

La cultura mexicana y el antifascismo argentino en tiempos de la Segunda Guerra Mundial: el homenaje a México realizado por la AIAPE

Magalí Andrea Devés

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Resumen

El presente trabajo procura establecer una primera aproximación a las redes de militancia de los intelectuales antifascistas entre la Argentina y México a través de un conjunto de intervenciones en la revista *Nueva Gaceta. Revista de la AIAPE* (1941-43), órgano de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE).

A mediados de 1942, la AIAPE dedicó íntegramente el número de su órgano principal a realizar un homenaje a México y su cultura. El presente trabajo procura demostrar que la exaltación de la cultura mexicana realizada por los intelectuales antifascistas nucleados en la AIAPE fue una de las estrategias utilizadas por dicha asociación para posicionarse frente a la Segunda Guerra Mundial y, más específicamente, ante la invasión alemana de la Unión Soviética. En este sentido, es posible sostener que, leída a la luz de la cultura antifascista local, la representación de México construida en una de las revistas culturales más importantes del antifascismo local no solo buscaba destacar una serie de rasgos específicos de su historia y su cultura, sino también presentar al Estado mexicano como un ejemplo del comportamiento que la AIAPE esperaba del gobierno argentino frente a la nueva coyuntura abierta por la guerra.

Palabras clave: antifascismo argentino, AIAPE, México, revistas culturales, redes intelectuales.

El presente trabajo procura establecer una primera aproximación a las redes de militancia de los intelectuales antifascistas entre la Argentina y México a través de un conjunto de intervenciones en la revista *Nueva Gaceta. Revista de la AIAPE* (1941-43). Dentro del espectro de las diversas organizaciones antifascistas creadas a mediados de los años treinta en la Argentina, la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) ocupó un lugar central en la configuración de una red antifascista en el ámbito de la cultura.

A mediados de 1942, la AIAPE dedicó íntegramente el número de su órgano principal, la revista *Nueva Gaceta*, a realizar un homenaje a México y su cultura. El presente trabajo procura demostrar que la exaltación de la cultura mexicana realizada por los intelectuales antifascistas nucleados en torno de la AIAPE fue una de las diferentes estrategias utilizadas por dicha asociación para posicionarse frente a la Segunda Guerra Mundial y, más específicamente, frente a la invasión alemana de la Unión Soviética. En este sentido, es posible sostener que, leída a la luz de la cultura antifascista local, la representación de México construida en una de las revistas culturales más importantes del antifascismo local no solo buscaba

destacar una serie de rasgos específicos de su historia y su cultura, sino también presentar al Estado mexicano como un ejemplo del comportamiento que la AIAPE esperaba del gobierno argentino frente a la nueva coyuntura abierta por la guerra.

Con el objetivo de analizar la construcción de una serie de representaciones sobre México y los diferentes “usos” por parte de los intelectuales del antifascismo argentino en la coyuntura abierta por la invasión nazi de la Unión Soviética, en primer lugar, el artículo expondrá una reconstrucción de la conformación de la AIAPE junto a una breve referencia sobre los contactos entre intelectuales y artistas de izquierda mexicanos y argentinos a partir de la década del treinta. En segundo lugar, se analizará el papel asignado a la cultura mexicana, especialmente a partir de sus exponentes artísticos, en las páginas de un número homenaje dedicado a México en *Nueva Gaceta*. Ambos apartados permiten arrojar una primera aproximación a las diferentes confluencias entre ciertos sectores del arco político y cultural de la Argentina y México en la búsqueda de un frente antifascista latinoamericano.

Los orígenes de la AIAPE y la militancia político-cultural en tiempos del antifascismo

A mediados de los años treinta, en el marco de la gran inestabilidad que caracterizó el período de entreguerras, se produjo una progresiva polarización política que configuró los contornos del antagonismo que marcará gran parte de la vida cultural y política del mundo occidental: la oposición “fascismo-antifascismo”, la cual adquirió características particulares de acuerdo con cada espacio y contexto nacional específico. La Argentina no estuvo exenta de tal impacto, por el contrario, a partir del golpe cívico-militar del 6 de septiembre de 1930 se inauguró el período conocido luego como la “década infame”, un ciclo de clara predominancia de la derecha en el poder. Frente a esta coyuntura, un amplio sector del arco político y cultural fue congregándose gradualmente para encarar una “lucha antifascista” basada en una estrategia de frentes. A lo largo de la segunda mitad de la década del treinta, se advierte la progresiva formación de agrupaciones políticas y culturales de carácter antifascista cuya constitución estuvo catalizada por estos acontecimientos de la política local pero que también, en gran medida, reivindicaron como propios ciertos combates del antifascismo europeo como la Guerra Civil Española y la resistencia en los territorios ocupados por el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial, conformando un complejo entramado que, siguiendo a Ricardo Pasolini (2004: 1), puede denominarse como *cultura antifascista* (1).

Dentro del espectro de las diversas organizaciones creadas por entonces, la AIAPE ocupó un lugar central en la configuración de una red antifascista en el ámbito de la cultura argentina. Inspirada en el modelo francés del *Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes* (CVIA) y motorizada en el ámbito local por la oposición al clima represivo predominante bajo la presidencia de Agustín P. Justo, el 28 de junio de 1935, surge en la ciudad de Buenos Aires, la AIAPE (Cane, 1997: 443-482; Bisso y Celentano, 2006: 235-266; Pasolini, 2005: 403-433). Presidida por Aníbal Ponce (1935-1936), Emilio Troise (1937-1941) y Gregorio Berman (1942-1943), esta agrupación reunió a notorios intelectuales y artistas vinculados a la izquierda

como Cayetano Córdova Iturburu, Raúl Larra, Alberto Gerchunoff, Nydia Lamarque, Álvaro Yunque, Liborio Justo, César Tiempo, Enrique y Raúl González Tuñón, Rodolfo Puiggrós, José Portogalo, Deodoro Roca, Leonardo Estarico, Dardo Cúneo, Lino Enea Spilimbergo, Cecilia Marcovich, Pompeyo Audivert, Antonio Berni, Demetrio Urruchúa, Sigfredo Pastor, Abraham Vigo, entre tantos otros.

