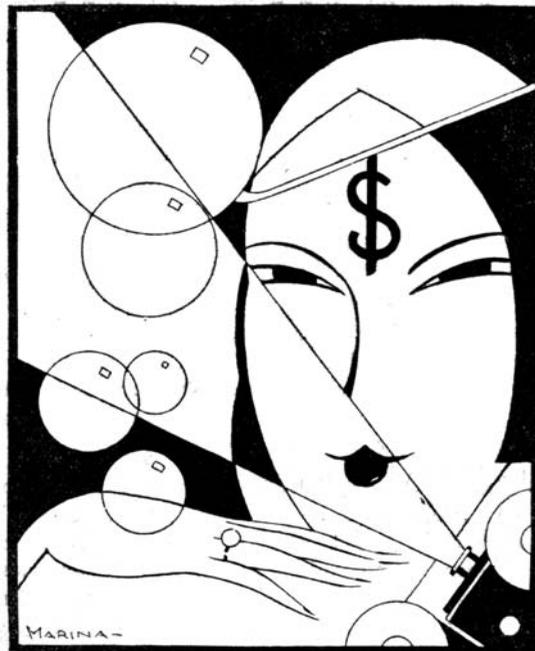


De cómo el "júbilo creador" se trastocó en "desfachatez"

El pasaje de Maldonado
y los concretos
por el Partido Comunista.
1945-1948*

Ana Longoni y Daniela Lucena



Marina

Durante años cruciales del desarrollo de la vanguardia concreta en Buenos Aires (cuyo inicio puede fijarse en la aparición de la revista *Arturo* en el verano de 1944), varios de sus integrantes, entre ellos Tomás Maldonado, se suman con entusiasmo al Partido Comunista Argentino (PCA), atribuyéndole a esta organización política –entre otras energías– la afirmación del “júbilo creador” que proclamaban los manifiestos concretos. Este artículo reconstruye y documenta las peripecias de ese vínculo –escasa o nualmente considerado por la historiografía del arte– que se prolongó por tres años, implicó una serie de producciones, intervenciones y debates, derivó en la expulsión de Maldonado decidida por un tribunal partidario, y tuvo como triste corolario una nota en la prensa partidaria que entre otros apelativos tilda de “desfachatados” a los artistas concretos y madí. Se repone aquí el contexto internacional en que este tránsito ocurre y se desentraña: el fin de la Segunda Guerra Mundial y los comienzos de la Guerra Fría, el recrudescimiento del dogma del realismo socialista en la URSS entre 1946 y 1948, y las polémicas y purgas que ello desencadenó en otros partidos comunistas, particularmente en el italiano (PCI), que influyó directamente en las posiciones adoptadas por el propio Maldonado. Ana Longoni es coautora de los libros *Del Di Tella a Tucumán Arde* (Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000) y *De los poetas malditos al video-clip* (Buenos Aires, Cántaro, 1998). Dirige el equipo de investigación “Artes plásticas e izquierdas en la Argentina del siglo XX”, del cual la socióloga Daniela Lucena es integrante.

El júbilo creador

En el periódico *Orientación* —órgano oficial del PCA— el 19 de septiembre de 1945, en la página literaria y artística, bajo el título “Artistas adhieren al comunismo” se lee el siguiente texto:

“Los artistas y escritores del Movimiento Arte Concreto se afilian al Partido Comunista: Porque el Partido Comunista es una fuerza nacional al servicio del bienestar, la libertad y el desarrollo cultural de nuestro pueblo; porque ha luchado y lucha a diario, abnegada e inteligentemente, contra las tendencias regresivas que envilecen la existencia humana y traban su desenvolvimiento físico y espiritual; porque el pensamiento marxista-leninista, que el PC practica, exalta la grandeza y la capacidad realizadora del hombre y niega las ficciones que, en todos los campos, lo humillan y esterilizan, y, finalmente, porque el P. Comunista afirma la fraternidad y el júbilo creador, amplía y densifica el espíritu, ensancha al infinito sus posibilidades inventivas y prefigura nuevas formas de sensibilidad y de vida.”

Firman la declaración, en orden alfabético, Edgar Bayley, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Tomás Maldonado y Aldo Prior. Esta pertenencia —sostenida a lo largo de los años siguientes— es paralela a una serie de intervenciones de los artistas concretos en el campo artístico (producción de obras, manifiestos y textos teóricos, muestras grupales e individuales, divisiones y reagrupamientos, la publicación de la revista *Arte Concreto-Invención*).

Su participación en el PC asumió distintas formas, entre las cuales la más evidente es la colaboración de los concretos en la prensa partidaria, en la que publican notas sobre arte, y desde donde promocionan a través de avisos y comentarios sus muestras.¹ Esta estrategia de (auto)legitimación a través de la prensa partidaria puede leerse como una respuesta frente al vacío y los ataques virulentos por parte de la crítica de arte (en medios especializados o masivos) ante las manifestaciones del Arte Concreto.

Por otra parte, los artistas concretos aparecen agrupados en un bloque común junto a otros artistas afiliados o simpatizantes del comunismo, que en el campo artístico estaban en una posición distinta e incluso antagónica.² Es el caso de

la declaración colectiva “¿Exposición de Arte Español Contemporáneo? Un manifiesto de artistas argentinos”, publicada el 3/12/1947 en *Orientación*, que denuncia las exclusiones promovidas por el franquismo:

“¿Dónde están Juan Gris y Pablo Picasso, por ejemplo, que tanto contribuyeron a la renovación de la pintura en nuestro tiempo? ¿Dónde están tantos pintores que sostienen por el mundo, el prestigio de la pintura española? No están, desde luego, en la muestra actual del Museo Nacional de Bellas Artes de esta capital. Ellos, aunque hubiesen quizá querido los organizadores, no podrían estar en esta exposición oficial, porque la repudian. (...) El arte español de nuestros días se desarrolla viva y plenamente como en las mejores épocas, pero quienes lo realizan no están representados en esa exposición, y estos artistas a que nos referimos están repartidos por diversos países de Europa y América. (...) Faltan además, obras de los escultores Emiliano Barral y Pérez Mateos, muertos en la guerra civil española, en defensa de Madrid y de la democracia.

