

LOS SALONES DE ARTE DE LA AGRUPACIÓN DE INTELLECTUALES, ARTISTAS, PERIODISTAS Y ESCRITORES (AIAPE)

MILITANCIA ESTÉTICA, POLÍTICA Y SOCIABILIDAD

THE ART SALONS OF THE AGRUPACIÓN DE INTELLECTUALES, ARTISTAS, PERIODISTAS Y
ESCRITORES (AIAPE): AESTHETIC MILITANCY, POLITICS AND SOCIABILITY

Magalí Andrea Devés¹

<i>Palabras clave</i>	<i>Resumen</i>
Antifascismo, AIAPE, Salones de arte	A pesar del lugar destacado que ocuparon los artistas en la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), los salones de arte no fueron objeto de análisis hasta el momento. Tal vez, no recibieron la suficiente atención por ser considerados una actividad “menor” o “inofensiva” para el “combate antifascista” o, como contraparte, por ser concebidos como un mero instrumento de esa lucha a la que debía responderse con ciertos criterios estéticos “de protesta”. Sin embargo, una mirada pormenorizada sobre los salones de la AIAPE nos devuelve una experiencia diversa, portadora de múltiples sentidos y prácticas constitutivas para el desarrollo de la agrupación.
<i>Recibido</i> 4-11-22	
<i>Aceptado</i> 2-2-23	
<i>Key words</i>	<i>Abstract</i>
Anti-fascism, AIAPE, Art Salons	Despite the prominent place occupied by artists in the Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), the art salons were not analyzed until now. Maybe they did not receive enough attention because they were considered a secondary activity or “innocent” for the “anti-fascist combat” or by being considered as a mere instrument of that struggle which had to be answered with certain aesthetic “protest” criteria. Nevertheless, a detailed look at the halls of the AIAPE gives us a diverse experience, bearer of multiple meanings and constitutive practices for the group development.
<i>Received</i> 4-11-22	
<i>Accepted</i> 2-2-23	

La AIAPE es una agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores reunidos con un doble propósito fundamental: el de ofrecer un frente común de defensa de la cultura ante los avances cada vez más acentuados de la reacción y propender a la creación del clima necesario para el desarrollo de las posibilidades de sus asociados y de todos los intelectuales y artistas que quieran compartir sus luchas y trabajo.

Cayetano Córdova Iturburu²

1 Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Argentina. C. e.: magalideves@yahoo.com.

2 Discurso inaugural del Primer Salón de la AIAPE, octubre 1935, p. 1. Fondo personal de Cayetano Cór-

En los últimos años, los estudios sobre el antifascismo se expandieron notablemente desde distintos enfoques, temas, problemas y espacios nacionales. Los cruces y articulaciones entre el arte y la política en el antifascismo argentino desde una perspectiva transatlántica formaron parte de esos aportes. Principalmente, a partir del seguimiento de la trayectoria y la politización asumida por numerosos artistas, visibles en un conjunto de publicaciones periódicas o agrupaciones antifascistas; el abordaje de las imágenes gráficas, constitutivas de la cultura visual y como vehículo de protesta más eficaz por su rápida circulación en diversos soportes impresos locales e internacionales; y por medio del análisis de los debates estético-políticos, en los cuales la polarización política de las décadas de 1930 y 1940 permeaba –no sin resistencias– el campo de la cultura que se dirimía entre el “arte puro” y el “arte social”. En efecto, desde estas diferentes dimensiones fue posible advertir las tensiones y las riquezas y modulaciones que surgieron en aquellos puntos de fuga suscitados “entre” el campo político y el campo artístico.

En el contexto de esos estudios, fue mencionada –en numerosas ocasiones– la actuación de los artistas en la (ya transitada) Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). Sin embargo, los salones de arte organizados por la Comisión de Arte de esta agrupación no fueron objeto de interés hasta el momento. Podría conjeturarse que, más allá de las menciones colaterales y a pesar de exaltar el papel sobresaliente de dicha comisión, las exposiciones de arte no recibieron la suficiente atención, tal vez por ser consideradas espacios secundarios e “inofensivos” en relación con el “combate antifascista”. O, quizá, por ser concebidos como un mero instrumento de una lucha a la que debía responderse con ciertos criterios establecidos por una agrupación hegemónica gradualmente por la ideología comunista, lo que podría traducirse en “colgar” cuadros “realistas” y “heroicos”; pues si bien no se ejerció ningún tipo de control directo sobre las creaciones artísticas durante este período, porque la doctrina estética conocida como realismo socialista recién desembarcaría con fuerza en la segunda posguerra (Petra 2017, pp. 102-111), lo cierto es que algunos de sus preceptos, avalados por la dirigencia partidaria, ya sobreolaban en el ámbito local en la década de 1930.³

dova Iturburu, perteneciente al Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), AR ARCEDINCI FA-025-1-1.1.-1.1.1.-1.1.1.2.-22, (en adelante FCCI).

3 Como se ha mostrado en estudios previos, los debates entre el “arte puro” y el “arte social” y la circulación de otros términos como el de “arte proletario” o “revolucionario” se difundieron, a partir de la década de 1920, con una variación de sentidos y lecturas. Por dar un ejemplo, en el contexto en que la polarización política se expandía, a propósito del fallecimiento del artista rioplatense Guillermo Facio Hebequer (28/4/1935) y los usos políticos que se hicieron en torno a su figura, las palabras de Rodolfo Ghioldi son elocuentes. A modo de homenaje, Ghioldi se posicionó como la voz oficial del Partido Comunista Argentino sobre la concepción que portaba de aquel artista y, en términos más amplios, de los artistas en general. Su figura era utilizada para representar lo que debería (y no debería) ser un “verdadero” artista proletario. La mirada crítica sobre las limitaciones y el pesimismo de la obra de Facio Hebequer se contraponían con imágenes como la del “proletariado como el personaje más colosal”, “magnífico” y “combatiente”, por medio de las cuales resonaba un clasismo residual que respondía a la línea partidaria moscovita que, por entonces, había dictaminado el realismo socialista, en el cual primaba la demanda de una representación optimista e idealizada de los trabajadores victoriosos (Devés 2020, pp. 268-269).

Sea por el motivo que fuera, el “ingreso” a los salones de arte de la AIAPE y el entramado que los rodeó nos devuelve una experiencia diversa, portadora de múltiples sentidos y prácticas constitutivas para el desarrollo de la agrupación. Este será el tema abordado en las siguientes páginas en las que se sostiene que, a partir de la profusa acción de la Comisión de Arte, los salones de la AIAPE se erigieron como: promotores de una serie de debates estético-políticos; alternativa a los salones oficiales –lo que supone ofrecer un nuevo espacio de legitimación y consagración artística– y, relacionado a ello, un medio para el ingreso de jóvenes figuras al campo artístico; potencial ingreso a la militancia antifascista; plataformas para la fundación de filiales en Argentina y otros países del continente; y gestores de una red de solidaridad vinculada a la recepción de figuras emigradas o exiliadas que buscaban continuar con sus proyectos creadores en el Río de la Plata. En este sentido, los salones de arte de la AIAPE (y las conferencias que se dictaron alrededor de estos) se establecieron también como lugares de sociabilidad en los cuales no faltó la amistad. Recobrar y analizar estas experiencias, por medio de las cuales se entrelazó, no sin dificultades, la militancia estética, la política y la sociabilidad es el objetivo del presente artículo.

