

IX JORNADAS NACIONALES DE INVESTIGACIÓN EN ARTE EN ARGENTINA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA – FACULTAD DE BELLAS ARTES
INSTITUTO DE HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO Y AMERICANO (IHAAA)
12 y 13 de septiembre de 2013

ENTRE MILITANCIA ESTÉTICA Y POLÍTICA:

LOS DEBATES COMUNISTAS SOBRE LAS ARTES PLÁSTICAS EN LOS '30

Melina Constantakos; Rita Federici

Proyecto de Reconocimiento Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA
melinaconstantakos@yahoo.com.ar, ritafederici4@hotmail.com

Introducción

En el presente trabajo nos proponemos avanzar y problematizar algunos debates y posicionamientos político-ideológicos y estéticos que se generaron en nuestro país durante las conflictivas décadas del 30 y 40, específicamente en el seno del Partido Comunista Argentino (PCA). Algunos militantes comunistas, intelectuales y artistas allegados al partido discutían en aquellos años cuáles eran los rumbos, las formas y los contenidos de las producciones plásticas frente a los cambios que se estaban viviendo ante el auge revolucionario.

A los efectos de esta investigación nos concentraremos en el análisis del derrotero estético y político del artista plástico Raúl Lozza y de Cayetano Córdova Iturburu –poeta, periodista y crítico de arte– miembros del PCA durante el período bajo análisis. Con militancias partidarias diferentes, ambos sostuvieron concepciones estéticas que polemizaban con las posturas oficialmente consagradas por el partido.

Esta investigación forma parte de una más amplia –en el marco del Programa de Reconocimiento Institucional de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA–; y tiene por objeto analizar la influencia de las políticas culturales del PCA entre los artistas e intelectuales y en la trama cultural del país durante la década del 30 y 40, con el fin de valorar de qué manera las políticas culturales y debates generados por el PCA contribuyeron a la formación de la corriente democrática y antiimperialistas en la conformación nacional.

En el campo de la cultura y las artes plásticas existió un intenso debate en el mundo y en la Argentina respecto a las propuestas culturales y estéticas. Los cambios sociales, políticos y económicos, producto de la consolidación del fascismo en Alemania, la Guerra civil española y el rol de la U.R.S.S. en la constitución de Frentes de Unidad Antifascista, provocaron el reagrupamiento de intelectuales que abogaban por una cultura que fuera representativa de las clases oprimidas, acorde a la situación mundial

que se estaba viviendo; circunstancias en las que encontraron máximas posibilidades de integración y colaboración con la sociedad.

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 ponía 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.

Investigaciones sobre estos temas fueron abordadas desde diferentes enfoques. Ricardo Pasolini trabaja en varias oportunidades el tema de los intelectuales y los movimientos antifascistas (Pasolini, 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 éste 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.

En torno al debate estético y político planteado en esos años

Los artistas e intelectuales discutían entonces su función social dentro de los cambios que transitaban y la perspectiva de una nueva sociedad que alumbraba con el comunismo. El lugar que debía ocupar el arte y su relación con las masas, si éste debía tener un tono didáctico, un propósito únicamente social y cómo hacerlo accesible a los oprimidos. El arte era considerado una herramienta más de la revolución y por lo tanto, tenía que concientizar al pueblo y acompañar al proletariado en su lucha.

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, se debatió la necesidad de impulsar el realismo socialista. Entre 1946 y 1948, se reafirmó 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 signada por el avance fascista.

A nivel local, ya en los años 20 los debates intelectuales sobre el entrecruzamiento de lo político y lo estético, tuvieron sus precursores y expresiones. En el transcurso de esa década, considerada como punto de inflexión en lo que respecta a la renovación artística fue consolidándose en nuestro país.¹ En este escenario surge el arte moderno: Pettoruti, Xul Solar, Sibellino, Curatella Manes, Vitullo, entre otros, fueron los artistas que tomando elementos vanguardistas del futurismo, el fauvismo, el cubismo, el expresionismo, etc., llevaron adelante esta renovación. Unos los temas en cuestión era en qué consistía esa renovación, y este debate estuvo ya presente en el enfrentamiento entre los integrantes del grupo de Florida, que abogaban por una vanguardia estética y los del grupo de Boedo que defendían una vanguardia política de compromiso social.

Este proceso calificado por la historiografía artística como el de "nuestra primera vanguardia", a diferencia de las europeas, se caracterizó por elaborar estrategias que tendieron a fisurar los espacios oficiales como los Salones Nacionales; a poner en duda los juicios de la crítica de arte, instalándose en el gusto del público a través de exposiciones, conferencias, notas periodísticas y una incipiente crítica moderna, filtrándose en los grandes matutinos de diarios como *Crítica*, en revistas vanguardistas de artes y letras como *Martín Fierro*, *Proa* y en la más tradicional como *Nosotros* o en publicaciones de interés general como *Plus Ultra* y el *Magazin de La Nación*. El conjunto de estas acciones tendieron a su vez a la formación de un nuevo público de arte (Meo Laos, 2007: 17).

