda Valdés, Vicente Basso Maglio y Juvenal Ortiz Saralegui, que formaron un espacio artístico-intelectual y partidario. Este dinámico grupo se opuso al conflicto bélico entre Paraguay y Bolivia (Guerra del Chaco) a través del “Manifiesto de los intelectuales uruguayos”, publicado en Buenos Aires por la revista *Actualidad*¹⁸, y del “Manifiesto de adhesión de los intelectuales uruguayos”, en ocasión del Congreso Antiguerrero Latinoamericano¹⁹. En este marco, Siqueiros acompañó —pero no lideró— la potente acción organizacional ya radicada entre intelectuales y artistas uruguayos. Puede deducirse que su rol no fue central por la ausencia de menciones a Siqueiros en los boletines informativos del Congreso Antiguerrero. Asimismo, porque, a diferencia de lo que ocurrió tiempo después en Argentina, no se incluyó la firma del mexicano en las proclamas de intelectuales y artistas que se produjeron mientras estaba en Uruguay.

De todas maneras, la visita de Siqueiros fue reconocida como un aliciente por varios artistas plásticos uruguayos. Tal fue el caso de Norberto Berdía (miembro del PC uruguayo y directivo en CTIU), quien se refirió a la trayectoria y a las propuestas estético-políticas de Siqueiros para cuestionar el retorno a Uruguay del pintor Joaquín Torres García. En 1934, Berdía señaló: “[Ese] artista [Torres García, está] al servicio de la clase dominante [y] cierra los ojos a la realidad, no quiere ver la ligazón indisoluble del arte como todas las demás manifestaciones a la cuestión económica, a las clases”²⁰. Sostuvo, además, que las posturas de realización y teoría de Torres García y Siqueiros se encontraban en las antípodas, pues Torres García representaba —desde su perspectiva— el “arte purismo”, individualista, que promueve el ensueño y la divagación en vez de la lucha²¹.

15 Jefeys y Jefeys, *América Latina en la Internacional*, 33.

16 Gerardo Leibner, *Camaradas y compañeros. Una historia política y social de los comunistas del Uruguay* (Montevideo: Trilce, 2011), 34.

17 Leibner, *Camaradas*, 34-35.

18 “Frente al problema de la guerra. Manifiesto de los intelectuales uruguayos”. *Actualidad. Económica, Política y Social*, n.º 12 (1933): s/n.

19 “Manifiesto de adhesión de los intelectuales uruguayos”. *Boletín del Comité Organizador del Congreso Antiguerrero Latinoamericano* (1933), s/n.

20 Norberto Berdía, “En la sociedad burguesa ganan los banqueros y pierden los artistas”. *Movimiento*, n.º 6 (1934): 5.

21 Norberto Berdía, “El arte de Torres García”. *Movimiento*, n.º 7 (1934): 2.

Torres García había regresado a su patria en 1934 —luego de haberse desarrollado como artista en Europa— con la intención de formar la Asociación de Arte Constructivo y las revistas *Estudio 1037* y *Círculo y Cuadrado*. Su “Manifiesto 1” fue, precisamente, una contestación a las declaraciones de Berdía en la revista de la CTIU. En ese texto afirmó que él no seguía órdenes de una élite burguesa: “Sigo sólo mi pensamiento. Pero esto, según quiere el marxismo, es un crimen [...]. Si en mi exposición hubiese habido un retrato de Lenin ya todo se arreglaba, pero no ha sido así”²². Si bien la querrela se estableció en los términos típicos de acusaciones mutuas: arte purismo versus dogmatismo partidario, cabe resaltar que Torres García tendió ciertas líneas de entendimiento entre su propia búsqueda estética —a la que definió como “universalista constructiva”— y el constructivismo ruso, que fue parte de la vanguardia artística que se unió al bolchevismo durante la primera etapa de la Revolución rusa²³. En el “Manifiesto 1”, Torres García se distanció de movimientos como el muralismo mexicano y otros realismos figurativos, al considerar que estos no solo no habían resuelto el problema de la representación de la realidad a través de la plástica, sino que se habían restringido a hacer arte de propaganda²⁴.

El debate entre Berdía y Torres García tuvo, como rumor de fondo, referencias al proceso de retroceso de la vanguardia constructivista rusa debido al avance de un realismo figurativo estaliniano y, a la vez, la rivalidad se inscribió en una puja local por formar un movimiento de arte moderno en Uruguay. Junto a los argumentos estético-políticos, Berdía había indicado que era injusto que se le brindaran espacios públicos a Torres García para realizar obras en la ciudad, debido a que este había vivido durante 43 años en Europa. En los años cuarenta, la rivalidad se tradujo en una competencia por la elaboración de murales en la ciudad de Montevideo²⁵.

3. Siqueiros en Argentina: el ejercicio plástico de una “banda de comunistas”

En mayo de 1933, el mismo mes en que se puso en marcha la iniciativa sindical uruguaya (CTIU), Siqueiros emprendió su viaje a Argentina. En Buenos Aires obtuvo un protagonismo en la escena cultural que trascendió los círculos partidarios. Realizó presentaciones públicas que generaron una intensa polémica en torno al rol del arte en los cambios político-revolucionarios. Sin embargo, a poco de su arribo, Siqueiros entró en conflicto con sus anfitriones de la Asociación Amigos del Arte (AAA) y con las autoridades del gobierno de Agustín P. Justo, que le negaron el acceso a espacios públicos para realizar ejercicios murales.

Al igual que en Montevideo, la autorización oficial para intervenir los muros públicos se les negaba a quienes estuvieran ligados a la militancia comunista, que fue ilegalizada y perseguida²⁶. Además, en tal contexto, el gobierno argentino fomentaba sus propias experiencias de arquitectura

22 Joaquín Torres García, “Manifiesto 1, contestando a N.B. de la C.T.I.U.”. *Estudio 1037. Asociación de Arte Constructivo* (1934): 1-2.

23 Sobre el constructivismo ruso y la relación de sus figuras más destacadas (Vladimir Tatlin, Kazimir Malévich y el grupo UNOVIS y Aleksandr Ródchenko) con el realismo socialista estaliniano, véase Boris Groys, *Obra de arte total Stalin* (Madrid: Pre-textos, 2008).

24 Torres García, “Manifiesto 1”, 1-2.

25 Torres García realizó en 1944 los murales del hospital Saint Bois. Por su parte, Norberto Berdía obtuvo en 1947 el primer premio para la realización de murales en la Facultad de Arquitectura, en el Hotel San Rafael de Punta del Este y en la redacción del diario *El País*.