Firman, entre otros, esta declaración: Berni Antonio, Caride Vicente, Brughetti Romualdo, Castagnino Juan C., De Lorenzo Miguel, Espinosa Manuel Oscar, Falcini Luis, Fernández Albino, Hlito Alfredo, Inga César, Juárez Horacio, Lozza Raúl, Maldonado Tomás, Pacenza Onofrio A., Pérez Penalba Alicia, Pellegrini Luis, Viladrich Wilfredo, Fucks Saúl, Monsegur Raúl, etc.” (el subrayado es nuestro).

Libertad de creación

Hasta los inicios de la posguerra, convivía eclécticamente dentro del Partido Comunista una diversidad de propuestas estéticas, que iban del realismo a la abstracción. Como muestrario de esta apertura, en el mismo año 1946 en *Orientación* se reivindica a Wolf Bandwek porque “pinta la realidad tal cual es”, mientras otras notas dan cuenta de la concepción “ampliada” del realismo que se promueve entonces,³ e incluso se publica el texto de Bayley “Sobre arte concreto”⁴ en el que expone su programa artístico-político. Expresión de este eclecticismo, una iniciativa vinculada a la órbita partidaria como el TEAP (Taller Escuela de Artes Plásticas) dirigido por Cecilia Marcovich, postula “un nuevo realismo en el arte”, y promueve que

"el punto de partida imprescindible debe ser el estudio de la 'realidad objetiva' (...) no como copia o imitación". "El TEAP sigue el camino trazado por la gran tradición plástica, camino que ha sido redescubierto y esclarecido por la revolución técnica cubista". Se mixturán, entonces, realismo y abstracción, tradición y vanguardia.⁵

Como es evidente en esta publicación partidaria, los concretos ocupan un lugar visible pero no hegemónico dentro de la plástica comunista. La presencia de otros artistas y estéticas es notoria tanto en las ilustraciones⁶ como en las notas de y sobre artistas.

¿Cómo convivían en las filas del PC proyectos enfrentados en el campo artístico como el "nuevo realismo" berniano y el del arte concreto? Aún no era tiempo de la imposición de un dogma estético único. La apertura a distintas estéticas es explícita en la siguiente declaración (que aparece sin firma): "Defenderemos, por encima de toda discrepancia estética, la libertad de expresión sin la cual es imposible la creación artística, y señalaremos, en consecuencia, con rigor, todos aquellos factores de perturbación que conspiran contra su libre desenvolvimiento".⁷

En ese marco es que la participación de los concretos fue aceptada o al menos tolerada por el PCA. En los artículos que publican los artistas concretos en la prensa comunista no aparecen solicitudes o presiones para que se pronunciaran a favor del realismo. Pero en cuanto a las producciones visuales nunca se publicaron obras "concretas" en *Orientación*. El Partido demandaba de ellos otro tipo de imágenes. Ya en 1944 se publican en *Orientación* ilustraciones figurativas hechas a pedido para ilustrar notas específicas (escritas por V. Codovilla y por R. Ghioldi, figuras centrales del PCA), firmadas por Juan Molenberg y Benicio Núñez. Ambos artistas concretos, si bien nunca se afiliaron al PC e incluso no firmaron la adhesión ya citada de 1945, colaboraron de éste y otros modos con el Partido.

El mismo Maldonado firma dos fotomontajes realizados puntualmente para ilustrar números especiales de *Orientación*. El primero apareció el 6/11/46, en un número extraordinario en homenaje a la Revolución de Octubre, ilustrando una nota de Ghioldi, titulada "La Unión Soviética, líder de la paz". Consta de varias fotos recortadas (y

superpuestas) de hombres del pueblo, mujeres y niños marchando, saludando, sonriendo, portando banderas y de sus líderes dirigiéndose a la multitud. El otro fotomontaje aparece el 8/01/47, en otro número extraordinario, esta vez dedicado al 29º aniversario del PCA, y muestra escenas del acto y de los líderes del PCA.

Molenberg recuerda que a Maldonado también le fue encomendada la tarea de realizar en un gran mural un retrato figurativo de Ghioldi (de 4 o 5 metros de altura), que decoró el escenario durante un acto realizado en el Luna Park. Esta obra magníficamente realizada por el artista –según el testimonio de Molenberg– fue una de sus "últimas concesiones" al PC. Podría pensarse que no la concebían (ni el artista ni los solicitantes) como una "obra de arte", sino más bien como el pedido de una decoración (u "ornamentación") para la que se recurría a la habilidad técnica, artesanal, de Maldonado, puesta al servicio de la necesidad de la gráfica política.

También debe decirse que a excepción de la ya mencionada nota de Edgar Bayley que explicita el programa del arte concreto y su dimensión política, no aparecen ni en la gráfica ni en los demás textos sobre arte publicados en las publicaciones partidarias huellas inequívocas del programa del arte concreto.