Con tal propósito, se abordan los órganos de difusión de la AIAPE: *Unidad. Por la defensa de la cultura* y *Nueva Gaceta. Revista de la AIAPE*,⁴ otras publicaciones vinculadas a la asociación, como la *AIAPE, Por la defensa de la cultura* (sección Uruguay) y un conjunto variado de otros documentos (memorias y correspondencias, entre otros). Ante la ausencia de un archivo institucional de la AIAPE y de los catálogos de los salones, las publicaciones de la AIAPE se presentan como la punta del iceberg para componer estas actividades que, como se mostrará, ocuparon un lugar relevante en la agrupación y como parte de una política cultural más amplia en el contexto de un movimiento antifascista global.

LA PUESTA EN MARCHA DE LA COMISIÓN DE ARTES DE LA AIAPE

Atraídos por la experiencia francesa del Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes y por los lazos establecidos con algunos intelectuales franceses, Aníbal Ponce y Cayetano Córdova Iturburu impulsaron la creación de la Agrupación de Intelectuales,

4 Entre enero de 1936 y enero de 1938, la AIAPE pudo contar con su primer órgano oficial: *Unidad. Por la defensa de la cultura* (Bisso 2019). A los pocos meses, el 17 de septiembre de 1936, Cayetano Córdova Iturburu lanzó y dirigió *Hoy*, un semanario comunista que, luego de sus primeros cuatro números, pasó a llamarse *Orientación* bajo otras direcciones. Este periódico fue significativo para la AIAPE porque funcionó como tribuna para difundir la *Revista Oral de la AIAPE*, durante 1939 y 1940, lapso en el que, probablemente por problemas financieros, *Unidad* dejó de publicarse. La *Revista Oral* era presentada en el local de la agrupación (Avenida de Mayo n° 1370, Palacio Barolo) los sábados a las 18:30 horas y su índice era anticipado en *Orientación*. De lo consultado hasta el momento, podemos afirmar que se realizaron, al menos, seis presentaciones. Por último, en mayo de 1941, se lanzó *Nueva Gaceta. Revista de la AIAPE* hasta junio 1943. Cabe señalar que, antes de contar con su primer órgano oficial, la revista *Rumbo* (Devés 2019) y *Nueva Revista* funcionaron como una suerte de portavoz de la AIAPE y los debates acerca del papel de los artistas estuvieron a la orden del día.

Artistas, Periodistas y Escritores (Pasolini 2008). Fundada el 28 de junio de 1935, en la ciudad de Buenos Aires, su actuación se extendió hasta 1943, año en el que fue clausurada por el golpe militar del 4 de junio. No obstante, los vínculos establecidos, sobre todo con la filial de uruguayo de Montevideo, permitieron continuar con algunas actividades.⁵

Dentro de la agrupación, surgieron diferentes comisiones entre las que, como ya se mencionó, se destacó –por su intensa actividad registrada en los balances de la agrupación (en la sección “Vida de la AIAPE”) y otros documentos– la Comisión de Artes Plásticas dirigida por Lino Enea Spilimbergo y la escultora Cecilia Marcovich.⁶ Esta comisión llevó adelante diversas acciones de difusión y propaganda: la realización de imágenes gráficas para *Unidad* y *Nueva Gaceta*, la elaboración de pancartas para manifestaciones,⁷ ilustraciones para las Ediciones AIAPE,⁸ la intervención escrita y encuestas para fomentar los debates estético-políticos, el dictado de conferencias, talleres de dibujo, pintura y escultura y la organización de salones de arte (Wechsler 2009, pp. 245-263; Devés 2016-2017, pp. 144-146, Devés 2013, pp. 126- 150). Particularmente, Marcovich llevó a cabo una serie de exposiciones “circulantes” y talleres en los barrios de Constitución y San Telmo, cuyo objetivo era cuestionar los métodos de enseñanza de la Academia Nacional de Bellas Artes y llegar a un público más amplio.

Sin contar aún con un órgano oficial que lo promueva, a los pocos meses de la creación de la AIAPE, en octubre de 1935, se llevó a cabo el Primer Salón de Artistas Plásticos. Córdova Iturburu fue el encargado de brindar las palabras inaugurales que han quedado guardadas entre sus papeles. Allí, en primer lugar, ofrecía diversas interpretaciones sobre la cultura (basadas en las conquistas morales e institucionales de la “civilización” contraria a la “barbarie”) y enunciaba los propósitos de la agrupación. Para luego, en segundo lugar, introducirse en ciertos avasallamientos efectuados por la Alemania nazi y la Italia fascista posibles de ser vinculados con el gobierno represivo de Agustín P. Justo, y finalizar, así pues, con la siguiente arenga:

5 En rigor, a partir de la clausura de la AIAPE porteña, una nota del periódico uruguayo informaba que se había recibido a muchos intelectuales que se vieron obligados a instalarse en Montevideo debido a las persecuciones sufridas luego del golpe de Estado y que, desde ese momento, formaban parte de la sección de la AIAPE uruguayo. Inclusive se destaca la presencia de Emilio Troise como nuevo presidente de esta filial. Cf. “La AIAPE Argentina”, *AIAPE*, Montevideo, 1° de mayo 1944, p. 4.

6 Sobre la trayectoria de Marcovich y Spilimbergo, véase Bermejo 2020 y Wechsler 1999 respectivamente.

7 Raúl Larra menciona los estandartes pintados por Berni (retratos de Henri Barbusse, Máximo Gorki y Héctor Agosti) para la manifestación del 1 de mayo de 1936 (1982, p. 19).

8 Cabe destacar que, en el contexto del sello editorial de la AIAPE, además de las ilustraciones que aparecen en algunos libros de Ediciones AIAPE, se publicó una carpeta que contiene catorce grabados de Pompeyo Audivert, María Carmen Aráoz Alfaro, Enrique Chelo, Juan Berlingieri, Adolfo Bellocq, Juan Carlos Castagnino, Guillermo Facio Hebequer, Ramón Gómez Cornet, José Planas Casas, Víctor Rebuffo, César Rodríguez Portal, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y Demetrio Urruchúa. En el prólogo, Córdova Iturburu enfatizaba que el grabado era un “arte social que aspira a revelar plásticamente este clima convulsionado de la posguerra, de la crisis, de la decrepitud de un mundo; pero que aspira, también, a mostrarnos el puño de la vindicta y la sonrisa de la solidaridad humana en la esperanza de lo que debe llegar a su hora” (Dolinko 2016, p. 13).