26 Véase Tulio Halperin Donghi, *La república imposible* (Buenos Aires: Ariel, 2004), 208-211.

pública y arte mural, ligadas a una iconografía nacionalista y tradicionalista. Como lo ha destacado Cecilia Belej, el arte público fue un terreno de disputa en auge en todo el mundo en los años treinta. Desde distintos espacios político-ideológicos se lo consideró una herramienta clave para conformar imágenes simbólicas que fueran a la vez propaganda política²⁷. En Argentina, las principales obras murales de la década fueron generadas por el Estado, en el marco de un plan de obras con encargos por parte del Ministerio de Obras Públicas. No obstante, también sectores relacionados con ideologías de izquierdas, entre quienes Siqueiros provocó entusiasmos y un efecto catalizador, lograron llevar a cabo importantes obras murales en los años siguientes.

Diferentes fuentes indican que Siqueiros fue invitado a Buenos Aires por Victoria Ocampo y la AAA²⁸, mientras que otras mencionan al escultor Luis Falcini, quien luego creó, junto a Lino Enea Spilimbergo y Antonio Sibellino, el Sindicato de Artistas Plásticos (SAP) en 1933, en el que siguieron el modelo de sindicalización iniciado en México. La notoriedad del artista mexicano se reflejó en su participación destacada en los medios locales, en especial en la *Revista Multicolor de los Sábados*, dirigida por Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat. Siqueiros ilustró la primera página de ese suplemento del popular diario *Crítica* y publicó allí algunos cuentos²⁹, compartió la página con “Historia universal de la infamia” de Borges y con intervenciones de Enrique Amorim y Raúl González Tuñón, entre otros de los principales escritores porteños.

Así como *Crítica*, *Contra* y *Actualidad* patrocinaron a Siqueiros y a Blanca Luz Brum, otros medios ligados a la ideología nacionalista se les opusieron enfáticamente. Hubo sectores que aborrecieron su posición artístico-política y los efectos que esta generaba en el ámbito artístico local, como, por ejemplo, el diario nacionalista de derecha *Bandera Argentina*:

“Es inicuo y desdorado que en la Avenida de Mayo se realicen reuniones públicas de esta naturaleza, comunista, en la que no faltó el trapo rojo, reunión auspiciada por los plumíferos analfabetos del diario ‘Crítica’, escritorzuelos comunistas degradados [...] ¿Hasta cuándo soportaremos a estos extranjeros degenerados que quieren sembrar el descontento en nuestros jóvenes pintores?”³⁰.

En la recepción favorable de Siqueiros, el escritor Raúl González Tuñón tuvo un rol destacado. Durante 1933 Tuñón había lanzado la revista *Contra*, donde se abrió un debate en torno a la propuesta artística del mexicano, para el cual Tuñón invitó a escribir a críticos de arte no comunistas como Julio Payró (1899-1971). El entonces joven Julio Payró expresó su posición acerca de la “función del artista plástico” y el “arte social” reclamado por Siqueiros. De acuerdo con el crítico, la función central del artista era “hacer belleza y provocar ensueño”, y la finalidad de la pintura era generar una “emoción de arte”³¹. Por su parte, en el mismo número de la revista, Siqueiros acordó en que la belleza constituía un objetivo principal del arte; no obstante, para

27 Cecilia Belej, “El arte mural de las estaciones de trenes subterráneos de Buenos Aires en la década de 1930”. *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico* 6, n.º 1 (2012): 257-268. Véase también Cecilia Belej, “Muralismo y proyecto moderno en Argentina entre las décadas de 1930 y 1950” (tesis doctoral, UBA, 2013).

28 Raquel Tibol, *David Alfaro Siqueiros* (México: Empresas Editoriales, 1969), allí se afirma que fue Victoria Ocampo quien lo invitó.

29 David Alfaro Siqueiros, “Contra la corriente” (dibujo), “Siete filos” (cuento), “El derrumbe del coraje”. *Revista Multicolor de los Sábados, Crítica*, n.º 1 (12 de agosto de 1933), n.º 2 (19 de agosto de 1933), n.º 8 (30 de septiembre de 1933).

30 “La banda comunista en Signo”. *Bandera Argentina*, n.º 276 (1933): 2.

31 Julio Payró, “Pro domo mea”. *Contra*, n.º 3 (1933): 5.

el muralista ese era un objetivo que se lograría en el futuro, cuando se alcanzara una sociedad comunista integral: “Ese fruto no podía ser realidad sino mediante el sacrificio de millones de proletarios y sin la muerte total de la sociedad capitalista explotadora de los hombres y opresora de la belleza”³². Hasta tanto, Siqueiros proponía practicar una “plástica subversiva de ilegalidad y de asalto definitivo al poder por parte del proletariado”³³. Esto se lograría a través de una plástica ejecutada en equipos que, según su definición, pudiesen generar una obra de “proporciones materiales reducidas, de rápida ejecución, es decir, de ejecución mecánica de la mayor capacidad circulativa, es decir, de la más amplia multiejemplaridad; plástica de máxima psicología subversiva”³⁴. Si las condiciones lo permitían, debían ser obras murales, “plástica monumental descubierta”; si no, Siqueiros apelaba a diferentes formatos ligados a la multiejemplaridad, en especial la litografía y la fotografía.

El crítico de arte Julio Payró valoró en gran medida la obra plástica de Siqueiros, principalmente su propuesta de arte monumental urbano, obras por las que se había destacado en México y Estados Unidos. Del mismo modo, adhirió a los propósitos del mexicano de hacer accesible el arte a las masas. Sin embargo, advirtió acerca de la influencia perjudicial que el mexicano ejercía en otros artistas locales: “Algunos pretenden hacer arte social poniéndole gorra a los personajes de sus cuadros [...]. No es la llamada pintura social lo único que se puede ofrecer al pueblo, ni siquiera lo único que desea el pueblo, y declaro mi oposición más intransigente a todo dogmatismo, sociológico u otro, en materia de arte”³⁵.

Un eje principal del desacuerdo se encontraba en el rol otorgado a la obra como medio transmisor de un mensaje. Según Payró, “todo lo que puede decirse más clara y eficazmente por medio de la palabra que con la ayuda de formas y colores, es extraño al dominio de la pintura e incluirlo en ella constituye una confusión de géneros que ha llevado hasta hoy a los errores más lamentables”³⁶. Payró consideraba que la trascendencia de la obra de Siqueiros no radicaba en sus temas, sino en la forma en que se manifestaba la pasión individual del artista. Para ejemplificar la poca relevancia de la temática de la obra, Payró apuntó que, “para el arte, lo mismo da que esté crucificada el águila y, en pie sobre la cruz, el indio triunfante de la revolución”³⁷. Se refería al mural que Siqueiros, junto al grupo Block of Mural Painters, había realizado en Los Ángeles (Estados Unidos), en 1932, llamado *América tropical: oprimida y destrozada por los imperialismos* (ver la imagen 1)³⁸. El comentario de Payró buscaba recalcar que no era evidente que el águila “representara” al imperialismo, ni el vínculo entre los elementos alegóricos; en definitiva, observaba que esa discursividad no correspondía al mundo de la plástica.