En el marco del clima generado por el discurso de Georgi Dimitrov en el VII Congreso de la Internacional Comunista, que proclamaba la necesidad de constituir Frentes Únicos y Populares para enfrentar no solo a Mussolini y a Hitler sino también a cualquier posible nuevo representante del fascismo, la AIAPE, atenta a la posibilidad de la emergencia de un "fascismo criollo" adhirió inmediatamente a dicha línea política a través de una declaración en su primer órgano de difusión, la revista *Unidad. Por la defensa de la cultura. Órgano de la AIAPE* (N.º1, 1936: p. 15).

Como ha señalado Jacques Droz (1985) para el caso francés, uno de los rasgos distintivos del movimiento antifascista fue la temprana movilización de los intelectuales y su papel destacado en el período del Frente Popular. Ese modelo francés irradiará su influencia en las formas de organización de los intelectuales y artistas ligados al antifascismo en gran parte del mundo, eligiendo el ámbito específico de la cultura como la arena de combate. De allí que el propósito manifiesto de la AIAPE y su órgano oficial fuera, como indica su título, luchar "por la defensa de la cultura".

De la asamblea fundadora de la agrupación, llevada a cabo en el salón de la Federación de Sociedades Gallegas en la calle Belgrano 1732 (Larra, 1982:18), surgió una declaración programática dirigida a los intelectuales de América Latina que partía de un diagnóstico de la situación mundial que no dejaba lugar a la indiferencia pues estaban en riesgo los principales logros de la civilización: "Dos caminos se abren frente a ella: continuación del progreso milenario [o] retorno a la barbarie de edades superadas" (2). Las posibilidades de ese retorno a la "barbarie" encontraban en la Alemania nazi su encarnación más evidente mediante la expulsión de los hombres de ciencia, el incendio de bibliotecas, la censura sobre la libertad de prensa y la creación de los campos de concentración. El riesgo de dicha regresión operó como un aglutinador para la movilización en el campo cultural argentino y, centrando la atención en la responsabilidad detentada por los intelectuales como portadores y encargados de difundir la "cultura universal", la AIAPE hizo un llamado a la participación de los intelectuales ante la urgencia de los tiempos pues,

La actitud neutral conviértese en pasiva, implícita aceptación o apoyo a las fuerzas de la reacción desencadenadas. No hacer, es dejar hacer. Dejar hacer es participar, como cómplice, en el gravísimo atentado. Los intelectuales, depositarios del haber de la cultura acumulado por la humanidad en siglos de luchas penosísimas y tenaces esfuerzos, deben hacerse cargo del deber impostergable que les señala este momento. A ellos antes que a nadie, les corresponde aprestarse a la defensa del tesoro que guardan y acrecientan, y denunciar ante los pueblos la amenaza que se cierne sobre la cultura. El

fascismo es la última expresión de la decadencia en todas sus formas. Su incompatibilidad con el progreso de la ciencia, el arte y de la técnica, hace que el intelectual que lo admite se ponga al servicio de la barbarie, y trunque toda posibilidad para el desarrollo de su personalidad y para la realización de una obra con perspectivas históricas (*op. cit.*, p. 4).

Si bien el objetivo principal de la declaración era interpelar a los intelectuales, artistas y hombres de ciencia de la Argentina, este primer diagnóstico general que representa al fenómeno fascista como reaccionario, decadente y enemigo de la cultura revela además otra preocupación más específica del escenario latinoamericano en tanto, unas líneas después, el manifiesto enfatiza el intento de los “emisarios fascistas” por extender la “barbarie” más allá del continente europeo. De este modo, la AIAPE señalaba la alarmante situación de los países de América Latina dado que:

Aún no enteramente evolucionadas y adueñadas de su propio destino, tributarias de la industria y el capital extranjero, las naciones de América Latina giran en la órbita de las constelaciones imperialistas que controlan la política y la economía de gran parte del mundo. A su suelo, sede de competencia de intereses en pugna, se trasplantan los gérmenes de la descomposición de Europa. Doctrinas substancialmente extrañas al contenido humano del pasado americano se injertan en estos pueblos, para viciar su desarrollo, destruir su aún no afianzada cultura, y privarles de sus últimos derechos, penosamente conquistados (*op. cit.*, p. 4).

Esta apreciación contiene una serie de elementos que son tributarios de algunas de las interpretaciones sobre la realidad del continente sudamericano acuñadas por la llamada “nueva generación” de la década de 1920 ligada al movimiento reformista. Ello no es casual si se tiene en cuenta que uno de los principales mentores de la AIAPE y primer presidente de la agrupación fue Aníbal Ponce, activo participante en el movimiento reformista e integrante de la Unión Latino Americana (ULA) (Pita González, 2009; Pasolini, 2013: 55-65; 159-186). Esta lectura en clave antiimperialista retoma, a su vez, los tópicos del “canon dimitroviano”, según el cual el fascismo constituye una dictadura de clase que se propone explotar al proletariado por medios represivos para su propio beneficio (Dimitrov, 1984: 153-220). Como ha señalado Andrés Bisso, si el fascismo era definido por Dimitrov como una “dictadura terrorista descarada de los elementos más reaccionarios, más chovinistas y más imperialistas del capital financiero [...] el fascismo parecía reproducirse en todos lados y su utilización como enemigo comenzaba a ser, ya desde la proclama de Dimitrov no solo multivalente, sino incluso hasta paradójica”, al incluir, por ejemplo, al caso norteamericano como opositor al fascismo pero portador de este dada su naturaleza imperialista (Bisso, 2000: 94). Este tipo de contradicciones permite atender a los diversos vaivenes y a los cambios de posicionamientos que los intelectuales de la AIAPE expresaron frente ante diferentes coyunturas como la