Frente a la reacción que nos cierra el acceso a las columnas de los grandes diarios, a las tribunas, a las cátedras, a los salones de exposición, debemos nosotros crear nuestro salón, nuestra cátedra, nuestra tribuna, nuestro periódico. ¿Podemos los intelectuales y los artistas llevar a cabo esa tarea frente a la hostilidad de las llamadas clases dirigentes y ante la penuria de nuestros recursos? Sí, lo podemos. Este salón, este libre salón sin censura ideológica, organizado en unos pocos días, improvisado, es una demostración de lo que puede la organización cuando anima a los hombres una firme voluntad de lucha.⁹

En contraste con aquella “improvisación” señalada por Córdova Iturburu para dar fuerza a su proclama, el 31 de julio de 1935 en el diario *Crítica* ya se anunciaba que la comisión de artistas plásticos de la AIAPE había resuelto organizar un salón de artes a inaugurarse en la segunda quincena de octubre. Con tal propósito, se convocaba a todos los que quisieran exponer sus obras; aunque, también apartado de los objetivos enunciados en el discurso ya citado –el de “propender a la creación del clima necesario para el desarrollo de las posibilidades de sus asociados y de todos los intelectuales y artistas que quieran compartir sus luchas y trabajo”– se aclaraba que dicha participación solo sería posible para los socios de la AIAPE o para los artistas dispuestos a afiliarse al momento de entregar sus obras.¹⁰ Un requisito que podría ser pensado como una puerta de entrada hacia la movilización antifascista y una clara estrategia para fortalecer las filas de una agrupación que se estaba gestando en un contexto en el que se deseaba conformar un Frente Popular, que incluyera diversas fuerzas políticas en oposición al gobierno conservador;¹¹ en este sentido, posteriormente, se asentaría en sus sucesivas publicaciones el aumento de afiliados. Aunque, además, como se verá, para los artistas podría significar el ingreso al campo artístico en busca de la consagración añorada.

LOS SALONES DE ARTE

Este salón se desarrolló entre el 24 de octubre y el 5 de noviembre de 1935 en el Salón Municipal de Bellas Artes (ubicado en el Honorable Concejo Deliberante) y la cobertura, al igual que el discurso de apertura, estuvo a cargo de Córdova Iturburu como se puede leer, unos meses después, en el primer número de *Unidad*. Con el título “Hacia una plástica revolucionaria”, el escritor afirmaba que el arte de “nuestros artistas” [los artistas del salón de la AIAPE] “es lo que debe ser el arte: una expresión de sentimientos y anhelos colecti-

9 Discurso inaugural del Primer Salón de la AIAPE, *op. cit.*, p. 9. Cabe señalar que el primer presidente de la AIAPE fue Aníbal Ponce (1935-1936), seguido, luego de ser cesanteado de su cargo como profesor y de su partida a México, por Emilio Troise (1936-1942) y Gregorio Bermann (1942-1943). Asimismo, entre 1936 y 1943, Córdova Iturburu cumplió distintas funciones en la comisión directiva como vocal, secretario y vicepresidente (este último cargo a partir de 1941), lo que explica el caudal de cartas recibidas y la variada documentación relacionada con esta agrupación.

10 1935. Exposición de la AIAPE. *Crítica*, 21 de julio (Fondo Guillermo Facio Hebequer-Museo Sívori. Asimismo, el conjunto de cartas de Berni enviadas a Córdova Iturburu revela las actividades de la comisión de artes plásticas y los preparativos del salón (FCCI).

11 1936. La AIAPE apoya al Frente Popular. *Unidad*, año I, n° 1, enero, p. 15.

vos” ligados a un sentido.¹² Ahora bien, ¿cómo debería alcanzarse esa expresión? Distantiado de las propuestas que predominaban en el ya consolidado Salón Nacional, caracterizado en términos estéticos por un naturalismo apacible, de fácil lectura y claramente implicado en motivos literarios y pintoresquistas (Wechsler 1998, p. 120), pero también alejado del Realismo Socialista, para Córdova Iturburu las producciones creativas de los artistas de la AIAPE debían asimilar y transformar lo aprendido de las escuelas plásticas desarrolladas hasta el momento. Desde una visión dialéctica de la realidad, sostenía que el camino hacia un “arte revolucionario” era aquel que estaba “en condiciones de afrontar un nuevo contenido y la expresión nueva que ese contenido impone” e insistía con que los artistas revolucionarios necesitaban adquirir previamente, por eso, el dominio de la forma.¹³ En este sentido, el procedimiento era el fundamento del “arte revolucionario” y según él, había mucho que aprender, técnicamente, de los artistas de vanguardia.

Si bien Córdova Iturburu manifiesta que los artistas de la AIAPE se orientan “hacia una plástica revolucionaria”, lo cierto es que la nómina de expositores revela una variedad de propuestas estéticas y soportes que impide encontrar un denominador común. Incluso, frente a ciertas críticas recibidas, el mismo crítico de arte señaló que efectivamente hubo naturalezas muertas y composiciones abstractas entre otras de cuño realista, algunas de ellas reproducidas en este número y los siguientes de *Unidad*.¹⁴ A partir de esta primera observación es posible inferir que el “compromiso” exigido a los artistas se circunscribía más que nada a su “adhesión antifascista” por medio de su afiliación a la AIAPE, sin establecer ningún requisito vinculado a sus producciones creativas. Sin duda, como se constata en las publicaciones de la AIAPE, prevalecía la pluralidad artística que se potenciaría, posteriormente, en la sección “Nuestros Artistas” de *Nueva Gaceta*.¹⁵

No obstante, la obra seleccionada para acompañar el texto “Hacia una plástica revolucionaria” adquiere una relevancia particular.¹⁶ Situada en el margen derecho y

12 Córdova Iturburu, 1936. Hacia una plástica revolucionaria. *Unidad*, n° 1, enero 1936, p. 13.

13 *Ibidem*.

14 Se exhibieron alrededor de ochenta y ocho obras de cuarenta artistas: Guillermo Facio Hebequer, Pompeyo Audivert, María del Carmen Aráoz Alfaro, Juan Batlle Planas, Barragán, Juan Berlingieri, Francisco Blanco, Antonio Berni, Raúl Castro, Enrique Chelo, Ángel Cairolí, Juan Carlos Castagnino, Clément Moreau, León Dourge, Di Bitetti, Oscar Ferrari, Homme, Liborio Justo, Martínez Rivera, Lipietz Aron, César López Claro, Mauricio Lasansky, Celia Maldonado, Horacio March, Antonio Micelli, Ricardo Marre, Manuel Pennissi, Clemente Pasaron, Pierri, Sigfredo Pastor, José Planas Casas, Tito Rey, Lino Enea Spilimbergo, Anatole Sadermann, Demetrio Urruchúa y Abraham Vigo, entre tantos otros.

15 Efectivamente, ese carácter diverso se potenciaría en la nueva sección “Nuestros Artistas” incorporada en *Nueva Gaceta*, dirigida por Córdova Iturburu, en donde no faltó lugar para artistas que promovieron el arte abstracto como Emilio Pettoruti. En otro artículo se analizó esta sección, partiendo de la idea de que las reseñas de Córdova Iturburu lo consolidaron como crítico de arte al tiempo que promocionaron debates estético-políticos y construyeron un repertorio de artistas representativos de la historia del arte nacional. Asimismo, el análisis de otros comentarios sobre arte permitió identificar cómo estos operaron frente a los cambios de posicionamientos abruptos que, en sintonía con el Partido Comunista, atravesó la AIAPE en diferentes escenarios y coyunturas políticas (Devés 2022).