Payró tituló su artículo “*Pro domo mea*”, expresión que refuerza la idea de que había una especificidad pictórica que trascendía cualquier mensaje político o de intenciones revolucionarias, una belleza independiente del contenido. Esta crítica recibió una contestación en una publicación afín

32 David Siqueiros, “Plástica dialéctico-subversiva”. *Contra*, n.º 3 (1933): 4.

33 Siqueiros, “Plástica”, 4.

34 Siqueiros, “Plástica”, 4.

35 Payró, “*Pro domo mea*”, 5.

36 Payró, “*Pro domo mea*”, 5.

37 Payró, “*Por domo mea*”, 5.

38 Para ver detalles de la restauración del mural en Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, <http://www.getty.edu/conservation/our_projects/field_projects/siqueiros/index.html>.

al comunismo con el título de “*Pro domo nostra*”. En *Actualidad*, revista que, luego del cierre de *Bandera Roja*, era la publicación cercana al PC argentino dedicada a temas culturales, el articulista encuadró el debate Siqueiros-Payró en la disputa estética marxista soviética, y refutó a Payró en su “tesis del valor nulo del contenido”³⁹. A partir de referencias a Plejanov y Bujarin, que concilió con las de Bogdánov y Lunacharski, el articulista argumentó que, al negar el contenido de la obra, Payró estaba cercano al “formalismo” sobre el cual Bujarin ya había señalado que era una corriente marcada por su “incomprensión de la relación entre las formas del arte y la existencia social”⁴⁰. El debate se cerró con una cita de autoridad de Lenin de 1905: “Cada artista es libre de crear lo que quiera sin la más mínima limitación”⁴¹.

Imagen 1. Mural *América tropical: oprimida y destrozada por los imperialismos*, 1932
(Roberto Berdecio, socio de Siqueiros, aparece en primer plano)



Fuente: The Getty Research Institute, Los Ángeles.

En medio de esas disputas se inició *Ejercicio plástico* (ver la imagen 2), única obra mural de Siqueiros en Argentina, realizada en el sótano de la quinta Los Granados en las afueras de la ciudad de Buenos Aires, propiedad de Natalio Botana. El dueño del diario *Crítica* recibió a Siqueiros y a Blanca Luz Brum, al igual que lo hizo con otros escritores y artistas comunistas, que encontraron en la redacción de *Crítica* una fuente de empleo y en las casas de la familia Botana, un ámbito de sociabilidad.

39 Juan Pérez, “*Pro domo nostra*”. *Actualidad* (1º de agosto de 1933): s/n.

40 Pérez, “*Pro domo nostra*”, s/n.

41 Pérez, “*Pro domo nostra*”, s/n.

Imagen 2. *Ejercicio plástico*, David Alfaro Siqueiros, 1933



Fuente: Museo Casa Rosada, Presidencia de la Nación, Argentina.

El grupo de artistas que trabajó en el mural de Botana conformó el ‘Equipo Poligráfico’. Integrado por los ‘muchachos’ Antonio Berni (1905-1981), Juan Carlos Castagnino (1908-1972), Enrique Lázaro, y el ‘maestro’ Lino Enea Spilimbergo (1896-1964). Berni era en 1933 un joven artista ya reconocido por la crítica, su obra había sido expuesta en galerías de Buenos Aires y de Madrid, había viajado a Europa, donde asistió a los talleres de André Lothe y conoció a los poetas y teóricos del surrealismo Louis Aragon y André Breton. Al igual que ellos, Berni se había acercado al comunismo, primero se afilió por un breve período al PCA en 1932, y luego, coincidiendo con el momento del conflicto del PC francés con algunos de los surrealistas, continuó solo como “compañero de ruta” de ese partido⁴².

Castagnino, en cambio, era miembro afiliado del PCA desde los años veinte y continuó siéndolo toda su vida. Proveniente de una familia de trabajadores sostenida por su padre herrero de la localidad de Camet, se trasladó de joven a Buenos Aires para estudiar arquitectura y luego se incorporó en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación. A principios de los años treinta asistió a los talleres de Spilimbergo y en París a los de André Lothe⁴³. Por su parte, el joven uruguayo Enrique Lázaro era miembro de la CTIU y escenógrafo; de acuerdo con el recuerdo de Castagnino, fue el

42 Jorge Glusberg, *Antonio Berni: iniciación y afianzamiento del arte político en la Argentina* (Buenos Aires: MNBA, 1997).

43 Enrique Amorim, *Juan Carlos Castagnino* (Buenos Aires: Losada, 1945); y *Castagnino, pintores argentinos del siglo XX* (Buenos Aires: CEAL, 1982).

encargado de manejar el aerógrafo y los aparatos eléctricos, que hicieron de aquella experiencia una instancia de formación en técnicas novedosas⁴⁴. En especial relativa a la interacción con imágenes en movimiento, de allí la presencia en la quinta del cineasta argentino León Klimovsky, del fotógrafo chileno Antonio Quintana (quien luego acompañó y documentó la experiencia de Siqueiros en Chillán, Chile, 1941) y de la escultora argentino-uruguaya Carmen Portela.

Así, la figura de Siqueiros se asoció al uso de elementos y técnicas modernas en la producción artística: la brocha de aire, reglas flexibles, recursos pétreos, metálicos, vegetales para generar efectos ópticos, al igual que los usos de la fotografía y las proyecciones cinematográficas. La ‘aplicación de la mecánica a la producción plástica’ fue uno de los ejes del ejercicio, que, además, de acuerdo con los realizadores, encerraba en tal *métier* las posibles ‘proyecciones sociales’ de la obra. En una entrevista para el diario *Crítica*, se los indagó al respecto:

“—¿Qué proyecciones sociales pueden emanar de ‘Ejercicio Plástico’?”

—‘Ejercicio Plástico’ es una aportación a la forma de la plástica revolucionaria, porque es una realización (embrionaria, pero realización al cabo) de plástica dinámica y la plástica integralmente revolucionaria será dinámica sobre todas las cosas. Es también una aportación a la forma plástica revolucionaria, porque su metodología es realista, documental...”⁴⁵.

A pesar de estas declaraciones, el gran atractivo de la historia de este mural radica en que, paradójicamente, la temática de *Ejercicio plástico* no fue propaganda partidaria ni abordó temas sociales. La composición elegida se centró en el cuerpo de mujeres que flotan como si estuvieran en una caja transparente sumergida en el agua. Esta composición fue interpretada, en general, como producto de una inspiración de la obra en la belleza de Blanca Luz Brum mientras se producía la separación de su pareja con Siqueiros (y un romance entre Brum y Botana). En cambio, el historiador José Emilio Burucúa ha planteado otra explicación para el tema del mural, que se vincula con el rol de Spilimbergo, especialmente al observar las referencias al mundo antiguo, grecorromano, en la idea de ninfas y mundos acuáticos:

“El conocedor directo, entusiasta y cultivado de las artes del mundo antiguo era Lino Spilimbergo quien, amén de haber viajado y de deslumbrarse en Italia durante sus excursiones de los años veinte, exploraba el sentido perturbador de la persistencia de las formas clásicas en el arte moderno, precisamente en los tiempos de su trabajo junto a los compañeros del Poligráfico (...) Es probable entonces que, mientras el mexicano Siqueiros aportaba el *know-how* de las técnicas nuevas del mural, del uso del aerógrafo y de los cementos, del borrador de arena y de la proyección de transparencias fotográficas para resolver los problemas de las deformaciones de las figuras, impuestas por las irregularidades de la arquitectura y de la visión *di sotto in sù*, haya sido el argentino Spilimbergo quien al socaire de los deseos del propietario de la quinta, propusiera el programa iconográfico”⁴⁶.