Sin embargo, en el mismo período, los artículos publicados por los concretos en su propia revista hacen hincapié en la politicidad radical del programa del arte concreto. Maldonado llega a afirmar que "el arte concreto será el arte socialista del futuro"⁸ y que "unidos del materialismo dialéctico que es la filosofía viva de Marx, Engels, Lenin y Stalin, que confirmaba y confirma nuestras búsquedas, llegamos a formular una estética materialista concreta".⁹ Más tarde, evaluará este ideario: "Nuestras ambiciones iban bastante más allá del arte. [Nuestro movimiento] deseaba constituirse sobre todo en el elemento conductor de un programa de renovación de la cultura, de la vida cotidiana y de la sociedad en su conjunto".¹⁰ Los concretos concebían la actividad creadora en términos de una subversión de la avanzada, indisociablemente intelectual y política. La pregunta es si existía, incluso considerando el clima de apertura que aún reinaba, espacio para una radicalidad tan acendrada dentro del Partido Comunista.

Las purgas rusas

Para poder responder esa cuestión, será necesario reponer aquí, sintéticamente, la historia del vínculo entre el Estado soviético, el PCUS y los artistas, en particular los de vanguardia.

Los años inmediatamente posteriores al triunfo de la revolución de octubre de 1917 vieron la eclosión de vanguardias en literatura, música, artes visuales, cine, arquitectura, diseño y teoría. Desde el nuevo Estado socialista se reclamaba un arte vinculado a la revolución y con ese horizonte compartido convivieron tendencias diversas dispuestas a generar un arte nuevo para una nueva sociedad.

El movimiento concreto argentino se sintió interpelado por esta experiencia inédita de articulación entre vanguardia artística y política, en particular por el constructivismo.¹¹

A partir del entronizamiento de Stalin en el poder, se empieza a definir una política del Partido (y del Estado) en materia estética. Pero aún en 1925, una resolución del PCUS propicia la libre competencia de escuelas y tendencias, sin que ninguna fuera tendencia oficial o dominante. Recién entre 1932 y 1934 se consagra el realismo socialista “como el método creador soviético”.¹² Sin embargo, “incluso después de que el Partido adoptara una política para el arte, la estética oficial permanecía relativamente poco sistematizada. (...) Fundamentalmente como resultado de un discurso pronunciado durante la guerra fría en 1947 por Zhdánov, Secretario del Comité Central del Partido Comunista (...) fueron realizados los esfuerzos oficiales más sustanciales para sentar las bases de una estética stalinista completa”.¹³

A partir de entonces, se desataron purgas en el aparato cultural comunista (no sólo soviético) “a fin de que los hechos culturales estuvieran en línea con el nuevo espíritu nacionalista y la nueva política exterior antiburguesa”.¹⁴ Los tópicos desde los que defiende el realismo socialista (lo natural, la belleza, la verdad, la tradición clásica, lo orgánico, el materialismo) lo enfrentan por oposición a toda manifestación formalista (patológica, fea, falsa, idealista, inorgánica). Las vanguardias son acusadas de formar parte de una élite antipopular, vinculada a las manifestaciones más decadentes de la burguesía occidental.

En defensa de Picasso (y de Stalin)

El 7/8/1946, en la página literaria y artística de *Orientación* aparece el siguiente anuncio: “Esta página contará, a partir del presente número, con una sección de artes plásticas (...) no sólo sobre todo lo que tenga atingencia con la plástica nacional e internacional, sino también sobre el estado actual de las investigaciones marxistas en torno al delicado problema de la pintura social”.

En esa sección aparecieron dos artículos de Maldonado (hasta ahora nunca reeditados), ambos centrados en la polémica suscitada en la URSS en torno a la figura de Picasso, afiliado al Partido Comunista tres años antes.

La nota “La Falange contra Picasso”, firmada por T.M. (en *Orientación*, el 7 de agosto de 1946), responde a un ataque contra el artista cubista publicado en el periódico falangista *Arriba*. Maldonado argumenta: “Esto de la ‘pintura por encargo’ es una de las tantas patrañas que se han inventado para desprestigiar a la URSS. En la Unión Soviética *no se ha obligado a ningún pintor a hacer lo que no era de su agrado*. Los que trabajaron en la pintura de propaganda lo hicieron por propia voluntad y porque así lo exigían sus convicciones estéticas; pero *los que prefirieron otro tipo de actividad estética han sido igualmente respetados y considerados*”.

Un año después, Picasso vuelve a ser el centro de una gran polémica cuando en *Pravda*, vocero del régimen soviético, se publica un editorial, el 11/8/1947, que afirma que la Unión Soviética no puede tolerar a los formalistas Picasso y Matisse, “adoradores de un arte burgués decadente”, que “contaminan el aire puro del arte soviético”.¹⁵

Este ataque repercute en el medio comunista en diversas partes del mundo. Casi simultáneamente, la nota traducida en *Les Lettres Françaises*, reaviva la polémica sobre el realismo y genera defensas como las de Paul Eluard, quien publica en esa misma revista, el 23 de octubre de 1947, un artículo homenajeando al artista titulado “Picasso, bon maitre de la liberté”.¹⁶

Maldonado demuestra estar muy al tanto de éstos y otros debates¹⁷ en el artículo publicado en *Orientación* el 19/11/1947: “Picasso, Matisse y la libertad de expresión”. Allí critica a la prensa “megáfono del imperialismo”, que proclama que di-

chos artistas han sido excomulgados de "los Soviets", y que el régimen stalinista ha realizado una nueva purga. Lejos de cuestionar las declaraciones de *Pravda*, considera beneficiosa la polémica desatada; para él las últimas controversias no hacen más que demostrar la libertad de expresión reinante en la URSS. Insiste: "En verdad, no hay una estética oficial del comunismo; no puede haberla. Hay, sí, una ética comunista que el artista militante no puede de ningún modo desoír —no es posible ser comunista y cantar a la desesperación, al nihilismo, al sueño o a los parques desolados—, pero no una estética". Lo insólito de su planteo sea, quizá, que aquella ética que un artista comunista no puede encarnar haya sido caracterizada justamente mediante calificativos recurrentes (desesperación, nihilismo, etc.) en el ataque del realismo socialista a las vanguardias.