proclamada neutralidad ante la firma del Pacto germano-soviético, los inicios de la Segunda Guerra Mundial y la posterior demanda de una ruptura con el Eje ante la invasión alemana a la Unión Soviética.

Ahora bien, las referencias mencionadas en la declaración programática de la AIAPE sobre una cultura nacional aún no afianzada y el peso de la herencia del pasado americano constituyen dos aspectos centrales que, como se verá, permiten reflexionar acerca de los valores asignados a la cultura argentina desde el prisma antifascista y, en particular, su relación con el lugar otorgado a México en las páginas del número homenaje que le dedicara la revista *Nueva Gaceta* en julio de 1942.

Redes antifascistas y contactos culturales entre México y la Argentina

Las concepciones políticas y culturales impulsadas por la AIAPE también estuvieron presentes en la constitución de otras organizaciones antifascistas latinoamericanas. En el caso mexicano, se destaca la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) creada en México por Leopoldo Méndez, Pablo O' Higgins, Juan de la Cabada y Luis Arenal durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940). Esta agrupación, al igual que la AIAPE también ligada al Partido Comunista, publicó sus ideas a través de su órgano de difusión, el periódico *Frente a Frente*, en el que se expresaba la necesidad de una unión entre intelectuales, artistas y escritores con el objetivo de combatir el progresivo avance fascista en su país. Como señala Alicia Azuela, la LEAR se definía como una organización del proletariado pues "su misión era restaurar las relaciones diplomáticas entre México y la Unión Soviética [suspendidas en 1930], el bastión internacional de la verdadera cultura para las masas trabajadoras [y también] legalizar el Partido Comunista y elevar la conciencia del proletariado revolucionario". Hacia fines de 1935, en consonancia con la táctica frentista de la Internacional Comunista, la Liga también publicó una declaración –el "Llamado a la Unidad de las Organizaciones Intelectuales y Culturales del País"–, convocando a la lucha a todas las ideologías opuestas al fascismo. A partir de entonces, la agrupación se abrió a otros sectores de la izquierda y dio a conocer públicamente su apoyo al presidente Cárdenas (Azuela, 2000: 94).

El vínculo entre la AIAPE y la LEAR se profundizará durante el exilio en México de Aníbal Ponce. Tras ser destituido de su cátedra de psicología en el Instituto del Profesorado Secundario y de su laboratorio en el Hospicio de las Mercedes, Ponce decide exiliarse en México a principios del año 1937, y se inserta rápidamente en el campo cultural de la capital mexicana (Wosco, 1958: 121-133). Allí trabó contacto con los intelectuales antifascistas nucleados en la LEAR, agrupación a la que se afilió como representante de la AIAPE, lo que le permitió continuar con su prolífica producción intelectual hasta mayo de 1938, año en el que lo sorprendió la muerte en un accidente automovilístico cuando se dirigía a brindar una de sus conferencias (3).

Sin embargo, más allá de la inserción de Ponce en los círculos de la izquierda mexicana, puede rastrearse un momento previo de ese intercambio cultural entre México y la Argentina que fue de cardinal importancia para la configuración de una red de militancia cultural antifascista entre ambos países: la visita de David

Alfaro Siqueiros a la Argentina, en mayo de 1933, gracias al patrocinio de la Asociación Amigos del Arte (Azuela, 2008: 135- 138; Peluffo Linari, 1996: 207-226).

En el marco de su visita, Siqueiros tenía pautada la realización de una exposición de su obra acompañada de tres conferencias en las que presentaría su concepción sobre el arte. La exposición pudo llevarse a cabo pero no así todas las conferencias pues, el tono polémico de su intervención y la reivindicación de un “arte revolucionario”, opuesta a la pintura de caballete considerada como el símbolo del “arte burgués”, causaron un gran escándalo entre los espectadores (Dolinko, 2002: 103-123).

Sin embargo, en su breve estadía en Buenos Aires, el pintor mexicano trabó relación con algunos artistas e intelectuales del ámbito local y promovió el debate sobre la función social del arte, la sindicalización de los artistas y la importancia del muralismo como medio expresivo para alcanzar un “arte revolucionario” y un “arte para las masas”. Hasta su expulsión del país, ordenada por el gobierno de Agustín P. Justo, Siqueiros participó de intensos debates que quedaron plasmados en algunas de las revistas culturales de izquierda más importantes de la época como por ejemplo *Contra. La revista de los franco-tiradores, Actualidad artística, económica, social y Nervio. Ciencias, artes, letras*.