44 Juan Carlos Castagnino, “La medusa de la discordia”, en Blanca Luz Brum, *Mi vida: cartas de amor a Siqueiros* (Santiago de Chile: Mare Nostrum, 2004), 18.

45 Reportaje al Equipo Poligráfico, “Una obra de incalculable valor es la realizada por Siqueiros y su equipo de pintores, en una finca cercana a Buenos Aires”. *Crítica* (1933).

46 José Emilio Burucúa, “Propuesta de hipótesis iconográficas para desanudar el enigma de los significados de *Ejercicio plástico*”, en *Ejercicio plástico. La reinención del muralismo*, editado por Néstor Barrio y Diana Wechsler (Buenos Aires: UNSAM Edita, 2014), 30.

Siqueiros y Spilimbergo nacieron el mismo año (1896) y tenían una formación vinculada a sus viajes a Europa, en especial cautivados por los frescos del arte italiano. En el caso de Spilimbergo, su formación se completó en el taller de André Lothe en París. Si bien, a diferencia de Siqueiros, no está claro que Spilimbergo hubiera estado formalmente afiliado al PC, sí aparece como un activo “compañero de ruta”⁴⁷. Fue promotor del Sindicato de Artistas Plásticos (en consonancia con el “Llamamiento a los plásticos argentinos” de Siqueiros en *Crítica* del 2 de junio de 1933); se desempeñó como “colaborador artístico” de la revista *Actualidad* junto a Siqueiros, Facio Hebequer y Castagnino; fue director de la Sección de Artistas Plásticos de la AIAPE; y acompañó los proyectos plásticos del PCA hasta los años cincuenta cuando, por ejemplo, firmó el boletín preparatorio del Congreso Argentino de la Cultura⁴⁸.

La figura de Lino Spilimbergo, desde los tempranos años treinta, contó con un amplio reconocimiento por parte del ambiente cultural porteño⁴⁹. Su obra recorre diferentes ejes temáticos, formatos y estilos, desde su serie *Terrazas y Terracita* (1933), *Bañistas* (1933), *Arrabal de Buenos Aires* (1933), *Figuras* (1935), hasta la serie *Breve historia de Emma* (1935-1936), *La planchadora* (1936) o *Joven herido* (1943); de acuerdo con Diana Wechsler, siempre en una “batalla” por el arte moderno y entre los realismos⁵⁰. En su obra mural se observan diferencias estilísticas respecto de Siqueiros, principalmente al llegar los años cuarenta: mientras Siqueiros intensificó su tono aguerrido, como se ve en *Muerte al invasor* (1941) y, antes, en *Retrato de la burguesía* (1939-1940), Spilimbergo consolidó un estilo que combinó reminiscencias clásicas con una nueva actitud estética, definida por Wechsler por su “síntesis, linealidad depurada, composición clara, solidez y organización estructural del cuadro, dominio del ‘oficio’”⁵¹. Esta definición alcanzó también al grupo del Taller de Arte Mural (TAM), del que participaron Castagnino, Berni, Demetrio Urruchúa y Manuel Colmeiro, entre cuyas obras resaltan los murales de las Galerías Pacífico de Buenos Aires (1946): *El dominio de las fuerzas de la naturaleza*, obra conjunta en la que Castagnino realizó *La vida doméstica*; Berni, *El amor* y *La germinación*; y Urruchúa, *La fraternidad*.

En relación con la obra muralística del grupo TAM, ligado al magisterio de Spilimbergo, Ana Longoni manifestó que “el PCA, luego del paso fundacional de David Alfaro Siqueiros, propulsó —con éxito bastante relativo— la expansión del muralismo a partir de la conformación de grupos y sindicatos de artistas militantes o ‘compañeros de ruta’, aunque esta saga terminó teniendo un carácter más decorativo que político”⁵². Si bien la publicidad sobre la creación del TAM estuvo destinada a ofrecer servicios a constructores y arquitectos para decorar muros, la lectura en que la obra de los

47 El término compañero de ruta proviene de la expresión *compagnon de route* ligada al itinerario de Romain Rolland y su vínculo con el comunismo soviético. Refiere a un simpatizante no afiliado, y fue una figura clave en la composición de la zona cultural comunista en los países no socialistas. En contextos de semilegalidad e ilegalidad, esta figura puede referir a quienes se mantuvieron ‘tapados’ o a quienes adherían a las ideas comunistas pero no tenían la disposición de cumplir con las tareas partidarias, como la cotización y la participación en las reuniones regulares de la célula, entre otras. Romain Rolland, *Compañero de ruta* (Buenos Aires: Hachette, 1957).

48 *Boletín nº 2 del Congreso Argentino de la Cultura*, Buenos Aires (1954), Archivos del Comité Central del PCA, Buenos Aires, Argentina.

49 Guillermo Whitelow, Fermín Fevre y Diana Wechsler, *Spilimbergo* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999).

50 Diana Wechsler, “Tradición y modernidad”, en *Pintura argentina, Spilimbergo y Guttero* (Buenos Aires: Editorial Banco Velox, 2001), 19.

51 Wechsler, *Pintura argentina*, 19.

52 Longoni, *Vanguardia y revolución*, 152.

muralistas ligados al comunismo tuvo un “carácter más decorativo que político” invita a detenerse en la definición de arte político y de la politicidad de las obras que le subyace. Debe recordarse que el análisis de Longoni se centra en obras vanguardistas de los años sesenta y setenta, momento considerado por la historia del arte como paradigmático del arte político en Argentina, con instalaciones como el mítico *Tucumán arde* (1966-1968), *Celda* (1971) o *Violencia* (1973)⁵³. En comparación con el lenguaje expresamente político y de denuncia social disruptiva de tales obras de los años sesenta y setenta, las de los años treinta parecerían carecer de estatus político.

No obstante, debe anotarse que en ambos periodos se produjo una politización de la estética, una búsqueda de incorporar lo político en lo específicamente plástico. Solo que, mientras las búsquedas vanguardistas de los sesenta y setenta adoptaron un lenguaje que tensionó los propios límites del arte como actividad revolucionaria y fijaron, en muchos casos, un horizonte ligado a la lucha armada que implicaba el abandono del ‘mundo del arte’, la politización de estos artistas de los años treinta se mantuvo dentro de una cultura visual inserta expresamente en su contexto ‘pre-revolucionario’. Buscaron renovar los lenguajes plásticos y recursos técnicos siguiendo las reglas del oficio, y actuaron dentro del campo artístico.

