

# ¿Diálogos melancólicos o feroces discusiones?

Sobre la muestra *Territorios de diálogo. (entre los realismos y lo surreal) 1930-1945 – España-México-Argentina*, por la curadora Diana Wechsler en el Centro Cultural Recoleta en julio de 2006.



Nancy Sartelli  
Grupo de Investigación del Arte en la  
Argentina - CEICS

Hasta el 16 de julio pasado pudo verse, en la Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta, “la muestra del año”, al decir de Alberto Giúdice en la revista *N*.<sup>1</sup> A partir de un proyecto que la historiadora del arte Diana Wechsler desarrollara durante los años 1999-2000, como resultado de una beca post-doctoral del *Getty Grant Program*, se ha montado –en curaduría conjunta con la mexicana Rita Eder y el español Jaime Brihuega– esta muestra que reunió 142 obras de 78 autores de España, México y Argentina, en el campo de la pintura, las artes gráficas y la fotografía. Se trata de un exhaustivo trabajo que, durante tres años, rastreó y reunió obras de 26 museos y de más de treinta colecciones privadas, de artistas como Rivera, Kahlo, Berni, Picasso, Spilimbergo, Mallo, Izquierdo, Carrington, Forner, Dalí, Siqueiros, Battle Planas, Miró, Tamayo, Gerzso, Renau, Stern, entre muchos otros. Con el apoyo de la *Fundación Mundo Nuevo* para su exposición en Argentina, esta mega-muestra comenzó su itinerario en el Museo Nacional de Arte de México y continuó en Buenos Aires, para luego ser llevada al Museo Caraffa (Córdoba) y finalizar su periplo en España.

El nudo conceptual de este trabajo reside en las características de *melancolía, perplejidad y presagio* como denominadores comunes de la experiencia vital de dicho período de entreguerras. Melancolía por lo perdido, perplejidad ante la contemporaneidad y presagio de un futuro dudoso, serían las coordenadas en que estas obras se encuentran, cuyas formas de representación, al decir de Wechsler, “aparecen en la tensión entre los realismos y lo surreal”.<sup>2</sup> Se trata no ya de una muestra de artistas en sí mismos, sino la de una hipótesis historiográfica, que las obras seleccionadas vendrían a corroborar. En este sentido, la importancia de los artistas convocados ya no reside en su individualidad, sino como elementos necesarios de un contexto más amplio –dado por la tesis de Wechsler– y, con ello, afirman la totalidad como mucho más que la suma de las partes. Más allá de los grandes nombres, la apuesta a una comprensión total de arte y contexto político es uno de los mejores aciertos de la muestra. Pero, a pesar de esto, el espectador finalmente no logra superar aquellas sensaciones fundantes: la melancolía que deviene de las obras, la perplejidad ante el precio del catálogo (\$140) y el presagio de que algo no ha sido del todo dicho. Para la tesis presentada, todo pareciera resolverse en un “clima de época”, que generaría su propio “imaginario colectivo”, al decir de Jaime Brihuega, uno de sus curadores.<sup>3</sup> La mirada de Wechsler se abstrae de la intensa lucha de clases del período y de un análisis político de las fuerzas que la encarnan. Por lo tanto, termina proponiendo un diálogo idealista e irracional, donde no hubo más que feroz disputa, en un “clima de época” que, así presentado, resulta unilateral.

## Diálogos... según Wechsler

En los años treinta, la experiencia de la Primera Guerra Mundial habría dejado al descubierto los límites del proyecto moderno de la sociedad capitalista. Según Wechsler, la etapa heroica de la modernidad y su idea de progreso indefinido habrían llegado a su fin. En el medio, la Guerra Civil Española actuaría como articulador del nuevo horror que se pre-anunciaba: la Segunda Guerra Mundial. Así, en el período de entreguerras (1918-1939), se avecinaban tiempos de melancolía, presagios agoreros y de una sensación de profunda perplejidad frente al devenir cotidiano. Estas sensaciones como clima de época habrían tenido su expresión artística formal en una zona de



tensión que la autora sitúa entre los realismos y lo surreal. Esta es la caracterización general de Wechsler que, a diferencia de otros autores (que desde la década del '80 retoman el período), sitúa el problema en las metrópolis latinoamericanas, a partir de las coordenadas trazadas por los exilios de artistas españoles, tanto a México como la Argentina.