16 Las imágenes de *Unidad* y *Nueva Gaceta* mencionadas en este artículo pueden ser consultadas en

superior de la página, *Desocupación* de Berni parece gravitar como una decisión *ex profeso* del autor de la nota, quien buscaría orientar al lector, pues el denominado nuevo realismo impulsado por el artista rosarino resuelve lo que propone el crítico de arte como problema.¹⁷ Caracterizado por la experimentación con materiales extraartísticos (en este caso, temple sobre arpillera) y la apropiación de varias tendencias estéticas, como el surrealismo, la nueva objetividad, la metafísica y el muralismo mexicano, el nuevo realismo se presentaba como una opción en esa trama antifascista en la que, como indica Diana Wechsler, muchos artistas de izquierda “ensayaban una serie de propuestas en tensión entre los realismos y lo surreal” (2009, p. 249).

A su vez, es importante destacar que *Desocupación*, como muchas de las obras presentadas en el Primer Salón de la AIAPE, había sido rechazada por el Salón Nacional.¹⁸ Este dato no es menor si se considera que uno de los fundamentos de este nuevo espacio alternativo establecía que los jurados serían votados por los mismos expositores, lo que permite trazar una genealogía y ciertas marcas de continuidad con el Salón de los Rechazados, de 1914, y el Salón de los Independientes “sin jurado y sin premios” de 1918.

En la sección “Vida de la AIAPE” se señalaba que “los artistas plásticos de la AIAPE han definido su posición beligerante ante la ‘crítica’ oficial, las autoridades académicas y los jurados en un manifiesto que se repartió en la misma exposición”.¹⁹ Al igual que aquellas experiencias, sus impulsores buscaban posicionar al Salón de la AIAPE como un espacio de legitimación y consagración artística como lo establecen una serie de rasgos. En primer lugar, debe tenerse en cuenta que se llevó a cabo en un espacio oficial como el Salón de Bellas Artes del Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires;²⁰ en segundo lugar, el reclamo realizado a la crítica oficial por no cubrir el evento

AméricaLee. Portal de publicaciones latinoamericanas del siglo xx. Disponibles en: <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/unidad-por-la-defensa-de-la-cultura/> y <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/nueva-gaceta-aiape/>.

17 Afirmaba Berni: “El Nuevo Realismo no es lo que creen o fingen creer ciertos puristas, una máquina registradora de objetos visibles o un afán de competir con el aparato fotográfico, el Nuevo realismo observa el mundo subjetivamente, especulativamente, con sus propias ideas y sentimientos, vale decir, con los conceptos de un hombre sensible viviendo en un periodo de transformaciones trascendentes en todos los órdenes” (Polémica Nuevo Realismo. *Conducta al servicio del pueblo*, n° 11, 1940, s/p). Esta propuesta estética que se nutrió de lo aprendido en su viaje a Europa y de los debates que se sucedieron tras la visita de Siqueiros al Río de la Plata, en 1933, impulsó una serie de experimentaciones en su obra que le otorgaron una destacada singularidad (cf. Amigo 2010, Fantoni 2014).

18 Como destacan Marta Penhos y Diana Wechsler: “los Salones Nacionales de Bellas Artes, por su frecuencia anual, su carácter de institución oficial, por el hecho de que acepta y rechaza obras y otorga premios, resultó una institución clave dentro del proceso de constitución de un campo artístico en Buenos Aires. Esto sitúa dicho proceso de institucionalización artística en las dos primeras décadas del siglo xx, y da paso en la tercera década a la aparición de estrategias alternativas que intentarían subvertir lo instituido, dinámica que se mantiene y recrea con variantes a lo largo del periodo” (1999, p. 9).

19 Anónimo, 1936. El Salón de Plásticos de la AIAPE. *Unidad*, año I, n° 1, enero, p. 19.

20 Hacia fines de 1933, se sancionó la creación del Museo Municipal de Bellas Artes, Artes Aplicadas y Anexo de Artes Comparadas con sede en el subsuelo del Concejo Deliberante. Falcini fue designado como su director, en 1935, y en sus memorias se autorrepresenta como un integrante destacado de la

revela con mayor claridad el deseo y la búsqueda de consagración. A excepción del diario *Crítica* que destacó la profusa asistencia del público al salón,²¹ el enojo del colectivo de la AIAPE ante “el silencio de la prensa” es elocuente. En una de las secciones fijas de *Unidad*, “Los días, los hechos, los hombres”, se afirmaba:

Dime quien te niega y te diré lo que vales. La negación crítica, en materia de arte, asume por lo general dos formas. Una es la clara afirmación de que tal cosa nada vale. Es la menos tóxica, la otra, la más rencorosa, es la del silencio, la de la aparente inadvertencia. ¿Se ha ejercido contra nosotros algo que justifique este minucioso exordio? Sí. La prensa, la prensa de arte, la crítica, no se ha enterado de que durante diez días más de cuarenta artistas han exhibido sus obras en el notorio salón de exposiciones del Concejo Deliberante. Y que durante esos diez días el todo Buenos Aires que sigue las actividades artísticas ha desfilado ininterrumpidamente frente a los cuadros. ¿Debemos asombrarnos de tal cosa? De ninguna manera. El salón de la AIAPE cargaba en sus obras demasiados fermentos de renovación saludable para que no experimentaran alguna inquietud los polvorientos trastos de la crítica impermeable.²²

Más allá de la autenticidad en torno a su recepción, es indudable que con este primer salón se esperaba un claro lugar de reconocimiento público. Vinculado a ello cabe destacar, en tercer lugar, la operación realizada un año después, en 1937, a propósito de la obtención de ciertos premios oficiales en manos de un grupo de artistas de la AIAPE: Ramón Gómez Cornet, Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Demetrio Urruchúa, María del Carmen Aráoz Alfaro y Horacio Juárez. En esta oportunidad, se recordó, con cierto resentimiento y regocijo a la vez, el desdén y la falta de reconocimiento público que padeció el Primer Salón de la AIAPE para exaltar, ahora, que la obtención de la más alta recompensa oficial confirmaba que en aquel salón “figuraban algunos de los más altos valores de nuestros medios artísticos. El tiempo, dispensador definitivo de justicia, ha confirmado aquella afirmación que pudo suscitar entonces alguna sonrisa”.²³ Asimismo, se afirma que ese “triumfo se refleja indirectamente sobre nuestra organización”.²⁴

De esta manera, ese Primer Salón era reivindicado como una suerte de promesa consagratória; pero lo más interesante se advierte cuando en la nota surge la necesidad de realizar la siguiente aclaración que echa por tierra la beligerancia del discurso previo en relación con los jurados y el sistema normativo de los salones oficiales:

AIAPE. Para que no haya dudas de tal papel, reproduce una misiva en la cual lo sitúan como una figura clave a la hora de reclutar socios, entre otras funciones (1975, pp. 157-158). Al momento de realizarse el Salón de la AIAPE, cabe señalar que el Concejo Deliberante estaba controlado por el Partido Socialista Argentino (PSA) y se lo conocía como el “Concejo rojo”.

21 Anónimo, 1935. La exposición de la AIAPE atrae mucho público. Pinturas de actualidad por su humano contenido. *Crítica* [Recorte hemerográfico del Fondo Guillermo Facio Hebequer-Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori].

22 Anónimo, 1936. El silencio de la prensa. *Unidad*, año I, n° 1, enero, p. 3.

23 Anónimo, 1937. Seis plásticos de la AIAPE. *Unidad*, año II, n° 3-4, p. 3.

24 *Ibidem*.

