



Arte y antifascismo en la revista **Monde (1928-1935)**

Magalí Andrea Devés*

El 9 de junio de 1928, bajo la dirección de Henri Barbusse, comenzó a circular en las calles de París una de las publicaciones más emblemáticas del movimiento antifascista francés: la revista **Monde. Hebdomadaire d'information littéraire, artistique, scientifique, économique et sociale**. Con un editorial titulado "A Tous!", el colectivo de este nuevo semanario cultural se presentaba como un periódico autónomo frente a cualquier organización partidaria, aunque lejos estaba de proclamar una "neutralidad política", puesto que consideraba que ello equivaldría a "une formule opportune de défaitisme" y una complicidad con los poderes y el orden social establecidos.¹ Como lo indicaría su subtítulo, **Monde** manifestó su interés en la actualidad internacional, en la información literaria, artística, científica, económica y social pero, sobre todo, fue un *journal de combat*, en el que sus colaboradores se unieron por compartir ciertas premisas ideológicas, un interés por la cultura y por los acontecimientos que acuciaban su presente en una clara toma de posición política en contra del imperialismo, el conservadurismo y el avance de los fascismos.

Desde finales de la Gran Guerra, el itinerario político e intelectual de Barbusse estuvo vinculado al destino de las revistas culturales que tuvo bajo su dirección. La primera de ellas fue **Clarté** (1919-1928), ligada en sus inicios al movimiento homónimo, de fuerte proyección internacional.² Luego de unos años en los que Barbusse fue el factótum de esa experiencia, la revista comenzó a ser objeto de disputa por parte de otros grupos intelectuales y, en rigor, desde 1923 el escritor francés se encontró cada vez más alejado de dicha revista.³ Poco tiempo después de concluir la experiencia de **Clarté**, Barbusse fundó el semanario **Monde** y asumió como su director junto con un comité conformado por Albert Einstein, Máximo Gorki, Upton Sinclair, Miguel de Unamuno, León Bazalgette, M. Morhardt, León Werth y el argentino Manuel Ugarte.

Como ha señalado Guessler Normand, varios rasgos de la revista **Monde** emergieron como una continuación del primer espíritu de **Clarté** (1919-1921), asociadas por el pacifismo, el internacionalismo y por una simpatía

* FFyL-UBA

- 1 "A Tous!", **Monde. Hebdomadaire d'information littéraire, artistique, scientifique, économique et sociale** (en adelante, **Monde**), 09/06/1928, p. 1. Desde el número 211 (junio de 1932) hasta el número 233 (noviembre de 1932) la revista modificó su subtítulo —**Hebdomadaire international d'information littéraire, artistique, scientifique et sociale**—, para finalmente sintetizarlo en **Monde. Hebdomadaire international**.
- 2 Sobre el movimiento y la revista **Clarté**, cfr. Nicole Racine, "The Clarté Movement in France, 1919-21", **Journal of Contemporary History**, Vol. 2, n° 2, 1967, pp. 195-208; *idem*, "Une revue d'intellectuels communistes dans les années vingt: 'Clarté' (1921-1928)", **Revue française de science politique**, Vol. 17, n° 3, 1967, pp. 484-519. Para una mirada global sobre los vínculos entre **Clarté** y **América Latina** ver Rogelio de la Mora Valencia, "Henri Barbusse en América Latina: de la Liga de Solidaridad Intelectual a **Monde**, 1919-1934", **ULÚA. Revista de Historia, Sociedad y Cultura**, n° 15, enero-julio 2019, pp. 108-109.
- 3 Desde 1921 hasta 1925, la revista quedó bajo el control de un grupo de intelectuales comunistas —Edouard Berth (principal discípulo de George Sorel y con un pasado de militancia en el sindicalismo revolucionario), Georges Michel, Marcel Fourier y Jean Bernier— que reorientaron su política editorial de un modo más decidido en la lucha contra la cultura burguesa y a favor de la revolución proletaria. A finales de 1923, las disidencias entre este grupo y el núcleo fundador de **Clarté** adquirieron tal intensidad que el nombre de Barbusse fue eliminado del comité editorial. Hacia 1925 se produjo el ingreso en la revista de André Breton junto con un grupo de pintores y poetas surrealistas que se había acercado al comunismo a partir del estallido de la Guerra del Rif y, en enero de 1926, cambió su nombre por **La Guerre Civile**. Luego de la ruptura con los surrealistas, **Clarté** regresó a la escena pública bajo la dirección del Pierre Naville, quien la reorientó hacia el trotskismo hasta modificar su denominación como **La Lutte de Classes**, y clausurar definitivamente la experiencia antecesora, en febrero de 1928. Cfr. Alain Cuénot, "Clarté (1919-1928): du refus de la guerre à la révolution", **Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique**, n° 123, 2014, pp. 115-136.

procomunista aunque sin una clara orientación partidaria.⁴ En primer lugar, **Monde** compartía con la etapa inicial de **Clarté** una serie de objetivos similares como, por ejemplo, establecer un movimiento internacional de solidaridad entre los trabajadores manuales e intelectuales, emancipar a las masas de la explotación burguesa y favorecer el desarrollo de una cultura nueva sin supeditarse estrictamente a una lógica partidaria. En segundo lugar, esa relativa persistencia, se evidenciaba en un grupo de colaboradores de **Monde** que habían acompañado a Barbusse en la experiencia previa de **Clarté**, entre los cuales cabría destacar a Léon Bazalgette, Georges Altman, Marcel Martinet, Magdeleine Paz y Léon Moussinac, entre otros. Por último, un tercer elemento común era la intención de hacer de **Monde** un soporte para crear un movimiento internacional de intelectuales, semejante a **Clarté**, por medio del establecimiento de una red de filiales conocidas como los *Amis de Monde* (Amigos de **Monde**), cuya misión era, además de difundir la revista en sus respectivos espacios nacionales, proveer de corresponsales e informantes para el ambicioso proyecto informativo trazado por la misma.⁵

Esas líneas de continuidad entre ambos proyectos son las que explican, a su vez, las tensiones manifiestas entre Barbusse y la órbita comunista francesa y soviética. Como ha mostrado Bernard Frederick a través del intercambio epistolar mantenido entre el escritor francés y algunos intelectuales soviéticos, luego de las controversias suscitadas en 1924 que anunciaban el ocaso del movimiento **Clarté**, la Internacional Comunista (I.C.) había solicitado a Barbusse la necesidad de reagrupar a los escritores revolucionarios en un nuevo proyecto político-cultural bajo su dirección.⁶ En ese marco comenzaría a gestarse el proyecto de **Monde**, no exento de tensiones entre el autor de **Le Feu**, quien planteaba hacer de la revista una amplia tribuna para la izquierda francesa, y la línea férrea de la I.C., atenuada sólo años después con la creación de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR), sección francesa de Unión Internacional de Escritores Revolucionarios.⁷