La polémica Vittorini-Togliatti

En 1948 Maldonado viaja a Europa y es testigo de la instancia final de los debates entre Palmiro Togliatti, dirigente indiscutido del PCI, y Elio Vittorini, reconocido escritor comunista, que derivó en su alejamiento del partido. Durante su estadía, el artista argentino visita a Vittorini en varias oportunidades, asiste a sus conferencias, se involucra con la polémica que circulaba en las revistas. Reconstruimos sintéticamente los trazos más sobresalientes de esas discusiones y el contexto específico en el que se desarrollaron.

A causa de su destacado papel en la lucha contra el fascismo, el PCI era, junto al francés, el más influyente en la Europa no comunista tras la Segunda Guerra. Su preponderancia entre intelectuales y artistas italianos fue muy notoria y persistió por décadas, hasta que acontecimientos como la represión a la revolución húngara provocó la renuncia de muchos (entre ellos, el escritor Ítalo Calvino).

En 1947 surgía un grupo de artistas abstractos italianos en torno a la revista *Forma*, cuyo programa se establece en similares coordenadas al que venían desarrollando los concretos en Buenos Aires. En su primer manifiesto (15/3/1947) explicitan su rechazo al realismo socialista, sin dejar de reclamarse marxistas: "Nos proclamamos formalistas y marxistas, en la creencia de que los términos marxismo y formalismo no son irreconciliables, es-

pecialmente hoy, cuando los elementos progresistas de nuestra sociedad deben mantener posiciones que sean revolucionarias y vanguardistas, sin deslizarse al error de un realismo conformista y gastado. Las más recientes manifestaciones de éste, en la pintura y la escultura, han demostrado lo estrecho y limitado de su camino".¹⁸

Unos meses antes (octubre de 1946) nueve artistas —en su mayoría abstractos aunque también los había realistas— agrupados en *Nuova Secessione Artística* (luego denominado *Fronte Nuovo delle Arti*) plantean reemplazar "una estética de la forma por una dialéctica de la forma".

Si bien el artista argentino podría haber sintonizado con esos planteos, lo que lo impactó durante aquel viaje y sigue recordando ahora, casi sesenta años después, fue la polémica entre Vittorini y Togliatti.¹⁹

Elio Vittorini era escritor de ficción y ensayo,²⁰ reconocido militante comunista²¹, y en ese momento director de la revista *Il Politecnico*²².

Palmiro Togliatti, otrora discípulo de Gramsci en la Universidad de Turín, se convirtió en el dirigente más importante del PCI durante la resistencia al fascismo y la posguerra, años en que su partido alcanzó cierta influencia de masas.

La polémica entre ambos comenzó cuando en el número 5/6 de *Rinascita*, publicación oficial sobre política y cultura del PCI, dirigida por Togliatti, se publicó una nota crítica sobre *Politécnico* firmada por Mario Alicata. Vittorini le responde en *Il Politecnico* n° 31/32 (julio-agosto 1946) a través de una carta abierta titulada "Política y cultura". Allí afirma "Mi amigo y compañero Mario Alicata, escritor que puedo considerar exponente oficial del PCI, ha escrito negativamente sobre nuestro *Politecnico* en *Rinascita*, revista que puede considerarse oficial del PCI. (...) Se ve en *Politecnico* un órgano del Partido Comunista. Se excluye que alguien (Alicata) pueda tener sobre una cierta cuestión un parecer personal. Se excluye que un comunista, yo mismo, pueda desarrollar una actividad cultural que no esté sujeta al control político del partido. Es esto lo que se presume que el PC habría intentado realizar, a través de Alicata, con *Il Politecnico*. El error principal, naturalmente, es considerar a *Il Politecnico* comunista por el hecho de que su director sea comunista".



Esta defensa de la autonomía de la revista respecto de la línea partidaria fue respondida nada menos que por Palmiro Togliatti en *Rinascita* (nº 10, octubre de 1946), a través de una extensa carta a Vittorini titulada "La batalla de las ideas". Allí critica el tono de su respuesta: "puede arribarse a un punto tal por el cual una revista comunista no podrá expresarse críticamente a propósito de una publicación cultural hecha por comunistas sin que se abra una ridículísima campaña sobre nuestra intolerancia y el sofocante control que nosotros pretenderíamos ejercitar sobre la actividad cultural".

En el nº 35 de *Il Politecnico* (enero-marzo de 1947) Vittorini vuelve a la carga con una larga carta a Togliatti titulada también "Política y cultura", en la que le señala "algunos problemas nacidos en nuestro Partido o en torno a él que me parecen abiertos todavía a las soluciones más diversas y por eso todavía sentidas, en torno a nuestro partido, con incerteza, con incomodidad, o con desconfianza, con hipocresía, con aversión, con temor".

El ida y vuelta de cartas entre el escritor y el dirigente continúa, y a él se suman otros militantes,²³ hasta el alejamiento de Vittorini del PCI en 1948. La polémica gira en torno al cruce entre cultura y política, la posición de la política comunista frente a la cultura de avanzada, qué concepciones del marxismo están en juego, y qué lugar debe desempeñar un intelectual dentro del Partido.

Dos estrategias

En esta discusión, según Michele Rago²⁴, se enfrentan dos estrategias políticas: por un lado, Vittorini encarnaría la de "frente único" antifascista que había sostenido el PCI durante la guerra, y, por el otro, frente a la crisis de la posguerra, Togliatti proponía "un movimiento que, desde la cultura, lograra articular la sociedad italiana entera". El dirigente sostenía "la necesidad de contribuir a hacer revivir programáticamente en la pequeña burguesía y la clase subalterna italiana la experiencia histórica de la revolución burguesa occidental vivida a partir del protestantismo, en tanto ese momento implicó una avanzada democrática de la que Italia no había participado". En cambio, Vittorini plantea la hipótesis de "una simbiosis dinámica 'entre cierto desarrollo de la democracia americana y la gran conquista del socialismo'"²⁵

que apunta hacia una plataforma unitaria proyectada en el pluralismo ideológico y no inmediatamente caracterizada en dirección "socialista".

