

# Arte y política. La imagen del grabado y el compromiso político en una revista anarquista: Nervio. Crítica – artes – letras (1931-1936).

Juan Ignacio Sago<sup>1</sup>

## 1. Introducción

Practicar un estudio de las imágenes del grabado o de la *gráfica social y política* -como se conocieron las obras de un conjunto de grabadores que se volcaron a una producción de contenido social y agitación política<sup>2</sup>- implica (recuperar y) preguntarnos por el imaginario político al que estas reproducciones remitían.

Así, un análisis de la imagen-grabado como hecho comunicacional requiere ubicar esas imágenes en “un cuadro más grande”. Aquí se propone una nueva comprensión de las mismas, en un contexto más amplio; ensayar una lectura de los montajes entre los diversos discursos que pueden atribuírsele a ella (el discurso contextual de NERVIO y el propio discurso de las imágenes del grabado) para encontrar las posibles sintonías y rupturas entre esas discontinuidades discursivas.

Las imágenes-grabados que encontramos en la revista *Nervio. Crítica – artes – letras (1931-1936)* comunican más de lo que nos muestran. Su puesta en relación con otros fenómenos de la época permite iluminar zonas de encuentros-diálogos entre la historia de la política y la historia del arte. Consideramos a la imagen del grabado como un discurso (el artístico) que discute con otros discursos<sup>3</sup>.

En términos de Roland Barthes (1964), podemos considerar a estas imágenes-grabados como una representación que se resiste a ser definida y cerrado su sentido por una significación:

la imagen es re-presentación, es decir, en definitiva, resurrección, y dentro de esta concepción, lo inteligible resulta antipático a lo vivido [...] para unos, la imagen es un sistema muy rudimentario con respecto a la lengua, y para otros, la significación no puede agotar la riqueza inefable de la imagen (Barthes, 1964: 1).

Si bien Barthes, postula esta noción de la imagen -como representación- en relación con su trabajo sobre la imagen publicitaria, podemos considerar que lo que nuestras imágenes-grabados muestran y lo que re-presentan adquiere posibilidades de significación distintas según quién describa qué, a partir de las mismas. Esos grabados representan algo para los artistas y, al mismo tiempo –y no necesariamente en contradicción-, para el grupo editor de la revista puede haber un sentido distinto (otro) tras esas mismos grabados. Intentaremos aproximarnos a dichas obras gráficas, su inclusión en la prensa anarquista, y su relación con el imaginario político en el cual emergieron y, a su vez, ayudaron a constituir.<sup>4</sup>

De este modo, aquí veremos hasta dónde esos grabados que aparecen en NERVIO confirman (objetivan) lo que sus mirantes (los editores y lectores) ya saben y hasta qué punto su presencia (la de los grabados) perturba (subjetiva) la mirada de los mirantes (lo que ellos creen que saben / no saben). Es decir, esos grabados están ahí porque “representan” lo que los textos están diciendo o, más bien, cumplen con esa tarea de representar lo que está allí pero, al mismo tiempo, nos hablan de otra cosa que el texto no dice (algo que la letra no puede contener) y que esos grabados nos anticipan, quizá, desde la subjetividad de sus artistas: la contracara del progreso, los efectos de la modernización y de la industrialización, los conglomerados que se van formando en la periferia de la ciudad, el trabajo y la opresión, el terror y la abulia social propia a la guerra y el fascismo.

## 2. El grabado en los 30: entre el arte y la política

El período de entreguerras es un momento de “formulaciones plásticas variadas” (Wechsler, 1998: 134). En este sentido, entendemos que es también un “tiempo de experimentación” para

las posibilidades del grabado. Si bien en algunas de las obras de los artistas locales que más aparecen publicados en NERVIO (Pompeyo Audivert, Sergio Sergi, Víctor Rebuffo, Demetrio Urruchúa, José Planas Casas) podemos reconocer ciertas semejanzas y cierta continuación de la tarea iniciada a fines de la década del 10 por los “Artistas del Pueblo” –algunos de ellos, eran: Guillermo Facio Hebequer, Adolfo Bellocoq, Abraham Vigo, que durante los 30 aún participan de exposiciones y presentaciones con sus obras en galerías y salones oficiales, aunque ya no lo hacen de manera colectiva-, por otra parte, en las reproducciones de aquellos jóvenes artistas que difunde NERVIO comienza a hacerse presente y, creemos que, no azarosamente la influencia de las formas de las vanguardias en la técnica del grabado.