Publicado hasta octubre de 1935, dos meses después del fallecimiento de Barbusse, este semanario editado en formato tabloide y con un promedio de dieciséis páginas, alcanzó un total de 353 números. Su diseño dinámico, que entrelaza texto e imágenes por medio de una gran cantidad de ilustraciones y grabados, constituye uno de los principales atractivos de **Monde** por su alto impacto visual, que fue acompañado por la incorporación de tinta a color en la tipografía de su título y en algunas de sus imágenes a partir del número 151. A estas novedades cabe señalar otra característica sobresaliente de su diagramación: a partir del número 8, las representaciones visuales comenzaron a ocupar toda la portada y una función destacada gracias a la intervención gráfica de diversos artistas europeos y latinoamericanos como Bela Uitz, Henri Van Straten, Jean Lébédéff, Käthe Kollwitz, Fernand Léger, Helios Gómez, Albert Daenens, Fokko Mees, Max Beckmann, George Grosz, Pablo Picasso, Max Lingner, Frans Masereel, Ezequiel Negrete, Rufino Tamayo, Justin Fernández y Diego Rivera, entre tantos otros.

Esa importancia del plano visual se hace evidente desde la portada de su primer número, pues el editorial, ya citado, fue acompañado por un dibujo inédito del artista belga Frans Masereel (figura 1) que anticipa uno de los rasgos centrales de la revista, la actuación de los artistas y, en especial, de la gráfica política de las izquierdas como una forma concreta de intervenir en los debates estético-ideológicos que atravesaron el período de entreguerras. Esta imagen seleccionada para la aparición del primer ejemplar, que ocupa el centro de la portada y se funde con el texto programático de **Monde**, además de constituirse como un aspecto clave para atraer a un público extenso, amplía y activa los sentidos de la nota editorial en tanto ese plano dividido en dos partes por Masereel—uno superior, en el cual se observa en el centro de la escena un buque en el marco de un paisaje portuario y, uno inferior, protagonizado por un tumulto de inmigrantes—, representa una situación característica de aquel período, los desplazamientos geográficos de una infinidad de trabajadores e intelectuales en el contexto de un ciclo abierto luego de la Primera Guerra Mundial. Viajes culturales, exilios y migraciones que contribuyeron a la internacionalización de la lucha antifascista y al establecimiento de diferentes redes intelectuales fortalecidas gracias a la circulación y a los intercambios de una vasta cantidad de publicaciones e imágenes.

4 Guessler Normand, "Henri Barbusse and his Monde (1928-1935): Progeny of the Clarté Movement and the Review Clarté", *Journal of Contemporary History*, Vol. 11, n° 2/3, julio de 1976, pp. 174-175.

5 *Ibidem*.

6 Cfr. Bernard Frederick, "Confrontation entre Henri Barbusse et le Komintern", *Nouvelles Fondations*, n° 2, 2006/2, p. 160.

7 Bernard Frederick, *op. cit.*, p. 161 y ss. Sobre el papel de la AEAR en la organización del mundo intelectual francés ver Nicole Racine, "L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.): la revue 'Commune' et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936)", *Le Mouvement Social*, París, n° 54, enero-marzo de 1966, pp. 29-47.



Figura 1

De esta manera, la imagen del artista belga amplificaba los sentidos del editorial de una revista que en breve tiempo se erigiría como uno de los pilares del movimiento antifascista internacional, no sólo por las prestigiosas plumas provenientes de distintas latitudes que transitaron sus páginas (y que, sin duda, ayudaron a la difusión de **Monde**), sino también por el uso de un discurso de alto impacto visual que denunciaría, por un lado, el progresivo autoritarismo a escala mundial y, por el otro, llamaría, en el primer lustro de la década de 1930, a la constitución de Frentes Populares como una estrategia de lucha político-cultural en contra del avance de los fascismos. Si, como ha señalado Nicole Racine, al menos desde 1934 la cuestión del “realismo” dinamiza una serie de debates que se constituyeron como un punto de encuentro entre los artistas plásticos y el mundo comunista —los cuales toman el relevo del debate precedente sobre el vínculo entre literatura y revolución— es posible sostener que el proyecto estético-ideológico de **Monde** anticipa lo que la autora ha denominado como “realismo multiforme”, una estética que se despliega en el clima de ebullición cultural que acompaña el triunfo del Frente Popular y que actuó como una barrera para el ingreso del realismo socialista en Francia.⁸ En ese sentido, las imágenes gráficas de **Monde** emergen como el resultado de un programa visual que debe interpretarse a través del insistente rechazo de Barbusse a las presiones e intentos de supeditar la revista a una línea estética dictaminada desde Moscú.

Hacia una gráfica para el combate

El recorte temporal que abarca la experiencia de **Monde** (1928-1935) atraviesa un período signado por dos estrategias emanadas de la I.C., claramente diferenciadas: el período conocido como el de la lucha “clase contra clase” y su transición hacia el llamado a la constitución de Frentes Únicos y Populares que dio lugar a una nueva etapa para la historia francesa en 1936.⁹ De allí que los temas más destacados de **Monde**, en consonancia con algunos de los principales debates que activaban la cultura de las izquierdas, girarían en torno a los avances de los fascismos, el imperialismo, el desenlace de una inminente guerra mundial y el lugar ocupado por los territorios coloniales y, en especial, de América Latina en el período de entreguerras. En el plano estético-político, dos cuestiones ocuparon un lugar preponderante en las páginas del semanario, las polémicas acerca de los límites y las posibilidades de desarrollar un “arte proletario” y las reflexiones sobre el compromiso político de los escritores, artistas e intelectuales. Sobre estos dos últimos tópicos la ilustración de la portada de uno de sus números es muy elocuente al respecto, pues una caricatura de Émile Zola realizada por Félix Vallotton en 1893, en la que aparece luciendo un overol, fue apropiada por el colectivo editor de **Monde** con el propósito de resaltar a la figura del escritor francés como símbolo y encarnación del intelectual comprometido, adaptada a un nuevo contexto sociopolítico (figura 2).¹⁰

8 Cfr. Nicole Racine, “La ‘Querelle du Réalisme’ (1935-1936)”, **Société & Répresentation**, Vol. 1, n° 15, 2003, pp. 113-131.

9 Cfr. Annie Kriegel, “La Tercera Internacional”, en Jacques Droz, **Historia General del Socialismo. De 1918 a 1945**, Barcelona, Destino, 1982, capítulo II, pp. 103-166 y David Caute, **El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)**, Barcelona, oikos-tau, 1968, pp. 133-160. Específicamente, sobre la incidencia de la estrategia del Frente Popular en Francia a partir de un balance historiográfico, ver Serge Wolikow, “El Frente Popular: ¿Qué clase de acontecimiento? Historiografía y actualidad de las investigaciones sobre el Frente Popular”, **Nuestra Historia. Revista de historia de la FIM**, n° 1, primer semestre de 2016, pp. 11-23.