Según la autora, una figuración de nuevo cuño habría sido parte del botín en la batalla simbólico-política de entreguerras: desde distintos frentes, se buscó reconstruir, a partir de lo simbólico, aquello que se desmoronaba en el mundo real. Franz Roh, en su ensayo de 1926, intentó definir los rasgos de identidad de las artes plásticas, como marcados por una consigna que emergía más allá de las llamadas a la revolución, la de la “vuelta al orden”, entendida como la recuperación de una figuración sobre las sólidas bases de redescubrimiento del arte del pasado: el arcaísmo, el neoclasicismo, el románico, el primer Renacimiento.<sup>4</sup> En esta disputa simbólica por la representación, la historiadora italiana Marguerita Sarfatti habría redefinido estas coordenadas en el marco del fascismo, bajo lo que denominó *Novecento italiano*. Arte de Estado, elogiado y presentado oficialmente por Benito Mussolini. Esta “moderna claridad”, al decir de Sarfatti, resulta una vuelta a los valores clásicos del Renacimiento italiano, en conjunción con una sensación de melancólico “tiempo suspendido”, muy acorde a las siniestras atmósferas pictóricas de uno de sus mayores representantes, Giorgio de Chirico. La ensoñación también aparece como parte del estado de melancolía traído desde el Renacimiento, adrede, por el *Novecento*. Wechsler lo rastrea tanto en Mario Sironi, artista oficial del movimiento italiano, como en *Desocupados* del argentino Antonio Berni, como muestra de la influencia que este movimiento tuvo en Latinoamérica en la constitución de los distintos realismos de la década del 30. “Perdido el control de la situación, librados a su suerte y a la evasión del sueño” al decir de la autora, los *Desocupados*, desde la vereda antifascista y desde un *nuevo realismo*, paradójicamente, comparten soluciones formales con sus enemigos.

A su vez, el otro eje de la dicotomía, el surrealismo, con su armonización de dos estados aparentemente contradictorios –sueño y realidad– pretendería develar “el funcionamiento real del pensamiento” en aras de la revolución. “¿Cuál es la estructura de sentimientos que motoriza la activación de esta representación?” “¿Cómo representar la contemporaneidad sin complicidades con aspectos no deseados del pasado o del presente?”, se pregunta Wechsler. Ella bien lo explica a través de la tesis de Wal-

ter Benjamin, para el cual la historia se define como un *tiempo-ahora*, que actualiza aspectos del pasado, produciendo un “salto dialéctico” en el elemento resignificado. De esta manera, en abstracción de la lucha política, todo parece dialogar, inclusive entre enemigos de clase. Sin embargo, esta mirada amable de Wechsler entrará en contradicción consigo misma, al rastrear la autora cómo ambos opuestos en tensión –realismos y surrealismo– desplegaron su difusión en Latinoamérica. Discusiones entre bandos que, lejos de la perplejidad, se proponían a sí mismos como herramientas necesarias para la acción política.

## ¿Melancolía? ¿Perplejidad? ¿Presagio?

El “clima de época” que señala Wechsler, no es otro que el ritmado por los ejes revolución-contrarrevolución. El “retorno al orden” no es más que el llamado de una burguesía que ve desmoronada su creencia en su hegemonía indefinida: melancolía, perplejidad y presagio entonces ahora son el clima específico de una clase. Desde el campo del proletariado podríamos pensar que la tensión que marca Wechsler entre los realismos y lo surreal, estaría dada por la disputa de los dos grandes programas que pretendía su dirección: el trotskismo y el estalinismo.

En 1932 se produce la ruptura de Breton con el Partido Comunista y su acercamiento a Trotsky<sup>5</sup>, quien, exiliado en México, traza desde allí su reposicionamiento político. Hacia 1935, el Partido Comunista a nivel mundial lanza su consigna de creación de Frentes Antifascistas en el ámbito artístico e intelectual, entre ellos, la AIAPE en Argentina. Desde el exilio, Trotsky crea la FIARI (Federación Internacional de Artistas Revolucionarios Independientes) como contrapartida de la acción de dichos frentes del PC. Sumado a esto, la publicación *Por un arte revolucionario independiente*, manifiesto elaborado por Trotsky, Rivera y Breton, proclamando la libertad absoluta para el arte, hace de México un polo de atracción que se consolida con la gran muestra de surrealismo internacional, realizada allí en 1940. Por otro lado, la muestra antológica de Picasso de 1934, en Buenos Aires, fue uno de los antecedentes del debate sobre los realismos en Latinoamérica. La revista dirigida por el Partido Comunista, *Nueva Revista*, aprovechó la muestra para plantear el problema del arte burgués. Para el PC, el cubismo representaba la crisis del sistema capitalista y un fuerte impacto en la obra de Siqueiros y Rivera, “que aparecen como expresión de las luchas agrarias y antiimperialistas”. A su vez, en el mismo número de *Nueva Revista*, desde el artículo “Si-