Sabidas son las deleznable causas que muchas veces determinan la adjudicación de los premios nacionales y municipales. Estas causas, esta vez, han estado ausentes. Nuestros camaradas no han sido nunca cortesanos de antecámaras ministeriales, por una parte. Y, por otra, si eso no bastara, ahí está la espléndida realidad artística de sus obras proclamando su derecho indiscutible a las más altas recompensas. Seríamos injustos si no señaláramos a la consideración pública el honesto desempeño de los jurados que en tal forma han hecho honor a su responsabilidad.²⁵

Años más tarde, ese lugar de tensión respecto de las instituciones oficiales se reiteraba con una nueva edición del Salón Nacional, pero bajo otro argumento, cuando Leonardo Estarico afirmaba:

La acción oficial, siempre lerda y torpe, no ha sabido encauzar las fuerzas que condicionaron este crecimiento. La adjudicación de algunos de los premios otorgados lo prueban, cito al azar los casos de Victorica, Pettoruti, Butler y Ferrarotti, en pintura. Esa misma acción oficial que ahora trata de ponerse al día, fue el más tenaz enemigo de las inquietudes, de los sondeos, de los avanzados, que no acataban sus fórmulas caducas. Hay más, creo firmemente que su actual conversión no es sincera. Se rinden, simplemente, a fuerza de los hechos.²⁶

Estos cambios de valoración sobre los jurados no dejan de revelar ese lugar ambiguo que ocuparon los contrasalones en sus múltiples sentidos de consuelo, contrahegemonía e intento de no ser más un recusado, todo eso a la vez, como recordó, en alguna oportunidad y con cierta sorna, Quinquela Martín al afirmar que:

La aspiración de todo recusado, por supuesto, es la de dejar de serlo. Pero mientras llega el turno de oficializarse, protesta airadamente contra las camarillas del arte oficial. A partir de entonces se repitieron en años sucesivos los salones de recusados, y este término acabó por hacerse sinónimo de incomprendido o de postergado. (Citado en Ochoa 2016, p. 3)²⁷

Tampoco hay que omitir el rédito económico inmediato y futuro que representaba para un artista obtener un premio como otro factor de indignación –distante de cualquier tono heroico de la prédica antifascista– frente a los mecanismos de selección de los jurados y los criterios aplicados al momento de galardonar. Este aspecto se manifestó abiertamente en una nota de la *AIAPE* (sección uruguaya), a propósito de una exposición llevada a cabo en el Círculo de Bellas Artes, en la cual no solo se retomaban algunos de los tópicos ya expuestos, sino también se ponía en el centro de la discusión la remuneración recibida por los artistas, sobre todo, al señalar la importancia de considerar a los recién llegados y a los “artistas pobres” al momento de acceder al campo artístico.²⁸ Sin plantear una resolución, se dejaba expuesto este problema que, podría añadirse, se

25 *Ibidem*.

26 Anónimo, 1941. El Salón Nacional de Bellas Artes. *Nueva Gaceta*, n° 9, octubre, p. 9.

27 Agradezco a Andrés Bisso la mención de esta cita de Quinquela Martín.

28 C. P., 1936. Las exposiciones: Las remuneraciones artísticas. *AIAPE... (sección uruguaya)*, año I. n° 2, diciembre, p. 9. El Círculo de Bellas Artes, creado en Montevideo, en 1905, se constituyó como el centro de difusión del arte nacional uruguayo.

yuxtapone, como se verá, con la necesidad que tuvieron muchos artistas emigrados y exiliados de reinsertarse en el medio local en términos creativos y materiales.

Ahora bien, esta visión de los salones de la AIAPE como espacios múltiples en donde se entrelaza la militancia estética, la política y la sociabilidad se refuerza con la inauguración del Salón Permanente de Arte de la AIAPE, en el que se desarrolló una serie de muestras individuales a partir de agosto de 1942. Bajo la dirección de Cecilia Marcovich y Luis Falcini, expusieron, en la nueva sala destinada a las artes plásticas de la sede social de la AIAPE (sita en el Palacio Barolo), Demetrio Urruchúa, Manuel Colmeiro, Juan Carlos Castagnino, Víctor Rebuffo, Carybé (Héctor Bernabó), Pompeyo Audivert y Clément Moreau. Córdova Iturburu fue, una vez más, el encargado de reseñar dichos eventos en la contratapa de *Nueva Gaceta*, ilustradas con la reproducción de alguna de las obras exhibidas.²⁹

En estas exposiciones se advierten ciertos cambios respecto de la primera exhibición. Pues se trata de expositores que, en consonancia con la línea de la AIAPE, en su mayoría son militantes de izquierda, “compañeros de ruta” o afiliados al Partido Comunista, activos socios de la agrupación y proclives a realizar obras que expresan dicho compromiso ideológico; un rasgo que se distancia notoriamente del llamado abierto (más allá de la solicitud de afiliación) que se hizo para el Primer Salón a los fines de ampliar las filas antifascistas, entre otras cuestiones. Asimismo, la selección de algunos de estos artistas (y sus obras) parece responder al contexto particular que atravesaba “la lucha antifascista”: la invasión nazi a la Unión Soviética.³⁰ A este hecho hay que añadir la derrota que había sufrido la España republicana como consecuencia del triunfo de los falangistas, situaciones que se apartaban del contexto de aquel Primer Salón realizado en octubre de 1935.

Este trasfondo permea, sin dudas, no solo las páginas de *Nueva Gaceta*, sino también a las reseñas y las obras seleccionadas por Córdova Iturburu en las cuales se puede apreciar, por un lado, imágenes como *Figuras* de Urruchúa (perteneciente a la serie sobre la guerra civil española), en la que sobresalen en un primer plano dos milicianas portando armas, o *Mineros* de Audivert, histórico militante de la AIAPE, exponente del “grabado social” y autor del logotipo de la agrupación. En ambos casos, las obras fueron realizadas por medio de distintas técnicas de grabado, instrumento que por sus cualidades fue utilizado en varias ocasiones como método de protesta (Devés 2020,

29 Cayetano Córdova Iturburu. Las exposiciones de AIAPE. Urruchúa [con reproducción de *Figuras* y fotografía de la inauguración de la muestra], n° 18, agosto 1942, p. 12; Las exposiciones de la AIAPE: Manuel Colmeiro y Juan Carlos Castagnino [con reproducción de obras de ambos artistas *Madre con hijo* y *En la espera*, respectivamente], n° 19, octubre 1942, p. 12; Las exposiciones de la AIAPE. Xilografías de Víctor Rebuffo [con reproducción de *Éxodo*], n° 20, octubre 1942, p. 12; Las exposiciones de la AIAPE. Carybé [con reproducción de “Dibujo”], n° 21, enero 1943, p. 12; Las exposiciones de la AIAPE: Pompeyo Audivert y Clément Moreau [con grabado de Pompeyo Audivert *Mineros* y dibujo de Clément Moreau *El gran dictador*], n° 24, junio 1943, p. 12.