10 **Monde**, n° 18, 6/10/1928. Félix Vallotton fue un pintor, grabador y escritor suizo naturalizado francés. Colaboró en la **Gazette de Lausanne** y en **La Revue Blanche** y publicó, también, piezas de teatro y una novela autobiográfica (**La Vie Meurtrière**) editado

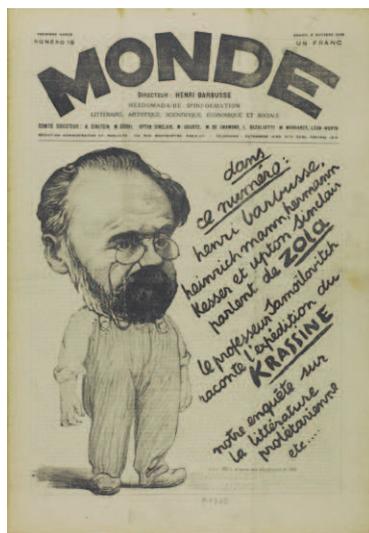


Figura 2

La apelación a la figura de Zola, se conoce, remite a su representación prototípica del modelo de compromiso intelectual desde la publicación de su celeberrimo artículo “Yo acuso” en las páginas de **L’Aurore**, el 13 de enero de 1898. Como ha señalado François Dosse, es a partir del caso Dreyfus y de la intervención pública de Zola cuando se incorporan nuevos sentidos, como el del combate por la justicia y la movilización de los intelectuales, y se impone el contenido sociopolítico del sustantivo intelectual; los que, a su vez, se vieron potenciados en los años treinta con la creación de organizaciones intelectuales antifascistas, la circulación de manifiestos, petitorios, publicaciones y el establecimiento de redes de solidaridad internacional.¹¹ A su vez, esa apelación en el marco del antifascismo a los sentidos que rodean a la figura de Zola corrobora, una vez más, la acertada interpretación de larga duración propuesta por Michel Winock, según la cual la historia de los intelectuales en Francia podría leerse a partir de las diferentes resignificaciones de este “mito fundador” a lo largo de las diversas coyunturas que signaron el siglo XX francés.¹²

En el discurso de apertura del Congreso Antifascista reunido en Berlín, en marzo de 1929, Barbusse añadiría a estas nociones sobre el rol del intelectual otro rasgo de fundamental importancia que se traduciría en uno de los propósitos de **Monde** y del movimiento antifascista, la lucha por el acercamiento de los trabajadores intelectuales y manuales. En palabras del escritor francés:

Esta distinción entre manuales e intelectuales es una vieja fórmula anticuada que no responde más a las simplicidades formidables de la cuestión social. En realidad hay un movimiento de emancipación extenso y profundo que responde a las leyes físicas de la vida colectiva, y la doctrina teórica de esta fuerza de la naturaleza no es el monopolio de una casta. *No corresponde al proletariado acercarse a los intelectuales; es a los intelectuales, acercarse al proletariado*, porque la obra de éste es una obra de lógica y de justicia, conforme a los progresos del pensamiento.¹³

Cabe señalar, también, que este combate de la inteligencia antifascista partía de una caracterización general del fenómeno fascista que retomaba 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 al principal enemigo de la inteligencia y la cultura.¹⁴ En relación con estas preocupaciones, en esa misma portada dedicada al escritor de **Germinal**, se anunciaban algunos de los contenidos de la revista, entre los que se destacan las opiniones de Barbusse, Heinrich Mann, Upton Sinclair y Hermann Kesser sobre Zola como el modelo de intelectual y el lanzamiento de una encuesta sobre la “literatura proletaria” reproducida de inmediato en **Amauta**, la revista liderada por el peruano José Carlos Mariátegui.¹⁵

luego de su muerte por el **Mercure de France**. Cfr. “Félix Vallotton”, en **Dictionnaire des illustrateurs 1800-1914 (Illustrateurs, caricaturistes et affichistes)**, Hubschmid & Bouret, París, 1983, p. 1077.

- 11 Cfr. **La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual**, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, pp. 60-64.
- 12 Michel Winock, “Les affaires Dreyfus”, **Vingtième Siècle, revue d’histoire**, Vol. 5, n° 1, 1985, número especial “Les guerres franco-françaises”, pp. 19-38.
- 13 Cfr. Henri Barbusse, “La batalla antifascista”, **Amauta. Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica** (en adelante, **Amauta**), año III, n° 23, mayo 1928, traducción Juan J. Paiva, p. 39 [destacado del original].
- 14 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 DF, Siglo XXI, 1984 [original 1935], pp. 153-220.
- 15 “¿Existe una literatura proletaria?”, **Amauta**, año III, n° 18, octubre de 1928, pp. 1-8. La encuesta se basaba en dos preguntas: “1º— ¿Cree Ud., que la producción artística y literaria sea un fenómeno puramente espiritual? ¿No piensa Ud. que pueda y deba ser el reflejo de las grandes corrientes que determinan la evolución económica y social de la humanidad? 2º — ¿Cree Ud. en la existencia de una literatura y de un arte expresivos de las aspiraciones de la clase obrera? ¿Cuáles son, según Ud., sus principales representantes?”. Sobre la revista **Amauta** ver, entre otros, Oscar Terán, “Amauta: vanguardia y revolución”, en Carlos Altamirano (Ed.), **Historia de los intelectuales en América Latina**, Tomo II, “Los avatares de la ‘ciudad letrada’ en el siglo XX”, Buenos Aires, Katz, 2010, pp. 169-191. Para los vínculos entre la revista dirigida por Mariátegui y **Monde** Cfr. Fernanda Beigel, **La epopeya de una generación y una revista: las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina**, Buenos Aires, Biblos, pp. 268-279.