Quedan delimitadas dos estrategias, que pueden resumirse así: la democraticidad interna de la cultura en contraposición con la hipótesis de una cultura revolucionaria. En el contexto de un partido que viraba a la perspectiva de una ruptura violenta, el "gradualismo radical" de Vittorini fue entendido como una manifestación de reformismo.²⁶

La polémica Vittorini-Togliatti podría sintetizarse en algunos núcleos o ejes.

Primero, Vittorini defiende la autonomía de la cultura respecto de la política en estos términos: "Las dos actividades me parecen estrechamente ligadas. Pero es cierto que son dos actividades, no una sola; y cuando una de ellas es reducida (por razones internas o externas) a no tener el dinamismo que le es propio, y a desarrollarse y devenir en el sentido de la otra, en el terreno de la otra, no se puede negar que deja un vacío en la historia". La defensa del momento "autónomo" del arte (la defensa de la espontaneidad, el instinto del escritor) no se contradice con el empeño o la voluntad de hacer de él un "poeta civil" o "patriótico". En la confrontación crítica puede formarse el intelectual y devenir en un revolucionario.²⁷

A su vez, Vittorini no deja de señalar la politicidad de la cultura. Define la política como "cultura que se hace acción".²⁸ Y considera que "es indispensable, sin duda, que la cultura tenga una comprensión también política de la realidad histórica en la cual se encuentra radicada; tanto cuanto es indispensable para la política sentir los problemas sufridos por la cultura y estar preparada para hacerlos propios a medida que maduran, (...) pero esto no significa que la cultura deba identificarse con la política".²⁹

Segundo, otra de las cuestiones en discusión es el vínculo de los intelectuales con el corpus de la teoría marxista: dogma sagrado o materia viva, paradigma inquebrantable o flexible, ortodoxia o heterodoxia. Vittorini considera que "nuestro trabajo no puede ignorar el marxismo, porque ningún trabajo cultural puede ignorarlo. Pero es trabajo de marxistas y de no marxistas en conjunto, y el plano sobre el cual se desarrolla no puede, por eso, ser marxista".³⁰

Vittorini reivindica su origen obrero y no universitario, su condición autodidacta (reconoce haber entrado al Partido sin haber leído ni una página de Marx) y evita definirse como un “marxista”: “Para llamarme marxista deberé estar en situación de aportar alguna cosa al marxismo (...), de ser agua viva que fluye en el agua viva del marxismo”. En una entrevista postula que el marxismo “ha enseñado la necesidad del recurso colectivo para alcanzar la libertad individual”.³¹

Contra su poco ortodoxa versión del marxismo, el mismo Togliatti le responde, apelando a la cita de autoridad del marxismo-leninismo: “Tú partes de Lenin, o sea de un titán del pensamiento y de la acción y por eso te metes en una camisa de once varas porque ¿cómo se hace para confrontar con su acción la modesta acción nuestra?”.³²

Para Rago, quedan aquí enunciadas implícitamente dos concepciones del marxismo: una que, simplificándose ideológicamente, intenta esconder su propia debilidad y así la perpetúa, a la que Vittorini le opone el marxismo dinámico de la originalidad teórica.³³

Tercero, otro núcleo central de la discusión refiere a la posición que ocupa el intelectual y su actividad específica en relación con el Partido. Vittorini defiende la independencia de su proyecto cultural (*Politécnico*) más allá de la filiación de su director (él mismo) al PCI, e impugna la ingerencia partidaria sobre la revista.³⁴ Togliatti responde, frente a la demanda de autonomía del intelectual, reivindicando la “libertad” del Partido de opinar sobre los asuntos culturales.³⁵

Pero, ¿qué era lo que incomodaba al Partido Comunista en *Il Politécnico*? Togliatti escribe a Vittorini: “Cuando surgió *Il Politécnico*, (...) nos parecía que debía ser útil una acción como la emprendida”. Pero remarca su extrañeza ante la aparición de una “*tendencia a una especie de ‘cultura’ enciclopédica, donde una investigación abstracta de lo nuevo, de lo diverso, de lo sorprendente*, tomaba el lugar de la elección y de la búsqueda coherente con un objetivo, y la noticia, la información (quiero decir, con un feo término periodístico la ‘variedad’) dominaba el pensamiento. Y es esto, y sólo esto, lo que hemos dicho, recordando vuestro programa primitivo”.³⁶

Para Vittorini, el diálogo con una “cultura enciclopédica” y la búsqueda de lo nuevo no eran

desvíos sino un programa consciente: “desarrollar su tarea en dos frentes: por un lado, la vanguardia, y por otro, el contacto con las masas, (...) a fin de lograr una divulgación que conserve en sí misma una interrogación crítica”,³⁷ la confrontación autónoma con la cultura burguesa más avanzada de su tiempo.