Pese a que la técnica del grabado es durante los años 30, al interior del campo artístico un “arte menor”, será la técnica que estos jóvenes artistas elijan para llevar a cabo sus producciones que conjugan el arte y el compromiso político. No obstante, estos artistas –en particular, Urruchúa, Audivert, José Planas- no sólo se dedicarán al grabado sino que recorrerán diversas técnicas como el muralismo, la pintura y la escultura, respectivamente; y parecen haber encontrado en la técnica del grabado el lenguaje plástico que mejor se adapta para una propuesta formal de tintes vanguardistas junto al contenido social de sus obras. De este modo, no podemos explicar únicamente desde “la teoría (o desde la influencia) de las vanguardias” dicho carácter “experimental” que las imágenes del grabado, publicadas en NERVIO, van adquiriendo. Tampoco podríamos contentarnos e interpretar la “experimentalidad” de estas imágenes por el mero compromiso político de los artistas.

En cambio, proponemos una interpretación de esta “experimentalidad” del grabado superadora de la falsa dicotomía –que se demostró trunca y- con que se quiso explicar el debate en el campo artístico (y de la literatura) durante la década del 20: “Arte revolucionario vs. Arte puro”; “Realismo vs. Vanguardia”; incluso, “Boedo vs. Florida”.

Hacia 1930, ya no es posible explicar los cruces entre arte y política según dichas taxonomías. Es decir, el arte ya no puede estar ajeno a los acontecimientos del campo de la política ni a los efectos de las contradicciones sociales. Pero, curiosamente, tampoco los artistas parecen estar en condiciones de adoptar una postura unilateral por alguno de los dos extremos.

He aquí la cuestión, el encuentro y el cruce de temporalidades: el *tempo* de la política y el *tempo* del arte. La superposición que en dichas imágenes se da entre un –aparente- tiempo de la política (la vanguardia política) y un –aparente- tiempo del arte (la experimentalidad en el grabado). Una tensión latente en los grabados de NERVIO que, por un lado, parecen responder a la tarea política del momento (consolidar un imaginario revolucionario) y, por el otro, pretenden adelantarse mediante la técnica del grabado a las posibilidades de un lenguaje (del arte) moderno.

La obra gráfica de los artistas publicados en NERVIO constituye y funciona (para el núcleo editor y posiblemente para sus destinatarios) como un sistema de representación de lo que para ellos es la objetivación –mediante el arte- del ideal utópico y su contracara: el camino hacia la catástrofe<sup>5</sup>.

Al igual que sucedió con el *Suplemento Semanal de La Protesta* (Morozziuk; 2007)-, en NERVIO también aparecen imágenes grabadas que (de manera crítica) denuncian la explotación y mediante otras imágenes proponen (de manera positiva) los ideales transformadores, en este caso, del anarquismo. Sin embargo, también identificamos otro conjunto de imágenes que no pueden ser incluidas a-problemáticamente ni del lado de la denuncia ni del lado de la propuesta transformadora, superadora, del ideario libertario. Nos encontramos con un grupo de imágenes que “sugieren más de lo que muestran / presentan”; son imágenes crípticas, que si bien reconocen un punto de partida realista, incluyen matices vanguardistas y no se prestan a una contemplación lisa, llana y resuelta. Son imágenes que perturban, que confunden, que descolocan a quien las mira. Son imágenes que no encajan dentro de la sencilla dicotomía “arte revolucionario” vs. “arte por el arte”; diremos que son imágenes “experimentales”.

### **3. El grabado como *práctica política***

El grabado no fue una técnica exclusivamente adoptada por las publicaciones anarquistas. En todo caso, fue la técnica que pudo captar y difundir un “imaginario revolucionario” propio de una época en que recrudecía la lucha de clases, y acercarse a la concreción de un “arte para todos” (Dolinko, 2003) reivindicado como “expresión popular” por gran parte de la cultura de izquierda (socialistas, comunistas, anarquistas). No menos importante, fue la respuesta que esas estampas significaron para las discusiones entre vanguardia estética y vanguardia política, forjando un conjunto de obras que hicieron del arte y la política dos mundos inseparables, difíciles de distinguir.

Estamos ante obras del grabado que pueden ser elogiadas y reivindicadas por anarquistas, socialistas, comunistas, antibelicistas y antifascistas, porque las mismas no se corresponden directamente a una doctrina ideológica (o corriente política) en particular. Además, condensan nuevos elementos / matices que difieren y las destacan del resto de lo que se venía haciendo en la plástica y en el grabado; y abordan en sus representaciones cuestiones críticas del momento histórico: la otra cara del crecimiento demográfico y urbano, los impactos de la industrialización, la debacle de la guerra, el enfrentamiento de clase contra clase, la pauperización de las condiciones de existencia, el colaboracionismo de la burguesía y el avance del nazi-fascismo.