Entre los que respondieron a la encuesta se hallan los nombres de André Breton, Luc Durtain, Léon Werth, Francis André, Émile Vandervelde, Waldo Frank, Miguel de Unamuno y Jean Coctau, quienes, en su mayoría, no avalaban la promoción de una "literatura proletaria", entendida como el reflejo de la aspiración de una determinada clase social, pero sí reflexionaban en torno a los vínculos entre arte y sociedad y las posibilidades del desarrollo de un "arte revolucionario" en Europa y América Latina. En este sentido, como lo ha demostrado Frederick, esta encuesta había sido lanzada en el marco de las controversias de Barbusse con la I.C., como un recurso para instalar un amplio debate sobre el papel de los escritores y artistas en los procesos revolucionarios que no estuviera supeditado a las directivas de la Comintern, lo cual puede constatar en las figuras que respondieron a dicha encuesta.¹⁶

Ahora bien, más allá de estas reflexiones sobre las posibilidades, los acuerdos y las impugnaciones con respecto a la categoría de "arte proletario", en concreto, ¿cuál era la propuesta visual de **Monde**, qué características y funciones presentaba? Si bien es notoria la diversidad de estilos artísticos encontrados en relación con la gran cantidad de colaboraciones a lo largo de las páginas de esta revista, basta con observar detenidamente sus portadas para advertir dos particularidades dominantes. Por un lado, el uso del grabado como técnica privilegiada y, por el otro, el predominio de lo que podría definirse como una gráfica política de izquierdas, en tanto la mayoría de las imágenes publicadas estaban al servicio de una idea y la búsqueda de una toma de conciencia frente a un contexto crítico del que nadie podía quedar al margen, como había sido explicitado en el primer editorial.

Ambos aspectos fueron condensados en otra de las tapas del semanario dedicada, en este caso, a la figura del artista republicano Honoré Daumier, en donde se reproducía una de sus litografías más conocida, *Rue Transnonain, le 15 avril 1834* (figura 3, **Monde**, n° 37, 16/02/1929). Cabe recordar que dada su trayectoria, en la que se destaca su participación en la revolución de 1830 y sus posteriores apoyos a la revolución de 1848 y a la Comuna de París, Daumier había alcanzado un lugar simbólico como ejemplo de compromiso artístico-político para los artistas de la izquierda francesa, sobre todo, para los marxistas.¹⁷

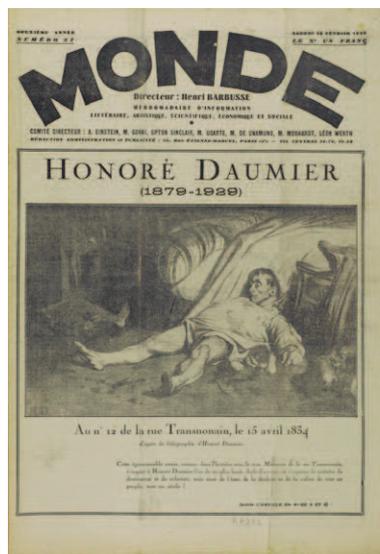


Figura 3

Esta litografía, que había sido publicada por primera vez en 1834 para el suplemento de **La Caricature**, expresaba una denuncia frente a las leyes represivas contra la libertad de asociación en Francia bajo el gobierno de Luis Felipe y más específicamente, la imagen remite al asesinato de doce obreros que habían ocupado un edificio de París, en solidaridad con una insurrección de los trabajadores de la seda en Lyon. De este modo, la selección de este autor y, en especial, de esta litografía para ser publicada en **Monde**, desempeñaba diversas funciones, en primer lugar, la de reivindicar toda una tradición artística basada al "realismo" que para la cultura de las izquierdas era primordial a la hora de comunicar ciertos mensajes políticos e ideológicos;¹⁸ en segundo lugar, la de exaltar una técnica susceptible de llegar a un público masivo gracias a su amplia circulación asociada, además, al trabajo manual y, por lo tanto, equiparable a la figura del artista o intelectual-trabajador.¹⁹ Y, por último, cumplía con la función de reactualizar la figura de un artista que había sido perseguido por el contenido de su obra y su trayectoria política. Es decir, el compromiso artístico-político, las censuras y el encarcelamiento sufrido un siglo antes por Daumier, eran evocadas ahora de manera tácita por **Monde**,

16 Cfr. Bernard Frederick, *op. cit.*, pp. 163. Asimismo, cabe señalar que, a diferencia de las precisas definiciones sobre la concepción del realismo socialista que posteriormente brindaría Andrei Zhdánov, en el Primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos, en agosto de 1934, durante los primeros años de la revolución no existió, más allá de algunos escritos y conferencias de Bogdánov y Lunacharski, una definición precisa ni concluyente acerca de qué entendía el PCUS por cultura o arte proletario.

17 Ver Donald Drew Egbert, **El arte y la izquierda en Europa. De la revolución francesa a Mayo de 1968**, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981 [1969], pp. 175-176 y Hans-Jürgen Helling, "Honoré Daumier. Un combattant pour la République", en Noëlle Lenoir (Dir.), **La vie politique de Daumier à nous jours**, París, Somogy, 2005, pp. 81-97.

18 Cfr. Racine, "La 'Querelle du Réalisme' (1935-1936)", *op. cit.* y Paul Wood, "Realismo y realidades", en Briony Fer, David Batchelor y Paul Wood, **Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)**, Barcelona, Akal, 1999, pp. 325-328.

19 Sobre los alcances de la técnica del grabado y su relación con la política de izquierdas, cfr. Silvia Dolinko, **Arte plural: el grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973**, Buenos Aires, Edhasa, 2012, en especial, pp. 23-50.

en un nuevo marco represivo que era denunciado de manera sistemática por la revista en consonancia con un movimiento antifascista que defendía la libertad de expresión como uno de los ejes centrales de su lucha.

Asimismo, en una nota de **Monde** publicada cinco años después, las representaciones en torno a la figura y la obra de Daumier eran resituadas en la coyuntura específica de los motines del 6 de febrero de 1934 acaecidos en París, pues, a propósito de una exposición del artista francés, era destacada la misma litografía (*Rue Transnonain*) como símbolo de “l’horreur d’assassiner organisé, et son œuvre d’ une actualité brûlante” y, por qué no, como un ejemplo de la necesaria organización frentista para combatir a los fascismos.²⁰ En definitiva, al igual que ocurre con la estampa de Zola, las evocaciones alrededor de Daumier eran actualizadas por el colectivo de **Monde** a finales de los años veinte y principios de los treinta, al tiempo que anticipaba y formulaba el programa visual del semanario por medio de una estrategia que dominaría los años siguientes como dos caras de una misma moneda, la de la denuncia y la incitación hacia la movilización política a través de la publicación de una gran cantidad de imágenes “de izquierda”.²¹

Articulaciones entre las denuncias y la movilización visual

Una aproximación a la profusa producción gráfica de **Monde** permite diferenciar un conjunto de grabados que pueden subdividirse, a su vez, en dos grupos, uno, fundamentado en la denuncia social y, otro, que expresa la necesidad de organizarse (y movilizarse) en contra del avance de los fascismos y, en algunos casos, a favor de la revolución social. Dentro del primer grupo se destacan diversos temas y problemas. En primer lugar, podría identificarse una cantidad de composiciones centradas en algunas de las actividades realizadas por trabajadores industriales o rurales, seleccionadas con el fin de revelar la situación de explotación sufrida diariamente como puede ser observado, por ejemplo, en la xilografía de Kassian (figura 4, **Monde**, n° 35, 02/02/1929).