Vittorini se pregunta por qué “la cultura es ‘libre’ en la sociedad burguesa”, y propone que “la cultura burguesa ha producido valores que la exceden infinitamente. Comenzando por Marx. (...) Nuestro trabajo es ciertamente ése: encontrar cómo salvar la totalidad de la cultura sin retardar el movimiento de la historia. Por eso, si hay un peligro Proust, nuestro trabajo es encontrar el antídoto crítico respecto de Proust, que permitirá hacer pasar al capital humano todo lo que hay de positivo en él. Y seguir así. (...) Y ved ya cómo los comunistas en el mundo entero están con la vanguardia de la rebusca en cualquier parte donde se trate de valores no sujetos a mistificación. ¿Qué comunista en tanto que comunista estaría contra Picasso, contra Schoenberg? Pensad en el papel de esos poetas surrealistas yugoslavos o checos en la vida pública de sus países. Desde ahora, todo lo que no es sujeto a mistificación, los comunistas lo aceptan inmediatamente, sin crítica previa. Pero someten y deben someter a la crítica todo lo que es sujeto a mistificación”.³⁸

Esta defensa de la cultura burguesa de avanzada puede leerse en contrapunto con la afirmación final de la segunda carta de Vittorini a Togliatti, en la que se desliza una crítica a la oscilación del modelo cultural soviético: “Los escritores revolucionarios que militan en nuestro Partido deberán refutar la tendencia estética de la URSS”, por tratarse de un camino hacia el socialismo “que no será el modo de la construcción italiana o francesa”.

Rago señala, por otra parte, que no todos los puntos de la polémica entre Togliatti y Vittorini se evidencian en la disputa escrita.³⁹ En el debate oral fue contundente la posición del Partido —defendida por Emilio Sereni— respecto de la necesidad de un centralismo absoluto detrás del Estado-guía del campo socialista, la URSS. La impugnación de las vanguardias formalistas es coherente con el alineamiento de los PC tras el dogma oficial soviético del realismo socialista.

La polémica francesa

Aunque no podamos expandirnos aquí en este punto, es necesario señalar que la polémica italiana entre Vittorini y Togliatti se producía paralela y entrecruzadamente a las purgas en la URSS y también a uno de sus más inmediatos coletazos: los debates que se llevaron a cabo en el PC francés.

Serge Guilbaut ubica justamente en 1948 el "cambio súbito en las páginas de *Les Lettres Françaises*, cuando la política artística del periódico pasó de manera radical del eclecticismo y la apertura, a una línea realista dura".⁴⁰ La imposición de una estética única, encabezada por el pintor André Fougeron y el poeta otrora surrealista Louis Aragón, encontró algunas resistencias. Roger Garaudy escribe (y su nota fue reproducida en *Politécnico* y comentada en *Rinascita*): "quien pretenda que nosotros (los comunistas) impongamos un uniforme o un rostro a nuestros pintores, a nuestros músicos o a los demás, es un necio o un imbécil". Aragón le responde en *Les Lettres Françaises* (29/11/1946), alertando crudamente contra el "peligroso liberalismo artístico contenido en sus tesis". Las presiones fueron efectivas. En la misma revista (13/12/1946), Garaudy reconoce haber dado una respuesta "mal formulada": "la libertad sólo comienza a tener un significado cuando el hombre participa conscientemente del movimiento progresivo de la historia". O sea: del Partido Comunista.

Ecos argentinos

Las purgas soviéticas y las polémicas francesa e italiana fueron seguidas de cerca por los comunistas argentinos. Dar cuenta de su amplia repercusión en las publicaciones del PCA (en las que se transcribieron fragmentos, se glosaron y se comentaron) merece un capítulo aparte. Sólo mencionaremos aquí que la revista *Expresión* (que apareciera entre 1946 y 1947 dirigida por Héctor Agosti) dedica un espacio sostenido a reseñarlas. En el n° 3 (febrero de 1947) resume: "realismo, formalismo, arte puro, el arte por el arte, la 'libertad del escritor', literatura 'comprometida' y otros conceptos por el estilo son el motivo de acaloradas disputas en los medios artísticos franceses".

También a *Orientación*, llega la polémica italiana: traduce el reportaje a Vittorini publicado en

Les Lettres Françaises. Una "Nota de la Redacción" informa que el italiano "recientemente, en un viaje a Francia, tuvo ocasión de discutir largamente acerca de problemas relacionados con la suerte de la cultura en esta hora del mundo. Los escritores franceses Jean Gratién y Edgar Morin recogieron sus palabras en una larga entrevista (...). Estos conceptos de Vittorini suscitaron algunas respuestas polémicas en los medios intelectuales comunistas de Francia e Italia".

Dando cuenta del tono cada vez más excluyente que estaba adoptando la discusión europea, que de alguna manera preconiza el de su versión local, el 28/4 aparece también en *Orientación* una nota titulada "El partido comunista y los intelectuales", firmada por Pietro Sechia (director de *Unità*): "ciertas obras contribuyen a difundir el escepticismo, el pesimismo, la corrupción: contribuyen a desarmar y a debilitar las fuerzas democráticas y progresistas. (...) En el momento en que la lucha se convierte en elemento decisivo para el porvenir de las fuerzas populares, la tendencia del intelectual a aislarse, a encerrarse en sí mismo, a engañarse pensando que el experimento o la búsqueda individual de la 'verdad' es el camino justo, se convierte en deserción".⁴¹

Un retorno convulsionado

Maldonado vuelve a la Argentina a mediados de 1948 trayendo consigo, entre otras muchas cosas, información del debate italiano. A poco de llegar pone en discusión los términos de la posición de Vittorini⁴² en agosto de ese año, en una prolongada reunión plenaria de intelectuales comunistas convocada por Ghioldi, justamente para promover un canon estético realista único entre los artistas comunistas y denunciar a las formas modernistas por propagar "el irracionalismo, el antihumanismo, la reacción".

La resolución de las diferencias se precipitó. La dirección partidaria pidió la sanción de Maldonado a través de un tribunal de disciplina interno. Encabezada por la artista Alicia Pérez Penalba, esta comisión define la expulsión del artista.⁴³ Junto a él se alejan Hlito, Bayley y otros artistas concretos.