30 En este contexto, también se llevó a cabo una exposición y feria a favor de la “gesta de Stalingrado”. Cf. 1942, Feria artística de homenaje a Stalingrado en AIAPE, *Nueva Gaceta*, n° 20, octubre, p. 9 y 1943, Extraordinario éxito alcanzó la Feria Artística de Homenaje a Stalingrado, *Nueva Gaceta*, n° 21, enero, p. 12.

pp. 123-126). También se reproduce la caricatura *El gran dictador de Rusia* de Moreau, en la cual aparece una representación de Hitler. La pluma de Córdova Iturburu aclara – respecto de la obra del artista alemán y de inmediatez que atañe a las caricaturas confeccionadas para los periódicos– que: “no son, sólo, sátiras del minuto que pasa. Son algo más. Algo más cierto y perdurable. Son significativos documentos de este tiempo ardiente que vivimos en que la esperanza redobla sus tambores sobre un panorama de catástrofes”. Su obra, para el crítico de arte, posee una profundidad que se aleja de la de un caricaturista de un periódico y lo acerca a la de un artista “que contempla, con estremecida emoción combatiente, el espectáculo del convulsionado mundo de nuestros días”.³¹ En este sentido, Marcela Gené, quien analiza sus intervenciones gráficas para otra publicación antifascista –*Argentina Libre*– sostiene:

Moreau proyecta en Hitler un odio visceral que expresa con diversos recursos gráficos. Pocas veces “caricaturiza” al personaje. No simplifica ni distorsiona la figura sino que compone retratos donde exalta el gesto exasperado, el ceño fruncido, y le confiere a la mirada una expresión perturbada y atemorizante. Tal es su aporte a este conjunto: una cara inflamada por la violencia y la expresión concentrada en unos ojos desorbitados mediante los cuales el artista, como atento observador, desenmascara su psicología. (2009, p. 276)

En todos los casos, Córdova Iturburu refiere a artistas cuya obra se involucra con el destino del hombre, el drama actual y por una “claro sentido social”. En relación con este aspecto, por otro lado, exalta, como es posible advertir a través de la obra *Éxodo* de Rebuffo, otro tema preponderante: las migraciones y el exilio, que involucra a muchos artistas de la AIAPE. Dos de los expositores que se vieron impelidos a dejar a su país se insertaron de inmediato en la agrupación: el ya mencionado Moreau (Zeller 2008) y Colmeiro –quien compartió taller de arte junto con Urruchúa y Audivert, todos ellos “amigos inseparables”, según consta en las *Memorias de un pintor* (Urruchúa 1971, p.95)–, sobre quien Córdova Iturburu manifiesta que sus obras están “marcadas por la nostalgia de su pueblo gallego”.

La marca de los exilios y las redes intelectuales y afectivas se perciben, asimismo, en los intercambios epistolares, como se expresa en una carta que Joaquín Torres García envía a su amigo y artista rosarino Gustavo Cochet, en 1939, al enterarse que no estaba muerto. Cochet vivía en Barcelona cuando estalló la guerra civil y participaba en la Confederación Nacional del Trabajo (CNT). Al finalizar la guerra, logró emigrar a su provincia natal, Santa Fe, y Torres García le escribía que la AIAPE de Buenos Aires podría ayudarlo para organizar una exposición con apoyo en términos económicos. Hete aquí, otro motivo que escapa a cualquier prédica beligerante que trasciende el compromiso asumido por Cochet, la necesidad de subsistir.³²

31 *Op. cit.*

32 Cf. Torres García, Montevideo, 20/07/1939. Museo Cochet, Funes, provincia de Santa Fe, Argentina. La serie de grabados titulada *Caprichos* es una de sus obras más conocidas de Cochet. Elaborada como un testimonio de lo ocurrido en España, se presenta también como un claro homenaje a Francisco Goya.

Por último, relacionado a todos los factores señalados hasta aquí, cabe destacar la reseña dedicada a Carybé; especialmente, si se tiene en cuenta que, en contraposición al impacto visual y político que portan las imágenes ya mencionadas de acuerdo a ciertas codificaciones de la gráfica de las izquierdas, el dibujo de Carybé se desplaza hacia otra dirección. No obstante, Córdova Iturburu caracteriza su arte como “agresivo y audaz”. ¿Por qué? Porque al trazar una comparación con el artista alemán George Grosz –“dibujante político”– Córdova Iturburu enfatiza que, en el caso de Carybé, el mensaje también es claro, aunque lo expresa de un modo “desconforme cuya amargura sirve a las más altas esperanzas [...] Lleva al espectador a ciertas conclusiones políticas por el camino de un sacudimiento de la sensibilidad arraigado en ciertas estremecedoras realidades humanas”. Y ello Córdova Iturburu lo relaciona con la exploración que hace el artista de su medio local y la realidad latinoamericana –Carybé estaba radicado en San Salvador de Bahía– que le otorga una singularidad a su obra meritoria de exaltar. Asimismo, en todos los expositores reseñados celebra la comunión y la excelencia alcanzada entre las formas y la técnica como uno de los máximos valores plásticos a seguir. De aquí, las valoraciones diversas del crítico de arte y su papel fundamental en el seno de la AIAPE también permiten explicar la pluralidad de propuestas que circularon en estos espacios, en los cuales se consolidaron redes intelectuales en una trama antifascista, en donde no faltaron las luchas por la consagración artística, por las apuestas estéticas y políticas, los lazos de solidaridad y la amistad. A su vez, dichos espacios se desempeñaron como vehículos para trazar una red más amplia: las filiales de la AIAPE.

LOS SALONES Y LAS FILIALES DE LA AIAPE

Los salones de arte no se redujeron al circuito porteño. Al tiempo que eran establecidas las primeras bases para la conformación de la AIAPE en la Ciudad de Buenos Aires, en febrero de 1935, como se registra en ciertos fondos personales, se fundaba simultáneamente el Ateneo de Cultura Popular de Tandil, que funcionaría, tal como mostró Ricardo Pasolini, como una filial de la AIAPE. Al centrarse en los mecanismos de circulación de ideas entre un centro cultural y su periferia, Pasolini reconstruyó minuciosamente el tejido relacional establecido, principalmente, a partir del papel del médico Víctor Magrini y el almacenero devenido en escritor Juan Antonio Salceda, quienes se propusieron dinamizar y actualizar la vida cultural de Tandil (2004, 2015).

Una de las estrategias principales para alcanzar una actualización en materia cultural fue el desarrollo de distintas actividades que involucraran la colaboración y la participación de intelectuales y artistas de la Capital. Dicha meta fue posible gracias a Carlos Ruíz Daudet, un comerciante que viajaba por el interior, que escribía para publicaciones de izquierda como *La Vanguardia* y *Nueva Revista* y que ofició de nexo entre el mundo cultural tandilense y el porteño, al contactar a Córdova Iturburu, Aní-

bal Ponce, Raúl González Tuñón y Sixto Pondal Ríos, quienes colaboraron activamente con el Ateneo y promovieron la doctrina marxista entre algunos de los integrantes como fue el caso de Salceda (Pasolini 2004, pp. 106-111).

