

La plástica comunista chilena ante el Realismo Socialista durante el preámbulo de la Guerra Fría (1948-1952)

Josefina Lewin

Universitat de Barcelona



<https://dx.doi.org/10.5209/aris.91179>

Recibido: 27 de agosto de 2023 • Aceptado: 30 de enero de 2024

ES Resumen. este artículo analiza la recepción del realismo socialista en las plataformas del Partido Comunista chileno (PCCh) durante la época de la persecución anticomunista desatada por Gabriel González Videla (1948-1952). Para ser más exactos, su objetivo es dilucidar los encuentros y desencuentros entre la cultura plástica del PCCh y esta doctrina artística, que alcanzó su formulación más dogmática precisamente en el contexto de la temprana Guerra Fría. Para esto, proponemos estudiar las prácticas de los artistas visuales que fueron consagrados en el seno de la cultura comunista chilena entre fines de los cuarenta y principios de los cincuenta a la luz de los discursos del arte (reflexiones, debates y críticas) que circularon en los medios del PCCh en esta época. Esto nos permitirá verificar la asimilación de ciertas prescripciones del realismo socialista en los circuitos del PCCh, sin perder de vista las inclinaciones “localistas” de la plástica comunista chilena o los problemas asociados a la propia *exportabilidad* del realismo socialista.

Palabras clave: Partido Comunista de Chile; Artes visuales; Realismo Socialista; Guerra Fría.

ENG Chilean Communist Visual Arts in the face of Socialist Realism during the early Cold War (1948-1952)

Abstract. this article studies the reception of socialist realism in the platforms of the Chilean Communist Party (PCCh) during the years of the anti-communist persecution unleashed by Gabriel González Videla (1948-1952). More specifically, its objective is to elucidate the encounters and disagreements between the plastic culture of the PCCh and this artistic doctrine, which reached its most dogmatic formulation precisely in the context of the early Cold War. For this purpose, we study the practices of the visual artists who were consecrated in the heart of Chilean communist culture between the late forties and early fifties through the discourses of art (reflections, debates and criticisms) that circulated in the PCCh media at that time. This will allow us to verify the assimilation of certain prescriptions of socialist realism in the PCCh circuits, without losing sight of the “localist” inclinations of Chilean communist art or the problems associated with the very *exportability* of socialist realism.

Keywords: Chilean Communist Party; Visual Arts; Socialist realism; Cold War.

Sumario: 1. Introducción. 2. Hacia una historia *transnacional* del realismo socialista. 3. “Ha llegado la hora en que debemos escoger”: la posición del PCCh en la querrela entre el realismo y el formalismo. 4. Los gestos localistas de la plástica comunista chilena. 5. La cuestión de la *exportabilidad* del realismo socialista. 6. Palabras finales. Referencias.

Cómo citar: Lewin, J. (2024). La plástica comunista chilena ante el Realismo Socialista durante el preámbulo de la Guerra Fría (1948-1952). *Arte, Individuo y Sociedad* 36(2), 353-367. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.91179>

1. Introducción

El gobierno del Gabriel González Videla (1946-1948) marca el inicio de lo que Carlos Huneeus (2008) denomina como la “Guerra Fría chilena.” Como se sabe, a fines de 1947, este presidente desató una agresiva persecución contra el Partido Comunista de Chile (PCCh), que no sólo había apoyado su candidatura en las elecciones presidenciales de 1946, sino que también había gobernado junto a él durante los primeros meses de su mandato. El intempestivo giro a la derecha de González Videla, justificado como una acción necesaria en una supuesta “guerra” contra el comunismo, provocó la censura de los periódicos y revistas del PCCh, el arresto de cientos de activistas y dirigentes de esta agrupación política y su traslado a centros de relegación ubicados en lugares aislados, tales como Pisagua, Pintados y Quiriquina. Estas medidas prepararon el terreno para la promulgación de la controvertida “Ley de Defensa Permanente de la Democracia” (1948)

–también conocida entre sus detractores como la “Ley Maldita”–, mediante la cual se prohibió la “existencia, organización, acción y propaganda” del PCCh y la participación de sus militantes en las elecciones públicas.

Este artículo trata de arrojar luz sobre una secuencia no explorada de reflexiones, debates y críticas de arte que circularon en el seno de la cultura comunista chilena durante el período de la persecución anticomunista desatada por Gabriel González Videla (1948-1952). Dicho de otro modo, intentaremos hacer una lectura de los *discursos del arte* del PCCh en esta coyuntura crítica, concentrándonos particularmente en aquellos que contribuyen a perfilar la *cultura plástica* de esta agrupación política. En este punto, es preciso recordar que, a lo largo del período 1947-1952, “hubo oscilaciones en el uso de las herramientas de control, vigilancia, exclusión y coerción política” contra el PCCh, lo que permitió que los miembros de este partido “tuvieran una activa vida a nivel (...) cultural” (Rojas, 2020, p. 3091). El pintor comunista José Venturelli, por ejemplo, recordaba en un texto fechado en abril de 1959 que sus “cuadros y dibujos” siguieron “circulando (...) en condiciones de clandestinidad”, desempeñando “un papel importante en la oposición a la dictadura [de González Videla]” (Venturelli, 1959, s/p). Más aún: el pintor y crítico chileno Víctor Carvacho, en un artículo publicado en agosto de 1950, señalaba que Venturelli y otros tres célebres artistas del PCCh –Pedro Lobos, Julio Escámez y Carlos Hermostilla Álvarez– configuraban un “poderoso” movimiento pictórico que recibía la influencia de David Alfaro Siqueiros y el movimiento muralista:

Como una consecuencia de las alteraciones sociales y vicisitudes experimentadas por el país en los tres últimos decenios y como un reflejo de la gran pintura mural mexicana, por intermedio de su altavoz en el año 1941, David Alfaro Siqueiros, (...) estamos asistiendo a la definición de una poderosa corriente que por ahora llamaremos civil. Carlos Hermostilla Álvarez es su estandarte primero (...) José Venturelli, Pedro Lobos y el joven Julio Escámez completan sus flancos. Expresionismo y realismo son su norte. Grabado y pintura mural sus resultados (*Pro Arte*, 10 de agosto de 1950, p. 2).

La pregunta que nos gustaría deslizar al momento de emprender este análisis de la cultura plástica del PCCh interroga por la relación que ésta establece con el realismo socialista, consagrado como el estilo artístico oficial de la Unión Soviética desde mediados de la década de los treinta. El interés por abordar este problema despierta al considerar que este modelo de producción artística alcanzó su formulación más dogmática precisamente hacia fines de los cuarenta, al amparo de lo que se conoce como la “doctrina zhdanovista.” Tal y como veremos más adelante, la “doctrina zhdanovista” –vinculada a la línea anti-norteamericana que fuera establecida por el Secretario General del Partido Comunista Soviético, Andrei Zhdanov, en la primera reunión de la Cominform, realizada en septiembre de 1947– cristalizó las rivalidades de la Guerra Fría en una política cultural de rigidez inédita, enfureciendo las prescripciones del realismo socialista y desatando intensos debates al interior de los Partidos Comunistas de todo el mundo sobre cómo debía ser el arte comprometido con las luchas partidistas. En este escenario, nos parece pertinente abrir una reflexión en torno a la cuestión de la recepción del realismo socialista en las plataformas del PCCh, y específicamente en torno a los encuentros y desencuentros entre las prácticas de los artistas visuales de esta agrupación política y la doctrina artística soviética.