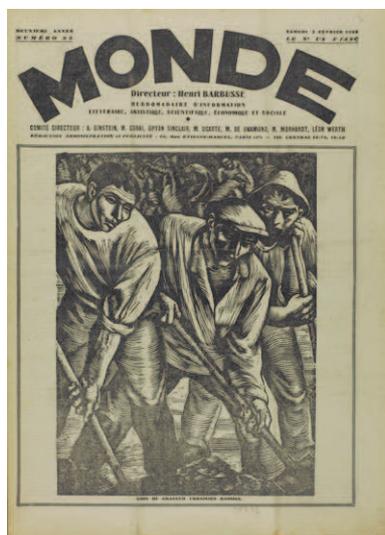


Figura 4

Aquí, la exaltación de ciertos rasgos de tres campesinos expresan el agotamiento físico y el padecimiento vivido en una escena de trabajo cotidiana. A diferencia del optimismo reclamado por la dirigencia comunista que, desde el período de la “bolchevización”, demandaba representaciones que enaltezcan a la figura del obrero hercúleo protagonista de la revolución social, en este grabado, predomina una sensación de resignación frente al llamado de la liberación, como es posible advertir en ese fondo recortado del cual se asoma un tumulto de personajes sombríos, producto de la faena laboral y una gradual “deshumanización”. No obstante, la sensación de pesadumbre transmitida por el creador, podría conjeturarse que la elección de esta estampa podría ajustarse más bien a la necesidad de conmover a los espectadores como una premisa para la movilización social incitada desde las páginas de **Monde**.

Otro tópico recurrente de la gráfica de las izquierdas fue la denuncia hacia la otra cara de la modernidad y del “progreso” registrada en un conjunto de obras como las de Grozs, Masereel, Van Straten y Albert Daenens, que ocuparon un lugar central en las portadas y páginas del semanario. Dentro de este grupo de imágenes, signadas por la crisis civilizatoria abierta por la Gran Guerra, se destacan las

cuantiosas colaboraciones de Masereel, simpatizante comunista y miembro de dos organizaciones como la AEAR y la *Maison de la Cuture*, que impulsaron la constitución un frente popular intelectual antes de la consumación

20 Auclair, “L’exposition Daumier”, **Monde**, n° 299, 13/04/1934, p.12.

21 Cabe señalar que no faltaron otros grabados o fotografías que cumplieron una función ilustrativa como, por ejemplo, el uso recurrente de retratos para acompañar artículos centrados en escritores e intelectuales.



de un frente político.²²

En una de las tantas portadas ilustradas por este artista (figura 5, **Monde**, n° 257, 06/05/1933) es posible apreciar el despliegue de una gran maestría, pues con el uso de diferentes recursos plásticos como, por ejemplo, los contrastes entre blancos y negros sumados a la superposición de planos y figuras, Masereel, logra evidenciar las contradicciones de la aclamada modernización y “progreso indefinido” defendidas por el liberalismo. Sin la necesidad de facilitar la observación, la mezcla de elementos y símbolos como edificios, tanques o una cruz se fusionan o colisionan contra diversos personajes —el burgués, la prostituta o las masas de trabajadores— que, todos aglomerados manifiestan las contradicciones de la “civilización”, denunciando así al sistema capitalista y las clases sociales hegemónicas que lo sostienen.



Figura 5



Figura 6

Otro ejemplo a señalar y que podría imaginarse como un detalle de la imagen anterior, es la litografía de otro artista belga, Albert Daenens, quien denunció sistemáticamente la connivencia entre la burguesía, el Estado y la Iglesia (figura 6, **Monde**, n° 73, 20/10/1929) a través del uso de la sátira como forma de denuncia. También, podría señalarse, la estampa de Van Straten (figura 7, **Monde**, n° 10, 11/08/1928), artista perteneciente al mismo grupo de Mase-reel, quien, representa el problema ya mencionado de los movimientos migratorios.

Por último, dentro de este grupo, cabe destacar otra importante cantidad de imágenes encargadas de denunciar las represiones sufridas por el avance de las expansiones imperialistas en el período abordado (figura 8, **Monde**, n° 241, 14/01/1933), entre las que sobresale un hecho concreto, la invasión y posterior guerra en Etiopía. Esta contienda militar liderada por Benito Mussolini, ocurrida en octubre de 1935 e interpretada como la antesala de una guerra mundial, fue una preocupación constante en las distintas revistas culturales de izquierda, manifestada a través de diversas intervenciones artísticas en su contra. Como puede apreciarse en la estampa titulada “Vals fascista” (figura 9, **Monde**, n° 353, 10/10/1935), la representación del Duce armado con un fusil y un cuchillo, elevándose sobre el cuerpo de una mujer etíope con su hijo y despojada de cualquier elemento de defensa, expresa la asimetría de fuerzas con el objetivo de invertir el argumento “civilizatorio” que justificaría la invasión sobre el pueblo etíope. Así, el autor de esta imagen, también cuestionaba los sentidos del Progreso y la Civilización Occidental, al tiempo que definía al fascismo como una radiografía de la muerte, la personificación de la guerra y la violencia ejercida sobre las clases más oprimidas.

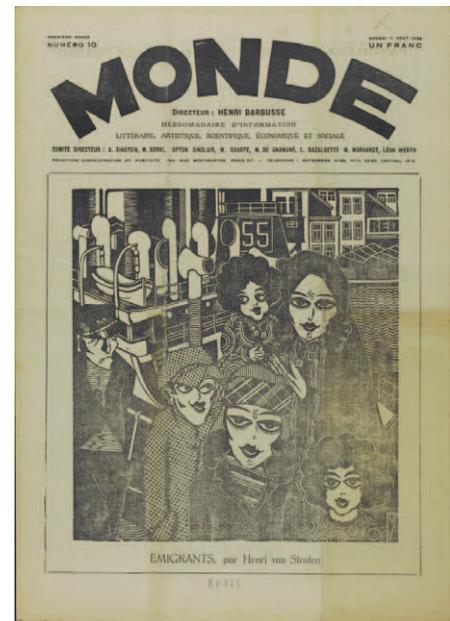


Figura 7

22 Cfr. Racine, *op. cit.*, p. 116 y Donald Drew Egbert, *op. cit.*, pp. 288-289.



Figura 8



Figura 9

Ahora bien, en simultáneo con este tipo de grabados que tienen por objetivo denunciar distintas situaciones atravesadas en el período de entreguerras, como la exclusión social, las persecuciones, las torturas, los encarcelamientos, los exilios y la expansión imperialista, se produjo, también, otro grupo de imágenes que se caracterizaron por su tono combativo. En efecto, una gran cantidad de portadas y páginas estuvieron destinadas a interpelar al lector con el objetivo de provocar una movilización política en contra del avance de los fascismos.