A los fines del presente artículo, es interesante seleccionar la correspondencia intercambiada entre Salceda, Magrini, Córdova Iturburu y Castagnino porque no solo permiten constatar la intensa colaboración entre el Ateneo y aquellos intelectuales y artistas que estaban conformando la AIAPE, sino también la relevancia que tuvo el Primer Salón de Pintura de Tandil llevado a cabo en el Ateneo como un acto fundacional para la futura filial.³³

Castagnino tendría un lugar central en la organización del Primer Salón de Pintura de Tandil y las misivas entre este y Salceda permiten vislumbrar la importancia que se le concedió. El 15 de junio, este artista ultimaba detalles con Salceda entre los cuales le comunicaba que él mismo podría llevar los cuadros para la exposición. Pero, sobre todo, expresa un particular interés por la conferencia que iba a estar a su cargo. Por un lado, el pintor solicitaba que se realizara en un espacio amplio como la Biblioteca Rivadavia, el Teatro o el Centro Socialista con el objetivo de atraer más personas y, por el otro lado, solicitaba que se le otorgue un carácter polémico al acto con el propósito de dejar “en forma activa el encuentro de opiniones y así al ir otro, más adelante, puede adelantar los planteamientos en forma más definitiva” (AHN). De este modo, ese encuentro era proyectado como el inicio de una serie de futuros eventos que buscaban promover una dinámica cultural más allá del ámbito metropolitano.

Finalmente, el Primer Salón de Arte de Tandil tuvo lugar entre el 4 y 9 de julio de 1935 en la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes.³⁴ El Salón consiguió tener un carácter regional ya que participaron artistas de Tandil, Mar del Plata, Tres Arroyos, Azul, Olavarría y Bahía Blanca. Castagnino, además de confeccionar el catálogo de la exposición y hacer la difusión,³⁵ llevó cuadros de reconocidos artistas como invitados especiales fuera de concurso para dar prestigio al encuentro, entre los que figuraron Spilimbergo, Petorutti, Butler, Cornet, Audivert, María Carmen Aráoz Alfaro, Chelo, Urruchúa y Facio Hebequer. A juzgar por la correspondencia entre los organizadores, el Salón tuvo un éxito rotundo. En una carta que envió Ambrosio Renis (periodista y miembro del Ateneo) a Córdova Iturburu, brindó detalles del evento y recalca el “exitazo” del Salón, gracias a la gran concurrencia del público y los comentarios favorables recibidos. El mismo Renis destacaba la labor de Castagnino quien “trabajó como un negro” al

33 Una carta de Salceda enviada a Córdova Iturburu, el 2 de mayo de 1935, notificaba que en la reunión llevada a cabo por los compañeros del Ateneo se había resuelto realizar una exposición de arte de la cual se derivarían otras acciones. Agradezco a Ricardo Pasolini la posibilidad de consultar esta documentación perteneciente al Archivo personal del señor Hugo Nario, en adelante AHN.

34 Carta mecanografiada con membrete del Ateneo de Cultura Popular de Tandil de Juan A. Salceda a Córdova Iturburu, 14 de mayo de 1935 (FCCI: AR ARCEDINCI FA-025-2-2.1.-2.1.1.-2.1.1.1.-663).

35 La portada del catálogo es reproducida en *El Eco de Tandil*, 4 de octubre de 1974.

cumplir la función de jurado, conferencista en tres fechas y como promotor del evento, entre otros compromisos asumidos.³⁶

Ese mismo mes, en otra carta que Catagnino remitió a Salceda, se evidencia la profundización de aquellos lazos, pues allí el pintor destacaba las tratativas en curso “para que el Ateneo pueda ser una filial de AIAPE de Capital” (AHN), asegurando que se gestionaría la participación de Aníbal Ponce en la asamblea general del Ateneo, quien, a su vez, les llevaría los estatutos de la agrupación para que sean adoptados por el Ateneo. La filial fue constituida y esta reconstrucción mínima del evento muestra cómo este Salón de Artes llevado a cabo por el Ateneo de Cultura Popular de Tandil fue un eslabón clave para su creación, al tiempo que refuerza el papel activo y destacado de la Comisión de Artes de la AIAPE Capital. Ligado al establecimiento de estas redes, cabe señalar las posteriores y asiduas colaboraciones de Salceda para *Unidad* y *Nueva Gaceta*.

Este es uno de los tantos ejemplos que todavía quedan por componer, pues en los sucesivos números de *Unidad* y *Nueva Gaceta*, la AIAPE declara que logró establecer doce filiales: La Plata, Rosario, Córdoba, Tandil, Paraná, Corrientes, Gualeguay, Tucumán, Tala, Crespo, Santiago del Estero y Mendoza. El fondo personal de Córdoba Iturburu (Ce-DInCI) evidencia el papel destacado que tuvo esta figura en el armado a nivel nacional y regional por medio de diversas actividades, entre las que se destacan los salones. Por ejemplo, para el caso de la filial de Rosario, la correspondencia sostenida entre Antonio Berni y su compañera Paule Cazenave revela, además, la relevancia que tuvieron los salones de arte y las conferencias al momento de propagar la prédica antifascista e instalar una sede allí. Los lazos estrechos entre las sedes de Capital y Rosario también se expresan en *Nueva Gaceta*, que informaba sobre las actividades desarrolladas en dicha ciudad.

Por su parte, Carolina Romano en un estudio dedicado a Mauricio Lasansky –artista que expuso en el Primer Salón y publicó algunas de sus obras en *Unidad*– realizó una muestra individual en Tucumán, patrocinada por la filial norteña de la AIAPE (2017, p. 32); otro indicio de la trama y de las variabilidades que se extendieron en diferentes espacios locales y regionales por medio de la realización de salones de arte. En este sentido, cabe señalar que, al recorrer algunas obras de Lasansky –creadas en el primer lustro de la década de 1930–, Romano destaca, por un lado, su preferencia por el “nuevo realismo”, expresión de la complejidad visual que atravesó su obra. Por otro lado, al detenerse en sus vivencias desarrolladas en la provincia de Córdoba, advierte la impregnación de preocupaciones regionalistas que se yuxtaponen con su compromiso antifascista, logrando una producción singular que se distancia de los centros metropolitanos (Romano 2017, pp. 33-35).

Los vínculos con la filial de Montevideo fueron profusos y los artistas tuvieron un papel notorio en esos intercambios como se desprende de varias notas, en las que se destaca la presencia de Falcini, Córdoba Iturburu y Berni, entre otras tantas personalidades. En cuanto a los intercambios artísticos, se subraya la invitación que las pintoras Carmen Garayalde de Massera y Amalia Polleri le hicieron a Urruchúa para realizar

36 Carta con membrete de *Nueva Era*. *Diario Regional de la tarde* de Ambrosio Renis, 5 de julio de 1935 (FCCI: AR ARCEDINCI FA-025-2-2.1.-2.1.1.-2.1.1.1.-616).

una pintura mural para unos paneles de la Universidad de Mujeres de Montevideo; proyecto concretado en 1939 y antecedido por dos exposiciones individuales en las salas del Ateneo de Montevideo bajo el auspicio de AIAPE Uruguay. En las notas que cubren estos eventos, se exaltan los estrechos lazos entre ambas filiales.³⁷ Por último, la AIAPE Uruguay ocupó un lugar central ante la clausura de la AIAPE porteña, no solo al dar cobijo en Montevideo a algunos de sus integrantes, sino también al denunciar las censuras que se produjeron a partir del golpe de junio de 1943. Por dar un ejemplo, fue denunciada la censura y destrucción que sufrieron dos obras de Berni: *Chacareros* –descolgada del Museo Municipal de Bellas Artes (lugar dirigido por el artista rosarino junto con Falcini)– y el mural realizada para el Teatro del Pueblo.³⁸

De lo expuesto hasta aquí, es posible concluir que los Salones Arte se configuraron como una de las actividades más importantes de la AIAPE, en tanto su carácter múltiple logró captar el interés de muchas figuras del mundo cultural y político de los años treinta y cuarenta. Como se señaló en la introducción, los salones no habían recibido atención quizá por ser considerados como lugares menos trascendentes que otros espacios portadores de explícitos objetivos políticos. No obstante, como se analizó, estos salones fueron espacios activos que desbordaron la mera exhibición de obras para “elevar los espíritus”; podría decirse, entre tantas cuestiones, que se constituyeron como lugares de encuentros e intercambios entre artistas que portaban diversos intereses en un contexto en que los márgenes de la lucha antifascista se expandían por medio de múltiples propuestas, temas y problemas que no escapan a las retroalimentaciones y tensiones entre el arte y la política. En este sentido, como se propuso a lo largo del artículo, los salones de arte de la AIAPE se configuraron como espacios en donde se entrelazó la militancia estética, la política y la sociabilidad.