Tampoco podemos convenir en hablar de una “estética anarquista” porque bajo dicha definición se incluyen perspectivas que se cruzan, se contraponen e, incluso, se comparten por comunistas y socialistas. De modo que no hay una “estética anarquista” *per se* en los grabados que seleccionamos –siquiera en aquellos que fueron producidos por artistas de orientación libertaria: Audivert, Urruchúa, Rebuffo–, pues no se puede pensar estas obras de “arte social”, que fueron también ponderadas por publicaciones comunistas y socialistas, bajo el único paraguas de la filosofía política del anarquismo. En todo caso, podríamos distinguir entre una iconografía anarquista y una iconografía comunista y allí, sí, encontrar diferencias excluyentes, pero ello no hace a la tarea del arte para la revolución.

Entendemos que el grabado serial –como técnica plástica *multiejemplar* (Dolinko, 2012) – permitió a los artistas que se volcaron hacia la producción de una gráfica social y política, un tipo de representación más sencilla y directa y que, al mismo tiempo, supo responder a la concepción del arte como oficio y como trabajo manual propia del anarquismo. De este modo, podemos considerar que la preferencia de NERVIO por el grabado como principal medio de ilustración, en parte, se vincula con la idea de los anarquistas de un “arte social”, ideal que también fue abrazado por la cultura de izquierdas en general.

Tanto para los grupos anarquistas como para aquellos que simpatizaban con las ideas revolucionarias, la técnica del grabado –en cualquiera de sus variantes– fue la técnica que mejor se adaptó para transmitir sus consignas y que se convirtió en una predilecta herramienta de propaganda que, en algunos casos, fue preferible al uso de textos y declaraciones. Sin embargo, la estrategia propagandística, podemos decir, es un primer vínculo entre el grabado y la política. En el caso de la revista NERVIO, la inclusión del grabado parece alejarse de la mera propaganda y, en cambio, el vínculo arte-militancia política parece presentarse a partir de otros canales y/o elementos<sup>6</sup>.

Estas estampas funcionan como un sistema de representaciones del imaginario político de época. Están vinculadas a las discusiones políticas y los acontecimientos sociales de la década del 30: la Gran depresión, las guerras, la revolución española, el ascenso de los fascismo, el régimen nazi; algunos de los hechos más importantes que activaron los debates entre los círculos de intelectuales, artistas y escritores de todo el mundo. En este contexto, el grabado cobra gran importancia entre las publicaciones de la prensa de izquierda. Al mismo tiempo, que la fotografía se va convirtiendo en “la imagen” preferida por la prensa en general, por su parte, el grabado –al calor del debate de ideas– aún mantiene una inestimable vitalidad para ilustrar con frescura y de modo realista (y verosímil) las publicaciones de la prensa combativa. Así el grabado recupera su capacidad de instrumentalizarse y de ponerse al servicio de los planteos políticos del momento (Benavidez Bedoya, 1992). Y pasa a ser la técnica que mejor se adapta a la tarea política del momento: la denuncia de la represión y la explotación y la difusión de las ideas revolucionarias. La crítica del orden establecido y la proposición superadora del pensamiento político de izquierda. Es en las posibilidades que abre el grabado donde los artistas

encuentran las herramientas y el modo para decir aquello que la política no puede encarnar – sino en la proclama- y que el arte puede mostrar con un efecto de realismo.

En suma, el grabado se convierte para un determinado grupo de artistas en una práctica política en sí misma. Es a partir del grabado que estos artistas eligen intervenir en las discusiones políticas del momento; es en la imagen del grabado donde encuentran un medio de expresión para decir en un lenguaje renovado aquello que la política sólo puede enunciar en el plano de la utopía.

#### 4. De la imagen experimental a la *imagen-síntoma*

Grabados de “imagen experimental” es una categoría que utilizamos para referirnos a una serie de obras que detectamos, también, pertenecen a lo que en el arte moderno se ha dado en llamar “realismo de nuevo cuño” (o “realismo combativo”) y que se vinculan con el compromiso político expresado por sus creadores. La “imagen experimental” es, a la vez, una imagen que no encaja, sino de modo problemático, dentro de lo que se conoce como “arte revolucionario”, y que tampoco puede ser asociada sencillamente o con el realismo socialista o con las vanguardias estéticas. “Imágenes experimentales”, podemos decir que son una serie de grabados que tensionan la simple polarización entre la vanguardia estética y la vanguardia política (*ver anexo*).