Muchas de estas litografías fueron realizadas por uno de los colaboradores más activos de la revista, el alemán Max Lingner, quien tras su participación en la Gran Guerra se radicó en París. En ellas sobresalen las manifestaciones de trabajadores e intelectuales, bajo diversos símbolos de lucha como banderas y puños levantados (figura 10, **Monde**, n° 202, 16/04/1932).

Entre los muchos ejemplos, una de las litografías de Lingner expone ciertos símbolos —como el diseño de la bandera de Japón—, que remiten a la invasión japonesa de Manchuria ocurrida entre septiembre de 1931 y febrero de 1932 (figura 11, **Monde**, n° 204, 30/04/1932). Allí, es interesante observar cómo la imagen complejiza los significados de un acontecimiento que, desde las páginas de **Monde** y de un amplio sector de la izquierda, era interpretado como parte del plan imperialista que no sólo buscaba la obtención de materias primas en territorio extranjero, sino también la derrota previa de la Unión Soviética para acceder al norte de Manchuria. Esta cruzada imperialista y “antisoviética” era condensada por Lingner a partir de la silueta amplificada de un obrero que emerge sobre las masas que lo acompañan con una gran cantidad de banderas rojas para avanzar sobre el ejército japonés y contra cualquier fuerza que quisiera avanzar sobre la Unión Soviética. De esta manera, el artista, internacionalizaba el problema y vinculaba las luchas de los trabajadores de las metrópolis con los movimientos de liberación nacional en Asia, África y, podría añadirse, América Latina, si se contemplan las notas dedicadas por el semanario a esta región. La litografía de Lingner es el caso de una imagen que resuelve de manera sintética



Figura 10

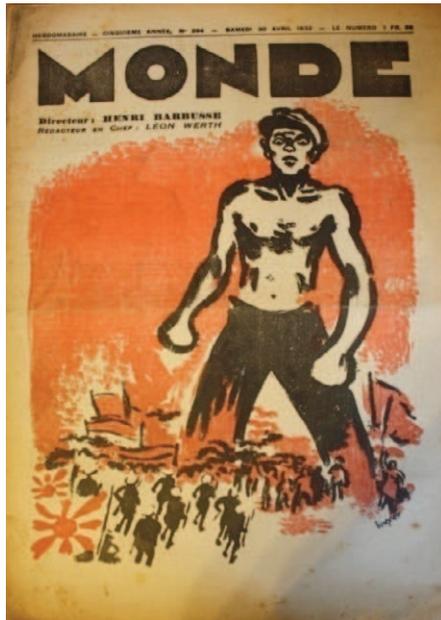


Figura 11

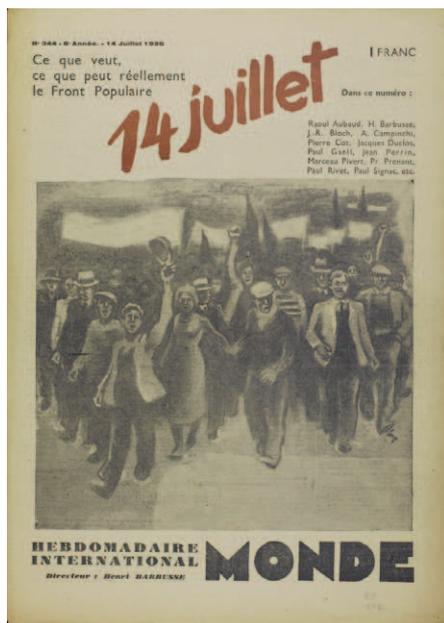


Figura 12

a partir del diagnóstico de una serie de problemas como plataforma para una toma de posición definida por la denuncia y la contraofensiva.

lo que los textos plantean como problema, incitando, a su vez, a una solución que radica en la necesaria movilización de las masas.

Por último, con la frase “ce que veut, ce que peut réellement le Front Populaire” una imagen que refiere de manera explícita a la numerosa manifestación del 14 de julio de 1935, se impone con la composición de una multitud que avanza entre carteles y banderas (figura 12, **Monde**, n° 344, 14/07/1935). Como señala Ricardo Pasolini, en el marco de esta movilización que había sido fomentada por el CVIA, la intervención de los intelectuales en la acción antifascista adquirió un lugar más activo y beligerante.²³ Asimismo, el papel de los intelectuales debía conjugarse en ese aglutinamiento que representaba la lucha antifascista y que incluía diversas fuerzas políticas y sociales. En este sentido, volviendo a la portada de **Monde**, es posible observar cómo entre esa multitud que avanza se define una primera hilera en donde la legibilidad de los rostros y vestimentas de algunos manifestantes operan como un recurso para señalar la composición de una movilización que aglutinaba a trabajadores, intelectuales y mujeres y, además, el significado y el poder de una lucha que demandaba para su concreción la unión y heterogeneidad de la izquierda política organizada en un frente popular antifascista que, según Pasolini, se presentaría como una clara defensa de la República y de las libertades como parte de *l'esprit des années trente*.

Luego de esta breve recorrido, es posible afirmar que un conjunto vasto de imágenes impresas de **Monde** se presentaron como una herramienta fundamental para denunciar, concientizar y movilizar al lector, apelando a diferentes estrategias que ampliaban o condensaban los sentidos para comunicar un mensaje en clave antifascista. En consecuencia, y con el propósito de otorgarle contundencia a la transmisión de dicho mensaje, las expresiones plásticas elegidas por **Monde** privilegiaron un lenguaje claro y conectado con la realidad. No obstante esa búsqueda de claridad, las producciones creativas de **Monde** muestran un grado de complejidad, de diversidad y múltiples sentidos que impide cualquier tipo rotulación ya sea bajo el mote de “arte proletario” o de Realismo Socialista. En todo caso, sería más pertinente aglutinar a este importante conjunto de imágenes bajo el término de “realismo multiforme” acuñado por Nicole Racine en su análisis sobre la “querrela del realismo” en Francia.²⁴ En síntesis, una aproximación a la propuesta visual de **Monde** permite sostener que un grupo de imágenes se constituyeron como una suerte de manifiesto político que buscó incorporar e interpelar a lectores, que no necesariamente debían pertenecer a las filas del campo cultural, por medio de un programa iconográfico que logró una coherencia ideológica

23 Ver el texto de Ricardo Pasolini, “El Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes, la prensa periódica y *l'esprit des années trente*”, incluido en el dossier “Intelectuales, revistas culturales y antifascismo en Francia”, publicado en este número de **Políticas de la Memoria. Anuario de investigación del CeInCI**.

