

Entre militancia estética y política: Los debates comunistas sobre las artes plásticas en los '30

Melina Constantakos
melinaconstantakos@yahoo.com.ar

Rita Federici
ritafederici4@hotmail.com

Cristina Mateu
cristinamateu@yahoo.com.ar

Proyecto de Reconocimiento Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA

Resumen: En el campo de la cultura y las artes plásticas en el período que transcurre entre 1935 y 1945 existió un intenso debate en el mundo y en la Argentina respecto a los lenguajes estéticos. Los intelectuales y artistas que en esos años se vincularon a las organizaciones políticas y culturales surgidas al calor de la revolución socialista participaron de discusiones respecto de cuáles eran las nuevas formas y los contenidos que mejor representarían a la clase obrera en su lucha por el poder.

En la Argentina y específicamente dentro de las iniciativas y actividades culturales que desplegó el Partido Comunista de Argentina (PCA), uno de los debates planteados fue entre los intelectuales y artistas partidarios de un arte apegado a los parámetros “realismo socialista” y aquellos que defendieron a las vanguardias estéticas vinculadas al lenguaje abstracto.

La cuestión entre realismo y abstracción ha sido abordada por distintas disciplinas y enfoques. Nuestro trabajo se interroga sobre algunos aspectos pocos desarrollados hasta el momento como por ejemplo de qué manera incidieron y cuál fue la correspondencia entre estas concepciones estéticas y políticas, tales como la de Raúl Lozza o la de Córdova Iturburu

con su militancia partidaria, en el contexto de la intensa lucha política e ideológica que imponía la disputa con el peronismo y la cuestión de la guerra antifascista.

Palabras clave: Partido Comunista Argentino – Realismo – Abstracción - Raúl Lozza - Córdova Iturburu.

Introducción:

En el campo de la cultura y las artes plásticas durante el período que transcurre entre 1935 y hasta fines de los '40 existió un intenso debate en el mundo y en la Argentina respecto a los lenguajes estéticos. Los intelectuales y artistas que en esos años se vincularon a las organizaciones políticas y culturales surgidas a calor de la revolución socialista participaron de diversas discusiones respecto a cuáles eran las nuevas formas y los contenidos que mejor representarían a la clase obrera en su lucha por el poder y en la ampliación de las perspectivas democráticas.

En la Argentina, particularmente, la enorme disputa generada por la situación mundial se acrecentó en la década del '30 a partir del golpe de estado contra el yrigoyenismo, la dictadura uriburista, el reforzamiento de la dependencia y el régimen fraudulento. En esos años, el PCA se fortaleció y se consolidó en el movimiento obrero, también en otros sectores sociales: estudiantes, intelectuales y artistas. Su influencia político-ideológica contribuyó a la constitución de movimientos y corrientes culturales antiimperialistas vinculadas a la lucha antifascista mundial aglutinadas en ese momento contra la vuelta conservadora. Diversos intelectuales y artistas fueron sumándose y comprometiéndose con pronunciamientos, acciones y producciones en diferentes grados de participación.

Específicamente en el seno del PCA, algunas de las disputas planteadas giraban en torno a qué tipo de cultura enfrentaría a la de las clases dominantes. Categorías como “arte puro”, “arte por el arte”, “arte de vanguardia” se confrontaban con las de arte social y comprometido con contenido social contraponiéndose así la concepción del “arte burgués” con la de “arte proletario”. Ligado a esto también se ponían en discusión los problemas respecto a la herencia cultural y las tradiciones a retomar o cuestionar, como así también el lenguaje más adecuado para llegar a las masas y, con ello, la intensa polémica entre “realismo” y “abstracción”.

Desde la perspectiva de nuestro análisis, estas posturas que fueron enfrentándose, implicaban concepciones sociales, políticas e ideológicas que se desarrollaban en el marco del contexto internacional, nacional y de las luchas de líneas internas dentro partido y en el campo artístico. Nos proponemos abordar en estas páginas algunos aspectos pocos desarrollados hasta el momento en relación a las concepciones estéticas y políticas, de Raúl Lozza y de Córdova Iturburu en su militancia partidaria, en el contexto de la intensa lucha

política e ideológica que imponía la disputa con el peronismo y la cuestión de la guerra antifascista.

Investigaciones sobre estos temas fueron abordadas desde diferentes enfoques. Ricardo Pasolini trabaja en varias oportunidades el tema de los intelectuales y los movimientos antifascistas (2004). Escritos de Ana Longoni (2004) y Daniela Lucena (2006) analizan algunas cuestiones en torno a los artistas que adhirieron al movimiento concreto en Argentina y su relación con el PCA. Cristina Rossi (2010), en varios escritos y en su tesis doctoral trabaja en torno a estos temas en el período de entreguerras en el ámbito rioplatense. Encontramos asimismo varios escritos de Adriana Lauría (2003) sobre el arte concreto en Argentina y sobre Raúl Lozza en particular. Referido a Córdoba Iturburu, algunos autores analizan su producción y su posicionamiento durante el período en que nos centramos, por ejemplo, Ana Longoni y Horacio Tarcus (2001) trabajan una disputa que aquel mantuvo dentro del PCA, la que derivó en su expulsión. Mientras que Natalia Verón y María Gabriela Vicente Irrazábal (2003) analizan algunos escritos puntualizando en su rol como crítico de arte.

Intensidad de los debates políticos y estéticos en las décadas del '30 al '50

Las décadas del '30 y '40 constituyeron años de profundos cambios políticos, económicos, sociales y culturales en el mundo. La nueva situación exigía urgentes definiciones políticas que teñían todos los aspectos de la vida cotidiana. Esas condiciones inéditas promovieron discusiones que se diseminaron rápidamente entre los núcleos más activos de la política y la cultura en todo el planeta.

La guerra, la revolución y la crisis que inauguran el siglo XX, favorecieron el alejamiento y el cuestionamiento de aquellos modelos de cultura impuestos en el siglo XIX y perfiló un nuevo rol de los intelectuales. Henri Barbusse y Anatole France con el *Manifiesto del grupo Clarté* de París en 1919, guiaron un movimiento mundial de intelectuales que en América latina tendrá su réplica en nucleamientos y publicaciones en Brasil, Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima.

En el ámbito de la cultura y entre los intelectuales en casi todas las disciplinas, un eje del debate y de la producción artístico-cultural será el conflicto y sus actores (guerras,

revoluciones y crisis, así como el rol de la clase obrera en esos procesos), que a la vez llevarán a impugnar las formas estéticas impuestas por la burguesía. Mientras se profundizaba y extendía este debate entre intelectuales aumentaba su compromiso y protagonismo político.

En la década del '30, será la crisis mundial y los caminos abiertos para resolverla (la vía fascista en Italia y Alemania, las políticas keynesianas en Estados Unidos o el socialismo en la U.R.S.S.) las que llevaron al reagrupamiento de los intelectuales en el corazón de Europa y en otros lugares del mundo. Reagrupamiento que estuvo necesariamente teñido por los acontecimientos políticos que conmovieron al mundo: la consolidación del fascismo en Alemania, la Guerra Civil en España y el rol de la U.R.S.S. en la constitución de Frentes de Unidad Antifascista.

Estos acontecimientos en el accionar del fascismo muestran los límites del sistema capitalista, también evidenciarían que la cultura no está por fuera de las condiciones económicas, políticas y sociales, sino que constituyen un elemento fundamental en la difusión de los posicionamientos políticos en conflicto y de los cambios a los que aspiraba cada sector. Por lo que la depuración y censura a los intelectuales en Alemania e Italia y las manifestaciones filofascistas en Francia, motorizaron el nucleamiento de intelectuales de diversos orígenes y niveles. Tanto este cuestionamiento a la política e ideología dominante en la cultura como la propuesta política impulsada por la Internacional Comunista crearon las condiciones para acciones conjuntas que serían el trasfondo del I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en el que participaron escritores de todo el mundo y en donde se dieron diversas polémicas y enfrentamientos en el plano estético y político pero manteniendo acuerdos fundamentales como el de defender y divulgar la cultura amenazada por el fascismo, apoyar la formación de Frentes Populares y formar una asociación en cada país.