Las obras de Castagnino, artista —como se ha dicho— formalmente afiliado al PCA, estuvieron inspiradas en los trabajadores rurales como *Pescadores del río* (1938) (ver la imagen 3), *El labrador* (1941) o *Figura campesina* (1943), lo que estuvo en consonancia con la definición partidaria comunista en la que la revolución en Suramérica sería “agraria y antiimperialista”, pero también en consonancia con una reflexión del conjunto del ámbito cultural sobre los modos de conciliar el avance de la modernidad con las tradiciones asociadas al lugar de “el interior”, que se transformó en un extendido tópico literario y plástico del campo artístico de la región⁵⁴. Las imágenes del mar, los paisajes bucólicos de provincia y los rostros de niños y mujeres formaron el repertorio de Castagnino [*Chico del suburbio* (1935), *El chico del pajarito* (1937), *Patio santiagueño* (1941), *Tierra adentro* (1943), *Mesa en Catamarca* (1944)], a la vez que se destacan las composiciones con imágenes de caballos [*Amigos* (1936), *Paisaje del mirasol* (1940), *Caballos y mar* (1945)]⁵⁵. En definitiva, aun ubicado en el centro de la zona cultural comunista, Castagnino estuvo lejos de reproducir iconografía partidaria o, en palabras de Torres García, “retratos de Lenin”.

El grupo, inicialmente ligado a Siqueiros, buscó establecer su posición en diálogo con el resto del campo artístico y, a la vez, compitió con otras propuestas estéticas del espacio cultural comunista. Conforme con Diana Wechsler, Spilimbergo defendía una expresión de arte social y de una militancia, que, al igual que Cándido Portinari y Antonio Berni, se insertó en una puja epocal entre los realismos “para dar con ellos la batalla frente al *realismo socialista*”⁵⁶. Estas “disputas por lo real”, en las que se procuró encontrar la mejor forma de representar y transformar al mundo, se enmarcaron

53 Sobre arte y política en los años sesenta: Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino* (Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000); Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001).

54 Sobre los usos y la problemática del tópico del país rural, véase Anahi Ballent y Adrián Gorelik, “País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis”, en *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, dirigido por Alejandro Cattaruzza (Buenos Aires: Sudamericana, 2001).

55 Todas las láminas reproducidas en Enrique Amorim, *Juan Carlos Castagnino* (Buenos Aires: Losada, 1945).

56 Diana Wechsler, “Portinari en la cultura visual de los años treinta. Estética del silencio, silenciosas declamaciones”, en *Cándido Portinari y el sentido social del arte*, compilado por Andrea Giunta (Buenos Aires: Siglo XXI, 2004), 41-42 (cursivas en el original).

en un contexto de entreguerras en el que, como ya se ha mencionado, se producía un reflujo de las vanguardias (cubistas, futuristas y surrealistas en Europa) y un avance de la representación figurativa.

Imagen 3. *Pescadores de río*, Juan Carlos Castagnino, 1938



Fuente: WikiArt.

Este avance maduró, en especial, luego de la disputa entre el comunismo y el surrealismo en Francia, y con los efectos que tal disputa generó en artistas suramericanos que se habían identificado con corrientes vanguardistas afines. De acuerdo con David Caute, la desvinculación de los poetas André Breton (autor de *Manifiesto del surrealismo*) y Paul Éluard con el PC francés en 1933 estuvo relacionada, en parte, con que estos escritores habrían evitado realizar tareas partidarias. Según el historiador francés, Breton se negó a escribir “un informe sobre el estado de la industria petrolífera en Italia”⁵⁷; además, se habrían opuesto al antiguerrerismo del Frente Único defendido por Henri Barbusse (que fue central en la configuración de la relación entre intelectuales y partidos comunistas en los treinta); por último, Caute menciona que algunos surrealistas “volvieron de nuevo hacia el trotskismo”⁵⁸. Este último punto fue, también, uno de los principales nudos de conflictividad y sospechas dentro del comunismo durante décadas, desde la expulsión de León Trotski de la URSS en 1929. De cualquier forma, la ruptura con el surrealismo fortaleció, en el plano del debate estético, la

57 David Caute, *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)* (Barcelona: Oikos Tau, 1968), 116.

58 Caute, *El comunismo*, 117.

tendencia al predominio de un realismo figurativo en el espacio plástico comunista. Debe agregarse que el alejamiento del surrealismo fue un fenómeno geográficamente extendido, y que las modalidades con las que los grupos comunistas suramericanos elaboraron sus disputas por el realismo en los campos artísticos nacionales fueron similares pero no idénticas a los procesos soviéticos⁵⁹.

En el recorrido de Antonio Berni se observan las repercusiones de estos cambios en el contexto suramericano. Luego de su distanciamiento respecto del surrealismo, Berni produjo grandes cuadros en arpilleras (retomó la técnica de Siqueiros en *Víctima proletaria*). Sus obras *Desocupados* (1934), *Manifestación* (1934) y *Chacareros* (1935) marcaron —al igual que el boceto para mural de Castagnino *Obreros y campesinos*, que ganó el Premio Estímulo de Pintura en el Salón Nacional en 1933⁶⁰— el tono del neorealismo social en Argentina, su sensibilidad y su lenguaje. En 1935, la revista *Commune*, órgano de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios francesa, hizo la encuesta “¿Hacia dónde va la pintura?”, Berni fue el único latinoamericano que participó. Allí adhirió a un arte social, de grandes dimensiones⁶¹. En 1936 se produjo en París *La querelle du réalisme*, que convocó a figuras como Fernand Léger, André Lothe, Jean Lurçat, Louis Aragon y Le Corbusier. Allí se reafirmó el creciente consenso sobre las búsquedas de un arte público y accesible, y se reflexionó sobre las conexiones del arte con la realidad y sus posibilidades para transformar la sociedad.

En 1936, en la revista *Forma*, órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), Berni retomó la categoría de ‘nuevo realismo’ para inscribirse en el debate sobre la base técnica y conceptual con la que se edificaría un arte relacionado con el ‘gran público’:

“El arte que hoy llamados [sic] moderno, cuyo lugar de origen puede situarse en París de ante guerra, toma su pensamiento y su imaginación como la sola realidad plástica. En su afán de desconectarse de todo lo que pudiera significar o representar el mundo objetivo, creó un mundo de formas y colores tan en abstracto que hoy, en manos de los corifeos, se transforma en un decorativismo frívolo y superficial [...] El mundo dramático, la realidad social conquista su derecho en el arte, desgarrando el caparazón que la cubría [...] Un nuevo orden, una nueva disciplina, apoyados por una nueva crítica inspirada en la realidad concreta que vivimos, deben sustituir todo lo caduco que soportamos”⁶².