Como era de esperar en un escenario dictatorial, Siqueiros no pudo acceder a ningún mural público con el objetivo de llevar a cabo sus postulados revolucionarios. No obstante, el director del diario *Crítica*, Natalio Botana, lo contrató para realizar un mural en el sótano de su quinta ubicada en la localidad bonaerense de Don Torcuato. Allí, en el “escondite” de Botana se llevó a cabo una experiencia mural titulada *Ejercicio Plástico*, que fue el producto de un trabajo colectivo llevado a cabo por Siqueiros, Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y el uruguayo Enrique Lázaro, quienes se autodenominaron el Equipo Poligráfico (Wechsler, 1999: 56-73). Si bien el tema central de la obra lejos estuvo de portar un contenido ideológico revolucionario, el propósito central de esta empresa radicó en la incorporación de nuevas técnicas a partir de la experimentación y el trabajo colectivo, lo que originó nuevos debates sobre la función social del arte y el lugar del espectador ante el impedimento de contar con paredes públicas.

Una de las consecuencias inmediatas de dicha experiencia grupal, que repudiaba la pintura de caballete como muestra del “individualismo burgués”, fue la creación del Sindicato de Artistas Plásticos ese mismo año. Dos años después, se crearía la AIAPE y varios de los artistas que habían participado de esa experiencia con Siqueiros –Spilimbergo, Castagnino y Berni, todos ellos afiliados al Partido Comunista Argentino–, se constituyeron en miembros activos de dicha agrupación antifascista.

Imágenes de México y su cultura en el homenaje de la AIAPE

A lo largo de toda su existencia la AIAPE contó con dos órganos oficiales de difusión. El primero de ellos, *Unidad. Por la defensa de la cultura. Órgano de la AIAPE* fue publicado entre enero de 1936 y enero de 1938, con un total de ocho números y un promedio de quince páginas y, el segundo, *Nueva Gaceta. Revista de la AIAPE* que salió entre mayo de 1941 y junio de 1943, con un total de veinticuatro números y un

promedio de ocho páginas por número. Ambas revistas fueron editadas en formato tabloide y presentaron un diseño dinámico en el que el discurso textual se entrelaza con el visual a través de ilustraciones, grabados, fotografías, afiches y la reproducción de obras presentadas en los salones de arte organizados por la Comisión de Artes Plásticas de la agrupación, a cargo de Lino Enea Spilimbergo y la escultora Cecilia Marcovich.

La revista *Nueva Gaceta* surge en el momento en que la agrupación ya estaba hegemonizada por el Partido Comunista Argentino y luego del inicio de la Segunda Guerra Mundial. En ese contexto, el bombardeo de la base naval norteamericana de Pearl Harbour, el 7 de diciembre de 1941, se presenta como un momento decisivo para nuestro análisis, pues marcará una nueva etapa de la guerra con el ingreso de los Estados Unidos en ella y la ruptura de relaciones con el Eje por parte de la mayoría de los países latinoamericanos en la Conferencia Interamericana de Ministros de Relaciones Exteriores que tuvo lugar en Río de Janeiro entre el 15 y el 27 de enero de 1942. En ella, México acompañará a los países en ruptura con el Eje, a diferencia de la Argentina que, junto con Chile, decidió mantener la neutralidad estatal frente al conflicto bélico.

La caracterización de la Segunda Guerra Mundial como un combate contra el “nazifascismo”, en el cual el Estado mexicano había dado un primer paso mediante la ruptura de relaciones con el Eje, emerge como la postura que la AIAPE aspiraba que fuera la adoptada por el gobierno argentino, desde una perspectiva que sostenía la imposibilidad de permanecer neutral frente a la contienda. Es en esa coyuntura concreta que la dirección de la revista, por entonces a cargo de Emilio Troise (presidente de la agrupación), decide dedicar un número completo en homenaje a México y a la cultura mexicana.

Ese número temático fue publicado en julio de 1942 cuando México dio un paso más y tomó la decisión de ingresar en la guerra contra el “invasor totalitario”. La propia redacción de la revista explicitó los motivos que justificaban esa particular celebración:

México, la gran república hermana, está en pie de guerra contra el agresor totalitario. Hacia México van, en esta hora, las simpatías de todos los hombres libres de América. Hacia México van, también, las simpatías de la AIAPE, ya testimoniadas en un mensaje de adhesión elevado al embajador mejicano en nuestro país, doctor Octavio Reyes Spíndola. *NUEVA GACETA* quiere asociarse a esa solidaridad con este número dedicado a exaltar la cultura mejicana [...]. Definimos así, igualmente, nuestra adhesión a una causa que es la de todos los que aspiran a una convivencia libre y pacífica entre todos los hombres y las naciones. Y proseguimos, igualmente, en nuestra obra de acercamiento panamericano mediante el conocimiento de la cultura de otros pueblos del continente, que ya iniciáramos en nuestro número dedicado a los Estados Unidos (“Nuestro homenaje a México”, *Nueva Gaceta*, N.º 16: 3).

Este número de la revista está jalonado por un conjunto de notas dedicadas al análisis y la valoración de las posiciones adoptadas por los estados latinoamericanos tras el ingreso de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, en las cuales México emerge como un ejemplo que el Estado argentino debería seguir y romper relaciones con el Eje. La nueva Entente entre los Estados Unidos y la Unión Soviética en la lucha contra el nazismo abría un nuevo período en las relaciones entre las agrupaciones locales que militaban en el antifascismo dejando atrás, al menos momentáneamente, las tensiones y rupturas que se habían producido en torno al Pacto de No Agresión entre Alemania y la URSS firmado en agosto de 1939 (Bisso, 2001: 88-99). En este sentido, no es una mera casualidad que la portada de este número haya sido escrita por un destacado dirigente del Partido Demócrata Progresista, Juan José Díaz Arana, quien bajo el título de "Solidaridad americana" desplegaba su apoyo a los Estados Unidos, acompañado por un homenaje a la gesta soviética de Stalingrado en la página siguiente (*Nueva Gaceta*, N° 16: p. 1 y 9-10).