En tanto que la situación mundial permitía prever que en los países coloniales y dependientes y, particularmente, los de América latina –en sus diversas condiciones político-sociales– la política de frentes populares antifascistas, por su carácter antiimperialista, llevaba a la unidad del proletariado y de los partidos comunistas con los movimientos nacionales.

Es así que en los partidos comunistas de América latina la cuestión nacional sería impulsada desde la lucha antiimperialista, en esta etapa de avance fascista. (Dmitrov, 1974:

56-57)

En la Argentina, además de la cuestión del antiimperialismo y la cuestión nacional, se actualizó –debido a las urgencias planteadas por el golpe de Estado contra el yrigoyenismo– la lucha política a partir de las consecuencias generadas la dictadura uriburista y el reforzamiento de la dependencia con régimen fraudulento graficada en el Pacto Roca-Runciman. Estos hechos generaron movimientos de denuncia y lucha que fueron acompañados por el despliegue de múltiples expresiones culturales democráticas y antiimperialistas latentes con anterioridad. El auge de huelgas obreras como la de la construcción en 1936 y la unidad opositora al gobierno fraudulento de oligarquía conservadora de Justo abrieron un debate respecto a la vía electoral o la revolucionaria situación teñida por la lucha antifascista a nivel mundial y los acuerdos diplomáticos que la URSS tejió antes y después de su ingreso en la Segunda Guerra Mundial.¹

La producción y los debates que promueven los intelectuales, escritores y artistas comunistas y sus aliados, algunos de los cuales se iniciaron en décadas anteriores, no sólo estaban vinculados a la defensa de la cultura amenazada por la censura fascista sino también respecto a cómo se expresaba la lucha antifascista en la llamada “década infame” y en la necesidad de impulsar una nueva humanidad frente al capitalismo deshumanizado, así como de rechazar o absorber la herencia cultural, sobre relación y tensión entre forma y contenido, entre las vanguardias estéticas y las vanguardias políticas.

¹En la década del '30, los debates surgen tanto como consecuencia del Pacto Molotov-Ribentrop como la Alianza entre EEUU y la URSS, así como el ascenso del peronismo, constituyeron momentos de tensiones políticas internas en el PCA que se reflejaron también en el ámbito cultural y entre los intelectuales.

El papel del PCA en los debates abiertos durante la década del '30

El PCA nació en 1918 como Partido Socialista Internacional de la escisión del Partido Socialista. La organización de aquel partido canalizó en su seno a los disidentes anarquistas, socialistas y sindicalistas que reconocieron a la Revolución Rusa como la vía de acción del proletariado argentino y el internacionalismo. Esto produjo en la década del '20 varios debates políticos internos decisivos. Aunque primaba una línea revolucionaria que exaltaba la revolución como vía al socialismo, tanto en el campo sindical como en la propuesta electoral, las contradicciones agudizadas en esos debates llevaron a tres escisiones durante ese período. De estas rupturas, dos viraron sus posiciones hacia la derecha, en 1923 y 1928, y uno hacia la izquierda en 1925. Esto, junto a los debates internacionales de la izquierda, restó fuerza a la unidad del movimiento obrero. El desencuentro de estos partidos y corrientes obreras no concluyó aún con la creación de la CGT en 1930.²

Estos debates internos y la creciente participación del PCA en la lucha política local fueron produciendo algunos cambios en sus análisis de la realidad argentina. En noviembre de 1928, el 8° Congreso definió que, dadas las características de la estructura económico-social del país, la revolución necesaria debía ser agraria y antiimperialista. En consecuencia, por sus tareas económico-sociales sería una revolución democrático-burguesa que sólo podría ser realizada con la hegemonía del proletariado. Por entonces, se afirmaba en la Internacional Comunista y en el partido argentino la concepción leninista de la hegemonía, lo que orientó a partir de entonces al PCA a analizar el carácter dependiente del país y lo referido a la cuestión agraria.³ (Bilski, 1982: 35) Paralelamente, el comunismo argentino comenzaba a constatar, a partir de una inserción y participación creciente en el movimiento obrero y entre los trabajadores rurales, las consecuencias de la penetración del capital inglés y norteamericano en las condiciones de explotación que generaban. También sus vínculos con el movimiento comunista latinoamericano, le permitieron conocer y denunciar la realidad social latinoamericana y la política imperialista norteamericana en el continente.

²Según E. Bilsky: "Todas las corrientes de izquierda se fracturaron alrededor de la «cuestión rusa»."

³La incorporación del Partido Comunista a la Tercera Internacional definió su posición y reconocimiento del camino bolchevique al socialismo. Su temprana relación con la IC le permitió jugar un rol significativo entre sus pares latinoamericanos y en el Comintern. Manuel Caballero sostiene que la influencia de la Tercera internacional en América Latina fue fundamentalmente en el ámbito de la teoría, a través de la cual se discutió y definió las transformaciones estructurales necesarias para resolver los problemas político-económicos. Caballero, Manuel. *La internacional comunista y la revolución latinoamericana (1919-1943)*. Ed. Nueva Sociedad, Caracas, 1987, pág. 24 a 27.

Estos nuevos abordajes del comunismo vernáculo facilitarán, aunque en un proceso de años, la elaboración de nuevos elementos en la política cultural del partido y en el trabajo con los artistas e intelectuales que apoyaron y adhirieron a su línea política. Esto puso en juego contenidos y formas particulares en lo que respecta a las culturas populares argentinas que contradecían ciertas concepciones elitistas de la producción cultural entre los intelectuales y en el propio partido. La influencia político-ideológica del PC fue creciente entre los intelectuales y artistas de la época, contribuyó a la constitución de movimientos y corrientes culturales antiimperialistas que en el proceso político y económico se abrieron en un abanico de diferentes respuestas culturales que buscaban representar la multiplicidad de afluentes sociales de donde se nutrían. De este modo, surgieron numerosos periódicos literarios y culturales de izquierda, integrados o dirigidos por comunistas, tales como *Bandera Roja*, *Ahora*, *Claridad*, *Contra*, *Metrópolis*, *Rumbo*, *Unidad* entre otros. En estas publicaciones se reproducían y circulaban debates internacionales y nacionales políticos, sociales y culturales, así como también se constituían en escenario de batallas culturales con revistas e intelectuales de otras corrientes políticas y estéticas. También se crearon instituciones literarias y artísticas donde las orientaciones del PCA tuvieron destacada influencia como la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) cuando fue dirigida por Barletta, creador del Teatro del Pueblo; la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos y la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios organizadas en Rosario por Antonio Berni, entre otros. Otro agrupamiento que nucleó a muchos militantes comunistas fue la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) agrupados “*Por la defensa de la cultura*”, creado en 1935 y presidido inicialmente por Aníbal Ponce cuyas actividades intelectuales estuvieron volcadas a la unidad antifascista.

En este marco de debates y reagrupamientos de artistas e intelectuales del período que consideramos, nos interesa analizar y comparar las trayectorias militantes de Raúl Lozza y de Cayetano Córdova Iturburu, en las que encontramos posiciones confluyentes y divergentes a la vez en torno a la relación con el PCA. Este análisis en paralelo nos permite repensar el vínculo e intensidad de las contradicciones políticas y estéticas planteadas en el comunismo de aquellos años.

De las vanguardias al Realismo Socialista

A principios de siglo XX se da un complejo panorama en torno a las producciones culturales y artísticas. Como ya señalamos, los hechos políticos y económicos impactan en los debates culturales y estéticos que abrieron paso a diversos movimientos de vanguardia en todo el mundo –al surgimiento de agrupaciones de artistas, poetas e intelectuales con posiciones programáticas acerca de la naturaleza del arte y su lugar en la sociedad– con lo que se cuestionaba la categoría de obra de arte tradicional burguesa y planteaban la reorganización, en diversos niveles, tanto teóricos y prácticos del arte.