Asimismo, una cartografía de los salones de arte organizados por la AIAPE, pendiente de continuar y profundizar (pues hay huellas de diferentes filiales como Chile,

37 Cf. Anónimo 1939, Demetrio Urruchúa con nosotros. *AIAPE (sección Uruguay)*, n° 26, junio, p. 2; Carmelo de Arzadum 1939, Urruchúa. *AIAPE (sección Uruguay)*, n° 27, julio, p. 2. Con relación a los murales de Amalia Polleri, escribe, posteriormente, una nota para *Nueva Gaceta* en la que interpreta los significados de la obra, entre los cuales interesa destacar su visión sobre la mujer que podría interpretarse como otro tópico de la lucha antifascista posible de ser analizado en futuros trabajos. Pues afirma: “Muestra el fresco de Urruchúa la culminación de la vida total de la mujer como un desarrollo de actividades diversas y su elevación a la categoría inalcanzada de persona. La mujer como madre, polarización única admitida entre otras pocas toleradas, de la mujer en la sociedad burguesa, es equiparada con el inmenso abanico de las otras posibilidades vocacionales hasta hoy reservadas al varón de la especie. Un amor cósmico, más allá de las propias convicciones del pintor, es la fuerza de gravitación de este mundo que se construye a sí mismo”. 1942, Los frescos de Urruchúa. *Nueva Gaceta*, n° 12, enero, p. 2 [los murales se reproducen en la contratapa].

38 1944. Cae un decorado de Berni bajo la piqueta del GOU. *AIAPE*, Montevideo, mayo, p. 4. Sobre la AIAPE fundada en Uruguay, véase Peluffo Linari 2019.

Bolivia o Ecuador) posibilitaría seguir explorando, desde otras visiones más locales y una trama más amplia, las potencialidades que ofrecen los cruces y las articulaciones entre el arte y la política en el marco del movimiento antifascista internacional.

BIBLIOGRAFÍA

- AMIGO, R., 2010. *Berni: Narrativas argentinas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- BERMEJO, T., 2020. El museo Marcovich: acción en cuatro movimientos". *Revista de Estudios curatoriales*, año 7, n° 11, pp. 56-75.
- BISSO, A., 2019. La revista Unidad. Un cruce entre intelectualidad y antifascismo. *AMÉRICALEE. El portal de publicaciones latinoamericanas del siglo xx*. Disponible en: www.americalee.cedinci.org.
- DEVÉS, M., 2022. La crítica de arte como intervención estética y política: Cayetano Córdova Iturburu en las publicaciones de la AIAPE (1935-1943). *Archivos de historia del movimiento obrero y la izquierda*, año X, n° 20, pp. 19-40.
- DEVÉS, M., 2020. *Guillermo Facio Hebequer: entre el campo artístico y la cultura de izquierdas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo libros.
- DEVÉS, M., 2019. La revista *Rumbo*: un eslabón en la unidad de los intelectuales "por la defensa de la cultura" (Buenos Aires, 1935). *Orbis Tertius*, vol. 24, n° 30, pp. 1-12.
- DEVÉS, M., 2016-2017. Arte y antifascismo en la revista *Monde* (1928-1935). *Políticas de la Memoria. Anuario de investigación del CeDInCI*, n° 17, pp. 135-147.
- DEVÉS, M., 2013. El papel de los artistas en la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). Representaciones, debates estético-políticos y prácticas de militancia en el antifascismo argentino. *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 10, n° 2, pp. 126- 150.
- DOLINKO, S., 2016. Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina. *Nuevo Mundo, mundos nuevos*, pp. 1-29. Disponible en <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69472>.
- FALCINI, L., 1975. *Itinerario de una vocación*. Buenos Aires: Losada.
- FANTONI, G., 2014. *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- GENÉ, M., 2009. Impresos bajo fuego. Caricaturas e ilustraciones en la prensa antifascista porteña (1940-1941). En L. MALOSETTI COSTA & M. GENÉ (Comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, pp. 265-292.
- LARRA, R., 1982. La AIAPE, una agrupación de intelectuales. *Etcétera*, Buenos Aires: Ánfora. pp. 17-28.
- OCHOA, M., 2016. Benito Quinquela Martín: Vida pública y poder político 1922-1974. Trabajo final en Ciencias Sociales con Mención en Historia Social, Universidad Nacional de Luján.
- PASOLINI, R., 2015. Antifascismo y redes sociales en provincia: El Ateneo de Cultura Popular de Tandil, 1935-1936. *Estudios Sociales Contemporáneos*, n° 12, pp. 60-81.
- PASOLINI, R., 2008. *Scribere in eos qui possunt proscribere*. Consideraciones sobre intelectuales y prensa antifascista en Buenos Aires y París durante el período de entreguerras. *Prismas. Revista de historia intelectual*, año 12, n° 12, pp. 87-108.
- PASOLINI, R., 2004. Intelectuales antifascistas y comunismo durante la década de 1930. Un recorrido posible: entre Buenos Aires y Tandil. *Estudios Sociales*, n°16, pp. 84-116.
- PELUFFO LINARI, G., 2019. Liderazgo intelectual en la construcción de un espacio de interlocución social alternativo: Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, AIAPE (1936-1948). *Revista de la Academia Nacional de Letras*, n° 15, pp. 113-161.
- PETRA, A., 2017. *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- PHENOS, M. & WECHSLER, D., 1999. *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- ROMANO, C., 2017. El arte nuevo de Mauricio Lasansky: contextos de su producción artística inicial. *Separata*, año XV, n° 20, pp. 25-41.
- URRUCHÚA, D., 1971. *Memorias de un pintor*. Buenos Aires: Hugo Torres y Cia.
- WECHSLER, D., 2009. Miradas nómades. Emigrantes y exiliados en la construcción de imágenes para la gráfica antifascista (1936-1939). En L. MALOSETTI COSTA & M. GENÉ (comp.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, pp. 245-263.
- WECHSLER, D., 1999. *Spilimbergo*. Buenos Aires: Fondo Nacional de Bellas Artes.
- WECHSLER, D., 1998. Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas. En D. WECHSLER (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- ZELLER, J., 2008. Un ilustrador humanista y transcultural: el caso de Clément Moreau. *Iberoamérica. América Latina, España, Portugal*, vol.9, n° 33, pp. 139-156.