Como complemento a esa posición de solidaridad americana que el Estado argentino se ha negado a adoptar, siguiendo su histórica posición de bloqueo a las proposiciones panamericanistas de los Estados Unidos hacia Sudamérica (Morgenfeld, 2011), la AIAPE aspiraba a fomentar y dinamizar un panamericanismo en el plano cultural, que buscaba evitar el aislamiento de la Argentina respecto de las naciones que combatían contra la amenaza totalitaria. Este viraje político y cultural, que implica una modificación importante de las valoraciones del papel de los Estados Unidos, produjo una morigeración, al menos momentánea, de las intervenciones más radicales sobre las cuestiones culturales ligadas a la órbita comunista e implicó una revaloración del papel del continente americano. Desde esa perspectiva puede explicarse por qué gran parte del número está dedicada a enaltecer la cultura y ciertos hitos de la historia mexicana.

Ahora bien, ¿qué lectura realiza la AIAPE de la cultura mexicana? ¿A qué intelectuales y artistas selecciona como sus representantes? Los elegidos son principalmente artistas y escritores contemporáneos: hay notas dedicadas al poeta Alí Chumacero, análisis de la poesía mexicana, de los escritos de Aldous Huxley sobre México y extractos de un relato de José Revueltas. Entre los artistas se destaca la presencia de Agustín Lazo, quien ilustra la portada del número con el retrato de una mujer indígena y de Rufino Tamayo, cuya obra es comentada por el pintor peruano Felipe Cossío del Pomar, compañero de ruta del aprismo peruano, exiliado en México desde 1937.

En los escritos dedicados al análisis de estos artistas y en varios otros pasajes de la revista se destaca el papel asignado a la cuestión indígena en México, ya sea como impronta cultural de larga data o como un elemento del debate estético contemporáneo que constituía uno de los tópicos distintivos de los debates sobre el papel de la modernidad y la tradición en el marco del nacionalismo cultural mexicano de mediados de los años veinte, sobre todo a partir de la gestión de José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública (Eder, 2001: 341-371; Majluf, 1994: 611-628).

Así el análisis de Cossío sobre la obra de Tamayo advierte el lugar representado por este artista como un exponente de un país moderno que no excluye sus raíces prehispánicas. En la óptica del peruano, Tamayo se erige como un artista contemporáneo que ofrece una interpretación particular de lo indígena en su obra que lo distancia del arte promovido por Siqueiros, exaltado por la misma revista en otro número (Kordon, *Nueva Gaceta*, 1942, N.º 18: p. 9) aunque ya cuestionado por otros compañeros de ruta en relación con sus posturas excesivamente rígidas (Pacheco, 1996: 227-247; Rossi, 2003: 455-472). El pintor peruano destaca, además, el lugar sobresaliente de Tamayo como un artista que se ubica en las primeras filas del arte nacional ante todo por su identidad mexicana aunque al mismo tiempo sea el más difícil de clasificar si se lo quiere encasillar en las escuelas del arte nuevo. Esta dificultad de clasificación se debe, según Cossío, a “ese maridaje misterioso entre lo real y lo esotérico, entre lo vulgar y lo extraordinario, entre lo pesante y lo etéreo” (“Rufino Tamayo, pintor indoamericano”, *Nueva Gaceta*, 1942, N.º 16: p. 3).

Como ha señalado Érika Madrigal (2008: 162-163), la estética de este artista mexicano no responde estrictamente al movimiento vanguardista en tanto, más allá de las influencias del cubismo, el futurismo, el expresionismo, el surrealismo o el primitivismo durante los años de su formación, a Tamayo nunca le interesó afiliarse a ninguno de estos postulados. Al igual que el grupo literario de *Los Contemporáneos* al cual Tamayo estuvo estrechamente vinculado (Sheridan, 1985), sostenía que no había que rechazar la tradición occidental en las búsquedas de una plástica mexicana pues esta nutría a su propuesta plástica basada tanto en lo clásico como a lo moderno. En efecto, Tamayo y *Los Contemporáneos* proponían una estética mexicano-universalista. En este sentido, Cossío del Pomar no solo destacaba la originalidad de la cultura mexicana, sino también de la personalidad de Tamayo como un fiel exponente de esta que absorbe esa riqueza cultural sin premeditación pues:

Su talento no se esfuerza por expresar una idea nueva. Se entrega a la tarea de crear como obedeciendo a un misterioso comando. Llevado por su naturaleza esencialmente americana, por la fuerza viva de su pensamiento, que lo enraiza en el suelo de México, descubre la expresión del alma indígena [...]. Su arte es un verdadero arte nacional, que no nacionaliza. Un arte que establece con el pueblo esa relación íntima, sin la cual la obra se convierte en un objeto de lujo, para distracción de una élite cosmopolita, en lugar de ser la expresión del alma de una nación (*Idem*).

A su vez, es muy interesante la exaltación que hace de su obra en referencia a su última exposición realizada en la galería *Valentine* de Nueva York donde presentó “un arte más puro, menos contaminado de pintoresco, de folklorismo y ornamento”. Sin embargo, afirma el pintor peruano,

En su nueva obra su visión tiene un sentido más profundo y misterioso, un sabor más genuino y lo interesante es que toda esta figuración mexicana fue ejecutada en pleno Nueva York; fuera de su tierra natal brotaron más extraños y más fuertes estos datos fundamentales de su recóndita captación

artística [...] para crear una obra con carácter nacional, el artista no tiene necesidad de vestir a sus personajes con sarapes y grandes sombreros. Esto cuando se posee un fondo de donde se pueden extraer emociones y formas de vida que corresponden al fondo cultural de su propio pueblo (*Idem*).