2. Hacia una historia *transnacional* del realismo socialista

La propuesta de pensar la política artística del PCCh a la luz de las prescripciones del realismo socialista recupera algunas ideas formuladas por Jerome Bazin, Pascal Dubourg y Piotr Piotrowski en *Art Beyond Borders. Artistic exchange in Communist Europe [1945-1989]* (2016). Si la mayoría de los autores que estudian el realismo socialista se sitúan en el contexto específico de la Unión Soviética, este trabajo se ha propuesto abrir o dispersar la reflexión sobre este modelo de producción artística, desplazándola no sólo hacia los países del bloque socialista o las “repúblicas populares”, sino también hacia las democracias occidentales (preferentemente, pero no exclusivamente, las europeas). Esta operación de descentramiento atiende a una serie de testimonios que dan cuenta de experiencias de intercambios artísticos a través de la cortina de hierro en el contexto de la Guerra Fría y que acusan la recepción del realismo socialista en Occidente al mismo tiempo que revelan la influencia de las reformulaciones occidentales del realismo socialista en Europa del Este.¹ Así, una de las ideas centrales de *Art Beyond Borders* se plantea de la siguiente manera:

(...) el realismo socialista no fue tanto un producto definido en Moscú y posteriormente impuesto a todos los territorios de la Europa socialista como una construcción progresiva que resultó de intercambios dentro de Europa. (Pondremos a prueba esta idea para el período posterior a 1945, pero ella podría aplicarse incluso a la década de 1930). Es por este motivo que nos proponemos escribir la historia del realismo socialista desde *un punto de vista transnacional* [traducción de la autora, énfasis añadido] (Bazin, Dubourg & Piotrosky (Eds.) (2016). pp. 10-12).

El enfoque de Bazin, Glatigny y Piotrowsky tiene la virtud de expandir el horizonte de despliegue del realismo socialista sin obviar las características específicas de sus diversas manifestaciones al rededor

¹ Semejante movimiento de ida y regreso se empieza descubrir en un artículo publicado por Bazin algunos años antes de *Art Beyond Borders*, en el que el autor descubre la influencia de ciertos modelos occidentales del realismo socialista –específicamente la producción de artistas comunistas franceses, italianos y mexicanos– en la configuración de la escena plástica de la República Democrática Alemana. Véase Bazin, J. (2011). Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (109), 72-87. [Traducido del francés al inglés por JPD Systems]. https://www.cairn-int.info/article-E_VIN_109_0072--socialist-realism-and-its-international.htm

del mundo. Aunque se abstienen de plantear una división entre un “realismo socialista oriental fosilizado” y un “realismo socialista occidental creativo” –optando, en cambio, por un marco que permite considerar diversos tipos de expresiones de manera conjunta– los autores reconocen que, en comparación con el realismo soviético en particular, el “realismo socialista” occidental puede parecer más atractivo por una gran diversidad de razones: por ejemplo, por permitirse retratar, más allá de un “optimismo forzado”, las dificultades de la vida capitalista, o por ofrecer soluciones visuales al problema de la geometrización que preocupó a tantos artistas a mediados del siglo XX (p. 12). Por otro lado, el rol del arte soviético como modelo, tanto para los Partidos Comunistas occidentales como para los artistas del bloque socialista, es cuestionado en varios puntos de *Art Beyond Borders* para habilitar un examen crítico de los distintos modos de recepción del realismo socialista. En esta línea, Bazin y sus coautores nos dicen que, a partir del término de la Segunda Guerra Mundial, el interés por esta doctrina evolucionó en una trayectoria no lineal y en diferentes ritmos dependiendo del contexto nacional (p. 9). Además, la propia definición del realismo socialista como un arte “nacional en su forma y socialista en su contenido” validaba la idea de que cada país podía producir arte socialista sin renunciar a cierta individualidad expresiva (p. 18).

Las ideas planteadas aquí ilustran con suficiencia el enfoque que quisiéramos acoger al momento de recorrer las trayectorias de la plástica comunista chilena de la temprana Guerra Fría. Lejos de los estudios que trazan una división tajante entre el arte comunista occidental y el realismo socialista, y lejos, también, de las investigaciones que podrían limitarse a corroborar la asimilación simple y literal de esta doctrina en los distintos Partidos Comunistas, este artículo tratará de visibilizar las condiciones de hospitalidad y hostilidad, de habitabilidad y de resistencia que mediaron el traslado e inscripción de las prescripciones de la doctrina zhdanovista en las plataformas del PCCh. Esto permitirá sumar nuevos antecedentes sobre la recepción del realismo socialista en Chile, sin dejar de destacar por ello la especificidad de las propiedades formales de la plástica comunista chilena o la singularidad de los discursos del arte que circulaban en los medios del PCCh. En esta línea, descubriremos que, durante los años de la persecución anticomunista desatada por Gabriel González Videla, la política artística del PCCh no imitaba, sino que más bien reformulaba en clave local los principios del realismo socialista.

3. “Ha llegado la hora en que debemos escoger”: la posición del PCCh en la querella entre el realismo y el formalismo

La Guerra Fría ha sido ampliamente estudiada desde perspectivas que exceden el plano militar o estrictamente político. Martin J. Medhurst (1997), Giles Scott-Smith (2012) y Frances Stonor (s/a) –entre otros autores– han advertido que este conflicto no fue solamente un enfrentamiento ideológico respaldado por medios bélicos y tecnológicos, sino un choque de retóricas y de símbolos. En el campo de la historia del arte y los estudios visuales, es bien sabido que la Guerra Fría delineó un antagonismo entre el arte abstracto, modernista o “formalista”, por un lado, y el arte figurativo que acogía las directrices del realismo socialista, por el otro.² Tal y como señala Andrea Giunta (1999), la querella entre estas dos corrientes artísticas “no fue sólo una batalla entre artistas que se disputaban el terreno de la legitimidad y del reconocimiento; fue también la representación en imágenes del enfrentamiento entre dos bloques en el que cada uno se convirtió en el protagonista, promotor y defensor de uno u otro estilo.”

Para entender el desarrollo de la “querella modernista”, es fundamental recordar que el realismo socialista alcanzó su formulación más dogmática en los primeros años de la Guerra Fría, al amparo de lo que se conoce como la doctrina zhdanovista (1947-1953). Con el objeto de sostener el liderazgo del estalinismo en la URSS y enfrentar a su nuevo enemigo, los Estados Unidos, esta política cultural llamó a todos los “ingenieros del alma” (artistas plásticos, escritores, músicos, cineastas, etc.) a oponer un arte realista cargado de optimismo a las expresiones culturales de la ideología burguesa y el imperialismo. El blanco de las críticas de Zhdanov eran el pesimismo sin solución que pregonaban los filósofos del existencialismo y, sobre todo, la ideología de los partidarios del “arte por el arte” y de quienes trataban de despojar a las obras de su contenido. Esto contribuyó a radicalizar el conflicto ideológico entre el realismo y el modernismo. Como dice Greg Barnhisel (2015): “para la mirada oficial soviética, el modernismo –denominado despectivamente como “formalismo”– era el producto de una “crisis cada vez más profunda de la sociedad burguesa-capitalista” que se manifestaba en “el arte por el arte” y el “divorcio del arte con el pueblo”. El realismo socialista, por el contrario, era motivado por “el deseo de los artistas de acercarse al pueblo [traducción de la autora]” (s/p).

La retórica occidental de la Guerra Fría aprovechó el endurecimiento de la política cultural soviética y denunció que la hostilidad del mundo comunista a la experimentación modernista era un síntoma de su rechazo a la libertad y el individualismo. El célebre crítico Clement Greenberg, que solía mantenerse al margen de las polémicas políticas, cristalizó estas ideas en un artículo titulado “Irrelevance versus Irresponsibility” (1948), donde arremetió violentamente contra el estalinismo y llamó a los Estados Unidos a liderar la batalla

² Según Boris Groys, esta oposición se empezó a perfilar incluso antes de la Segunda Guerra Mundial. Por el lado occidental, el famoso texto “Vanguardia y Kitsch” (1939), de Clement Greenberg, ya había señalado que la diferencia entre el realismo soviético y la pintura abstracta correspondía y definía el enorme trecho que separaba al kitsch de la vanguardia. Por otra parte, en la Unión Soviética, autores como Georg Lukács y Mikhail Lifshitz promovieron el análisis racional marxista en la tradición de la Ilustración y el gran arte realista europeo, delineando una relación de identidad entre realismo y humanismo, por un lado, y modernismo y fascismo, por el otro. Véase Groys, B. (2019). *The Cold War between the Medium and the Message: Western Modernism vs. Socialist Realism*. *E-flux Journal* (104), 1-7. <https://www.e-flux.com/journal/104/297103/the-cold-war-between-the-medium-and-the-message-western-modernism-vs-socialist-realism/>

por la libertad individual y cultural de la vieja Europa (Guilbaut, 1983, pp. 172-173). En este contexto, la elite cultural norteamericana encontró en el arte moderno, y sobre todo en el expresionismo abstracto de Jackson Pollock, la manifestación de “una ideología específicamente anticomunista: la ideología de la libertad, de la libre empresa” (Stonor, *op.*, s/a, s/p). Se suponía que este tipo de arte, al no ser figurativo, no podía expresarse políticamente, lo que lo convertía en la antítesis perfecta del realismo socialista (véase Fig. 1 y Fig. 2).