En la Unión Soviética, a partir de la revolución del '17, las vanguardias experimentales nacidas antes de la revolución, fueron incorporadas como elementos activos al proyecto revolucionario. En 1917, Prolelkult o “Asociación de cultura proletaria” incluyó los vanguardistas que adhirieron a la revolución, como Tatlin, Rodchenko, Gabo, Pevsner, El Lissitzky, quienes llevaron adelante proyectos como partícipes activos. Bogdanov, miembro de Prolelkult sostuvo la necesidad de crear una ideología y cultura propia de la clase obrera opuesta a la burguesa, lo que condujo al debate sobre el rechazo o aceptación de la herencia cultural. Esta orientación de la cultura para esa etapa revolucionaria fue rechazada por Lenin en varios escritos ya que dicha propuesta desatendía las diferencias culturales de las masas. Lenin ponía el centro en elevar el nivel educativo y cultural de los trabajadores apelando a recuperar desde la perspectiva proletaria parte de lo ya producido por la burguesía. (Lucena, 2006)

En este período los planteos en torno a la cultura y las artes se interrogaban sobre: ¿cuál era la función social de los artistas y los intelectuales en la nueva sociedad emancipada?, ¿cuál era el lugar que debía ocupar el arte como producción y su relación con las masas?, ¿qué camino debía seguir una cultura proletaria contrapuesta a la burguesa? El contenido del nuevo arte en la sociedad socialista, su función del arte y su estética convergían a constituirse en una unidad indisoluble que desembocaba en el realismo socialista. A grandes rasgos, el arte debía brindar un panorama realista y descriptivo del desarrollo revolucionario, retratar situaciones, personajes y trabajadores. Debía ser didáctico, tener un propósito social y ser accesible a las masas. El arte era una herramienta más de la revolución, y por lo tanto, debía concientizar al pueblo y continuar luego acompañando los logros de la lucha del proletariado. Mientras que los constructivistas planteaban un arte nuevo basado en los cambios

tecnológicos, ideológicos y la nueva organización que debía romper absolutamente con el pasado.

En 1932, la resolución del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética sobre la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas, habilitó la centralización y control oficial de los grupos artísticos y de sus producciones culturales. En 1934, en el Segundo Congreso de Escritores Soviéticos, centralmente se debatió la necesidad de impulsar el realismo socialista. Entre 1946 y 1948, resoluciones del PCUS reafirmaron esta política cultural, implantándose los postulados del secretario del Comité Central de Partido Comunista de la URSS, Zhdanov, que respondían a las exigencias sociales de un arte que, reflejando las condiciones existentes en el país, contribuyera a crear la nueva realidad.

A nivel local, este entrecruzamiento entre los aspectos políticos y estéticos en los debates de los nucleamientos de intelectuales, tuvieron sus precursores y expresión ya en la década del '20, entre el grupo de Florida y Boedo. Estos dos nucleamientos se enfrentaron alrededor de la discusión sobre el tipo de renovación que debía impulsar el arte, abogando el grupo Florida por una vanguardia estética y Boedo defendiendo una vanguardia política de compromiso social.

En las décadas del '30 y el '40, en el PCA se abrió un espacio en el que además de las posturas sobre las estrategias y tácticas políticas, se impulsaron una serie de actividades y debates en los que se ponía en discusión la cuestión de la vanguardia estética y el realismo socialista, la autonomía de los artistas e intelectuales y la producción al servicio del partido, los aspectos sociales e identitarios de la cultura argentina. Como señaláramos más arriba, producto del crecimiento político y sindical del PCA en el movimiento obrero, se produjo una amplia adhesión de intelectuales y artistas que crearon circuitos de producción, circulación y consumos culturales al calor de la lucha política nacional y de los acontecimientos mundiales. Al fragor de la lucha política y sindical contra la política conservadora, la lucha antifascista y las polémicas internacionales de los intelectuales en diversas publicaciones, notas y conferencias del propio partido o vinculadas a él, se tradujeron posturas de intelectuales y artistas rusos, italianos, franceses y españoles. Tanto la visita de Siqueiros a la Argentina y la difusión del muralismo mexicano como propuesta plástica, así como la actividad en el país de intelectuales españoles corridos por la Guerra Civil española, conmovieron el campo cultural y avivaron las polémicas políticas y estéticas. En esos tiempos, continuaba el debate entre

realismo y vanguardias, aunque hacia los años '40 el realismo socialista sería consagrado como la única estética posible del comunismo. Este período atravesado por el avance del fascismo, la segunda guerra mundial, el ingreso de la URSS y EEUU en la guerra y la alianza antifascista, así como el ascenso del peronismo en la Argentina, impactó en los posicionamientos estéticos. Por lo cual, el derrotero de algunos intelectuales y sus postulados estéticos no pueden reducirse al debate abstracción versus realismo socialista y es necesario articularlo con los procesos políticos más generales.

Arte concreto en la Argentina y el PCA

A mediados de la década del '40 en Argentina, muchos de los artistas del Grupo Arte Concreto se afiliaron al PCA, aceptando y coincidiendo con los postulados partidarios, pero a fines de la década se comenzaron a ajustar parámetros estéticos dentro del partido. Este movimiento de vanguardia buscaba crear a través de la abstracción geométrica un nuevo sistema de composición de la obra de arte. Su objetivo era rodear al hombre de objetos reales –objetos concretos y reales que no hicieran referencia más que a sí mismos– y cuestionaba todo arte de representación, ya fuera figurativo, expresionista, surrealista. En 1944, se editó la revista *Arturo. Revista de Artes Abstractas*, inicio del arte concreto en la Argentina.⁴

Desde principios de la década del '20 encontramos producciones no figurativas de artistas locales influidos por las vanguardias europeas. Elementos cubistas y futuristas son reelaborados en las obras de Pettoruti. La producción de Xul Solar está cruzada por el expresionismo alemán y el fauvismo. En el campo de la escultura, Curatella Manes y Sibellino también comienzan a trabajar con el lenguaje de la abstracción. Así como el impacto que generó la producción de Torres García, artista uruguayo vinculado al movimiento neoplástico de Mondrian y Van Doesburg. Todos ellos perseguían un orden universal que liberara a los medios de expresión de todo lo particular, para alcanzar el fin último del arte, el de crear un lenguaje universal construido con elementos puramente plásticos, es decir, planos y colores. Como consecuencia de esto, el arte no tendría ninguna otra significación ni referencia más que la de sí mismo. (Stangos, 1986: 133)

⁴Entre otros antecedentes, en 1942, algunos futuros artistas concretos, habían redactado *El Manifiesto de los Cuatro Jóvenes*, firmado por Tomás Maldonado, Claudio Girola, Alfredo Hlito y Jorge Brito, allí expresaban su disconformidad respecto al sistema artístico, fundado éste, en la consagración del arte burgués por parte del Salón Nacional y de la institución artística en general.

En su primer y única edición, *Arturo* –cuyo núcleo editor estaba conformado por Tomás Maldonado, Arden Quin, Lidy Prati, Roth Rothfuss, Giulia Kosice y Edgard Bayley– dio a conocer conceptos que reflejaban nuevas preocupaciones en el ámbito de la producción artística como fueron las nociones de *marco recortado*⁵ y de *invención pura*.⁶ Atraídos por la concepción materialista de la historia, los artistas del movimiento concreto consideraban la necesidad de un arte acorde a las condiciones materiales del momento y que por ende rompiera con la estética del pasado, fruto de un orden social distinto.⁷

A lo largo de seis años, este grupo artístico fue presentando sus postulados en manifiestos, escritos, panfletos, revistas, exposiciones, veladas y conferencias, con tono beligerante y endureciendo cada vez más sus posiciones, lo que dará lugar a rupturas y debates constantes dentro del grupo.

De este primer núcleo nacido en torno a la revista *Arturo*, en 1945 surge la Asociación Arte Concreto Invención (AACI), por un lado, y el movimiento Madi, por otro. En 1947, se produce una segunda escisión impulsada por Raúl Lozza, conocida como *Perceptismo*.