Son imágenes que problematizan y desdibujan los claros límites –que parecerían existir- entre las ideologías políticas y las ideologías estéticas. Es decir, son imágenes que no aceptan ser incluidas, de modo excluyente, ni de un lado ni del otro. Imágenes que pueden ser interpretadas como pertenecientes a un conjunto de obras de claro contenido social, pero que también pueden ser asociadas bajo el paraguas de los nuevos lenguajes vanguardistas (dadaísmo, surrealismo, cubismo, expresionismo).

Si buscamos la palabra “experimental” en el diccionario de la RAE encontramos como 3ra acepción, aquello “que tiende a la búsqueda de nuevas formas estéticas y de técnicas expresivas renovadoras”. En este sentido, también, podemos pensar la “experimentalidad” atribuida a los grabados seleccionados. Son grabados cuyas formas pueden reconocerse como realistas pero que no respetan las fórmulas del realismo clásico ni siguen los postulados de lo que, ya durante los 30, se conocerá con el nombre de “realismo socialista”. Son formas, trazos del grabado, que conjugan el lenguaje de las primeras vanguardias del siglo XX con la urgencia del relato político.

Decididamente tenemos que pensar en composiciones que están atravesadas por los debates entre arte y política y que hoy, en nuestro tiempo, pueden ser aprehendidas con mayor exactitud. Con esto no queremos dar a entender, que dichas imágenes funcionen en ese momento como una respuesta a los cruces-diálogos entre los principios estéticos y los postulados políticos que en ese entonces se sostenían; más bien, se trata de validar ambos caminos –tanto la práctica artística como la práctica política de aquellos artistas, si es que en algún punto son diferenciales- para internarnos en una nueva lectura de estos grabados de contenido social. O, porque no, empezar a comprender cómo la práctica política y la expresión artística no pueden dissociarse. Cómo el tiempo de la vanguardia estética, a veces, es más revolucionario que el tiempo de la vanguardia política y viceversa.

Estos grabados experimentales, y de contenido social y político, casi que desentonan con las consignas de un “arte revolucionario”, pues este significante se confunde con los procesos revolucionarios que se han abierto, cuando no se la identifica con el “realismo socialista”. En cambio, proponemos pensar que, incluso, estas obras de arte gráfico “experimental” pueden llegar a ser más revolucionarias que el “arte revolucionario” mismo, porque dichas imágenes no contienen un punto de partida claro y un punto de llegada definido de antemano. Si bien, son imágenes que se utilizan para ilustrar una publicación anarquista, tampoco estamos seguros de hasta qué punto la significación de estas representaciones se condice –en nuestro caso- con el pensamiento ácrata.

Por tanto, en paralelo, estas “imágenes experimentales” operan como un *síntoma* al interior de la revista. Decimos que son *imágenes-síntomas* porque no son imágenes transparentes –pese

a que pueden parecerlo-; son imágenes del grabado que antes de cerrar la significación, por el contrario, la disparan y abren un “juego de significaciones” casi inagotable. Imágenes que más que validar lo que sus mirantes (receptores) esperan ver o confirmar en las mismas, estas imágenes experimentales, confunden. Más que reflejar un sentido aceptado, estas imágenes, insinúan, sugieren, proponen, un sentido nuevo (inesperado), al tiempo, que se les reconoce o atribuye un sentido ya conocido (esperado) y que objetivaría el ideal de sus receptores o mirantes.

Los grabados de Rebuffo, a diferencia de lo que sucede con algunos grabados de Daenens, Masereel y Grosz –artistas europeos que realizaron sus obras tras la salida de la Primera Guerra Mundial-, no señalan un flagelo identificable (la Burguesía, la Iglesia o el ejército). En todo caso, convocan a los mismos sujetos que el texto (el discurso de izquierda) llama a la acción pero los muestran estáticos, apesumbrados, caídos. La utopía (de la Revolución Social) no es representada desde sus facetas positivas y triunfalistas sino que se la representa por medio de su negatividad.