Figura 1. Aleksandr Laktoniov, “Pis'mo s fronta” (“Una carta del frente”) (1947)

Fuente: <https://soviet-art.ru/soviet-artist-alexander-laktionov/a-laktionov-letter-from-the-front-1947/>



Figura 2. Jackson Pollock, “One: Number 31” (“Uno: Número 31”) (1950)

Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/78386>

Al igual que la mayor parte de los conflictos derivados de la Guerra Fría, la querrela entre el realismo y el modernismo tuvo repercusiones alrededor de todo el mundo. Luis Camnitzer (2008) sostiene que “el

choque abstracción/figuración fue bastante internacional y en la periferia adoptó una forma más exagerada, quizá porque allí tenía una importancia menor” (p. 125). En el caso de Chile, la “controversia formalista” se activó tempranamente, motivando la organización de varios foros y conversatorios sobre el “realismo” y el “formalismo” (también denominados “arte social” y “arte purista”). Sin duda, el semanario *Pro Arte* (1948-1956) jugó un rol fundamental en la mediación de esta polémica. Veamos, a continuación, las declaraciones que hizo la revista antes de reproducir una apología del realismo socialista del compositor soviético Dimitri Schostakovitch en su número del 20 de abril de 1950:

El mundo artístico está hoy en presencia de una polémica. (...) En el campo de la plástica, de la literatura y de la música, grandes figuras se han alzado en defensa o en ataque de lo distintivo de muchas escuelas artísticas o literarias, a las que se acusa de caducas y negativas, frente a concepciones que buscan nuevos derroteros a la expresión artística del hombre de hoy. *Pro Arte* no puede ignorar que en esta crisis artística está encerrada una crisis más honda. Ello hace que tras la polémica estética suelen asilarse juicios políticos, que disparan de mampuesto (*Pro Arte*, 20 de abril de 1950, p. 3).

La postura del PCCh en esta controversia parece haberse definido a fines de la década de los cuarenta, en pleno período de la persecución anticomunista desatada por Gabriel González Videla. En julio de 1949, el periódico comunista *El Pueblo* (1948-1949) declaraba con optimismo que en las nuevas democracias ya no se discutía “sobre el existencialismo de Sartre” o “sobre el abstraccionismo en la pintura y en la cultura”, sino sobre “las realizaciones de la literatura soviética, de sus experiencias étnicas [sic], de su concepción nueva del papel del escritor y de la obra literaria” (*El Pueblo*, 24 de julio de 1949, p. 7). Poco tiempo después, en el Congreso Continental Americano por la Paz realizado en México en septiembre de ese año, Pablo Neruda renegaba públicamente de su poesía de juventud, reconociendo legitimidad sólo a la obra militante y combatiente. “Ha llegado la hora en que debemos escoger”, advirtió el poeta en aquella oportunidad: “Es nuestro deber de intelectuales combatir las corrientes morbosas de la metafísica y la sensualidad que están penetrando los subterráneos de nuestro Continente” (*Pro Arte*, 3 de noviembre de 1949, p. 5).

La actitud del PCCh en los debates sobre el arte que se desarrollaron durante la temprana Guerra Fría se hizo particularmente evidente en las secciones culturales del periódico comunista *Democracia* (1949-1952), que reprodujeron textos fundacionales de la teoría del arte soviético (*Democracia*, 12 de junio de 1950, p. 6; *Democracia*, 11 de marzo de 1951, p. 3; *Democracia*, 1 de abril de 1951, p. 3), publicitaron charlas sobre el “realismo” (*Democracia*, 19 de agosto de 1951, p. 3; *Democracia*, 7 de octubre de 1951, p. 3; *Democracia*, 13 de octubre de 1951, p. 2; *Democracia*, 11 de noviembre de 1951, p. 3; *Democracia* 27 de noviembre de 1951, p. 4) y sostuvieron “una crítica intransigente frente a cada una de las manifestaciones artísticas (...) de la ideología burguesa e imperialista” (*Democracia*, 11 de marzo de 1951, p. 3). En abril de 1951, por ejemplo, este periódico publicó un texto del célebre poeta francés Louis Aragon que decía: “...no tengo la pretensión de saber siempre lo que es o lo que no es marxista. Pero creo defendiendo al realismo servir a esa causa que es la de la verdad” (*Democracia*, 15 de abril de 1951, p. 3). Otros textos firmados por los colaboradores de *Democracia* insistían en que “el arte de la gran batalla para conseguir la independencia del gran cuerpo humano de Chile” debía ser “realista” (*Democracia*, 13 de enero de 1952, p. 3); o en que la doctrina realista era “la única (...) capaz de expresar adecuadamente (...) la lucha del pueblo y de la clase obrera” (*Democracia*, 23 de diciembre de 1951, p. 3). Así, a fines de 1951, un lector escribía al director del periódico para felicitarlo por agitar “una nueva bandera de orientación en el campo del Arte, el Realismo, que en vez de llevar a la desesperación” abría “puertas de insospechado optimismo y solución a los problemas vitales” en una “hora de cambios y profundas transformaciones” (*Democracia*, 19 de noviembre de 1951, p. 3).

En el ámbito de las artes visuales, la defensa que hizo el PCCh del realismo, en desmedro del arte abstracto, modernista o “formalista”, parece haber asistido a la consagración en el espacio partidario de los artistas que Víctor Carvacho mencionaba en el artículo que citamos más arriba, estos son: José Venturelli, Julio Escámez, Pedro Lobos y Carlos Hermosilla (véase Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5 y Fig. 6). Aunque su obra era visualmente muy distinta de aquella que se estaba produciendo en la Unión Soviética durante la temprana Guerra Fría, todos estos artistas cumplían con el mandato fundamental de expresar “la vida del pueblo a través de formas claras” (*Democracia*, 21 de abril de 1952, p. 3), distanciándose a las “incomprensibles” pinturas formalistas, cuyo “contenido” no era “transmitido en absoluto” (*Democracia*, 19 de noviembre de 1951, p. 3). El álbum de Pedro Lobos *De La Trágica Noche del Pueblo y su Esperanza* (1950), por ejemplo, ilustraba de un modo bastante literal “los angustiosos problemas que (...) herían la existencia de la gran mayoría de los chilenos” y “sus anhelos y esperanzas en un mañana mejor” (Lobos, 1950, s/p), en sintonía con el deseo del artista de impulsar un arte “de tipo realista y denunciante” que fuera “eco y expresión de [la] vida [del hombre], su confianza en el día que vivía y sus desvelos por conseguir mejorarlos” (*Pro Arte*, 1 de junio de 1950, pp. 2 y 6). Del mismo modo, las ilustraciones de José Venturelli para la novela *Hijo del Salitre* (1952), del escritor comunista Volodia Teitelboim, fueron elogiadas en las páginas de *Democracia*, y particularmente en un texto escrito por el propio Julio Escámez, por “mostrar con certeza los rostros y las actitudes de la heroica pampa”, logrando “una visión realista” que se correspondía con el contenido de la propia novela³ (*Democracia*, 6 de abril de 1952, anexo especial sobre lanzamiento “Hijo del Salitre”).

³ *Hijo del Salitre* fue, sin lugar a duda, una de las expresiones más importantes del “realismo socialista” en Chile en el campo de la literatura (o al menos esa fue la impresión de los militantes del PCCh). En un artículo publicado en *Democracia* en ocasión del lanzamiento de esta novela, el diputado comunista César Godoy dijo: “con *Hijo del Salitre*, el realismo socialista entra pisando firme y recio en la literatura nacional” (*Democracia*, 2 de abril de 1952, p. 3)



Figura 3. Pedro Lobos, "Protesta", lámina del álbum *De la trágica noche del pueblo y su esperanza* (1950)
Fuente: Biblioteca Nacional de Chile – Sección Chilena.