En este período, los artistas concretos realizaron decoraciones para actos políticos y colaboraron en publicaciones del partido, la relación entre los miembros de la AACI y el Partido Comunista Argentino fue estrecha pero difícil. Ya señalamos que en la década del '40, el realismo socialista se fue afirmando como el lenguaje estético hacia las masas y, desde esta perspectiva, el arte concreto resultaba un problema para el partido. En 1947, antes del alejamiento del grupo de artistas del PCA, en el diario comunista *Orientación*, a propósito de una muestra en el Salón Kraft con obras de artistas de la AACI y de Madi, se publica: “Se ha reunido en tres salas toda una cachivachería que se expone bajo la responsabilidad de los cultores de la mala pinturería y la pésima carpintería reunidos en la exposición ni tienen nada que ver con el arte y menos aún con el arte de avanzada”.⁸ La polémica dentro del partido se fue agudizando hacia 1948, cuando la situación política local y las disposiciones irradiadas

⁵Rothfuss, R. *El marco: un problema de la plástica actual*. *Arturo*, N° 1, Buenos Aires, verano 1944, s/p.

⁶Quin, A. “*Son las condiciones materiales*”. *Arturo*, N° 1, Buenos Aires, verano 1944, s/p.

⁷Según Edgard Bayley, miembro de la AACI: “La época que se inicia, época de reconstrucción y de socialismo, exige un arte acorde con la vida material de la sociedad que nace y se desarrolla. Pero este arte no puede fundarse ya en las formas representativas, que han constituido el denominador común de todas las escuelas y estilos del pasado, porque la representación en el arte es el trasunto espiritual de las organizaciones sociales clasistas”. Bayley, E. “Sobre Arte Concreto”, *Orientación*. Buenos Aires, 20 de febrero de 1946.

⁸Anónimo. “La flecha en el blanco” en *Orientación*. 30 de octubre de 1947.

desde la Unión Soviética derivaron en la expulsión y el alejamiento de muchos partidarios de la abstracción y de la renovación cultural.

Sin embargo, no podemos plantear una simple polaridad entre una estética realista única enfrentada a un arte abstracto homogéneo. Dentro de lo que podríamos llamar un arte figurativo y uno no figurativo, se ubican distintos proyectos, con diferentes objetivos y modos de operar.

En este trabajo, focalizamos este conflicto a la luz de las trayectorias de dos intelectuales: Raúl Lozza y Cayetano Córdova Iturburu, cuyas posiciones son confluyentes y divergentes a la vez en torno a la relación con el PCA. Posiciones que al analizarlas en paralelo nos llevaron a interrogarnos sobre el vínculo e intensidad de las contradicciones políticas y estéticas.

En el caso de Raúl Lozza, pintor y dibujante, –al tiempo de arribar a Buenos Aires desde Alberti, su ciudad natal, con el fin de proseguir sus estudios pictóricos– se afilió al PCA en 1933. Militó como dibujante en publicaciones antifascistas como *Socorro Rojo* y *La República*, utilizando un lenguaje figurativo y de temática social. En 1945, se sumó a las filas de los artistas que adhirieron a la abstracción geométrica para conformar junto a ellos la Asociación Arte Concreto Invención. En 1947 se separó de este grupo para fundar junto a sus hermanos y al crítico Abraham Haber el Perceptismo. Sus investigaciones estéticas, su producción plástica y su nucleamiento artístico no fueron obstáculos para su militancia en el PCA, porque como él señala en varias oportunidades el partido nunca lo cuestionó o lo censuró por su posicionamiento y lenguaje artístico aunque contradecía a la postura oficial.⁹

Para un análisis del recorrido estético y político de Raúl Lozza podemos establecer dos etapas, que él mismo identifica con motivo de la celebración organizada por el Comité Central del Partido Comunista Argentino en 2001 al cumplirse sus noventa años.

Lozza rescata la primera etapa en Alberti como la del aprendizaje junto a sus hermanos Obdulio Rafael y Rembrandt Van Dick. Así como la influencia artística que recibió de su padre, Rafael Carlos, –destacado libre pensador, masón y garibaldino– que los preparó en las tareas artísticas a las que se dedicarían posteriormente: pintura, escenografía, música, empapelado, decoración de murales, fileteo y artesanía de la madera.

⁹Archivo del Centro Cultural de la Cooperación, Manuscrito de Raúl Lozza, cedido por Graciela Browarnik, 2011.

En 1923, el suicidio de su padre y los problemas psiquiátricos de su madre, puso a los hermanos Lozza al cuidado de su tía materna Amalia Righeti, quien había estudiado en la Academia de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova de Chivilcoy. Al mismo tiempo que los hermanos trabajaban en el campo, continuaban su aprendizaje artístico, realizando su primera exposición con reproducciones de obras maestras y pinturas y dibujos propios con motivos del natural.

La segunda etapa, que Lozza llamó “el despertar de la conciencia”, se inició con la llegada de los hermanos Lozza a Buenos Aires en 1929, con dos cartas de recomendación dirigidas a Pío Collivadino, director de la Academia Nacional de Bellas Artes y al presidente Yrigoyen para que continuaran sus estudios artísticos en Italia. El golpe militar de Uriburu en 1930 anuló esta posibilidad cambiando su destino. La compleja situación política y la crisis económica, va acercando a los hermanos al Partido Comunista Argentino (PCA):

[...] Me conecté al PC a través de unos amigos que empezaron a ir a casa y la primera vez que me detuvieron fue por mala compañía. Era la guerra del Paraguay y Bolivia. Y salimos de noche a escribir la pared contra la guerra y nos agarró justo un auto de la policía. Estuve preso veinte días o más y por falsa compañía. Y ya me conecté, quedé conectado. Las primeras conexiones en serio que tuve y que lo disfrutaba... era la época bohemia en el '32. La tercera vez que estuve preso ya no fueron veinte días sino seis meses. Fue por un acto de los radicales que hacían en Constitución y yo fui con unos papeles escritos contra la Sección Especial de Represión, manuscritos, con letra mía. Y los llevaba para que el orador de los radicales lo dijera.¹⁰

En 1933 se afilió al PCA, partido en el que desarrolló su actividad política hasta el final de su vida. Inició su militancia con *Socorro Rojo*, diario antifascista de ayuda a los presos que se editaba y distribuía clandestinamente. Allí publicó los planos de las salas de tortura de la Sección Especial de Represión, en donde estuvo preso, como así también un listado con los nombres de las distintas torturas, bautizadas algunas como “corona de espinas” y “picana

¹⁰Entrevista grabada realizada a Raúl Lozza por Cristina Mateu. 1995

eléctrica”. Durante esta época participó junto a sus compañeros con pintadas contra la guerra, así como también de distintos actos de sindicatos obreros, contribuyendo a la lucha antifascista.

Publicó textos y dibujos en *La República*, diario consecuente con el movimiento obrero. Se trató de dibujos de protesta con lenguaje figurativo y temática social. Algunos ejemplos son *La picana*, *Éxodo por hambre*, *La nueva crucifixión*, *Guerra del Paraguay*, *Homenaje al 1° de mayo* y otros en los que se solidariza con presos políticos de distintos países. Todos ellos de mediados de los '30.