¹A fines del siglo XIX y los primeros años del XX nacieron las primeras instituciones: en 1896 el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1905 la Academia, luego surgieron los salones nacionales, las instituciones privadas, galerías de arte de la calle Florida).

Desde 1930, el golpe uriburista, profascista y procatólico, que abrió el cauce al fraude patriótico de la Concordancia, la crisis mundial y el avance del fascismo obligaron al reagrupamiento de la intelectualidad. Uno de esos reagrupamientos estuvo articulado por la oposición en el plano democrático al régimen oligárquico restaurado. Las contradicciones políticas fueron consolidando las tendencias ideológicas de esta década. Por un lado, las distintas vertientes del “nacionalismo restaurador”, entroncadas inicialmente con el uriburismo, promovieron un sentido aristocrático y conservador de la tradición hispánica y procatólica, deslumbradas por los procesos de Italia y Alemania eran críticas del liberalismo y del dominio de Inglaterra. Por otro lado, en el marco de la crisis mundial crece un “nacionalismo populista”, nacido en el seno del radicalismo y fruto de sus contradicciones internas, cuyo núcleo más activo se constituyó en FORJA, entidad que se abocó a denunciar las problemáticas socio-económicas argentinas y latinoamericanas y el peso de la dependencia nacional respecto al capital británico.

En la izquierda, y particularmente dentro del PCA, se fue avanzando de manera desigual en un análisis de la realidad argentina más complejo y profundo, no sin evitar renovados e intensos debates internos. Un primer hito de ese proceso del PCA fue en noviembre de 1928, con el 8° Congreso que definió la estructura económico-social argentina como semicolonial. Se trataba de un país oprimido por los imperialismos inglés y yanqui de los cuales las clases gobernantes locales eran servidoras. Esta formulación se afirmaba tanto en la Internacional Comunista (IC) como en el partido argentino en base a la concepción leninista de la hegemonía. Este pronunciamiento orientará a focalizar con mayor profundidad el carácter dependiente del país y la cuestión agraria. Paralelamente, el comunismo argentino comenzaba a constatar, a partir de su 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. Esto facilitaba reconocer prácticamente la penetración imperialista y las particularidades de la “cuestión nacional”. También sus vínculos con el movimiento comunista latinoamericano le permitieron al PCA conocer más profundamente la realidad social latinoamericana y desarrollar campañas contra la política imperialista norteamericana en el continente.

Estos nuevos abordajes del comunismo vernáculo facilitarán, aunque en un proceso que se plasmaría años más tarde, la elaboración de nuevos lineamientos en la política cultural del partido y en el trabajo con los artistas e intelectuales que apoyaron y adhirieron a su línea política. Esos nuevos lineamientos conducirían a prestar atención a contenidos y formas particulares de las culturas populares argentinas, comenzando a poner en debate las concepciones elitistas de la producción cultural. La creciente influencia político-ideológica del PC entre los intelectuales y artistas argentinos a lo largo de los años 30 contribuyó a la constitución de movimientos en distintas áreas y disciplinas y de una corriente cultural antiimperialista que, producto del proceso histórico-político de esos años, generaron un abanico de

respuestas culturales muy diversas en contenido y formatos con las que expresaban la multiplicidad de afluentes sociales de los que se nutrían y en los cuales buscaban arraigar (Meo Laos, 2007: 296).

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 locales 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 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.

Raúl Lozza, "abstracto" furtivo en el PCA

Raúl Lozza fue un artista plástico comunista que inició su militancia en la década del 30 en la que el comunismo a nivel internacional y nacional promovía al "realismo socialista" como estética oficial y que, sin embargo, en la década los 40 impulsó un movimiento vanguardista conocido como "Arte Concreto".

Para un análisis de la producción estética de Raúl Lozza y su vinculación con el PCA hay que tener en cuenta el proceso de su formación artística inicialmente en Alberti, su ciudad natal. La destacada influencia de su padre, Carlos Rafael, y de su tía materna, Amalia Righeti, que orientaron a los hermanos Lozza al trabajo artístico que los llevó posteriormente a dedicar a la pintura, escenografía, música, empapelado, decoración de murales.

En 1929 los hermanos Lozza llegan a Buenos Aires 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 PCA. El artista se refiere a esta etapa como un "despertar de la conciencia" en la cual se contacta con

militantes comunistas y participa junto a ellos de distintas actividades como actos sindicales y pintadas contra la guerra del Paraguay y Bolivia.

Como ilustrador publicó dibujos de temática social en el periódico antifascista clandestino *Socorro Rojo*, donde presentó los planos de las salas de tortura de la Sección Especial de Represión, en donde había estado preso, como así también un listado con los nombres de las distintas torturas, bautizando algunas como “corona de espinas” y “picana eléctrica”. También publicó textos y dibujos en el periódico de ayuda a los presos *La República*, diario consecuente con el movimiento obrero. Allí aparecieron dibujos de su autoría como *La picana*, *Éxodo por hambre*, *La nueva crucifixión*, *Guerra del Paraguay*, *Homenaje al 1° de mayo* y otros en los que se solidarizaba con presos políticos de distintos países. Todos ellos, de mediados de los 30 siguieron un lenguaje figurativo.