Figura 4. José Venturelli, ilustración para el libro *Hijo del Salitre* (1952)
Fuente: Teitelboim, 1952, p. 135.



Figura 5. Detalle de mural de Carlos Hermosilla Álvarez y Lilo Salberg realizado en el Restaurant Popular de Valparaíso (1947)

Fuente: *Estanquero*, 24 de mayo de 1947, p. 26.



Figura 6. Julio Escámez, "Pocuro" (1952)

Fuente: *El Debate*, 18 de junio de 1952, p. 17.

Mientras la obra de Venturelli, Escámez, Lobos y Hermosilla era elogiada en el seno de la cultura comunista chilena por anunciar el advenimiento de un nuevo realismo en el país, las críticas contra los "pintores extranjeros pretendidamente modernistas" (*Democracia*, 3 de junio de 1952, p. 3), las exhibiciones "de formalismo y decadencia", escasas en obras "progresistas, realistas" (*Democracia*, 19 de noviembre de 1951, p. 3) y todas las muestras de lo que se denominaba como "pintura para tontos" –es decir, "ese conjunto de porquerías plásticas nacidas en la época del imperialismo caracterizadas por la absoluta carencia de sentido (...) y la abundancia de justificaciones teóricas" (*Democracia*, 3 de febrero de 1952, p. 3)–, se fueron haciendo más y más severas con el paso del tiempo. Esta radicalización de los discursos del arte del PCCh provocó serios conflictos entre *Democracia* y la revista *Pro Arte*, que pese a acoger textos de diversos autores y artistas comunistas, siempre mantuvo una posición heterodoxa en materias artísticas. En junio de 1952, el pintor y crítico comunista Carlos Ruiz sostenía que el semanario se había convertido en "el vocero y propulsor de todo lo decadente y estéril del arte europeo", auspiciando exhibiciones de "pintores extranjeros pretendidamente modernistas y carentes del más mínimo valor plástico", como Jan Bartelsman y Jacques Lanzmaan (*Democracia*, 3 de junio de 1952, p. 3). Aparentemente, los problemas comenzaron cuando uno de

los redactores de *Democracia*, Marcelo Vásquez, acusó a *Pro Arte* de ser una publicación “de elite pequeño burguesa”, “decadente” “snobista y europizante” (*Democracia*, 3 de diciembre de 1951, p. 3) Veamos a continuación cómo se justificaron estas acusaciones en un artículo publicado en el periódico comunista algunas semanas más tarde:

Dijimos que [*Pro Arte*] es un periódico snobista y pequeño burgués, porque jamás se interesó por una cultura realista y popular, sino que vivió explotando la intrascendente moda de la decadencia burguesa. Porque jamás se preocupó de divulgar la cultura hacia las grandes masas progresistas, sino que se mantuvo encasillado en su pequeño círculo de formalistas iniciados (...) Dijimos que es decadente porque, a pesar de saber perfectamente que la pugna ideológica actual alcanza a los países capitalistas, dividiendo a sus artistas en dos concepciones filosóficas y estéticas absolutamente contrapuestas, sólo se preocupó de una de estas tendencias, precisamente la que corresponde a la órbita del capitalismo y de la decadencia burguesa (*Democracia*, 13 de febrero de 1952, p. 3).

4. Los gestos localistas de la plástica comunista chilena

La asimilación del lenguaje zhdanovista en los textos de *Democracia* verifica que la política cultural soviética de la segunda posguerra no comprometió solamente a los artistas del bloque socialista. Tal y como señala Donald Drew Egbert (1981), una vez desatada la Guerra Fría, el régimen de Stalin impuso “el realismo socialista sobre los comunistas de todo el mundo, como arte de la consecución de la unidad del movimiento comunista, en oposición al imperialismo capitalista de Estados Unidos y sus aliados” (p. 633). En Francia y en Italia, por ejemplo, las autoridades de los Partidos Comunistas también respondieron rápidamente a los requerimientos de la doctrina zhdanovista, promoviendo el desarrollo de un arte “inspirado por el realismo socialista” contra los “partidarios del arte por el arte mismo” y el “formalismo” (Egbert, 1981, pp. 304-331 y 633-639; Gómez, 2015, pp. 141-224; Cauté, 1964, pp. 162-196). Otro caso de estudio bastante paradigmático en este sentido fue el de Argentina, donde el “enderezamiento” de la estética del Partido Comunista hacia el realismo socialista desató un acalorado debate sobre la libertad de expresión que concluyó con la expulsión del Partido de varios exponentes de la Asociación de Arte Concreto Invención (Prado, 2013, s/p; Preta, 2010, pp. 51-73).

Ahora bien: sabemos que las recepciones o adaptaciones del zhdanovismo en los distintos Partidos Comunistas no fueron unívocas, y que en los países donde el comunismo no manejaba el aparato del Estado, “hubo mayor margen para resistencias y apoyos a la nueva política cultural” (Prado, 2013, s/p). Así, en el caso del PCCh, aunque hubo un claro desplazamiento hacia el realismo socialista hacia fines de los cuarenta, este modelo nunca se impuso de manera programática, dejando espacio para recepciones menos evidentes o “literales.”

En este punto, es interesante observar que la obra de los artistas visuales que fueron consagrados en las plataformas del PCCh entre 1948 y 1952 no era identificada por los críticos como una imitación o proyección de la pintura que se estaba produciendo en la Unión Soviética por estos años. Lejos de remitir al arte ruso o la doctrina de Zhdanov, los comentarios sobre las exposiciones de Lobos, Hermostilla y Venturelli insistían en destacar su “sabor criollo” (*Pro Arte*, 2 de diciembre de 1948, p. 2), su relevancia como “aporte original del arte latinoamericano” (*Pro Arte*, 15 de junio de 1950, p. 2) o su pertenencia a una corriente que se nutría “de la intuición de las voces y el espíritu de la geografía telúrica de América y de sus gentes” (*Pro Arte*, 28 de junio de 1950, p. 4). Curiosamente, los discursos de los miembros del PCCh también localizaban a los artistas visuales de su plataforma política en una escena artística específicamente latinoamericana, distinguiéndolos de los pintores que volvían “sus ojos al arte europeo” (*Democracia*, 6 de abril de 1952, s/p). El poeta Andrés Sabella, por ejemplo, situaba a Carlos Hermostilla como un “santo del linóleo americano” (*Pro Arte*, 9 de septiembre de 1948, p. 2), y el escritor Joaquín Gutiérrez inscribía a Venturelli en la tradición trazada por todos aquellos pensadores de América Latina que no tenían temor a “enfrentarse con la realidad” (Juan Marinello, Gilberto Freyre, Héctor Agosti y David Alfaro Siqueiros) (*Pro Arte*, 8 de diciembre de 1949, p. 2).

Aquí es preciso señalar que el principal referente de los artistas plásticos del PCCh hacia fines de los cuarenta era el muralismo mexicano y particularmente la figura de David Alfaro Siqueiros, quien mantenía relaciones con varios pintores comunistas chilenos, como José Venturelli y Carlos Hermostilla, desde su célebre visita a Chile en 1941.⁴ En el Congreso Continental Americano por la Paz de 1949, Pablo Neruda proclamó que “la grandiosa pintura muralista mexicana” había “cumplido victoriosamente con los mandatos de la verdad y de la historia”, indicando que este era el camino que debían transitar los artistas plásticos “progresistas” de América Latina” (*Pro Arte*, 3 de noviembre de 1949, p. 5). Por su parte, José Venturelli sostenía que la pintura mexicana era, para él, “el movimiento de mayor significación en las artes plásticas modernas, (...) por su orientación realista, (...) por su significado proselitista” y también “por ser un arte anti-cosmopolita” (*Pro Arte*, 30 de abril de 1951, pp. 1 y 6). Incluso el propio Siqueiros, en un texto de agosto de 1950, señaló que Venturelli, Lobos, Escamez y Hermostilla representaban “en su país la corriente en favor de un realismo-nuevo-humanista” que seguía la “ruta” trazada por el movimiento muralista:

⁴ Justo Pastor Mellado (2015) repasa este extraordinario momento de intercambio plástico en el texto *Impostura, transferencia y mitología (de la pintura oligarca a las inflaciones compensatorias en la escena plástica chilena, 1891-1973)*. S/Ed.