Estas experiencias fueron modelando a Lozza como ser humano y artista y son indicadores de su intenciones de encontrar un lenguaje estético que mejor representara a las clases oprimidas. Lozza consideraba que el arte tenía una función social, que era la de ubicar al hombre en la realidad ambiental y en el mundo objetivo en el que vive. (Lozza, 2004: 29) Comenzó sus investigaciones y elaboró teorías estéticas que desembocaron, años después, en la creación del Perceptismo. Sin embargo optó en esta tarea por producir un lenguaje distinto al que venía utilizando en sus dibujos en periódicos obreros y partidarios, resolviendo que

[...] con eso no adelantaba nada, no lograba nada porque eso lo estaba viviendo la gente, no hacía más que recordarle algo que no podía olvidar. Era testimonial. Entonces me di cuenta que no tenía que ser testimonial sino equivalente, es decir, de acuerdo al desarrollo social y científico y no quedarse en una cosa abstracta.¹¹ Es un recurso que el pintor siempre utilizó porque nunca tuvo una forma propia del arte sino que se basó en las formas del entorno y ese fue el error y esa es la pintura concreta: el arte adquiere su forma propia [...].¹²

En 1944 participó en la edición del periódico *Contrapunto*¹³, publicación dedicada a la literatura, la crítica y el arte, siendo miembro de la dirección. En el N° 4 de ese periódico,

¹¹Para Raúl Lozza “la pintura desde las cavernas siempre fue abstracta porque hace abstracción, crea volúmenes que no están en la realidad. Entonces todo es abstracto”. Mezza Cintia y Ferrari María Laura. Raúl Lozza (1919) y los años cuarenta. Entrevista publicada en www.sitearte.com. Acceso 10/3/2011

¹²Mezza Cintia y Ferrari Maríal Laura. *Raúl Lozza (1919) y los años cuarenta*. Entrevista publicada en www.sitearte.com

¹³Junto a Raúl Lozza estaban en *Contrapunto* Lafleur, León Benarós, Arturo Cerretani, Roger Pla y Sigfrido Radaelli. Colaboraban, además, Elías Pitterbarg, Ernesto Sábato, Samuel Eichelbaum, Héctor Agosti, Jacques Mercatón, Juan Carlos Paz, Enrique Molinas, Vinicius de Moraes, y otros, con ilustraciones de Luis Centurión, Leónidas Gambartes, Anselmo Piccoli y Raúl Lozza. Aparecerá en seis oportunidades, hasta 1945.

Lozza escribe “Acotación al Nuevo Realismo” en respuesta al artículo “En defensa del Realismo” de H. Agosti, publicado en el número anterior.¹⁴ Agosti sostenía que el artista encontraba su materia en el mundo de los objetos, el que le proporcionaba una multitud de apariencias de las que debía separar lo accesorio mediante la abstracción. Esto le permitiría transformar la obra de arte en una sustancia sensible. Por lo tanto, contra la deshumanización y evasión que suponía el arte abstracto, el realismo convertía a la abstracción en un método para abordar la realidad. (Rossi, 2010: 153) Lozza respondía:

[...] Es confuso medir del universo con el tamaño del hombre y el concepto irracional de cierta filosofía bastante popularizada, idealizan los fines de un arte llamado de retorno, de un arte desde ya divorciado esencialmente de nuestra época, que no está de retorno ni es caduca. De aceptar una pintura realista para el devenir artístico del país, estimamos que no sería planteado un problema de fórmulas exteriores, encubriendo en su fondo la reacción artística, rescatando, hermosando o deformando para nuestro presente los viejos resabios y las falsas verdades.¹⁵

Lozza estableció contacto con los artistas nucleados alrededor de la revista *Arturo*, con quienes compartió la necesidad de una ruptura con el arte del pasado y la utilización de nuevos lenguajes estéticos. Junto a ellos, participó en 1945 de la creación de la AACI. Su preocupación estética estaba orientada a eliminar el ilusionismo inherente a las artes bidimensionales. Esto lo llevó a estudiar el factor espacial y sus distorsiones debido a las experiencias imaginarias. Para los artistas concretos la solución del factor espacial constituía el paso esencial hacia la “no-representación”, de modo de acompañar el desarrollo del conocimiento de las ciencias y la vida social en el proceso de transformación. Es decir, la actividad creadora como equivalente e impulsora, y no anecdótica ni testimonial. (Lozza, 2004: 20)

A comienzos del año 1947 Lozza se alejó de la AACI. Según el artista no se había logrado solucionar el problema contradictorio espacial que entorpecía la conquista de la especificación del arte de la pintura. (Lozza, 2004: 65) Entonces crea el Perceptismo, nuevo

¹⁴Lauría, A. Raúl Lozza. *Cronología y biografía artística*. Publicación en <http://museolozza.com.ar/raul-lozza/biografia/> Acceso 10/3/2011.

¹⁵Lauría, A. Raúl Lozza. *Cronología y biografía artística*. Publicación en <http://museolozza.com.ar/raul-lozza/biografia/>

sistema estructural basado en la solución de cuatro problemas vinculados al color, a la sustitución del “fondo” por el “campo colorido”, a lo estructural y a la elaboración de una “cualimetría de la forma plana”. El objetivo de Lozza fue “introducir el objeto estético en el espacio de las contiendas cotidianas de la vida, con las inquietudes de cambio y los júbilos de las conquistas del hombre”. (Lozza, 2004: 22)

En el catálogo de la primera exposición perceptista realizada en la Galería Van Riel en 1949, Lozza define al Perceptismo con las siguientes palabras:

[...] El Perceptismo no se complementa con el medio, sino que impulsa su desarrollo (...) Por esa causa, no es el refugio de la pintura en un idealismo geométrico y matemático, sino la integridad a su realidad histórica y a la naturaleza inequívoca, inconfundible, de su función social, como hecho revolucionario y como proceso dialéctico de elementos materiales de creación.¹⁶

Si bien en sus testimonios Lozza manifiesta que, en cuanto a su producción artística y sus investigaciones estéticas, siempre contó con el aval del Partido, es llamativo que, en un momento donde el PC establecía al realismo socialista como el estética oficial, hecho que motivó la expulsión y alejamiento de muchos de los artistas concretos, Lozza continuara su militancia a la vez que promovía el arte concreto públicamente.

[...] Si existió algún roce se debió a un período no fundado claramente en materia doctrinaria, imperante en la primera etapa y en el confuso manipuleo de los concreto y su función social. (...) Es decir, que jamás tuve conflictos aquí en relación a mi teoría artística, la cual siempre fue respetada en la medida que fue aclarada.¹⁷

¹⁶Lozza, Raúl. “Ante la decadencia y el espíritu...”, en Raúl Lozza. Primera exposición de pintura perceptista (catálogo exposición). Buenos Aires, Galería Van Riel, 1949.

¹⁷Archivo del Centro Cultural de la Cooperación, Manuscrito de Raúl Lozza, cedido por Graciela Browarnik, 2011.

Córdoba Iturburu, una crítica estética y política en el PCA

Respecto a lo expuesto, la figura de Córdoba Iturburu nos ofrece un recorrido militante dentro del Partido Comunista Argentino diferente al de Raúl Lozza. Cayetano Córdoba Iturburu también se afilió al partido en 1933, donde militó durante 14 años, participando activamente de la vida cultural y social como gestor, ensayista, periodista, conferencista y crítico. Al tiempo que su figura resultó importante en el campo artístico y un referente en la conformación de la crítica de arte local. En 1948, coincidió su expulsión con el enfrentamiento público que sostuvo con un dirigente destacado del PCA, Rodolfo Ghioldi, al cuestionar la adopción del realismo como único canon en el arte. Esbozar un recorrido de su militancia enriquece este desenlace ligando posturas respecto a la cultura y la estética con su actividad dentro del partido, sus posicionamientos y acciones sobre la situación política y la coyuntura del país.

Desde joven promovió las vanguardias culturales en sus escritos y conferencias. Se vinculó a *Proa*, *Martín Fierro* y el grupo Florida; también a *Claridad*, publicación del grupo Boedo. Antes de su ingreso formal al PCA, dirigió, entre 1930 y 1932, *Argentina. Periódico de Arte y crítica*, y en sus escritos ya comenzaba a postular ciertas afirmaciones que complejizaban ideas planteadas durante la década previa como antagónicas: la lucha por una vanguardia política o una vanguardia estética.