Algunos de los grabados de Audivert muestran cuerpos de obreros apaciguados, reprimidos, silenciados por el Poder (probablemente, fuerzas militares y policiales, o mediante los pactos sociales de las burguesías nacionales). No obstante, el mismo Audivert también se ha encargado de realizar otros grabados, donde los rasgos bucólicos de los obreros se reiteran pero, ahora, en estas representaciones no se registra la figura de un enemigo externo que ataca y reprime el cuerpo de los trabajadores. En estos otros grabados ya no se presentan “cuerpos vivos” sino estrictos “cuerpos genéricos” en los que parece no haber lugar para esperanza alguna. Son cuerpos exactos, medidos, “geometrizados” y, por ello, no es extraño hallar sobre el margen izquierdo de uno de ellos la forma de un compás; en efecto, se trata de “cuerpos acompañados” al ritmo y el tiempo del Progreso. La manera en que esos tres cuerpos están dispuestos, uno encajado sobre el otro de manera justa y precisa, emula la imagen de un dolor silenciado, callado, que pareciera poder ser “normalizado”. Encima del compás, asoman los dientes de una rueda mecánica o maquinaria; es la rueda del Progreso, de la industria y la producción fordista, dentro de la cual los cuerpos trabajadores quedan atrapados y asimilados como un engranaje más.

En otra de las imágenes de esa pequeña serie compuesta por Audivert la máquina ha avanzado y parece llevarse por delante a uno de los obreros. La exactitud geométrica de los cuerpos se asemeja a la producción seriada que aquella máquina posibilita: los rostros son igualmente detallados, los dedos largos y rectangulares, los brazos torneados por el trabajo, la vestimenta oscura e indistinguible del paisaje que los rodea. Sobre el fondo de la imagen y justo en el medio del grabado -como si se tratase de un guiño a quien mira la escena- hay una escalera que nos remite a pensar que todo acontece en un sótano o en un depósito bajo el suelo y que, quizás, exista una salida olvidada por los sujetos atrapados en el grabado. No hay en estas xilografías espacio para ninguna sensibilidad, en efecto, podemos advertir que allí no hay subjetividad (sujeto) que pueda salirse del movimiento isócrono marcado por esos dos elementos: la rueda mecánica y el compás. Son cuerpos que se acoplan uno a otro, cuerpos *cyborgizados* que no remiten a ninguna naturaleza y que son indiscernibles de un entorno mecanizado.

Esas “imágenes del ocaso” (negativas, crípticas, sugestivas), antes que una luz, señalan un silencio que da paso a los efectos que la modernización y el desarrollo de la industrialización producen a sus costados. Es lo que ocurre con los grabados de Rebuffo donde son característicos los suburbios de la metrópoli, los barrios del sur, los trabajadores del puerto, hombres literalmente apilados en las calles y conventillos, aplacados por el consumo de alcohol, harapientos y -sobre el horizonte de aquellos paisajes- las chimeneas de las fábricas, acechantes, que despiden un humo denso.

En estas imágenes, evidentemente, existe un juicio respecto los ideales burgueses de Progreso, al igual que sucede con las imágenes de los grabadores Albert Daenens y Frans Masereel, pero la estrategia enunciativa es otra, pues no se valen –como sí lo hacen las reproducciones de los grabadores belgas- de alegorías burlescas de la Iglesia, el Estado (sus fuerzas represivas) y la burguesía. Más bien, las xilografías de Rebuffo y Audivert son una crítica de la sociedad industrial y moderna que escapa a las habituales representaciones iconográficas de la cultura de izquierdas de las primeras dos décadas del siglo XX. Sus

composiciones y críticas se corresponden a un tiempo distinto, y a diferencia de las estampas de los artistas europeos que retrataron en sus grabados escenas de la barbarie de la guerra, en cambio, los artistas locales dirigen su mirada sobre un tiempo presente incierto y un futuro, donde las consignas políticas también son parte de las sombras y los negros absolutos de sus grabados.

Además del uso exacerbado de los contrastes, las composiciones abundan en representaciones de cuerpos de hombres y mujeres que se muestran pasivos, desarmados, impávidos, casi desahuciados. Las xilografías de Audivert lejos están de aquellas otras composiciones del grabado que aluden al momento en que las masas heroicas se lanzan, decididas, a la lucha contra la explotación como sí pueden ser algunos de los grabados de Kathe Köllwitz y Demétrio Urruchúa. Antes bien, las imágenes de Audivert funcionarían como un interrogante por los acontecimientos que se viven, una pregunta, tal vez, por la rebelión que el tiempo político anuncia y que no ha llegado; o serían el lugar de refugio y resistencia frente al avance de la reacción fascista que ha emprendido la burguesía en todo occidente; e, incluso para los anarquistas, cierto reparo frente a los que hablan de la victoria del socialismo en la URSS. Empero, los personajes de estos grabados (de Audivert y Rebuffo) no se muestran cercanos a las descripciones que del contexto político hace el grupo editor de la revista:

Porque por encima de todo lo que constituye este sistema, superándolo ya, están las fuerzas que se disponen a reconstruir la sociedad. Están los proletarios que conscientemente se organizan, con clara visión del rol que deben desempeñar. Están los campesinos que insurgen, después de muchos años de sumisión, a través de los campos de nuestro país. Están los soldados que se rebelan; los estudiantes y maestros que se unen a los trabajadores en sus luchas, los intelectuales y hombres libres que se colocan en el mismo surco que todos los que exigen LIBERTAD...