(...) José Venturelli (...) con Pedro Lobos, Carlos Hermsilla Álvarez, Julio Escámez y el extraordinario fotógrafo Antonio Quintana [también comunista], representan en su país la corriente en favor de un nuevo humanismo, de un nuevo realismo-nuevo-humanista; por lo tanto, nuestro movimiento pictórico mexicano está enfrentado desde hace ya cerca de treinta años a las inclinaciones formalistas que identificamos con el denominativo “Escuela Moderna de París”, y las cuales, hoy por hoy, expresan sólo un nuevo academicismo, una nueva y quizá más mortal rutina (Siqueiros, 1950, s/p).

Además de reclamar esta identidad regional, la plástica comunista chilena de la época de González Videla era valorada en los circuitos del PCCh por estar “profusamente enraizada en Chile.” Esto era lo que sugería Carlos Ruiz en una reseña del libro *Historia de la Pintura Chilena* de Antonio Romera: “Queda, después de leer este libro, la sensación de que el autor desconoce o le niega importancia a las últimas generaciones en las cuales hay atisbos que permiten suponer que pronto tendremos una plástica nacional (Venturelli, Pedro Lobos, etc.) (*Democracia*, 13 de enero de 1952, p. 3). A propósito de una exposición de Osvaldo Salas, Ruiz volvió a sostener que, aunque el panorama plástico chileno, mirado en relación a las exposiciones que se realizaban, resultaba “terriblemente pobre en expresiones pictóricas realmente nacionales y con sentido popular”, existía “en marcha un movimiento” que demostraba “que el camino de la pintura chilena y sus posibilidades de desarrollo” dependían de que los artistas supieran jugar un combativo y activo papel junto al pueblo (*Democracia*, 6 de junio de 1952, p. 3). Estas consideraciones sintonizaban con el llamado que había hecho Dick Tracy, otro colaborador de *Democracia*, en un texto titulado “Arte nacional de contenido universal”:

Quisiéramos que los artistas chilenos tomaran contacto con el cuerpo de Chile; con su cuerpo físico en función de su cuerpo humano; con su cuerpo humano que transforma su cuerpo físico; con el cuerpo físico humano de Chile en su historia pasada, en su historia presente, en su historia por venir (...) Necesitamos la realización artística de Chile, dar al arte y a la actividad intelectual el contenido de que carece; dar el contenido nacional al arte nacional (*Democracia*, 13 de enero de 1952, p. 3).

La tensión que se produce al oponer los gestos que evidencian la adhesión de los comunistas chilenos a los principios del modelo zhdanovista y el localismo que asoma en sus discursos y prácticas del arte, no se resuelve solamente invocando la consigna que exigía que el realismo socialista fuera “nacional en su forma y socialista en su contenido.” Para empezar, debemos advertir que la influencia del muralismo mexicano, lejos de contrarrestar la recepción del realismo socialista, podía aproximar a los artistas visuales del PCCh a esta doctrina artística. Esto es lo que insinúa Justo Pastor Mellado en un ensayo titulado *Realismo crítico y desertificación*, a saber: que los vínculos entre la “política ilustrativa” de Venturelli, Escámez y Hermsilla y el realismo socialista pasaron, precisamente, por su “mediación muralística” (Mellado, 199..., p. 19). Esta tesis adquiere más peso si se considera que, en agosto de 1950, los muralistas mexicanos, a través de un documento titulado “Respuesta de los artistas al llamamiento del Partido Comunista Mexicano” (Fig. 7), manifestaron públicamente “la determinación vehemente de orientar” sus “obras y expresiones por el camino del realismo socialista, (...) rechazando las tesis y rutinas formalistas de la burguesía decadente” (Siqueiros, Rivera, Guerrero, Chávez, 1950, s/p).

En lo que respecta a la identidad nacional de la plástica del PCCh, debemos considerar que la política cultural soviética de la segunda posguerra combinó la defensa del realismo socialista con la promoción del nacionalismo cultural. “De este modo” –sostiene Justo Pastor Mellado (2003)– “se instala en los partidos comunistas de Occidente, pero sobre todo en América Latina, una ideología favorable a la recuperación del folklore y de las artes populares como plataforma de trabajo político-cultural, destinada a desarmar la hipótesis que sostenía la incompatibilidad entre comunismo y nacionalidad” (pp. 47-48). Según Adriana Petra (2010; 2013), fue el imperativo de defender la soberanía nacional de los embates del imperialismo norteamericano lo que llevó a los comunistas a articular un discurso “anti-cosmopolita” que revalorizó las tradiciones locales, a la vez que condenaba los productos culturales identificados con la “penetración imperialista” y la “degeneración burguesa” En palabras de Niko Vicario (2020): “cultural nationalism (...) represented opposition to the internationalistic rhetoric of American liberalism. It was important in particular for Communist, since it (...) presented the Party as a bulwark against the encroachment of Americanism in all its seductive forms, from Hollywood cinema to popular music to consumer goods” (p. 108).

Todo lo anterior explica por qué los discursos del arte de los miembros del PCCh, además de reclamar la “realización artística de Chile”, rechazaban la dependencia de la pintura nacional de las corrientes artísticas extranjeras que recibían “el respaldo económico y publicitario del imperialismo”, asociándolas a “la creciente esterilidad y pobreza del arte burgués” (*Democracia*, 21 de abril de 1952, p. 3). Dick Tracy, por ejemplo, enlazaba la crítica del formalismo y el cosmopolitismo cuando decía que “el arte por el arte, inartística pose productora de obras antiartísticas” debía “ser encarado y desenmascarado como una consigna foránea anti-nacional” (*Democracia*, 6 de enero de 1952, p. 3). En esta misma línea, Carlos Ruiz sostenía que “el imperialismo norteamericano, en su intento de dar marcha atrás a la historia y de ponerla al servicio de los planes financieros de los grandes monopolios”, procuraba atraer a artistas e intelectuales jóvenes, lo que se traducía en “el acondicionamiento de la creación artística al gusto u necesidad de los turistas yanquis o de los dueños de “El Mercurio.”” Desde este punto de vista, la asignación de una beca del Instituto Norteamericano de Cultura al artista chileno Carlos Faz, por ejemplo, era el “pago a la entrega del pintor, (...) manifestada por un empobrecimiento mayor de su contenido realista y nacional, acompañado por una baja notoria de su calidad plástica” (*Democracia*, 12 de mayo de 1952, pp. 3-4).

RESPUESTA DE LOS ARTISTAS AL LLAMAMIENTO DEL PARTIDO COMUNISTA MEXICANO

Los suscritos arquitectos, pintores, escultores, grabadores, caricaturistas, escenógrafos, fotógrafos, cartelistas, escritores, poetas, músicos compositores, músicos ejecutantes, directores teatrales, directores cinematográficos, actores, artistas coreográficos, y estudiantes de arte, en general.