La portada del segundo número de *Argentina*, publicado en junio de 1931, corresponde a una nota en la que el director del periódico, respondía a "...un escritor de Claridad...", Elías Castelnuovo quien al parecer había acusado al periódico y cuestionado el discurso de su director –respecto de una conferencia sobre Roberto Arlt pronunciada tiempo antes– de no corresponderse con los ideales de la presente generación. Castelnuovo, activo militante de izquierda, anarquista y durante este período, comunista, abogaba por un "arte de masa", de compromiso social y partidario. Iturburu defendía en estos primeros debates, un arte desvinculado de la propaganda ideológica, desinteresado y al margen de ideales políticos. Para él, el arte tendría una finalidad en sí misma y en virtud de su presencia colaboraría con la sociedad:

[...]Creemos además que el arte no puede ser vehículo de doctrinas, sino que tiene su finalidad en sí mismo y que sus beneficios sociales se producen en virtud de presencia. [...]No admitimos, de ninguna

manera, el criterio socialista o comunista, de poner el arte al servicio de otro ideal. ¿Es que el arte no es ya un ideal bastante alto? [...].¹⁸

Creemos interesante cruzar esta lectura con otra nota publicada en el número siguiente, donde Iturburu reacciona frente a *Política Revolucionaria* de Leopoldo Lugones, calificando la postura de este último de ideología de tipo fascista y despótica, posición que lo acercará al PCA a poco del golpe del '30: “Lugones ha dejado de ser nuestro poeta máximo, para pasar a ser la máxima amenaza. Lo afirma mi convicción de que nada es más fuerte que el pensamiento, más poderoso que la palabra”.¹⁹

Siguiendo a Iturburu, interpretar el sentimiento del pueblo sería en primer y última instancia lo que debería guiar sus palabras: “A él, encarecedor del pueblo, que califica al pueblo de turbas inorgánicas, es necesario recordarle que no hay salvadores ni inspiradores, que los que encarnan e interpretan los sentimientos de sus pueblos, porque el pueblo es, en última instancia, el único inspirado”.²⁰

Como señalamos, la situación política internacional y nacional opera en muchos de los intelectuales en este momento, constituyendo y reposicionando un nuevo campo de fuerzas en el que se inscribe este joven poeta y crítico. De ahí que esta nota sobre Lugones resulta un salto cualitativo respecto al viraje que va a realizar posteriormente entramando arte y política. Mientras que le respondía a Castelnuovo: “creemos que el arte no puede ser vehículo de doctrinas, sino que tiene su finalidad en sí mismo y que sus beneficios sociales se producen en virtud de su presencia”, al mes siguiente al lamentar la descalificación del pueblo que hace Lugones como “turbas inorgánicas”, verifica la relación entre las poéticas y las doctrinas. Aunque necesitaba aclarar el carácter no artístico del texto de Lugones, reconocía la necesidad de ubicarse frente al mismo ya que “el deber de definir posiciones frente a sus ideas obligan nuestra atención”.

Con su afiliación en 1933, Iturburu radicalizó su postura en relación al rol del escritor, reflexionando sobre cuáles eran las posibilidades de un arte para la revolución en el contexto partidario de aquellos tiempos. Si bien oficialmente el partido sostuvo una posición al

¹⁸Córdoba Iturburu, Cayetano. “Argentina y Nuestra Generación”, en *Argentina Periódico de Arte y Crítica*, Año 1, N° 2, Junio 1931, Bs As.

¹⁹Idem, op. cit. “Política Revolucionaria’ de Leopoldo Lugones”, en *Argentina Periódico de Arte y Crítica*, Año 1, N° 3, Agosto 1931, Bs As.

²⁰Idem, op. cit.

respecto, también existieron otros espacios donde esas ideas fueron puestas en cuestión. Por ejemplo, en el primer número de *Contra, la revista de los Franco Tiradores*, dirigida por González Tuñón, Córdova Iturburu publicó *Literatura y propaganda*²¹ en donde frente a la duda de si la verdadera literatura debía descender al mundo agitado de las luchas políticas, éste sostenía categóricamente que la aspiración revolucionaria constituía la médula del arte de su tiempo.

Abierto este debate, en los siguientes números, la revista desarrolla una encuesta titulada *¿El arte debe estar al servicio de un problema social?*, enmarcada en la propuesta cultural del PCA de defensa activa de la cultura y en medio de las polémicas desatadas en torno a la visita de David Alfaro Siqueiros a la Argentina en mayo de 1933. La encuesta fue contestada por Luis Waismann, Jorge Luis Borges, Nydia Lamarque, Oliverio Gironde y Cayetano Córdova Iturburu. Este último intervino con *"Arte, Arte Puro, Arte Propaganda"*,²² donde se definió claramente por un arte revolucionario y comprometido, a la vez que reaccionó ante la respuesta irónica y ambigua de Borges sobre un arte al servicio social. Se posicionaba también frente a los acontecimientos políticos cuestionando el voto secreto y obligatorio como instituciones burguesas liberales, acusando a los radicales y socialistas por participar en las últimas elecciones pese al fraude, cuestión que también estaba en debate dentro del PCA.²³ En ese momento, Iturburu se enfrentaba al arte-purismo pero no especificaba qué tipo de arte sería el auténticamente revolucionario, específicamente no defendía un canon realista ni la necesidad de un arte de temática puramente social.

En 1935, junto a Aníbal Ponce y otros, fundó la "Asociación de Intelectuales, artistas, periodistas y escritores (AIAPE)" donde se nuclearon intelectuales de izquierda antifascistas. En el primer número de *Unidad*, su órgano difusor, Iturburu escribió "Hacia una plástica revolucionaria",²⁴ donde continuó desarrollando su posición frente al arte y dio su apoyo al Salón de la AIAPE impulsado por Antonio Berni. Iturburu defendió a los artistas de la AIAPE frente a los cuestionamientos que recibieron las pinturas expuestas en el salón, respecto a su nivel técnico y sus temáticas, siendo estas criticadas de naturalezas muertas y pinturas abstractas:

²¹Córdova Iturburu, Cayetano. "Literatura y Propaganda", *Contra*, N°1, abril de 1933.

²²Córdova Iturburu, Cayetano. "Arte, arte puro, arte propaganda", *Contra*, N° 4, Agosto 1933.

²³El debate respecto a encauzar la lucha política en el ámbito electoral frente al fraude electoral y con la proscripción del comunismo, llevó a discusiones respecto a quién votar en las elecciones presidenciales durante la campaña electoral que consagró el triunfo de Ortiz.

²⁴Córdova Iturburu. "Hacia una plástica revolucionaria", en *Unidad*, Nro. 1, 1936.

[...] nuestros artistas saben a dónde van, saben lo que quieren [...] Habrá entre ellos quienes tengan aún mucho que aprender técnicamente [...], pero algo, en cambio, tienen que enseñar a muchos técnicos impecables. Ese algo es una alta lección de valentía artística y civil, de decisión, de energía, de juventud y solidaridad humana. [...] Nuestros artistas saben qué mundo quieren representar y cómo deben representarlo, tienen una esperanza clara y una voluntad firme que comunicar a los otros hombres. [...] Su arte es lo que debe ser el arte: una expresión de sentimientos y anhelos colectivos [...].²⁵

Iturburu continuó en las siguientes publicaciones defendiendo tanto un arte revolucionario como la defensa de libertad para la cultura y el apoyo a los movimientos de vanguardia, considerando al arte en tanto innovador, revolucionario. Con estas premisas irá confrontando la idea de un único modo de arte posible, condicionante y limitante, el realismo socialista, que se fue imponiendo en el partido como canon estético.

En 1937, en España participó como delegado de la AIAPE junto a González Tuñón, en el *II Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura* (Madrid-Valencia) y apoyó la concepción del intelectual al servicio del pueblo que proponía esa Asociación respecto a los acontecimientos desatados por la Guerra Civil Española. A su vuelta, en 1938, escribió *España bajo el comando del pueblo*, reportaje autobiográfico sobre los frentes durante la guerra:

[...]Luego de seis meses en España, soy un combatiente no un espectador. He creído que mi deber consistía en recoger un panorama estricto para ofrecerlo a mis compatriotas en prueba de justicia de la causa de España. [...] No sabía si mi deber consistía en quedarme allá para correr con el pueblo español la suerte de la República o volver a mi tierra para contribuir con mi voz en la tenaz labor de su defensa.²⁶

Resulta importante a la hora de analizar sus posturas en el campo cultural, también tener en cuenta sus posiciones y reacciones respecto a la situación política internacional y

²⁵Idem, op. cit.