Y éstas son las únicas fuerzas que no han de fracasar... (Nervio, Año II N° 23 abril 1933: 1)

Es decir, no se parecen a aquella afirmación de las “fuerzas que se disponen a reconstruir la sociedad”; sería difícil interpretarlas en ese sentido.

Por ello, es válida la propuesta de Didi-Huberman (2006) –y que aquí retomaremos- cuando sostiene que la imagen escapa a todo intento de historicidad, pues la imagen, inherentemente, sobrevive al paso del tiempo. Hoy estas imágenes del grabado, quizás, tengan mayor vitalidad – que lo que pueda tener, por ejemplo, una publicación anarquista de los años 30 como NERVIO- y conservan un “poder de memoria” inestimable aún en la actualidad. Apoyados en el concepto de *anacronismo* que nos permite volver y ensayar “una lectura a contrapelo” de los acontecimientos históricos de aquel tiempo, gesto anacrónico que registramos cuando hoy vemos que aquellas imágenes señalan algo más que lo que el texto (la letra) de NERVIO dice; entonces, nos parece acertado encuadrar nuestro análisis de las mismas según lo concibe Didi-Huberman, *imágenes-síntomas* que interrumpen “el curso normal de la representación” pues ellas, a la vez, contienen la paradoja temporal del *anacronismo*:

un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad vuelve a importunar nuestro presente [...]

Lo que el *síntoma-tiempo* interrumpe no es otra cosa que el curso de la historia cronológica. Pero lo que contraría, también lo sostiene: se lo podría pensar bajo el ángulo de un *inconsciente de la historia* (Didid-Huberman, 2006: 44)

Y son imágenes experimentales pues suponen una experimentación de las posibilidades del grabado, convirtiendo su uso puramente panfletario y propagandístico (como lo había sido hasta el momento el grabado en la cultura de izquierda) en una técnica que también puede incluir y reivindicar para sí las nuevas formas del arte vanguardista. No se trata de un corte abrupto y una nueva modalidad experimental de concebir el grabado por parte de estos artistas. De hecho, la gráfica social y política mantendrá algunas de las características más “instrumentalistas” que la prensa hizo de ella (como ser, la elección de la técnica del grabado para la confección de

logotipos, isotipos, sellos, etc., de diversas publicaciones y agrupaciones<sup>7</sup>). En todo caso, es el comienzo de una *experimentalidad* en la aplicación de los nuevos lenguajes e ideologías estéticas a la tradicional técnica del grabado y su relación con la difusión de las ideas. Por ello, con Didi-Huberman diremos que el grabado, a su vez, tiene la cualidad de un anacronismo que le es propio, pues en la evolución de dicha técnica se reúnen “el gesto prehistórico y la palabra vanguardista”. Por otra parte, es pertinente pensar que esta experimentalidad a través de la cual empezamos a “leer” los grabados que aparecieron en NERVIO, muchas veces resulta difícil de encontrar clara y de modo evidente. Pues, “no siempre puede separarse lo que se representa de las representaciones mismas” (Gallego, 2007).

## 5. A modo de conclusión

Si más arriba hemos dicho que, en efecto, hay un uso instrumental del grabado –ya sea por la temática social de sus representaciones y por la fácil reproductibilidad que ésta técnica ofrece-, su uso, no necesariamente supone una toma de partido de parte de los artistas por las consignas políticas y un olvido de (renuncia a) los preceptos estéticos, al menos no es sólo eso. En rigor, es el entrevero de la política en la obra de estos artistas que con la gubia llevan al –y mantienen en el- grabado sus inquietudes y particularismos estéticos, logrando composiciones de un “realismo combativo” de tintes expresionistas y toques surrealistas. Por lo tanto, el carácter “experimental” que reconocemos en estas imágenes, tampoco debe soslayar la importancia que la injerencia de la política mantuvo entre aquellos artistas a la hora de extender su arte también a la opción abierta por la técnica del grabado. Lo cual, significa no sobreestimar la teoría de que la elección del grabado solamente se debió a su fácil reproductibilidad y mayor posibilidad de difusión. Porque no se debe olvidar que el grabado –muchas veces denostado al interior del campo del arte-, precisamente, por su cualidad de “obra múltiple” (que rompe con el carácter único de la obra de arte y que amenaza su mito) ya es un gesto político en sí mismo. De este modo, podemos concluir que la elección del grabado como técnica para llevar a cabo dichas representaciones, es la *afirmación política* que un grupo de artistas locales (y que tiene su parangón internacional) define como su herramienta de lucha y de difusión de las ideas revolucionarias, al interior de la cultura de izquierdas, valiéndose para ello de las novedades del lenguaje artístico y la vieja tradición del grabado.