24 Racine, “‘La querelle du réalisme’ (1935-1936)”, *op. cit.*, p. 115.



Figura 13

cultura, en contra la guerra, contra el fascismo, por la justicia social” (figura 13).²⁵ Lamentablemente, esta fue una experiencia fugaz y sólo llegaron a publicarse seis números, desde febrero a julio de 1936, y un **Boletín de Monde. Semanario internacional. Homenaje de “Amigos de Monde” de Montevideo** que contenía la traducción de uno de los últimos números publicados en París (el 350) dedicado a homenajear a su fundador luego de su fallecimiento (“¡Henri Barbusse ha muerto!”).

De todos modos, podría afirmarse que **Monde** trascendió sus fronteras no sólo mediante el movimiento de los “Amigos de **Monde**” y la circulación de sus ejemplares sino también mediante otros tipo de influencias. Ante todo, como un modelo e inspiración para algunas de las revistas más importante que, por ese entonces, se editaron en Río de la Plata. Por ejemplo, entre la profusa correspondencia que se encuentra en el Fondo Cayetano Córdova Iturburu es posible hallar una breve misiva de Raúl González Tuñón, en la cual se revela el peso de esa dimensión transnacional del semanario francés como un eslabón importante para la apropiación y la reelaboración de ciertos autores, textos e imágenes en Buenos Aires, e inclusive como un modelo material para la construcción de una trama de revistas culturales de izquierda. A principios de 1933, González Tuñón le solicitaba a Córdova Iturburu que enviara “cuanto antes” una colaboración para el primer número de **Contra. La revista de los franco-tiradores**, “una revista que estará en nuestra línea” y que “tiene la pretensión de parecerse a **Monde**”.²⁶ Y, unos párrafos más abajo, con el objetivo persuadir al destinatario, González Tuñón reiterara: “Te juro que trataré de hacer algo bueno. La revista tendrá doce páginas y el formato de **Monde**”.²⁷ Allí mismo, González Tuñón, también destaca la colaboración de algunos escritores y artistas para ese primer número, entre los que se menciona a Guillermo Facio Hebequer, quien, en rigor, fue el artista elegido para ilustrar la primera portada de **Contra**.

En abril de 1933, con una de las estampas más combativas de *Tu historia, compañero* —una serie de doce litografías realizada por Facio Hebequer que ya había sido publicada en la revista **Nervio. Crítica, Artes y Letras**—,²⁸ salía a la luz **Contra** siguiendo, tal como había sido anunciado a Córdova Iturburu, el modelo estético de **Monde**. En

25 “Nuestro homenaje a Romain Rolland en su jubileo”, **Monde. Revista internacional fundada por Henri Barbusse**, n° 1, n° 354, 15/02/1936, p. 1

26 Carta mecanografiada de Raúl González Tuñón dirigida a Cayetano Córdova Iturburu, 1933, en Fondo Cayetano Córdova Iturburu-CeDInCI.

27 *Ibidem*.

28 Para un análisis más detallado sobre esta serie ver Magalí A. Devés, “Reflexiones en torno a la serie *Tu historia, compañero* de Guillermo Facio Hebequer. Buenos Aires, 1933”, **Papeles de Trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales - Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM)**, n° 14, noviembre 2014, pp. 214-235.

A modo de “cierre”: irradiaciones rioplatenses de un *journal de combat*

Henri Barbusse falleció en Moscú, cuando se encontraba de viaje, el 30 de agosto de 1935. Al poco tiempo la revista **Monde** dejaría de existir. El número del 12 de septiembre anunciaba una inevitable reorganización de la redacción debido a la muerte del director y al siguiente número, el 26 de septiembre, informaba a sus lectores que, de modo unánime, la redacción había decidido continuar con la labor política e intelectual trazada por el semanario. Pero, el 10 de octubre de 1935, a pesar de un artículo que afirmaba nuevamente el plan de continuar con el movimiento de los *Amis de Monde*, **Monde** salió por última vez a las calles de París.

Esa declaración de su número final tal vez explique el origen de la edición de **Monde** que vio la luz en Montevideo, Uruguay, a partir de la primera quincena de febrero de 1936. Publicada en español, bajo la dirección de Pedro Ceruti Crosa, el periódico homónimo retomó la numeración de la revista parisina y comenzó a editarse desde Montevideo, con una editorial que, a propósito del jubileo de Romain Rolland, evocaba a escritor junto con la figura de Barbusse como la unión de la lucha “por la

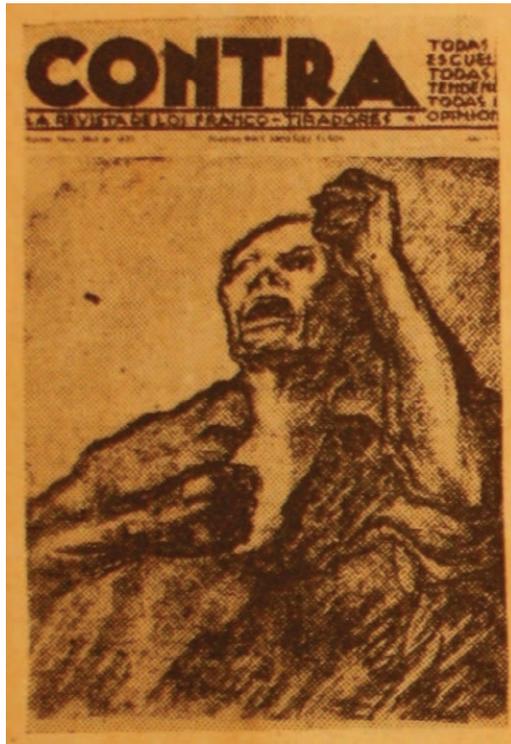


Figura 8



Figura 9

efecto, el diseño era muy similar y la imagen de Facio Hebequer ocupaba toda la portada con el propósito de ampliar los sentidos a través de una propuesta de alto impacto visual (figura 14, **Contra**, n° 1, abril 1933). Como ha señalado Sylvia Saïtta, esta litografía de Facio Hebequer, que representa a un obrero con el puño izquierdo levantado, “ubica decididamente a la revista en la izquierda del campo cultural y, al mismo tiempo, fija unos límites que desmienten la amplitud de la convocatoria del lema” (“Todas las escuelas, todas las tendencias, todas las opiniones”), en tanto no se trata de incorporar a todos sino a “una parte de la *rive gauche* del campo cultural argentino”.²⁹