Berni comparó el “alejamiento del mundo” del pintor que se propone alcanzar las puras formas y colores con el vuelo de Ícaro, y señaló que, finalmente, las alas de Ícaro se quemaron y en un “precipitado descenso volvió al mundo”. Ese gesto de ‘vuelta al mundo’ se observa también en el itinerario de una de las artistas más importantes de la época, la brasilera Tarsila do Amaral (1886-1973), quien en los años treinta se incorporó al comunismo. En general, Amaral es reconocida por las célebres pinturas *Abaporu* (1928) y *Antropofagia* (1929), asociadas al “Manifiesto de antropofagia” de Oswald de Andrade, que habían sido puntales del modernismo brasileño⁶³. Pero, a principios de los años treinta, la trayectoria de Tarsila do Amaral formó parte de una transformación que fue

59 Mientras en la URSS el comunismo era gobierno y controlaba los aparatos represivos del Estado, en Latinoamérica los comunistas cursaron sus debates estéticos sin que la dirigencia resultara una amenaza concreta para los cuerpos de las y los artistas. Sobre el retroceso de las vanguardias en la URSS, véase Groys, *Obra de arte total Stalin*.

60 Castagnino, *pintores argentinos del siglo XX*.

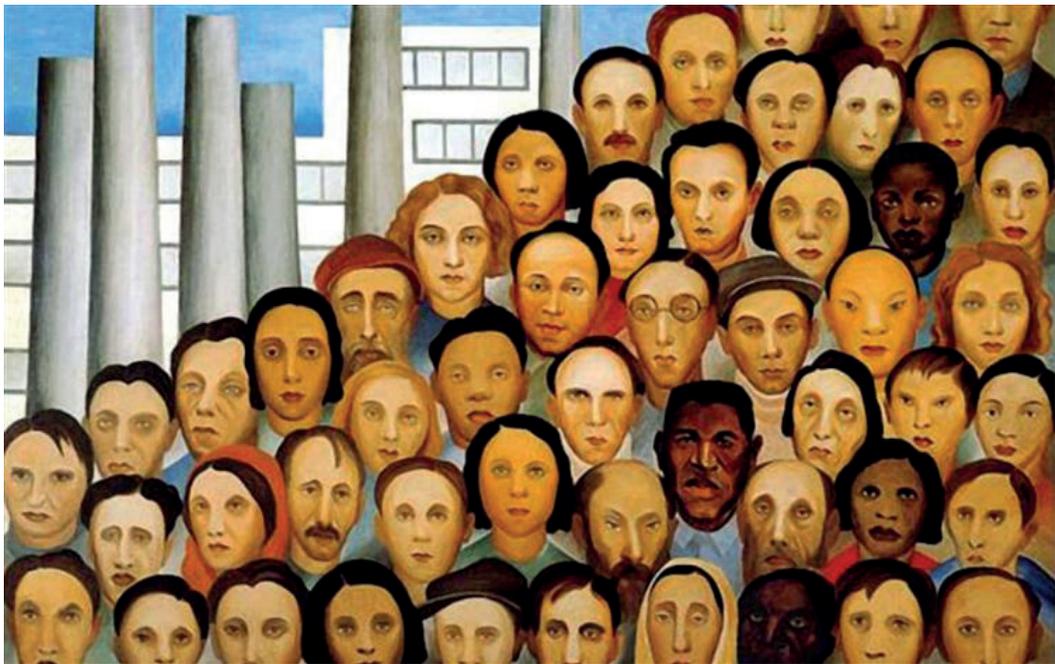
61 Véase Annateresa Fabris, “Portinari y el arte social”, en Giunta, *Cándido Portinari*, 99-105.

62 Antonio Berni, “El nuevo realismo”. *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, n.º 1 (1936): 8-9.

63 Oswald de Andrade, “Manifiesto de antropofagia”. *Revista de Antropofagia*, n.º 1 (1928): 3.

desligándose de la sensibilidad vinculada a la vanguardia (antropofágica) y adoptó el tono de un ‘realismo’ figurativo social. En medio de una crisis que afectó su posición económica y su estructura familiar, Amaral se alejó del grupo vanguardista, de su pareja Oswald de Andrade, y emprendió un viaje a la URSS. A su regreso a Brasil fue encarcelada durante casi un mes en el Presidio de Paraíso⁶⁴. Luego participó en Montevideo del Congreso Antiguerrero Latinoamericano, donde pronunció el discurso “A mulher na luta contra a guerra”. En ese contexto, produjo las obras *Operários* (1933) (ver la imagen 4) y *Segunda classe* (1933), de grandes dimensiones, que se inscriben en un ‘realismo social’ que articula la imaginación de la artista y su bagaje estético ligado a su experiencia vanguardista con un anhelo de transmitir un mensaje ideológico de denuncia social.

Imagen 4. *Operários*, Tarsila do Amaral, 1933



Fuente: WikiArt.

4. Variaciones en la representación realista

Las transformaciones estéticas que se produjeron entre las obras antropofágicas y *Operários* de Amaral permiten abordar, por un lado, el problema de la autonomía del artista respecto del partido y de un supuesto ‘canon’ estético realista socialista; y, por otro lado, las tensiones entre las ideologías del arte y la imaginación artística: entre la misión política y los medios expresivos y subjetivos. Los modos en que Amaral incorporó las vivencias y miradas del mundo en un

⁶⁴ Aracy Amaral, *Tarsila: sua obra e seu tempo* (San Pablo: Perspectiva/Edusp, 1975); y Regina Texeira de Barros, “Tarsila do Amaral: cronología”, en *Catálogo de exposição*, s. d.

momento tan significativo como fue 1933, la composición de sus obras, con rostros severos de hombres y mujeres, fondo fabril y urbano, el tópico del trabajo, el drama social y el horizonte de pobreza, se combinan con una disposición del espacio y de los colores que conservan la potente originalidad y subjetividad de la artista. ¿Podrían considerarse a estas obras como meros efectos de una presión partidaria?

Más allá de la coincidencia en adoptar una representación figurativa, y de participar en los debates sobre las formas del realismo, no hubo una respuesta unívoca sobre el modo más eficaz de posicionarse como artistas comunistas. Tampoco puede deslindarse si en la adopción del realismo influyó más el proceso soviético, las querellas francesas o los desarrollos propios de los grupos suramericanos. Los grupos de artistas interpretaron y trasladaron de diferentes maneras las líneas partidarias generales a sus ámbitos profesionales. Adoptaron, asimismo, diferentes estrategias posicionales respecto de sus campos culturales nacionales. El grupo del ex Equipo Poligráfico, por ejemplo, optó por participar activamente en los ámbitos institucionales del campo artístico, nacional e internacional; compitió en sus instancias de consagración, como los salones nacionales argentinos; y participó en muestras como la del Carnegie Institute de Pittsburgh en 1935 o en la Exposición Internacional de París en 1937⁶⁵.