CONSIDERANDO justos los enunciados que conforman el llamamiento del Partido Comunista Mexicano a los artistas,

- tanto en lo que respecta a la explicación sobre la actual división del mundo en dos campos: el imperialista y de la guerra, encabezado por los Estados Unidos, y el democrático y de la paz, encabezado por la Unión Soviética;

- al igual que en lo que se refiere a que los intereses mas vitales e inmediatos de México se encuentran en el campo democrático, anti-imperialista y de la paz;

- lo mismo en lo que hace mención a que solo el contacto solidario de los artistas con la clase trabajadora y el pueblo mexicanos, con sus problemas diarios, expresando sus luchas y sus objetivos, como aliado elocuente en sus combates, puede hacer del arte un instrumento de progreso social, de defensa de la mejor tradición cultural y de desarrollo de la misma en una magnitud hasta ahora desconocida,

MANIFESTAMOS la determinación vehemente de orientar nuestras obras y expresiones por el camino del realismo socialista, expresión estética de la nueva civilización que avanza, la civilización socialista, rechazando las tesis y rutinas formalistas de la burguesía decadente,

Y para la aplicación práctica del acuerdo arriba expuesto, resolvemos participar en la exposición "EL ARTE DE MEXICO EN FAVOR DE LA INDEPENDENCIA NACIONAL, CONTRA LA MISERIA Y POR LA PAZ", que tendrá lugar paralelamente con la celebración del XI Congreso del Partido Comunista Mexicano, en el mes de Noviembre próximo, y en todas las manifestaciones de similar carácter que deban producirse en las demás ramas de la creación artística.

México, D. F., Junio de 1950.

D. A. SIQUEIROS. DIEGO RIVERA.
XAVIER GUERRERO. JOSE CHAVEZ MORADO.
Gordillo
Luz
Bustos
Lazo

Figura 7. David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, José Chávez, "Respuesta de los artistas al llamamiento del Partido Comunista Mexicano" (1950)

Fuente: Archivo digital (ICAA).

5. La cuestión de la exportabilidad del realismo socialista

Decíamos más arriba que, una vez desatada la Guerra Fría, el régimen de Stalin impuso el realismo socialista sobre los Partidos Comunistas de todo el mundo como arte de la consecución de la unidad del movimiento comunista. Esto permite vincular las trayectorias de los artistas plásticos del PCCh que se mantuvieron activos en el período 1948-1952 con el recorrido de otros artistas comunistas de Occidente que adhirieron a las consignas de la doctrina zhdanovista, como los italianos Renato Guttuso y Gabriele Mucchi, los franceses André Fougeron y Boris Taslitzky y los muralistas mexicanos (véase Fig. 8, Fig. 9 y Fig. 10). Varios autores coinciden en que estos artistas, conocidos como los "nuevos realistas", lograron configurar modelos alternativos del realismo socialista que se volvieron extremadamente populares en las "nuevas democracias" y los países satélites de la URSS durante la segunda posguerra (Baudin, 1997; Bazin, 2011; Murawska-Muthesius, 2003). Según Jerome Bazin (2011), mientras el realismo soviético luchaba por deshacerse de su reputación como forma artística retrógrada, los realismos que surgieron afuera del bloque socialista encontraron "la manera de parecer modernos y al mismo tiempo comunistas", devolviendo una cuota de legitimidad al arte de esta orientación política (p. V).



Figura 8. Renato Guttuso, "Occupazione delle terre incolte di Sicilia" ("La toma de la tierra por campesinos sicilianos") (1949-1950)
Fuente: <https://www.aparences.net/es/tematicos/el-realismo-socialista-en-europa-despues-de-1945/>

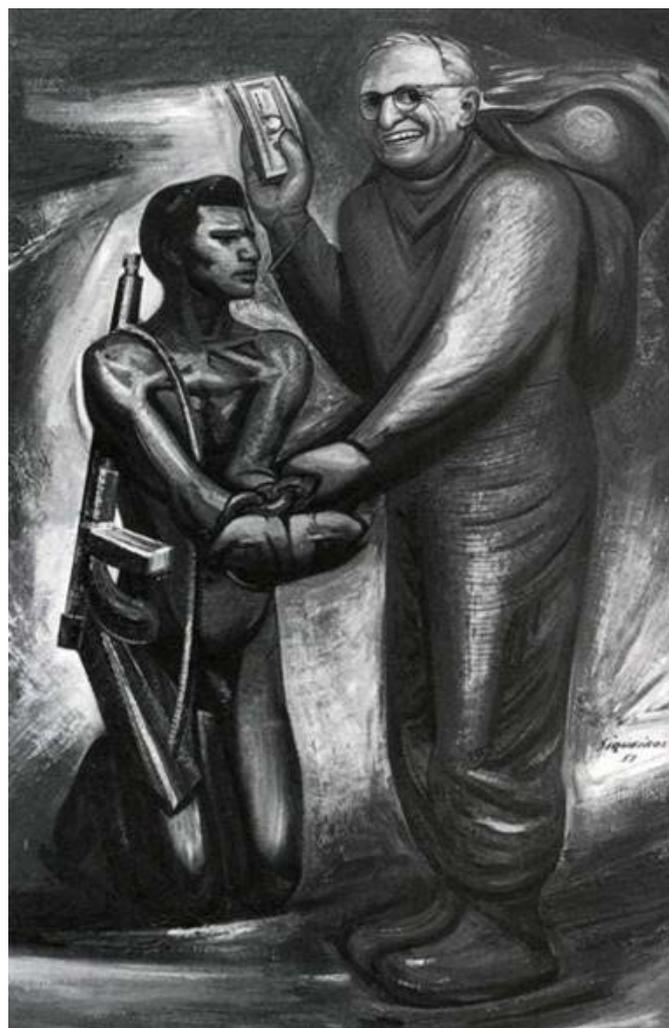


Figura 9. David Alfaro Siqueiros, "El buen vecino" (1951)
Fuente: <https://www.wikiart.org/en/david-alfaro-siqueiros/the-good-neighbor-1951>



Figura 10. André Fougeron, “Défense nationale” (“Defensa nacional”) (1951)

Fuente: <https://centriris.fr/3540-2>

A pesar de que los “nuevos realistas” abrazaron varios principios del realismo socialista, lo cierto es que sus experimentos plásticos no se identificaron plenamente con la pintura soviética de la temprana Guerra Fría. Como bien observa Antoine Baudin (1997), al menos durante el período de aplicación de la doctrina de Zhdanov (1947-1953), las revistas soviéticas nunca reprodujeron estas obras bajo la etiqueta del “realismo socialista”, mientras que los artistas comunistas occidentales tampoco se atrevieron a usurpar la designación del arte que se producía bajo el régimen estalinista (p. 249). En este punto, es interesante observar que las obras de los artistas plásticos del PCCh, a pesar de ser valoradas en el seno de la cultura partidaria por poner en práctica los principios de la doctrina zhdanovista, rara vez fueron reconocidas como formas de “realismo socialista” de manera explícita. Solamente Luis Enrique Délano, en un texto publicado en *Pro Arte* a principios de 1950, se atrevió a sostener que Venturelli estaba *dando sus primeros pasos por el camino del realismo socialista*. Veamos a continuación:

Me pregunto dónde llegará este joven gigante de la pintura chilena, en el tiempo de su madurez. Me dicen que pronto irá a París, y aunque París ha dañado a una generación entera de artistas de mi país, que viven hoy en medio de un trasnochado impresionismo, no temo por Venturelli. Los factores negativos de la escuela de París no van a malograrlo, indudablemente, porque ya sabe cuál es su camino, el único para un artista de estos días identificado con su pueblo, el camino por el cual ya da sus primeros pasos: el camino del realismo socialista (*Pro Arte*, 13 de abril de 1950, p. 2).

Según Baudin (1997), la dificultad de asimilar el realismo socialista soviético con sus homólogos occidentales (los “nuevos realistas”) respondía, en parte, a la especificidad de las condiciones en la que operaba el arte en la URSS: “a pesar de la comunidad de programas estéticos e incluso de las justificaciones ideológicas del sistema de relaciones que vinculaba al artista con la institución política “total”, *el realismo socialista soviético parecía intrínsecamente inexportable e impracticable fuera de la realidad soviética* [traducción de la autora, énfasis añadido]” (p. 230). Repetimos con Boris Groys (1997) que el realismo socialista, en lugar de dividir el campo cultural entre la “alta” y la “baja” cultura –como lo hizo el modernismo–, trazó una oposición entre lo “soviético” y lo “no-soviético”, esto es: una línea horizontal que separó las culturas entre las que habían alcanzado su “autonomía” con respecto a las fuerzas de la naturaleza y la economía de mercado, y las que todavía estaban “esclavizadas por el capital” (77-78). Desde este punto de vista, la principal diferencia entre el realismo socialista soviético y el realismo de los artistas visuales que adherían al zhdanovismo al otro lado del “telón de acero” no radicaba precisamente en sus propiedades formales, sino en su dependencia del régimen comunista o capitalista. En este sentido apuntaba José Venturelli cuando decía: “nuestro realismo no es realismo de la sociedad socialista, *que no es posible en nuestro sistema*, sino un realismo unido a las luchas del pueblo y por lo tanto portador de su ideología [énfasis añadido]” (Venturelli, 1959, s/p).