En este sentido, Rita Eder ha señalado que Tamayo combatió sistemáticamente el nacionalismo y los estereotipos más tradicionales en el arte mexicano gracias a la influencia de la obra de Picasso, por medio de la cual logró una pintura propia, tendiente a

... un intimismo primitivista, un vanguardismo con tintes orgánicos y expresionistas que defiende del constructivismo cubista y que solo a partir de *Guernica* introduce un nuevo aliento en su composición, una transformación del espacio y un descubrimiento de los alcances de la monumentalidad frente a la calidad cruda y etnicista de sus obras de los años treinta (Eder, 2006: 50- 51).

Como el mismo Tamayo lo declararía:

Mi objetivo es tomar elementos del gran pasado plástico de mi país, recurrir a las formas y a los colores mexicanos, y fundirlos en una unidad moderna e internacional [...] La obligación del pintor es ser actual, estar muy consciente de lo que está sucediendo a su alrededor en el momento en que está viviendo, y eso reflejarlo en su obra. El arte es la quintaescencia de la vida, es decir, tiene que reflejarla; por ello el pintor tiene que ser actual. Si un pintor se dedica a hacer cosas que recuerdan a los pintores anteriores, porque eran muy buenos, está fuera de su época; simplemente copia. Cada momento necesita una manera de expresión distinta (4).

Aunque cabe destacar que, en realidad, esa tensión entre los realismos y lo surreal vale para un conjunto de artistas destacados de este período complejo que, como señala Eder, está

... implicado con la cercanía y distancia de los partidos comunistas y los frentes amplios y las dudas en torno de un arte nacional, partidas entre su relación con la modernidad y el deseo de descubrir su propia huella contextualizada en la estética y la política de su tiempo y el de Europa. Este tiempo no es necesariamente sólo el de las historias locales, sino el de los procesos de integrar en las imágenes obras capaces de convertir en signos visuales la impotencia y el llanto de la destrucción y el exilio (Eder, 2001: 47).

En estas búsquedas Tamayo contaba con una ventaja: sus ancestros y sus orígenes eran indígenas lo cual legitimaba esas fusiones entre la tradición precolombina y un lenguaje contemporáneo.

A su vez, la dimensión de lo indígena como variable valorativa de la cultura mexicana contemporánea permea las intervenciones de Octavio Reyes Spíndola, embajador de México en la Argentina y del educador

uruguayo Jesualdo Sosa, militante de la sección de la AIAPE en Montevideo. En la óptica de Reyes Spíndola, el México verdadero es un país moderno “que encierra tantas bellezas naturales y cuida con fervor de avaro orgulloso sus múltiples tesoros arqueológicos, huella palpable y majestuosa de la cultura y civilización de sus antepasados” aunque también pondera la importancia que desde el punto de vista cultural ha dejado el proceso de conquista y colonización española (“México”, *Nueva Gaceta*, 1942, N.º 16: p. 3).

Y esa misma valoración de la herencia indígena permea la intervención de Sosa, que apunta a enaltecer tres obras claves de la cultura maya – el Popol Vuh, el Chilam Balam y el Libro de las Profecías–, partiendo de una mirada del arte mexicano según la cual su plástica “se asienta en viejas raíces precortesianas, las que han recogido del zumo de su pueblo los mejores valores experienciales para su expresividad” (Jesualdo, “Tres obras esenciales de la cultura maya”, *Nueva Gaceta*, 1942, N.º 16: p. 5). Aunque lo más interesante de este escrito radica en la justificación que el autor brinda:

A pesar de nuestro tan decantado panamericanismo, moneda de curso legal en la compra-venta de la política internacional, nuestro común desconocimiento, de una punta a otra de la América, no es más que una consecuencia de que el panamericanismo que decimos se desarrolla a espaldas del pueblo (*Idem*).

Esta afirmación de Jesualdo va en sintonía con los intentos ya señalados de la AIAPE por trazar un panamericanismo cultural luego del ingreso de los Estados Unidos en la Segunda Guerra como un paliativo frente a la negativa del Estado argentino de romper relaciones con el Eje y constituye un viraje respecto de algunas de sus concepciones culturales previas. A su vez, esa visión es también reveladora de las pretensiones que la AIAPE se arrogaba, más allá de la militancia en el plano de la cultura: el antifascismo argentino aspiraba a influir en la toma de decisiones que conducían la política exterior del país.

En este contexto puede apreciarse un repliegue de las posiciones más beligerantes que denunciaban un antiimperialismo sin distinción entre las distintas potencias involucradas y la emergencia de nuevas búsquedas culturales que en materia plástica permiten explicar el por qué de la presencia de artistas como Rufino Tamayo y Agustín Lazo, exponentes del arte mexicano que lejos estaban de las propuestas estético-políticas de los tres grandes del muralismo mexicano (David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y Clemente Orozco) y de la mirada idealizada de la gesta revolucionaria mexicana que había sido exaltada por el campo cultural de la izquierda argentina.

La reivindicación de Lazo y de Tamayo como autores de una obra que combina otras formas de la “esencia de lo mexicano” con la modernidad también permite mostrar otras derivas y opciones estéticas dignas de ser defendidas desde las páginas de los órganos de la AIAPE, sobre todo respecto de la primera etapa de *Unidad*, fuertemente marcada por los debates estético-políticos sobre el arte revolucionario y el

consecuente predominio de imágenes políticas procedentes de la gráfica antifascista que reproducía la obra de artistas como Guillermo Facio Hebequer, Pompeyo Audivert, Clement Moreau y Demetrio Urruchúa, entre otros (5).