Como corolario, el 29 de septiembre de ese mismo año aparece en *Orientación* una nota firmada por Julio Notta, en la que se ataca duramente a los concretos y a los madí. El autor califica la exposición que se estaba realizando en un

local de la calle Florida como una “lamentable farsa”, e incluso se pregunta si esos trabajos fueron realizados por “alumnos de una escuela de retardados”: “Se trata de una exposición organizada por los cultores del ‘arte’ llamado concreto-invencción, madi o cualquier otra denominación de las que corresponde a las distintas cofradías en que se ramifica el ‘arte-purismo’. Evidentemente, la exposición no deja de tener un mérito. Y es el de mostrar hasta qué abismos de depravación artística, estupidez y desvergüenza puede llegar el hombre cuando partiendo de una concepción filosófica idealista llega a romper todo vínculo con la vida y el pueblo. (...) ¿Los guerrilleros griegos luchan heroicamente en las montañas de su patria contra el invasor yanqui? El ‘concreto’ trazará tres rayas perpendiculares y punto. ¿El pueblo español asombra al mundo con la infatigable actividad del movimiento clandestino antifranquista? El señor ‘madi’ retorcerá el armazón de un paraguas. (...) El asunto es hacer cualquier cosa con tal de reflejar nada, absolutamente nada de lo que pasa en la vida de lo hombre”.

Notta reafirma que la capacidad artística debe ser puesta siempre al servicio del pueblo, ofreciendo a la clase obrera sensaciones estéticas que fortifiquen su espíritu de lucha. El artículo concluye aludiendo a la “traición” de quienes no siguen estos parámetros estéticos: “Y, más aún, lo que debe rechazarse con indignación es la *desfachatez* de aquellos que pretenden invocar la ideología del proletariado, al marxismo-leninismo-stalinismo, para cubrir con esa gloriosa bandera el contrabando de su desesperación, su traición o su cobardía”.⁴⁴

Los tiempos habían cambiado, evidentemente. La misma publicación que manifestara su beneplácito ante la adhesión de los concretos, difundiera su actividad y publicara sus artículos en los últimos tres años, era ahora tribuna de su mayor descrédito.

Maldonado y los artistas concretos no fueron los únicos atacados en aquella contienda. Cayetano Córdova Iturburu, el poeta y crítico de arte proveniente de la vanguardia martinfierrista, se atrevió a sostener ante Ghioldi que “no es posible un arte revolucionario, nuestro, comunista, sin la utilización de los elementos estéticos y técnicos proporcionados por la gran experiencia artística y literaria de nuestra época”. Luego de catorce años de militancia, fue separado del PC a comienzos de 1949 a causa de “sus posiciones estéticas reaccionarias”.⁴⁵

Resta estudiar aún qué impacto tuvo en las producciones y en las ideas de los artistas concretos su expulsión del PCA. Es evidente que ese año marcó un hito, como Maldonado mismo lo señala: “Hasta 1948, las obras eran para ilustrar teoría, ideas. Después del ’48, Hlito y yo vivimos un retorno a la pintura, al placer de pintar, que fue leído como una recaída reaccionaria”.⁴⁶

También está pendiente revisar hasta qué punto el dogma del realismo socialista impactó efectivamente sobre las imágenes que produjeron los artistas plásticos que en los años siguientes persistieron en el ámbito de influencia del PCA (desde Berni hasta Lozza).

Éstas y muchas otras preguntas quedan abiertas en un capítulo de la historia de las relaciones entre artes plásticas e izquierdas en la Argentina que recién empieza a escribirse.

* Esta investigación fue escrita como parte de un volumen en homenaje a Tomás Maldonado, editado por Mario H. Gradowczyk, que publicará próximamente *Ramona. Revista de Artes Visuales*. Agradecemos su autorización para adelantarlo en *Políticas de la Memoria*.

1 Entre otros avisos, aparece en *Orientación* del 24/9/1946, un anuncio en la cartelera de exposiciones: “Tomás Maldonado en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos”. En la misma página se publica un artículo de Edgar Bayley: “Tomás Maldonado y M. O. Espinosa”, en el que insiste en los tópicos de la “madurez” y la “seriedad” de la empresa concreta: “Las pinturas (...) constituyen un claro testimonio del grado de evolución alcanzado por nuestra joven pintura. Ambos pintores manifiestan (...) una madurez realizadora y de concepción que habla elocuentemente de la seriedad de sus propósitos estéticos y de su acendrada vocación. (...) Maldonado construye sus obras, de una impresionante limpidez, sobre la base de colores vivos y formas predominantemente regulares, donde no falta a veces, un inteligente equilibrio entre líneas puras. En esas obras nada nos aparta, en realidad, de la percepción de sus cualidades plásticas, y, apenas hayamos admitido el influjo de sus tonos, sus colores y sus formas, resultará clara para nuestro espíritu la intención que les dio su nacimiento”.

2 Refiriéndose a Berni, Urruchua, Spilimbergo y Castagnino, Maldonado mismo declara: “Entonces, discutíamos con los que iban a pintar la cúpula de las Galerías Pacífico”. Conferencia, Fundación Proa, Buenos Aires, 26 de junio de 2003.