La concepción de la cultura soviética como una “entidad hermética”, opuesta al campo cultural occidental, sintoniza con lo que se conoce como la teoría del “sociologismo vulgar”, según la cual el arte, y la cultura en general, constituyen una “supraestructura” que se erige sobre una determinada “base económica.”⁵ Esta tesis marxista completamente ortodoxa –que recibió una renovada atención tras la impresión del libro de Stalin *El marxismo en la lingüística*⁶ en 1950 (Ceplair, 2008, pp. 319-348)– fue invocada en más de una oportunidad en las páginas de *Democracia*, sobre todo en los textos que discutían sobre la vocación del arte y sus imbricaciones con la política. En una de sus polémicas con *Pro Arte*, Marcelo Vásquez planteaba que “la divergencia total” existía y que “los cambios operados en la superestructuras –una de ellas el arte– como consecuencia de los cambios en la base económica de la sociedad” eran “perfectamente reales” y “mucho más importantes” de lo que suponía aquella revista (*Democracia*, 13 de febrero de 1952, p. 3). En esta misma línea, un artículo de Carlos Vega publicado en noviembre de 1951 advertía que, para Marx, “el sistema de producción capitalista” se constituía “en un obstáculo de aquellas ramas de la producción de la superestructura”, como lo eran “el arte y la representación artística (...) pues desde el mismo momento en que el arte” era “una manera de conocer la realidad”, él se constituía “también como un método práctico de dominar el mundo” (*Democracia*, 18 de noviembre de 1951, p. 3).

De aquí se desprende que los artistas que militaron en las filas del PCCh entre 1948 y 1952 eran más o menos conscientes de que *todavía* no podían hacer realismo socialista, aunque esto no les impidió practicar “un realismo consciente de ideas socialistas” (Venturelli, 1959, s/p). En el artículo que acabamos de citar, el propio Vásquez matizaba los postulados de la ortodoxia marxista al señalar que “los cambios operados en las superestructuras”, aún cuando eran “fundamentalmente privativos de aquellos países que ya” habían “efectuado el cambio en su base económica”, repercutían “en cada país como en cada grupo social”, y que “en todos los países capitalistas” había “un cierto tipo de arte” que era “progresista y positivo para el desarrollo natural de la historia” (*Democracia*, 13 de febrero de 1952, p. 3). Según Carlos Vega, “el ejemplo de numerosos intelectuales” chilenos que habían “sabido desenmascarar dentro de un régimen de explotación capitalista dicha explotación y opresión” demostraba de que el artista podía “substraerse a la influencia” de la ideología de su sistema si se convertía en un “aliado de la clase progresista” (*Democracia*, 18 de noviembre de 1951, p. 3). Esto corroboraba lo que planteaba Pablo Neruda en una entrevista publicada en *Pro Arte* hacia fines de 1952, al responder a la pregunta sobre cómo estimular un desplazamiento hacia el realismo socialista en los escritores y artistas que se vivían en el sistema capitalista:

No creo que forzosamente esté ligado a una actividad política este desarrollo; pero sí a un cambio de criterio, a un reevalúo de las distintas partes de la sociedad. (...) En el momento actual del mundo, las fuerzas de avance, de progreso y de creación, se sitúan en el proletariado. El despertar de estos millones de hombres, la resurrección del mundo colonial, los nuevos públicos increíblemente numerosos, tienen que transformar forzosamente todos los órdenes del arte (*Pro Arte*, 28 de noviembre de 1952, p. 1).

Las declaraciones de Neruda son interesantes porque tienen sutiles conexiones con la teoría de “las dos culturas dentro de una cultura” formulada por Lenin, según la cual la cultura de cada época presentaba una “escisión en dos campos” que respondían a los intereses de las clases que luchaban en el marco de cada formación económica. Esta construcción ideológica asomaba también en un texto publicado en *Democracia* en marzo de 1951, donde se planteaba que “en cada cultura nacional” había “elementos de cultura democrática y socialista, porque en cada nación” había “una masa trabajadora y explotada, cuyas condiciones de vida” hacían “nacer inevitablemente, una ideología democrática y socialista” (*Democracia*, 11 de marzo de 1951, p. 3). Según Boris Groys (2008), esta teoría permitía proclamar al realismo socialista como el “heredero de todo el arte progresista mundial” que compartiera con él el “optimismo histórico”, el “amor al pueblo”, el “verdadero humanismo” y “otras propiedades positivas características de todo arte que expresara los intereses de las clases oprimidas y progresistas en cualquier época histórica y en cualquier lugar” (p. 101). Y precisamente en estos términos podemos comprender el arte de los comunistas chilenos de la temprana Guerra Fría: como un arte que *va detrás* o que *camina hacia el realismo socialista* –como señala Délano en el texto citado más arriba–, primero en el sentido de que emula algunos de sus principios, pero luego también en el sentido de que lo precede o anticipa.⁷

6. Palabras finales

En nuestra introducción, dijimos que el principal objetivo de este artículo era dilucidar la relación que se puede establecer entre la plástica comunista chilena de la temprana Guerra Fría y el realismo socialista, consagrado como el estilo artístico oficial de la Unión Soviética desde mediados de la década

⁵ Esta fue, según dice Groys en su famoso libro *Obra de arte total Stalin*, una dificultad ideológica que hizo especialmente problemática la asimilación del arte del pasado en la Unión Soviética estaliniana (Groys, 2008, p. 100)

⁶ Vale la pena señalar que este volumen fue impreso en Chile en 1951 y que algunas de sus propuestas fueron difundidas en *Democracia*. Véase anuncio publicado en la contraportada de *Principios*, octubre-noviembre de 1951 y artículos de Dick Tracy publicados bajo el título “Materialismo y lingüística” en *Democracia*, 4 de noviembre de 1951, p. 3; 5 de noviembre de 1951, p. 3; 11 de noviembre de 1951, p. 3 y 12 de noviembre de 1951, p. 3.

⁷ Esta idea es interesante porque asoma también en un texto de Siqueiros donde se plantea que el muralismo mexicano es un arte que tendrá “que desarrollarse hacia una etapa más adelantada, tras su etapa histórica correspondiente, esto es, la del realismo socialista en México” (Aguilar, 2017, p. 26).

de los treinta. Este problema se vuelve particularmente relevante si se considera que el contexto que propusimos estudiar aquí asistió al endurecimiento de las prescripciones de esta doctrina y al inicio de una auténtica querrela entre sus promotores y los defensores del arte “modernista.” A través de nuestro análisis, pudimos ver que este debate tuvo un impacto muy temprano en el contexto chileno, acelerando la asimilación del realismo socialista en el seno de la cultura comunista local. Esto permitió empezar a pensar el problema de la recepción de la teoría estética soviética en las plataformas del PCCh, sin perder de vista la especificidad de las propiedades formales de la plástica comunista chilena o la originalidad de sus planteamientos.

La conclusión que podemos extraer de este artículo concierne precisamente a la tensión que se descubre aquí, al oponer los gestos que evidencian la adhesión de los comunistas chilenos al realismo socialista y la singularidad de sus discursos y prácticas artísticas. Retomando las reflexiones desarrolladas más arriba, podríamos decir que la plástica del PCCh –al igual que la de otros Partidos Comunistas de Europa y América Latina– hizo una asimilación efectiva de las prescripciones de la doctrina zhdanovista sin llegar a identificarse plenamente con lo que se entendía como “realismo socialista.” Algunas cuestiones claves a considerar en este punto han sido la importancia que tenían ciertos referentes locales, como el movimiento muralista, para los artistas visuales del PCCh; las reivindicaciones nativistas o nacionalistas que asomaban en los discursos del arte de los comunistas chilenos; y los problemas que comportaba la “exportación” del realismo socialista desde el punto de vista de la ideología comunista. Tomando todo esto en consideración, podríamos plantear que la plástica comunista chilena de la temprana Guerra Fría no imitaba, sino que más bien reformulaba en clave local los principios del realismo socialista. Más precisamente, dijimos que la plástica comunista chilena *caminaba hacia el realismo socialista*: primero, en el sentido de que emulaba algunos de sus principios y, en segundo lugar, en el sentido de que *anticipaba* las propiedades positivas características del arte que tendría que imponerse en la sociedad socialista.