En el período abierto por la Segunda Guerra Mundial y más específicamente luego de la invasión alemana a la Unión Soviética y el ingreso de los Estados Unidos en la contienda, se observa una nueva coyuntura en la cual el Partido Comunista Argentino distiende su control de la organización en pos de confluir con nuevas fuerzas aliadas promoviendo con una mayor fuerza la política conciliatoria frentista que bregaba por la “defensa de la cultura”. De esta manera, en *Nueva Gaceta* se advierte una importante participación del poeta y crítico de arte Cayetano Córdova Iturburu, proveniente de la experiencia de *Martín Fierro* y a su vez militante comunista. Como responsable de la sección “Nuestros artistas” destacaba la labor de diversos artistas provenientes de distintas propuestas estéticas que incluían a los ya mencionados Facio Hebequer, Moreau, Urruchúa, etcétera, que aparecían frecuentemente en la revista *Unidad* hasta personalidades identificadas con el “arte puro” como Emilio Pettoruti, Raquel Forner, Carlos Giambiagi, Onofrio Pacenza, Horacio March o Norah Borges, entre otros. Córdova Iturburu defendía las bases del modernismo en sus indagaciones plásticas y, en este contexto particular, puede advertirse una mayor preocupación por las búsquedas de una raigambre nacional y americana mediante la incorporación de artistas como Ramón Gómez Cornet o Carlos Giambiagi destacados por representar a los humildes del interior del país fusionados con el paisaje de las tierras argentinas (6). En este sentido, Iturburu dedica unas palabras a Giambiagi, que presentan varias similitudes con las vertidas en el número homenaje a México hacia una figura de Tamayo en tanto:

El contacto directo con la naturaleza, su ahondamiento en sus propias posibilidades, la búsqueda tenaz, implacable, de su propia expresión, han dotado a la personalidad de Giambiagi de un tono, de un estilo, de un acento y de una técnica que aíslan su obra y la individualizan entre los artistas actuales de nuestro país. Giambiagi no es un moderno en el sentido circunstancial o accidental que pudiera atribuirse a la clasificación. No es, tampoco, un hombre del pasado. Su obra es una expresión de nuestro tiempo en la medida en que puede serlo el arte de un hombre dramáticamente sensible a la realidad de la naturaleza, de un artista cuyo instrumento expresivo ha agudizado sus posibilidades en esa escuela de auténticas adquisiciones que es el trabajo paciente y silencioso frente a esos enigmas de palabra parca que son la naturaleza y el propio yo (“Nuestros artistas: Carlos Giambiagi”, *Nueva Gaceta*, 1941, N.º 3: p. 8).

Dicha comparación permite volver a la declaración programática de la AIAPE para comprender de qué manera el temor de una posible penetración fascista en suelo americano activó las búsquedas e indagaciones de los intelectuales y artistas que procuraban encontrar distintas formas de desarrollar una cultura “aún no afianzada” que sea a la vez “moderna” y “originaria”. A su vez, el “redescubrimiento” del

panamericanismo fue una estrategia clave de la AIAPE frente a la neutralidad mantenida por el gobierno nacional luego de la invasión nazi a la Unión Soviética.

Palabras finales

Las diferentes representaciones de México presentes en el número homenaje publicado por la revista *Nueva Gaceta* en 1942 arrojan la imagen de un país moderno que ha tomado la correcta decisión de entrar en combate contra el nazifascismo, acompañada por una visión de su cultura que suele poner el énfasis en la cuestión indígena y en las viejas tradiciones culturales existentes con anterioridad a la conquista española aunque sin desprestigiar las resignificaciones ni tampoco los mestizajes resultantes. En el plano artístico, este postulado se traduciría a través de la figura de Tamayo, cuya obra ilumina las propuestas de ciertos artistas argentinos en la búsqueda de una identidad nacional y moderna, que se distancia de las posiciones que surgirán con la línea férrea del PC una vez finalizada la guerra y el Realismo Socialista como doctrina a seguir.

Por último, cabe destacar que este trabajo constituye un primer acercamiento a la representación de México y su lugar en el entramado cultural del antifascismo americano, la cual abre la posibilidad de iniciar una reconstrucción de la amplia red de artistas e intelectuales que confluirán en una trama latinoamericana a través del soporte específico de las revistas culturales de la época.

Notas

- (1) El autor entiende por *cultura antifascista* la conformación de una trama ideológica y discursiva que desde mediados de los años treinta articuló las novedades europeas con la tradición liberal local y el marxismo, generando un clima de opinión que implicó una potente y perdurable mirada sobre el proceso histórico y político argentino. Según Pasolini, "la *cultura antifascista* fue también una red de relaciones sociales y una red institucional que se organizó a partir de un tejido de centros culturales, ateneos y bibliotecas —una característica muy propia del período de entreguerras—, esto es, una compleja sociabilidad mediante la cual se vehiculizaron los mensajes que contenía su práctica ideológica-cultural".
- (2) Folleto de la AIAPE, filial Rosario, que reproduce la declaración programática de la sección de Buenos Aires. "Declaración programática a los intelectuales de Latino-América", p. 1.
- (3) Ponce obtuvo la credencial número 243 de la LEAR. Cf. Ponce (1974): 635-675.
- (4) Citado por Madrigal (2008: 170). A partir de otra declaración del artista que afirma: "En mis cuadros siempre hay figuración", agrega: "Para Tamayo será tontería decir que su pintura es abstracta, ya que se fundamenta en la realidad, donde lo que pretende es reducir las formas a su carácter constitutivo, a lo más puro de una cosa. Este arte puro se fundamenta en una realidad que elimina los obstáculos que obstruyen un acercamiento a lo esencial", p. 183.
- (5) Basta con transitar las portadas de *Unidad* para observar una misma estrategia visual: impactar e interpelar al lector desde dos frentes, el de la denuncia y el de la beligerancia. En siete de los ocho números publicados, el encabezado y la nota principal se integran con distintos grabados de un alto impacto visual.