Al mismo tiempo, el vínculo con el semanario francés consiguió adoptar otras formas que también pueden conocerse a través de una carta de Raúl González Tuñón, en donde, esta vez, le narraba a Córdova Iturburu que “Apareció en **Monde** mi colaboración y estoy muy contento con eso”.³⁰ En efecto, en enero de 1934, fue publicada una nota del escritor sobre la Guerra del Chaco.³¹ Es probable que González Tuñón intercambiara materiales con la redacción de la revista ya que, unos meses después, una de las litografías de *Tu historia, compañero*, de Facio Hebequer cruzó el Atlántico y fue portada de **Monde**.³² En este caso no era un obrero beligerante el que exhibía la portada; por el contrario, la silueta de perfil de un cuerpo deformado por el peso de la herramienta y de la jornada laboral denotan el agotamiento padecido por un trabajador anónimo que podría representar a cualquier campesino u obrero oprimido por el sistema capitalista (figura 15, **Monde**, n° 310, 21/09/1934). En este sentido, podría afirmarse que cumplía con una clara función de denuncia similar a la xilografía de Kassian (figura 4), ajustándose así a uno de los tantos fines de **Monde**: el de revelar con las imágenes gráficas, como se ha demostrado, las condiciones de explotación y generar así una toma de conciencia para la impulsar la transformación social. Cabe señalar que

29 Cfr. Sylvia Saïtta, “Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra*. La revista de los franco-tiradores”, en **Contra, la revista de los franco-tiradores**, Buenos Aires, UNQUI, 2005, p. 14.

30 Carta mecanografiada de Raúl González Tuñón, dirigida a Cayetano Córdova Iturburu, 1934, en Fondo Cayetano Córdova Iturburu-CeDInCI.

31 Raúl González Tuñón, “La guerre dans le Chaco Boréal”, **Monde**, n° 290, 06/01/1934, p. 14.

32 Aunque también podría conjeturarse su llegada de manos de Aníbal Ponce, otro de los intelectuales que mantenía fluidos vínculos con la intelectualidad francesa y que formaba parte del círculo de Facio Hebequer al compartir redacciones como, por ejemplo, la de la revista **Actualidad artístico-económica-social**.

en este caso —dado el hecho inherente a todo proceso de intercambio internacional de ideas, donde los textos e imágenes circulan separados de sus contextos de producción—, la estampa de Facio Hebequer carece de firma y de cualquier tipo de referencia sobre su procedencia y/o contexto de producción.³³

Por otra parte, más allá de mostrar la recepción y los intercambios materiales entre un conjunto de revistas culturales de izquierda en otro registro es posible, también, rastrear la intensidad y la permeabilidad de aquellos vínculos transatlánticos. Siguiendo la huella de Facio Hebequer, en uno de sus escritos que se presentaron a modo de manifiesto artístico-político —“Incitación al grabado”—, este artista expone las cualidades de la técnica del grabado como un insumo para la lucha local e internacional en contra del avance de los fascismos y en pos de la revolución social al tiempo que, en sintonía con **Monde**, convoca a todos los artistas a comprometerse artística y políticamente.³⁴ Este llamamiento, era legitimado, a su vez, en base a la construcción de una genealogía y un discurso épico que involucraba a figuras como Francisco Goya, Honoré Daumier, Ernst Barlach, Käthe Kollwitz, George Grosz y Frans Masereel que, como se ha visto, conformaron el *corpus* de imágenes de **Monde** y circularon en el ámbito local influyendo a la obra de Facio Hebequer. De hecho, en las páginas de **Nervio**, Facio Hebequer fue celebrado sobre todo como el autor de la serie de grabados *Tu historia, compañero*, la cual, según Pichón Rivière, era susceptible de ser comparada con la obra de Frans Masereel, *25 imágenes de la pasión de un hombre*;³⁵ uno de los artistas más destacados del semanario francés que había sido publicado en varias revistas locales que tuvieron una impronta antifascista como **Rumbo, Unidad. Por la defensa de la cultura. Órgano de la AIAPE e Izquierda. Crítica y acción socialista**, entre tantos ejemplos.³⁶ Estas son sólo algunas de las irradiaciones de **Monde** en el Río de la Plata que dejan abierta una huella a seguir desde una perspectiva transatlántica.

33 Como señala Pierre Bourdieu: “El hecho de que los textos circulen sin su contexto, que no importen con ellos el campo de producción —para emplear mi jerga— del cual son el producto, y de que los receptores, estando ellos mismos insertos en un campo de producción diferente, los reinterpretan en función de la estructura del campo de recepción, es generador de formidables malentendidos”. “Las condiciones sociales de la circulación de las ideas”, en **Intelectuales, política y poder**, Buenos Aires, Eudeba, 2006, p. 161. Si bien, el mencionado caso no se refiere a un malentendido, lo cierto es que el contexto de esa estampa (como parte de la serie *Tu historia, compañero*) es ajeno a cualquier referencia así como también a la del autor.

34 Facio Hebequer, “Incitación al grabado”, **Actualidad artístico-económica-social. Publicación Ilustrada**, año II, n° 3, agosto de 1933, pp. 33-35. El manifiesto completo puede ser consultado en **Políticas de la Memoria. Anuario de investigación del CeDInCI**, n° 16, verano 2015-2016, Buenos Aires, CeDInCI-UNSAM, pp. 291-293.

35 “Tu historia compañero de Guillermo Facio Hebequer”, **Nervio**, año II, n° 19, noviembre de 1932, p. 18. La serie *25 imágenes de la pasión de un hombre* fue reproducida parcialmente en el tercer número de la revista **Contra**, año I, n° 3, julio de 1933.

36 Cfr. Diana Wechsler, “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, pp. 245-263.



Resumen

El presente artículo procura abordar el proyecto político cultural gestado desde las páginas de **Monde. Hebdomadaire d'information littéraire, artistique, scientifique, économique et sociale** (1928-1935), con el objetivo de demostrar que su propuesta estético-ideológica anticipa lo que Nicole Rancine ha denominado como "realismo multiforme", una estética que se despliega en el clima de ebullición cultural que acompaña el triunfo del Frente Popular y que actúo como una barrera para el ingreso del realismo socialista en Francia. En ese sentido, las imágenes gráficas de **Monde** emergen como el resultado de un programa visual que debe interpretarse a través del insistente rechazo de Barbusse a las presiones e intentos de supeditar la revista a una línea estética dictaminada desde Moscú.

Palabras clave

Revistas culturales de izquierda – Redes intelectuales – Cultura de izquierda

Abstract

This article proposes to approach the political and cultural project gestated from the pages of **Monde. Hebdomadaire d'information littéraire, artistique, scientifique, économique et sociale** (1928-1935). The objective is show that aesthetic and ideological proposes anticipates what has been termed for Nicole Racine as "multiforme realism", an aesthetic that unfolds in boiling cultural climate that accompanies the triumph of the Popular Front and act as a barrier to the entry of Socialist Realism in France. In that sense, **Monde's** graphic images emerge as the result of a visual program to be interpreted through the insistent rejection of Barbusse to pressure and attempt to make the magazine an aesthetic dictated from Moscow.

Keywords

Leftist Cultural Magazines – Intellectual networks – Left Culture