²⁶Córdova Iturburu. *España bajo el comando del pueblo*, Acento, 1939.

nacional. En “Democracia imperialista y nuevo orden”,²⁷ nota publicada en *Nueva Gaceta* en 1941, evaluaba el nuevo orden y situación mundial no ya en la clave antifascista sino antiimperialista. Acusando a las políticas llevadas por Roosevelt frente la Guerra Civil Española, como parte de la dictadura imperialista que significaba el capitalismo industrial monopolista y abogaba por la necesidad de que el pueblo le cierre el camino:

[...]El señor Presidente Roosevelt, tan sensible a la suerte de la democracia que se ha hecho votar a tambor batiente las leyes y los créditos necesarios para poder acudir en auxilio del tambaleante andamiaje del Imperio Inglés, no fue tan diligente cuando la voz conmovedora del pueblo español clamaba por armas para defender su legítimo gobierno popular, su insospechable democracia, las conquistas sociales, económicas y políticas que lo ponían en el camino de la verdadera libertad.²⁸

[...]El fascismo es en los países imperialistas, la dictadura política del capitalismo industrial y financiero. En nuestro país será –si el pueblo no le cierra el camino– la dictadura del imperialismo monopolista y de la oligarquía terrateniente a su servicio. Pensamos que la felicidad de los pueblos es la liberación nazi fascista. Pero no estamos dispuestos, por eso, a servir de útiles instrumentos en las manos de los capitalismo extranjeros que traban nuestro desarrollo y nos mantienen en una humillante infancia política y económica.²⁹

En septiembre de 1945, como parte de la organización de la “Marcha de la Constitución y la Libertad”, de causa antiperonista y apoyada por variados sectores sociales y políticos, entre ellos el PCA, Iturburu y el compositor Isidoro Maiztegui son convocados para la creación de una marcha que acompañaría la movilización, aludiendo al himno nacional. La letra aclamaba por la patria, la libertad y la constitución.³⁰ También colaboró en otras publicaciones dentro de la órbita del partido como *Nuestra Línea*, *Intelectuales contra el fascismo* y *la guerra adheridos a*

²⁷Córdova Iturburu, Cayetano. “Democracia, imperialismo y nuevo Orden”, *Nueva Gaceta*, N° 2, segunda quincena de mayo de 1941. Al respecto ver Pasolini, Ricardo. “Consideraciones sobre intelectuales y prensa antifascista”, en *Prisma*, N°12. Año 2008.

²⁸Idem, op. cit.

²⁹Idem, op. cit.

³⁰Corrado, Omar. “Música y práctica política del comunismo en Bs As, 1943-46”. En *Afuera, estudios de crítica cultural*, Año II, N° 12, Junio 2012.

la UEAR. Todo esto daría cuenta de una activa participación en el PCA durante sus años de militancia.

En el campo específico del arte, la disputa en torno a la abstracción versus la figuración lo convocó en tanto defensor de la libertad cultural y la necesidad de vanguardismo en el arte. Durante su período de militancia, apoyó al arte no figurativo y a los abstractos sin arremeter contra el realismo socialista en particular. Será posteriormente con su alejamiento del partido, que defendiéndose de los ataques, cuestionará a este último con mayor ímpetu. Más allá del asunto de la figuración, hará hincapié en su función y sus límites como herramienta partidaria. Aún fuera del PC, Iturburu continuó siendo cuestionado por muchos intelectuales que desde *Orientación* y otras publicaciones vinculadas al partido siguieron atacándolo, tema que no desarrollaremos en este trabajo.

Consideraciones finales respecto a las dos trayectorias

Los derroteros y debates estéticos que tuvieron lugar durante el período analizado dentro del PCA dan cuenta del lazo contradictorio entre la posición estética y el recorrido como militantes de sus protagonistas. No podemos reducir la situación únicamente a acatamientos o choques respecto de directivas soviéticas o partidarias locales, tampoco es posible esgrimir un relajamiento o flexibilidad de estas cuestiones en el PCA.

Esbozar el recorrido de Raúl Lozza y Córdova Iturburu como militantes nos permitió en principio establecer la marcada diferencia en la inserción partidaria de ambos intelectuales. Al menos, respecto de lo conocido o resguardado hasta el presente, Lozza expresó menos sus posiciones políticas, ideológicas y estéticas en el debate interno y los órganos de difusión partidarios; a la vez sus prácticas y teorías estéticas no las desarrolló en el marco del círculo de artistas e intelectuales comunistas.³¹ Por el contrario, Córdova Iturburu se mostraba y exponía dentro y fuera del partido con opiniones definidas políticas y culturales, teniendo un rol protagónico en la organización e impulsando actividades culturales en el partido.

³¹Lozza, posteriormente, en respuesta a una nota de H. P. Agosti en *Contrapunto N° 4 de 1944* –en el que defendía el nuevo realismo y el muralismo– sostenía que: “Hacer realismo hoy –advertía– no es hermohear o deformar viejos conceptos, sino concretar el goce estético de la época, una época –añadía– en la cual las nuevas generaciones no pueden ser sinceras consigo mismas permaneciendo en la regresión artística. Para ellas hay un solo camino –finalizaba–: no caer en burdas imitaciones, rechazar envejecidos conceptos, descartar los formalismos automáticos, y “captar y universalizar este vivir nuestro de hoy”.

Aparentemente, convivieron estos dos diferentes estilos de militancia política y estética en el partido, aun cuando contradecían la idea de partido monolítico y desafiaban las prescripciones estéticas impuestas desde la Internacional Comunista. En esta primera instancia de investigación vemos que los parámetros estéticos de Lozza no obstaculizaron su militancia dentro del partido, que lo reconoció y homenajeó hasta su muerte como intelectual comunista. Su postura no terminó incidiendo en los debates artísticos intrapartidarios, tampoco los testimonios hasta ahora analizados evidencian una activa participación militante, ni posicionamientos explícitos respecto a otros asuntos claves para el PCA como las luchas sindicales y antifascistas, es decir, respecto a la situación nacional e internacional.

A Córdova Iturburu, que por el contrario fue expulsado del partido, lo ubicamos posicionándose en diversas pujas y participando de agudos debates, no sólo estéticos y literarios, sino también relacionados a temáticas sociales y políticas, vinculados directamente a movimientos de lucha antifascistas y antiimperialistas. Por otro lado, su trayectoria en el circuito oficial de las artes, posiblemente le confirió cierta autoridad dentro del propio partido.

Creemos necesario profundizar sobre cómo la lucha política intrapartidaria se expresó en 1948 respecto a los cambios que se produjeron con la posguerra (la ruptura de la alianza soviético-norteamericana, la campaña anticomunista de EEUU a nivel internacional y el triunfo del peronismo en la Argentina) hechos que sin duda abrieron nuevas brechas que modificaron los enfoques políticos, ideológicos y culturales y que tensaron los debates estéticos reforzando la polarización de posturas. Temas que será necesario desarrollar en futuras investigaciones.

Bibliografía

Archivo del Centro Cultural de la Cooperación, Manuscrito de Raúl Lozza, cedido por Graciela Browarnik, 2011.

Bayley, E. (20 de febrero de 1946) Sobre Arte Concreto. *Orientación*. Buenos Aires, 20 de febrero de 1946.

Bilsky, Edgardo. (1982) *Esbozo de la historia del movimiento obrero argentino: desde sus orígenes hasta el advenimiento del peronismo*. Buenos Aires: Biblos.

Córdova Iturburu, C. (Agosto 1931) 'Política Revolucionaria' de Leopoldo Lugones. *Argentina Periódico de Arte y Crítica*. 1, (3). Buenos Aires.