(6) Otros ejemplos de este tipo de estética pueden verse en: *Cuidando el brasero* de Ramón Gómez Cornet (*Nueva Gaceta*, N.º 2, mayo 1941) *Chica de titoral* de María del Carmen Aráoz Alfaro (*Nueva Gaceta*, N.º 4, junio 1941); *Mujer con niños* de Manuel Colmeiro (*Nueva Gaceta*, N.º 6, julio 1941); entre otros.

Bibliografía

- Azuela, Alicia (1993), "El Machete and Frente a Frente: Art Committed to Social Justice in Mexico", *Art Journal*, Vol. 52, N.º 1, Political Journals and Art.
- Azuela, Alicia (2008), "Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street al Río de la Plata", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, N.º 35, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, DF México, pp. 135- 138
- Bisso, Andrés y Adrián Celentano (2006), "La lucha antifascista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) (1935-1943)", en Biagini, Hugo y Arturo Roig (comps.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo II, Obrerismo, vanguardia, justicia social (1930-1960)*, Buenos Aires, Biblos, pp. 235-266.
- Bisso, Andrés (2000), "El antifascismo latinoamericano: usos locales y continentales de un discurso europeo", *Asian Journal Of Latin American Studies*, Vol. 3, Seúl.
- Bisso, Andrés (2001), "La división de la comunidad antifascista argentina (1939-1941). Los partidos políticos y los diferentes grupos civiles locales ante el Pacto de No Agresión entre Hitler y Satlin", *Reflejos*, Vol. 9, Jerusalem, pp. 88-99.
- Cane, James (1997), "'Unity for the Defense of Culture': The AIAPE and the Cultural Politics of Argentine Antifascism, 1935-1943", *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 77, N.º 3, Duke University Press, pp. 443-482
- Dimitrov, Georgi (1984), "La ofensiva del fascismo y las tareas de la Internacional Comunista en la lucha por la unidad de la clase obrera contra el fascismo", en AA. VV., *Fascismo, democracia y frente popular. VII Congreso de la Internacional Comunista*, México, Siglo XXI.
- Dolinko, Silvia (2002), "Contra, las artes plásticas y el 'caso Siqueiros' como frente de conflicto", en Artundo, Patricia y María Inés Saavedra (coords.) (2002), *Leer las artes: las artes plásticas en 8 revistas culturales argentinas. 1878-1951*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA (Serie Monográfica N.º 6), pp. 103-123.
- Eder, Rita (coord.) (2001), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México DF, Fondo de Cultura Económica, pp. 341-371.
- Eder, Rita (2006), "El arte en México y el exilio español: memoria, melancolía y surrealismo entre 1930 y 1945", en Diana B. Wechsler (ed.), *Territorios de diálogo, España, México y Argentina 1930-1945*, Buenos Aires, Fundación Nuevos Mundos.
- Larra, Raúl (1982), "La AIAPE, una agrupación de intelectuales", en *Etcétera*, Buenos Aires, Ánfora.

- Madrigal, Érika (2008), "Tamayo y los Contemporáneos. El discurso de lo clásico y lo universal", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM*, Volumen XXX, N.º 92, pp. 155-189.
- Magluf, Natalia (1994), "El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa", en Gustavo Curiel Méndez, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (coords.), *XVII Coloquio Internacional de Historia e identidad en América. Visiones comparativas*, Tomo II, México DF, IIE-UNAM, pp. 611-628.
- Morgenfeld, Leandro (2011), *Vecinos en conflicto. Argentina y Estados Unidos en las Conferencias Panamericanas (1880-1955)*, Buenos Aires, Peña Lillo.
- Pacheco, Marcelo (1996), "Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano", en Oliver Debroise, *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, UNAM-CURARE, pp. 227-247.
- Pasoliní, Ricardo (2013), *Los marxistas liberales. Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Pasoliní, Ricardo (2005), "El nacimiento de una sensibilidad política. Cultura antifascista, comunismo y nación en Argentina: Entre la *AIAPE* y el *Congreso Argentino de la Cultura, 1935-1955*", *Desarrollo Económico*, N.º 179, octubre-diciembre, pp. 403-433.
- Pasoliní, Ricardo (2004), "Intelectuales antifascistas y comunismo durante la década de 1930. Un recorrido posible: entre Buenos Aires y Tandil", *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Peluffo Linari, Gabriel (1996), "Siqueiros en el Río de La Plata: arte y política en los años treinta", en Oliver Debroise, *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, UNAM-CURARE, 1996, pp. 207-226.
- Pita González, Alexandra (2009), *La Unión Latino Americana y el Boletín Renovación. Redes intelectuales y revistas culturales en la década de 1920*, México DF, El Colegio de México-Universidad de Colima.
- Ponce, Aníbal (1974), *Obras completas*, Tomo IV, Buenos Aires, Cartago.
- Rossi, Cristina (2003), "¿Adónde va la pintura? Dos respuestas de Antonio Berni frente a una misma pregunta", en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, Buenos Aires, CAIA, pp. 455-472.
- Sheridan, Guillermo (1985), *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Wechsler, Diana B. (ed.) (2006), *Territorios de diálogo, España, México y Argentina 1930-1945*, Buenos Aires, Fundación Nuevos Mundos.
- Wechsler, Diana B. (1999), *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Wosco, Julio (1958), *Aníbal Ponce*, Buenos Aires, Aurora.