Asimismo, en el ámbito sindical se discontinuó el proyecto del SAP (1933), liderado por Spilimbergo, Sibellino y Falcini, y sus miembros se insertaron en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), ya existente desde 1925 sin filiación partidaria. En este caso, el grupo del Poligráfico ganó espacios en la SAAP: en 1940 Berni fue vicepresidente de esta institución, y en 1943, su presidente; en 1946 y 1951 la presidencia estuvo en manos de Raúl Soldi (también cercano al PCA); Castagnino fue vicepresidente en 1948 y presidente en 1952⁶⁶. Del mismo modo, ocuparon cargos docentes en las Escuelas de Bellas Artes y fueron convocados como jurados para los salones nacionales.

Por otra parte, debe agregarse que el grupo del Poligráfico convivió con otros proyectos y definiciones estéticas dentro de la zona cultural comunista. Por ejemplo, al momento de la visita de Siqueiros, Guillermo Facio Hebequer (1889-1935) era uno de los más importantes artistas plásticos ligados al PC. Su obra era más expresamente política que la del grupo poligráfico y su búsqueda de mayor capacidad de reproductibilidad no fue a través de murales, sino por medio de la técnica litográfica y de sus participaciones en la gráfica. Hebequer había reivindicado el arte como oficio manual e impulsado un ‘arte proletario’, centrado en la figura combativa del obrero. Luego de su temprana muerte en 1935, el intelectual Héctor Agosti, en sus escritos carcelarios, recordó las horas compartidas con el artista en la redacción de *Bandera Roja*: “Lo veo todavía en el cuartucho destartalado en que un grupo de obreros y periodistas hacíamos *Bandera Roja*. Facio trabajaba entonces afanosamente y no desdeñaba recibir sugerencias de oscuros y anónimos trabajadores que eran nuestros más eficaces consejeros”⁶⁷.

65 Participaron en esa muestra Lino Spilimbergo, David Siqueiros, Carlos Mérida, Clemente Orozco, Cândido Portinari, en Wechsler, “Portinari en la cultura visual”, 36.

66 Información extraída de <http://www.artesaap.com.ar/index.php/la-historia/presidentes-de-la-saap> (consultado el 10 de noviembre de 2019).

67 Héctor Agosti, “Facio Hebequer o el artista del proletariado”, en *El hombre prisionero* (Buenos Aires: Claridad, 1938), 130.

La historiadora Magalí Devés ha señalado que fue justamente durante el intenso 1933 cuando se produjo un giro fundamental en la trayectoria y en la politización de Facio Hebequer⁶⁸. Si bien este no se pronunció expresamente sobre la visita de Siqueiros, ambos compartieron el haber ilustrado las tapas de las revistas culturales cercanas al comunismo más importantes de la época: *Contra y Actualidad*. Además, ambos firmaron el “Llamamiento a los intelectuales”, en el que fueron convocados por la lucha contra la Guerra (del Chaco) y el imperialismo. Allí puede leerse: “La pasividad es una vergüenza. Consideramos que nuestra obligación inexcusable es favorecer desde ya la creación de un organismo que lleve a cabo de una manera autorizada y con hechos concretos la lucha contra el Imperialismo en sus diversas manifestaciones”⁶⁹. Este llamamiento fue firmado por Siqueiros, Hebequer, Nydia Lamarque, Álvaro Yunque, Ernesto Giudici, Raúl González Tuñón, Aníbal Ponce y Carlos Moog, entre otros de los más importantes intelectuales y artistas comunistas que residían en Argentina.

Conclusiones

Dentro del espacio cultural partidario convivieron, a veces de manera más armónica y otras en abierta conflictividad, diferentes estilos estéticos, estrategias de posicionamiento profesional y concepciones sobre el tipo de actividad militante que debía llevar adelante el artista. Hebequer, por caso, sostuvo una expresión combativa y un proyecto que aludía al *proletkult*, pues buscaba formar una ‘cultura obrera’:

“En 1933 salgo de nuevo a la calle. Pero ahora es la calle verdadera. Cuelgo mis grabados en los clubes, bibliotecas, locales obreros. Los llevo a las fábricas y sindicatos y organizamos en todos ellos conversaciones sobre arte y realidad, sobre el artista y el medio social. En todas partes destruimos un poco la creencia en el artista como hombre superior, y en todas, buceando en la entraña misma de la creación artística, la vinculamos a la unificación especial de su época. Desde Isla Maciel a Mataderos, todos los barrios porteños han recibido nuestra visita”⁷⁰.

La búsqueda de Hebequer y su grupo, antes parte de ‘los artistas del pueblo’, no fue enteramente opuesta a algunas estrategias del grupo del Poligráfico o neorrealistas. Porque, además de recorrer los barrios y locales obreros, Hebequer participó, en 1931, en el Primer Salón Anual de Grabado y, en 1933, junto a Adolfo Bellocq, Abraham Vigo, Mario Canale y Abel Chaneton, de la comisión organizadora del Primer Salón Municipal de Grabado, en el Concejo Deliberante⁷¹. Es decir que, de manera análoga al grupo Poligráfico, los artistas obreristas estuvieron insertos en circuitos del campo artísticos.

68 Magalí Devés, “Reflexiones en torno a la serie *Tu historia, compañero* de Guillermo Facio Hebequer”. *Papeles de Trabajo*, n.º 8 (2014): 214-235.

69 “Llamamiento a los intelectuales de D. A. Siqueiros, Álvaro Yunque, E. Giudice y otros”, 26 de octubre de 1933, Sala de Arte Público Siqueiros, reproducido en selección documental de Cecilia Belej, en Barrio y Wechsler, *Ejercicio plástico*, 193-194.

70 Facio Hebequer, *Autobiografía*, citado en Silvia Dolinko, “Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina”. *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos* (2016), s/n [en línea], doi: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69472> (consultado el 10 de octubre de 2019).

71 Silvia Dolinko, “Comentario sobre *El conventillo (El velorio)*”, <<http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/1305>> (consultado el 1º de marzo de 2020).

Las herramientas de la sociología de la cultura y un uso libre de la teoría de los campos boudiana permitieron que el artículo situara a ambos grupos como parte de una zona cultural comunista y, a la vez, del campo cultural nacional y regional. En sendos espacios compitieron por recursos materiales y simbólicos, y por establecer una posición. Los artistas plásticos comunistas ilustraron libros de camaradas, publicaciones periódicas partidarias, realizaron cartelería y donaron obra, para alojarse dentro del comunismo. A la vez, en sentido opuesto de la cerrazón que implica una ‘secta’, interactuaron con un espacio cultural más amplio, con el ‘circuito oficial’ de instituciones como la SAAP, los salones nacionales o las escuelas de bellas artes. Participaron en instancias de consagración dentro del microcampo o ‘zona’ comunista —como, por ejemplo, al exponer en el salón de la AIAPE—, y también en instancias consagratorias nacionales e internacionales. Los recorridos explorados demuestran que ambas implantaciones convivieron y se alimentaron mutuamente.