queiros y el arte de masas”, Antonio Berni deja en claro sus diferencias con el mexicano, en cuanto a las posibilidades del muralismo revolucionario en la coyuntura política argentina. Wechsler recuerda los titulares catástrofe del diario *Crítica* durante la estadía de Siqueiros en la Argentina, en 1933: “Los reaccionarios perdieron anoche una batalla verbal frente a Siqueiros”. Según la autora, esta saga contribuyó a instalar con fuerza la polémica arte y política en el proyecto moderno de Buenos Aires, en sus diversas formas: arte puro-arte de propaganda; arte burgués-arte de masas. La “autonomía artística es puesta en cuestión, y cede su primacía ante la necesidad de trabajar con imágenes que puedan garantizar ciertos significados”, dice la autora. Estos debates, acciones y frentes de estos dos programas para el proletariado habrían sido quienes tendieron las redes para, llegado el momento del exilio español, los países elegidos fueran fundamentalmente México y Argentina. En este sentido, podríamos pensar que, en México, las opciones realismo-surrealismo fueron ritmadas por los ejes Trotsky-Breton vs. Siqueiros. En la Argentina, podría pensarse esta dicotomía entre los polos PC-Sur.

## El desconcierto...burgués

De todas las lecturas posibles para el período, Wechsler parece elegir la de la burguesía liberal: el eje antifascista reivindicado por el Partido Comunista en su política de frentes populares. Sin adentrarse en su composición de clase, caracteriza de modo idealista a todos los artistas, sumergiéndolos en un mismo clima, supuestamente general. Viendo a creadores como Siqueiros, Berni, Forner, Urruchúa, Spilimbergo, Rivera, Kahlo, por citar algunos ejemplos, resulta al menos dudosa su melancolía, su perplejidad y su presagio, dado el alto grado de politización consciente que representaron. Cuesta creer en la perplejidad de Siqueiros, quien no le propuso ningún diálogo a Trotsky cuando, desde Moscú, le ordenaron asesinarlo. Es por eso también que, desde un análisis de clase, los matices de la disputa por la representación simbólica entre el arte fascista del *Novecento* vs. realismos antifascistas, aún no queda del todo clara, dada la ausencia de la explicación de la génesis del fascismo como régimen pequeño burgués y sus vínculos con el socialismo, al menos en sus orígenes. El período de entreguerras –1918/1939– es, al contrario de la caracterización de Wechsler, para el campo de la clase obrera mundial, un territorio de optimismo, acción y esperanzas. En 1918 asistimos a la revolución en Alemania, en 1919 en Hungría, en 1921 en Italia, en 1936 en España. Cabe preguntarse, entonces, a quiénes corresponden la melancolía, la perplejidad y el presagio.

## Notas

<sup>1</sup>Giúdice, Alberto: “La muestra del año”, *Revista N*, 24/6/2006.

<sup>2</sup>Wechsler, Diana: “Melancolía, presagio y perplejidad. Los años treinta entre los realismos y lo surreal”, en *Territorios de diálogo*, catálogo de la muestra, C.C. Recoleta, Buenos Aires, 2006.

<sup>3</sup>Brihuega, Jaime: “El espejo y el muro. Polifonías y disonancias en un imaginario artístico globalizado”, en *Territorios de diálogo*, catálogo de la muestra, C.C. Recoleta, Buenos Aires, 2006.

<sup>4</sup>Wechsler, Diana: “Portinari en la cultura visual de los años treinta. Estéticas del silencio, silenciosas declamaciones”, en Giunta, Andrea (comp.): *Candido Portinari y el sentido social del arte*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2005.

<sup>5</sup>Véase Wechsler, Diana y María Teresa Constantín: *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*, Ed. Longseller, Buenos Aires, 2005.