Referencias

- Aguilar, D. (2017). *¿Cómo se imprime un mural? Hacia una desobediencia monetaria*. Gato Negro Ediciones. https://cc-catalogo.org/site/pdf/Como_Se_Imprime_Un_Mural.pdf
- Barnard, A. (2017). La Guerra Fría y el Presidente Gabriel González Videla, 1946-1947. En A. Barnard, *El Partido Comunista de Chile, 1922-1947* (pp. 217-249). Adriadna Ediciones. <https://books.openedition.org/ariadnaediciones/755?lang=es>
- Barnhisel, G. (2015). *Cold War Modernists. Art, Literature and American Cultural Diplomacy*. Columbia University Press.
- Baudin, A. (1997). “Why is soviet painting hidden from us?” Zhdanov Art and Its International Relations and Fallout, 1947-53. En T. Lahusen y E. Dobrenko (Eds.), *Socialist Realism without shores* (pp. 227-256). Duke University Press.
- Bazin, J., Dubourg, P. & Piotrosky, P. (Eds.) (2016). *Art Beyond Borders. Artistic exchange in Communist Europe [1945-1989]*. Central European University Press.
- Bazin, J. (2011). Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (109), 72-87. [Traducido del francés al inglés por JPD Systems] https://www.cairn-int.info/article-E_VIN_109_0072--socialist-realism-and-its-international.htm
- Camnitzer, L. (2008). Abstracción, figuración y significados. En L. Camnitzer, *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (pp. 123-133). Centro Cultural de España.
- Caute, D. (1964). *Communism and the French Intellectuals, 1914-1966*. The Macmillan Company.
- Ceplair, L. (2008). The Base and Superstructure Debate in the Hollywood Communist Party. *Science & Society* 72(3), 319-348. <https://www.jstor.org/stable/40405575>
- Democracia* (1950-1952). Periódico disponible en Biblioteca Nacional de Chile – Sala de Microformatos
- Egbert, D. D. (1981). *El arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución francesa a Mayo de 1968*. Gustavo Gil.
- El Debate* (1952). Periódico disponible en Biblioteca Nacional de Chile – Sección Periódicos.
- El Pueblo* (1949). Periódico disponible en Biblioteca Nacional de Chile – Sección Periódicos.
- Estanquero* (1947). Revista disponible en Biblioteca Nacional de Chile – Sección Revistas.
- Giunta, A. (1999). Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución. Ponencia presentada en la sesión anual del seminario internacional *Los estudios de arte desde América latina: temas y problemas dirigido* de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. https://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/giunta_buenosaires99.pdf
- Gómez, J. J. (2015). *The PCI Artists: Antifascism and Communism in Italian Art, 1944-1951*. Cambridge Schollars Publishing.
- Groys, B. (2008). *Obra de arte total Stalin*. Pre-textos.
- Groys, B. (1997). A style and a half. Socialist Realism between Modernism and Postmodernism. En T. Lahusen y E. Dobrenko (Eds.), *Socialist Realism without shores* (pp. 76-90). Duke University Press.
- Groys, B. (2019). The Cold War between the Medium and the Message: Western Modernism vs. Socialist Realism. *E-flux Journal* (104), 1-7. <https://www.e-flux.com/journal/104/297103/the-cold-war-between-the-medium-and-the-message-western-modernism-vs-socialist-realism/>
- Guilbaut, S. (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art Abstract: Expressionism, Freedom, and the Cold War*. The University of Chicago Press.
- Huneus, C. (2008). *La guerra fría chilena. Gabriel González Videla y la Ley Maldita*. Debate.

- Lobos, P. (1950). *De La Trágica Noche del Pueblo y su Esperanza*. Álbum disponible en Biblioteca Nacional de Chile – Sección Chilena.
- Medhurst, M. J. (1997). *Cold War Rethoric. Strategy, Metaphor, and Ideology*. Michigan State University Press.
- Mellado, J. P. (2015). *Impostura, transferencia y mitología (de la pintura oligarca a las inflaciones compensatorias en la escena plástica chilena, 1891-1973)*. S/Ed. http://www.justopastormellado.cl/ediciones_digitales/mellado_IMPOSTURA_TRANSFERENCIA_Y_MITOLOGIA.pdf
- Mellado, J. P. (s.f.). *Realismo crítico y desertificación*. Centro Cultural La Moneda. <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/4495.pdf>
- Mellado, J. P. (2003). Notas para una investigación sobre las dos escenas de origen del Grabado Chileno Contemporáneo. En H. Rivera, J. P. Mellado, J. De Nordenflytch, A. Madrid, *Carlos Hermosilla artista ciudadano. Adelantado del arte de grabar* (pp. 39-55). Editorial Puntángelos.
- Murawska-Muthesius, K. (2003). How the west corroborated socialist realism in the east: Fougeron, Taslitzky and Picasso in Warsaw. *Biuletyn Historii Sztuki* 65(2), 303-329. https://www.researchgate.net/publication/326853044_How_the_west_corroborated_socialist_realism_in_the_east_Fougeron_Taslitzky_and_Picasso_in_Warsaw
- Petra, A. (2010). Cosmopolitismo y nación. Los intelectuales comunistas argentinos en tiempos de la Guerra Fría (1947-1956). *Contemporánea. Historia y Problemas del siglo XX* (1), 51-73. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4121127>
- Petra, A. (2013). *Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963)* [Tesis para optar al grado de Doctora en Historia, Universidad Nacional de la Plata]. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.896/te.896.pdf>
- Prado, L. (2013). Concepciones culturales en pugna. Repercusiones del inicio de la Guerra Fría, el zhdanovismo y el peronismo en el Partido Comunista argentino. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (s/n), (s/p). <https://journals.openedition.org/nuevomundo/64825>
- Pro-Arte* (1948-1952). Revista disponible en Biblioteca Nacional de Chile – Sala de Microformatos.
- Rojas, J. (2022). *Años turbulentos. Los comunistas durante el gobierno de Gabriel González Videla, 1946-1952*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Rojas, J. (2020). Exclusión legal y participación electoral de los comunistas chilenos, 1948-1952. *Revista Izquierdas* (49), 3090-3112. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-50492021000100247
- Scott-Smith, G. (2012). *Divided Dreamworlds? The cultural cold war in East and West*. Amsterdam University Press.
- Siqueiros, D. A. (1950). *José Venturelli*. Galería de Arte Mexicano. Catálogo disponible en Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.
- Siqueiros, D. A., Rivera, D., Guerrero, X. & Chávez, J. (1950). Respuesta de los artistas al llamamiento del Partido Comunista Mexicano. Documento disponible en Archivo digital ICAA. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/822760#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-96%2C227%2C2947%2C1649>
- Soto, A. & Garay, C. (Eds.) (2018). *Internacionalismo y anticomunismo en tiempos de Gabriel González Videla*. RIL Editores.
- Stonor Saunders, F. (s/a). *La CIA y la guerra fría cultural*. ePub libre-RLull. <https://icvllloreteuia.files.wordpress.com/2017/09/la-cia-y-la-guerra-fria-cultural-1.pdf>
- Teitelboim, V. (1952). *Hijo del Salitre*. Editora Austral.
- Valdivia, V. (2021). *Pisagua, 1948. Anticomunismo y militarización política en Chile*. Lom Ediciones.
- Venturelli, J. (1959). La pintura chilena. Documento disponible en Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile – Archivos de Prensa José Venturelli,
- Vicario, N. (2020). *Hemispheric Integration. Materiality, Mobility, and the Making of Latin American Art*. University of California Press.