En torno a la reflexión sobre la función del arte en la sociedad, Lozza comenzó por estos años sus investigaciones estéticas que desembocaron más tarde, en la creación del “Perceptismo”. Sin embargo optó para esta tarea por 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”

A mediados de la década del 40 en Argentina, muchos de los artistas que adherían al movimiento concreto se afiliaron al PCA, aceptando y coincidiendo con los postulados políticos partidarios, manteniendo sus propuestas estéticas divergentes. 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*, considerada como el inicio del arte concreto en la Argentina. Lozza compartió con los intelectuales de Arturo la necesidad de romper con el arte del pasado y utilizar nuevos lenguajes estéticos. De este núcleo surgió en 1945 la Asociación Arte Concreto Invención (AACI), por un lado, y el movimiento Madi, por otro. En 1947, se produce una segunda escisión, naciendo así el Perceptismo impulsado por Raúl Lozza.

Si bien en sus testimonios Lozzamanifiestó 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 la 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” (Browarnik, 2011).

La relación entre los miembros de la AACI y el PCA 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. La polémica se fue agudizando hacia 1948, cuando la situación política local y las disposiciones irradiadas desde la Unión Soviética derivaron en la expulsión y el alejamiento de muchos partidarios de la abstracción y de la renovación cultural. Proponemos acercarnos a una lectura que contextualice este proceso, complejizando el desenlace del 48 a la luz del recorrido que algunos de los participantes del debate hacen como militantes del PCA, desarrollando sus posiciones estéticas en íntima relación con posicionamientos culturales y políticos a nivel local.

El vínculo de Lozza con el PCA se mantuvo a pesar de esta contradicción. Por otro lado, las intervenciones del artista sobre el debate acerca del lenguaje estético, parecen no haber tenido mayores repercusiones críticas en el ámbito del partido.

Córdova Iturburu, una crítica estética y política en el PCA

Respecto a lo expuesto, la figura de Córdova Iturburu nos ofrece un recorrido militante dentro del Partido Comunista Argentino diferente al de Raúl Lozza. Cayetano Córdova 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*, 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. Iturburudefiendía 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:

“No hablamos, es cierto, de Bolcheviquismo ni socialismo. Ni de teosofía. Ni de política. Y no lo hacemos porque nuestro periódico es un periódico de arte. Eso queremos que sea. Y nada más. (...)

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? (...)

¿Cree usted que contribuirían eficazmente a la victoria de estas ideas? ¿Es usted de los que supone que en un cuadro en el que se representa a un desarrapado es una bomba en los cimientos de la sociedad y algo así como un lacrimógeno de arrepentimiento en la entrada satisfecha del capitalismo? A los problemas que propone el Capitalismo solo puede resolverlos una modificación fundamental de la actual organización económica del mundo. Y para alcanzar esa modificación es necesaria una prédica directa y no una prédica disimulada en un arte desnaturalizado, echado a perder por esa prédica.” (Iturburu, 1931)

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.” (Iturburu, 1931)

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.” (Iturburu, 1931)

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 Castelnovo: “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 “turba inorgánica”, 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 respecto, también existieron otros espacios donde se pusieron esas ideas fueron puesta 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* (Iturburu, 1933) 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”* (Iturburu, 1933), 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.² 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”(Iturburu, 1936), donde continuó desarrollando su posición frente al arte y dio su apoyo al Salón de la AIAPE impulsado por Antonio Berni. Frente a los cuestionamientos que recibieron las pinturas expuestas en el Salón respecto al nivel técnico y sus temáticas, criticadas de naturalezas muertas y pinturas abstractas; Iturburu defendió a los artistas de la AIAPE:

“...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

² El 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.

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.” (...)

“Importa ya, una comprensión de la realidad social y del sentido en que marchan los acontecimientos, en que marcha el mundo. Un noble sentimiento de fundamental y poderosa importancia los anima, el amor al pueblo, al desdeñado pueblo de los estetas y los refinados, y una firme voluntad viril de instaurar la justicia sobre el mundo” [los que les faltaría es] “liberarse de la visión extranjera que aún enturbia muchos ojos, ver con ojos nuestros la realidad nuestra, sentir como artistas este espectáculo de una sociedad pujante que nace de las ruinas de una decadencia y adquirir el idioma técnico adecuado”. (Iturburu, 1936)

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, al *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.” (Iturburu, 1939)

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 nacional. En *“Democracia imperialista y nuevo orden”* (Iturburu, 1941), 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. Hubo palabras, medias palabras, insinuaciones equívocas, hábiles sobreentendidos de abogado. Pero el embargo de armas no se levantó. Roosevelt colaboró, en definitiva, con Chamberlain, Blum y Daladier, en el asesinato de España.”

“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 capitalismos extranjeros que traban nuestro desarrollo y nos mantienen en una humillante infancia política y económica.” (Iturburu, 1941)

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 (Corrado, 2012). También colaboró en otras publicaciones dentro de la órbita del partido como *Nuestra Línea*, *Intelectuales contra el fascismo y la guerra adheridos a 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.

Consideración 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 las tomas de 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 en estas cuestiones en el PCA.

El 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. 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.

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, 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 lo 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.