El artículo ha considerado a las figuras artísticas como intelectuales, debido a que, tanto en sus obras como en sus escritos sobre arte, buscaron enunciar discursos acerca del potencial transformador del arte y su función social. La perspectiva de la historia intelectual ha permitido discutir con la bibliografía que considera a los artistas comunistas latinoamericanos exclusivamente como reproductores de un realismo socialista forjado en la URSS. En cambio, se han indagado los recursos expresivos y las experimentaciones técnicas, y se ha afirmado que formaron parte de una búsqueda de construcción de un arte político y social, que a la vez se encontrara inserto, y hasta en sintonía, con las tendencias artísticas en boga. Al atender a aspectos ligados al funcionamiento de los campos culturales, el artículo logró indagar los itinerarios y las producciones de las y los artistas comunistas latinoamericanos, con sus tensiones, conflictos y expresiones originales.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos

1. Archivo Luis Eduardo Pombo, Biblioteca Nacional de Uruguay.

Fuentes primarias impresas

2. Agosti, Héctor. *El hombre prisionero*. Buenos Aires: Claridad, 1938.
3. Brum, Blanca Luz. *Un documento humano. Penitenciaría-niño perdido*. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1933.
4. Castagnino, Juan Carlos. “La medusa de la discordia”. En Blanca Luz Brum, *Mi vida: cartas de amor a Siqueiros*. Santiago de Chile: Mare Nostrum, 2004.
5. Lenin, Vladimir. *Obras escogidas*. Buenos Aires: Cártago, 1974.

Imágenes

6. Museo Casa Rosada, Presidencia de la Nación, Argentina.
7. The Getty Research Institute, Los Ángeles.
8. WikiArt, <<https://www.wikiart.org/es>>.

Revistas y prensa

9. *Actualidad*, Buenos Aires, 1933.
10. *Bandera Argentina*, Buenos Aires, 1933.
11. *Boletín del Comité Organizador del Congreso Antiguerrero Latinoamericano*, Montevideo/Buenos Aires, 1933.
12. *Boletín nº 2 del Congreso Argentino de la Cultura*, 1954. En Archivos del Comité Central del PCA.
13. *Contra*, Buenos Aires, 1933.
14. *Crítica*, Buenos Aires, 1933.
15. *Estudio 1037. Asociación de Arte Constructivo*, Montevideo, 1934.
16. *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, 1936.
17. “Llamamiento a los intelectuales de D. A. Siqueiros, Álvaro Yunque, E. Giudice y otros” [1933], reproducido en selección documental de Cecilia Belej, en *Ejercicio plástico. La reinención del muralismo*, editado por Néstor Barrio y Diana Wechsler. Buenos Aires: UNSAM Edita, 2014.
18. *Movimiento*, Montevideo, 1934.
19. *Revista de Antropofagia*, 1928.
20. *Revista Multicolor de los Sábados, Crítica*, Buenos Aires, 1933.

Fuentes secundarias

21. Amorim, Enrique. *Juan Carlos Castagnino*. Buenos Aires: Losada, 1945.
22. Ballent, Anahi y Adrián Gorelik. “País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis”. En *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, compilado por Alejandro Cattaruzza. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
23. Belej, Cecilia. *Ejercicio plástico. La reinención del muralismo*, editado por Néstor Barrio y Diana Wechsler. Buenos Aires: UNSAM Edita, 2014.
24. Belej, Cecilia. “Revolución y escritura: Blanca Luz Brum en las dos orillas del Plata en 1933”. *Mora*, n.º 20 (2014): 35-46, doi: <https://doi.org/10.34096/mora.n20.2331>
25. Belej, Cecilia. “Muralismo y proyecto moderno en Argentina entre las décadas de 1930 y 1950”. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2013.
26. Belej, Cecilia. “El arte mural de las estaciones de trenes subterráneos de Buenos Aires en la década de 1930”. *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico* 6, n.º 1 (2012): 257-268.
27. Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata, 2003.
28. Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
29. *Castagnino. Pintores argentinos del siglo XX*. Buenos Aires: CEAL, 1982.
30. Cauter, David. *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)*. Barcelona: Oikos Tau, 1968.
31. Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2000.
32. Devés, Magalí. “Reflexiones en torno a la serie *Tu historia, compañero* de Guillermo Facio Hebequer”. *Papeles de Trabajo*, n.º 8 (2014): 214-235.
33. Dolinko, Silvia. “Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina”. *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos* (2016), s/n [en línea], doi: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69472>
34. Dolinko, Silvia. “Comentario sobre *El conventillo (El velorio)*”, <<http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/1305>>.
35. Giunta, Andrea. *Cándido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
36. Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

37. Golan, Romy. *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*. New Haven: Yale University Press, 2009.
38. Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin (Gesamtkunstwerk Stalin)*. Madrid: Pre-textos, 2008.
39. Guadarrama Peña, Guillermina. “El autoexilio argentino de Siqueiros”. *Discurso Visual*, n.º 17 (2011): s. p.
40. Halperin Donghi, Tulio. *La república imposible*. Buenos Aires: Ariel, 2004.
41. Jeifets, Lazar y Victor Jeifets. *América Latina en la Internacional Comunista 1919-1943. Diccionario biográfico*. Santiago de Chile: Ariadna, 2015.
42. Leibner, Gerardo. *Camaradas y compañeros. Una historia política y social de los comunistas del Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2011.
43. Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.
44. Longoni, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a “Tucumán arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000.
45. Petra, Adriana. *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2018.
46. Rolland, Romain. *Compañero de ruta*. Buenos Aires: Hachette, 1957.
47. Silva Souza, Fábio da. “Dos e para os operarios. Questoes metodológicas de pesquisa em jornais comunistas (*El Machete e A Classe Operária*)”. *Revista de História Comparada* 6, n.º 2 (2012): 49-67.
48. Tibol, Raquel. *David Alfaro Siqueiros*. México: Empresas Editoriales, 1969.
49. Wechsler, Diana. “Tradición y modernidad”. En *Pintura Argentina, Spilimbergo y Guttero*. Buenos Aires: Editorial Banco Velox, 2001.
50. Whitelow, Guillermo, Fermín Fevre y Diana Wechsler. *Spilimbergo*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999.



Laura Prado Acosta

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (Argentina) y Magíster en Investigación Histórica por la Universidad de San Andrés (Argentina). Profesora de Historia en la Universidad de Buenos Aires. Autora del libro *Los intelectuales del Partido Comunista. Itinerario de Héctor Agosti (1930-1963)* (Raleigh: Editorial A Contracorriente, 2015) y de numerosos artículos académicos, entre ellos “Concepciones culturales en pugna. Repercusiones del inicio de la Guerra Fría, el zhdhanovismo y el peronismo en el Partido Comunista argentino”. *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos* (2013): s/n [en línea], doi: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.64825>; y “Obrerismo y antiguerrerismo, otros nexos entre intelectuales, artistas y partidos comunistas en el Cono Sur en la década de 1930”, *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 23, n.º 1 (2019): 105-136, doi: <https://doi.org/10.35588/rhsm.v23i1.4115>. lauriprado@hotmail.com