_____ (Agosto 1933) Arte, arte puro, arte propaganda. *Contra*, (4). Buenos Aires.

_____ (Abril 1933) Literatura y Propaganda." *Contra*, (1). Buenos Aires.

_____ (Junio 1931) Argentina y Nuestra Generación, *Argentina Periódico de Arte y Crítica*, 1, (2), Buenos Aires.

_____ Arte dirigido, Consultado en Archivo Córdova Iturburu, Buenos Aires: Cedinci.

_____ (Agosto 1933) Arte, arte puro, arte propaganda. *Contra*, (4).

_____ (Abril 1933) Literatura y Propaganda. *Contra*, (1).

_____ (1949, Enero 23) "Un tema polémico: el arte no figurativo", *Clarín*, Buenos Aires.

_____ (Segunda quincena de mayo 1941) Democracia, imperialismo y nuevo Orden. *Nueva Gaceta*, (2). Al respecto ver Pasolini, Ricardo. (2008) "Consideraciones sobre intelectuales y prensa antifascista", *Prismas*, (12). Universidad Nacional de Quilmes

Corrado, O. (Junio 2012) Música y práctica política del comunismo en Bs As, 1943-46. *Afuera, estudios de crítica cultural*, 2, (12). Buenos Aires.

Dimitrov, Jorge. (1974) *Fascismo y Frente Único*. Buenos Aires: Nativa Libros.

Gilman, Claudia. (2006) Florida y Boedo: hostilidades y acuerdos. En Viñas, D. (coord.) *Literatura argentina del siglo XX*, 2, Buenos Aires.

Lauría, A. (2003) "Raúl Lozza. Cronología y biografía artística." Publicación en <http://museolozza.com.ar/raul-lozza/biografia/> . 2003. 10 de marzo 2011.

Longoni, A., Lucena, D. (2004) De cómo el júbilo creador se trastocó en desfachatez. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido comunista. 1945-1948. *Políticas de la memoria*. (4). Buenos Aires.

Longoni, A., Tarcus, H. (Julio 2001) Crónica de la expulsión de Córdova Iturburu del Partido Comunista. *Revista Ramona*, (14). Buenos Aires.

Lozza, Arturo. (2010) *Cómo Raúl Lozza navegó contra la corriente y descubrió el arte concreto*. Buenos Aires: Tropea

Lozza, Raúl. (1949) Ante la decadencia y el espíritu..., En Lozza, Raúl. *Primera exposición de pintura perceptista* (catálogo exposición). Buenos Aires: Galería Van Riel.

_____ (2004) "Mi pintura concreta y el color. Raúl Lozza, Breve Historia y teoría del arte concreto" (Para la Intervención en un simposio de Nueva York). *Teoría Estructural del color*. Buenos Aires: Edición del autor.

_____ (2004) Raíces primarias del gran follaje cromático (Texto de mi autoría dado a conocer por SELECCIONES). *Teoría Estructural del color*. Buenos Aires: Edición del autor.

_____ (2004) Teoría estructural del color (La Tesis). *Teoría Estructural del color*. Buenos Aires: Edición del autor.

Lucena, D (2011) La irrupción del arte concreto-invencción en el campo artístico de buenos aires (1942-48), *European review of artistic studies*. 2, (4), 78-102.

Lucena, D. (2007) Arte y militancia: encuentros (y desencuentros) entre los artistas y el Partido Comunista Argentino. *Revista Ramona* (74). Buenos Aires.

Lucena, Daniela. (2006) Cultura proletaria y vanguardia rusa. Discusiones en torno a la construcción de un nuevo mundo. *Question, Revista especializada en periodismo y comunicación*. 1 (12) Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. ISSN 1669-6581.

Mateu, C. (1998) Política e ideología de la Federación Deportiva Obrera, 1924/1929. *Deporte y Sociedad*. Buenos Aires: Eudeba.

_____ (Julio 2000) *Expresiones de la cultura de clase en la cultura nacional*. Trabajo presentado en 2° Foro por los derechos de la cultura. Pinamar.

_____ (Octubre 2009) *Antiimperialismo y cuestión nacional en la Política Cultural del Partido Comunista Argentino de los Años '30: Un planteo general de la Cuestión*. Trabajo presentado en XII Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia.

Meo Laos, V. (2007) *Vanguardia y renovación estética: Asociación Amigos del Arte: 1924-1942*. Buenos Aires: Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad, CICCUS.

Mezza C., Ferrari M.L. "Raúl Lozza (1919) y los años cuarenta." Entrevista publicada en *Revista Generación abierta* <http://www.generacionabierta.com.ar>. 10 de Marzo 2011.

Pasolini, R. (2004) Intelectuales antifascistas y comunismo durante la década del 1930. Un recorrido posible: entre Buenos Aires y Tandil. *Estudios Sociales*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Quin, A. (Verano 1944) *Son las condiciones materiales*. *Arturo*, (1), Buenos Aires..

Rossi, M.C (2010) *Las Utopías constructivas de la postguerra rioplatenses*, Tesis doctoral. FFYL, Archivo Biblioteca Fac. F. y L.-UBA. Buenos Aires.

Rossi, M.C. (2003) En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción, *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*. Buenos Aires: Fundación Telefónica.

Rothfuss, R. (Verano 1944) El marco: un problema de la plástica actual. *Arturo*, (1), Buenos Aires.

Saitta, Silvia. (2005) *Contra. La revista de los francotiradores*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Stangos, N. Comp. (1986) *Conceptos de arte moderno*. Londres: Alianza Editorial.

Terán, Oscar. (1986) *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Catálogos Editora.

Vargas, Otto. (1999) *El Marxismo y la revolución argentina. Tomo II*. Buenos Aires: Ed. Ágora.

Verón, N. y otros (2003) *Estética, arte, militancia. Un recorrido a través de los escritos de Cayetano Córdova Iturburu. Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*. Buenos Aires: Fundación Telefónica.

Entre ativismo estético e político: Discussões comunistas sobre as artes plásticas nos '30

Resumo: No campo da cultura e das artes plásticas no período transcorrido entre 1935 e 1945 houve um intenso debate no mundo e na Argentina em relação às linguagens estéticas. Os intelectuais e artistas que nesses anos estiveram ligados às organizações políticas e culturais que surgiram no marco da revolução socialista participaram de discussões respeito de quais foram as novas formas e os conteúdos que melhor representassem à classe operaria em sua luta pelo poder.

Na Argentina, e especificamente no âmbito das iniciativas e das atividades culturais que despregou o Partido Comunista da Argentina (PCA), um dos debates propostos foi entre os intelectuais e defensores de uma arte ligada aos parâmetros do "realismo socialista" e aqueles que defenderam as vanguardas estéticas ligadas à linguagem abstrata.

A questão entre o realismo e a abstração foi abordada pelas diferentes disciplinas e abordagens. Nosso trabalho propõe estabelecer a interrogação sobre alguns aspectos pouco desenvolvidos até agora, por exemplo, como influenciou e qual foi a concepção estética e política, a correspondência entre estas concepções, tais como a de Raul Lozza ou a de Córdova Iturburu, com sua filiação partidária, no contexto da intensa luta política e ideológica que impôs a disputa com o peronismo e a questão da guerra antifascista.

Palavras-chave: Partido Comunista argentino – Realismo – Abstração - Raúl Lozza - Cordova Iturburu.

Aesthetic or political activism: Communist discussions about Art in the '30s

Abstract: In the field of culture and art, in the period between 1935 and 1945, there was an intense debate in the world and in Argentina regarding aesthetic languages. At that time, intellectuals and artists who were linked to political and cultural organizations which arose in

the heat of socialist revolution, participated in discussions about the best new ways and content in order to represent the working class in its struggle for power.

In Argentina, and specifically within the cultural initiative and activities displayed by the Argentine Communist Party (PCA), one of the debates involved, on the one hand, the intellectuals and supporters of an art attached to the "socialist realism" parameters and, on the other hand, those who defended aesthetic vanguards linked to abstract language.

The issue between realism and abstraction has been addressed by different disciplines and approaches. Our work reflects on some aspects scarcely developed so far, for instance, in which way they influenced and what the correspondence was between these aesthetic and political concepts, such as in the cases of Raul Lozza or Córdoba Iturburu and their party militancy, in the context of the intense political and ideological struggle that was imposed by the dispute with Peronism and the anti-fascist war.

Keywords: Argentine Communist Party – Realism – Abstraction - Raúl Lozza - Córdoba Iturburu.