Esa aproximación puede explicarse, de modo más fructífero, si abandonamos una visión del arte y la política como dos esferas separadas, impolutas, una de la otra. En cambio, proponemos una explicación de las transformaciones del campo artístico, entendido, como un campo que no está exento de los procesos de lucha abiertos por la dinámica misma de las relaciones de poder. Se trata, de ensayar una interpretación que integre las nuevas perspectivas que van surgiendo en el campo artístico durante los años 30 (donde ya empieza hablarse de un “arte moderno”) y encontrar qué relaciones mantienen aquellas con las disputas de poder y las transformaciones de la lucha de clases.

Durante los primeros años de la década del 30, el campo artístico –siendo un campo de “autonomía relativa”- quedó atrapado por las luchas de posiciones al interior del campo político. Incluso, el capital específico del campo político logró incidir y afectar las disposiciones y estructuras objetivas del campo artístico y, por consiguiente, las producciones del grabado –que en aquel momento- se focalizaron con mayor intensidad en los temas y discusiones de la política y la conflictividad social.

Entonces, no menos importante, resulta identificar que la preponderancia que las imágenes del grabado tuvieron en la revista NERVIO, también se debió –más allá de la vasta obra que estos artistas produjeron- a cierta conceptualización (que no deja de ser, al mismo tiempo, estética) que el anarquismo hace del arte y su función social. Rompiendo con la idea de “obra única”, el grabado, pasa a transformar la destinación del arte burgués y a desplazar (subvertir) su espacio de circulación. Así como la pintura de caballete es pensada para su contemplación en el reducto espacio del museo y para el gusto privado de la burguesía, en cambio, el grabado –desde el uso afirmado por NERVIO- estaría abandonando ese rasgo “mítico” de la obra de arte única

(magnánima) y dando paso a un nuevo carácter de la obra de arte, cercano a la afirmación hecha por Walter Benjamín:

la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario (Benjamin, 1936: 2)

Asistimos al resquebrajamiento de la unicidad (aura) de la obra de arte y su expresión circunscripta a un origen ritual; en efecto, la revista pone al alcance del lector un sinnúmero de imágenes del grabado que, dada su condición de reproducciones, soslayan el carácter irrepetible de toda manifestación artística, acercándose, de este modo, a un “arte popular y para todos” (Dolinko, 2003 y 2012) y que hace tambalear la concepción burguesa del arte. Con Benjamin, diremos que NERVIO encuentra en la difusión del grabado una afirmación de la función social del arte, misma defensa que los hacedores de dichos grabados parecen estar sosteniendo en el campo artístico al prestar sus tacos (matrices) originales a un grupo editor anarquista que los utilizará para su póstuma reproducción y no para la contemplación “aurática” de aquellas obras de arte. En este sentido, debemos entender que las denominaciones que han recibido dichas imágenes del grabado (*arte gráfico / gráfica social y política / arte político*), probablemente, se deben a lo que Benjamin había sentenciado respecto a la transformación del arte, primero, acentuada por la fotografía y luego por el cine: “[aquel] instante en que la norma de autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política” (*op. cit.*: 4).

En segundo lugar -y es aún tarea en proceso de elaboración de nuestra investigación-, se trata, de practicar una lectura de qué es lo que está sucediendo con estas “imágenes experimentales” que, a primera vista, se corresponden con un retorno del grabado hacia una vasta producción de estampas que responden a un nuevo *realismo objetivo* pero que, al mismo tiempo, nos insinúan matices expresionistas y surrealistas. Abordando éstas imágenes-grabados como *síntoma*, sabiendo que la imagen es un montaje de temporalidades diversas y que en esencia, ella escapa al discurso que quiere historiarla, atraparla en un sentido definido y prefijado<sup>8</sup>, encontramos que estas imágenes todavía hoy nos dicen algo que no ha sido dicho por (la letra de) NERVIO. Quizás, porque su potencialidad comunicativa es mayor de lo que a primera vista estos grabados nos muestran. Tal vez, porque el juego de significaciones que estos grabados proponen, no sólo va en el sentido propuesto por la concepción libertaria de NERVIO. Es decir, estas estampas pueden funcionar como un síntoma porque podemos leerlas como una anomalía al interior del universo de la revista y, probablemente, de la cultura de izquierdas. Son imágenes que, en algunos casos, se salen de la objetividad que “traduce” el texto. En tanto dichas imágenes-grabados pueden descolocar a quien los mira, su propuesta puede poseer efectos más “revolucionarios” que el llamado realismo, pues ponen en circulación aquello que impide a los que miran quedarse tranquilamente en su lugar de sujetos-sujetados, y completar una interpretación según las significaciones ya conocidas y aceptadas.