3 Héctor Agosti publica en 1945 su libro *Defensa del realismo*, en el que postula para el arte la asunción de un “nuevo realismo” de bases ampliadas. Gramuglio lo analiza en estos términos: “Al corpus tradicional, que se centraba en

- Marx, Engels y Plejanov, le aportó una combinación novedosa de algunas ideas de Ortega y Gasset sobre la 'deshumanización del arte' con las categorías de Lukács. Los juicios negativos de éste sobre las vanguardias eran compartidos por Agosti, como lo atestiguan las expresiones con que se refiere a ellas: 'epígonos', 'delirios irracionales', 'subjetivismo orgulloso', 'secuaces'. M.T. Gramuglio, *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002, p. 35.
- 4 *Orientación*, 20 de febrero de 1946.
 - 5 La reivindicación se limita a una zona de los movimientos históricos de vanguardia: el cubismo se distinguiría del "impulso destructivo", del "instintivismo del expresionismo y del fauvismo".
 - 6 Ilustran, Antonio Berni, Juan C. Castagnino, Víctor Rebuffo, Kantor, Raúl Monsegur, Susana Ratto, Orlando Pierri, Andrés Calabrese, Norberto Berdía, entre muchos otros.
 - 7 *Orientación*, 24/9/1947.
 - 8 "Los Artistas Concretos, el 'Realismo' y la Realidad", en: *Revista Arte Concreto-Invencción* nº 1, agosto de 1946.
 - 9 "Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno", en: *Revista Arte Concreto-Invencción* nº 1, Buenos Aires, agosto de 1946.
 - 10 En: *Flash Art* nº 151, verano 1989, reportaje reproducido en *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires, Infinito, 1997.
 - 11 "No éramos solamente una élite artística, sino que poníamos el acento en cambiar lo social, igual que el constructivismo ruso", declara Maldonado, en la conferencia ya citada.
 - 12 Donald Drew Egbert, *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, Barcelona, Tusquets, 1973, p. 57.
 - 13 *Ibid.*, p. 34.
 - 14 *Ibid.*, p. 76
 - 15 Uitley, Gertje, R., *Picasso. The Communist years*, Londres, Yale University Press, 2000, p.136.
 - 16 *Ibid.*
 - 17 Menciona las diversas polémicas sobre formalismo y abstracción que estaban teniendo lugar dentro del Partido Comunista: León Degand y Georges Limbour, el comunista inglés F.D. Klingender criticando a la pintura soviética, y las objeciones de Henri Mopin, etc.
 - 18 Citado en: *Art since 1945*, Nueva York, 1962.
 - 19 Agradecemos a Natalia Nemiña el rastreo en bibliotecas italianas y la traducción de la mayor parte de los artículos de la polémica publicados en *Politécnico* y en *Rinascita* aquí citados. Otros fueron consultados en la hemeroteca del CeDInCI (Buenos Aires).
 - 20 Entre otros títulos, es autor de "Solaria", *Conversazione in Sicilia, Americana, ¿Hombres o no?*
 - 21 En la nota final de su novela *¿Hombres o no?* (editada en Buenos Aires por Losada en 1949), Elio Vittorini afirma: "No porque sea, como todos saben, un militante comunista, debe creerse que este es un libro comunista. (...) mi afiliación al Partido Comunista indica, pues, lo que yo quiero ser, mientras mi libro puede indicar sólo lo que efectivamente soy" (p. 215-216). El período de su mayor actividad política fue entre 1942 y 1948. Durante la guerra, su activismo lo llevó a repartir en bicicleta por las calles de Milán publicaciones y panfletos clandestinos. Lector de Gide, Proust, Kafka y Joyce, de los norteamericanos Hemingway, Wright, Dos Passos y Farrell, "presta toda su atención a lo 'nuevo' en literatura y en la vida". Michele Rago.
 - 22 Más adelante dirigió las revistas *Gettoni* e *Il Menabó*.
 - 23 Por ejemplo, Felice Platone, quien se suma a la polémica con una extensa nota titulada "La política comunista y el problema de la cultura" en el nº 7 de *Rinascita*.
 - 24 Michele Rago, "La Battaglia di Vittorini nella politica culturale della sinistra italiana", en *Il Menabó* nº 10, Torino, 1967, p. 118. (La traducción es nuestra.)
 - 25 *Ibid.*, p. 119.
 - 26 *Ibid.*
 - 27 *Ibid.*, p. 124.
 - 28 Elio Vittorini en *Politécnico* nº 35 (enero-marzo de 1947).
 - 29 *Ibid.*
 - 30 *Politécnico* nº 31/32 (julio-agosto 1946).
 - 31 Reproducida en *Orientación*, 21/4/48.
 - 32 Palmiro Togliatti en *Rinascita* nº 10, octubre de 1946.
 - 33 Rago, op. cit., p. 124. Con el mismo espíritu, el francés Roger Garaudy, en la revista *Arts de France*, se pregunta: "¿Qué es un 'marxista'?, ¿las búsquedas de 'vanguardia' o el 'tema'? Ni lo uno ni lo otro. Lo uno y lo otro".
 - 34 *Politécnico* nº 31/32 (julio-agosto 1946)
 - 35 Palmiro Togliatti en *Rinascita* nº 10, octubre de 1946.
 - 36 *Ibid.*
 - 37 Rago, op. cit., p.121.
 - 38 "Vittorini y la función del escritor revolucionario" en *Orientación*, 21/4/48.
 - 39 Rago, op. cit.
 - 40 Serge Guilbaut, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, Curare-Fonca, 1995.
 - 41 Pietro Secchia, "El partido comunista y los intelectuales", en *Orientación*, 28/4/1948.
 - 42 En conversación reciente con Mario Gradowczyk, Maldonado reconoce que "la importancia de Vittorini radica que fue la primera vez que se abría ese debate dentro del PCI".
 - 43 Maldonado recuerda que la artista, años más tarde, cuando se cruzaron en el museo Louvre, le pidió perdón por aquel episodio y le confesó: "te hice expulsar del PC". Conferencia ya citada.
 - 44 *Orientación*, 22/9/1948.
 - 45 Según informa *Orientación*, el 6/4/1949. Para una ampliación del caso de Córdova Iturburu, puede consultarse el artículo de Horacio Tarcus y Ana Longoni "Purga antivan-guardista", en revista *Ramona* nº 14, junio 2001.
 - 46 Conferencia ya citada.