## Bibliografía

AAVV (1992) *El grabado social y político en la Argentina del siglo XX* (Buenos Aires, Museo de Arte Moderno).

ADORNO, Th. (2004) *Teoría estética* (Madrid, Akal).

BARTHES, R. (1964) *Retórica de la imagen* (Disponible en: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/833.pdf>).

BENJAMIN, W. (1934) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Disponible en: [http://caosmosis.acracia.net/wp2pdf/texto\\_de\\_caosmosis.pdf](http://caosmosis.acracia.net/wp2pdf/texto_de_caosmosis.pdf)).

BUCK-MORSS, S. (2004) *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el este y el oeste* (Madrid, La balsa de Medusa).

CARLÓN, M. (1994) *Imagen de arte, imagen de información: Problemas actuales de la relación entre el arte y los medios* (Buenos Aires, Colección del Círculo, Atuel).

DIDI-HUBERMAN, G. (2006) *Ante el tiempo* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora).

DOLINKO, S. (2003) *Arte para todos* (Buenos Aires, Fundación Espigas).

----- (2012) *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955 - 1973* (Buenos Aires, Edhasa).

GALLEGO, M. (2007) *José Guadalupe Posada: la muerte y la cultura popular mexicana*, 1a ed., Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: [http://comunicacion.fsoc.uba.ar/tesinas\\_publicadas/1245.pdf](http://comunicacion.fsoc.uba.ar/tesinas_publicadas/1245.pdf)

MOROZIUK, L. (2007) “El derecho al conocimiento: un rasgo de la protesta libertaria frente al sistema de privilegios”, *XI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 19 al 22 de septiembre de 2007. Mesa 27: Formas de descontento y estrategias de resistencia en América Latina (segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX). Coordinadoras: Florencia Gutiérrez y Vanesa Teitelbaum. Versión en CD ROM de dichas jornadas. 1ª ED. ISBN 978-950-554-540-7.

WECHSLER, D. (1998) “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, en *Desde otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina, 1880-1960* (Buenos Aires, CAIA - El Jilguero).

-----, D. (2006) *Territorios de diálogo. Entre los realismos y lo zúrrela, 1930-1945* (Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo).

---

<sup>1</sup> Licenciado en Ciencias de la Comunicación y Profesor de Enseñanza Media y Superior en Comunicación (UBA). Maestreado en Educación, Lenguajes y Medios (UNSAM). E-mail: [juanignaciosago@gmail.com](mailto:juanignaciosago@gmail.com)

<sup>2</sup> Los grabados a los que aquí nos referimos han sido catalogados de diferentes modos según diversas investigaciones: “gráfica social y política” (AAVV, *El grabado social y político en la Argentina del siglo XX*, 1992), “arte gráfico” (Dolinko, S., 2003) y como “arte político” (Díaz, S. y Giudici, A., *Resistencia y*

---

*rebeldía*, 2008). En esta investigación optamos por utilizar estas tres categorías de manera indistinta y así evitar cualquier mal interpretación.

<sup>3</sup> Valiéndonos del enfoque propuesto por Mario Carlón (1994) podemos pensar al discurso artístico “como un discurso con infinitas posibilidades de expansión. Siempre dispuesto a “tragarse” a los demás: a pegarse a las formas de los otros” (Carlón, *op. cit.*: 80). Carlón lleva adelante un abordaje de la obra de arte entendida como un discurso, que se caracteriza por su no-referencialidad que le viene de su función poética –el mensaje por el mensaje, en términos de Roman Jakobson.

<sup>4</sup> Con Valerii Podoroga entendemos al “imaginario político como una representación visual e iconográfica del terreno político”. Citado por Susan Buck-Morris (2004: 41).

<sup>5</sup> Con Adorno diremos que el arte “tiene que ser y quiere ser utopía”, puesto que “el arte moderno se aferra a ésta [la utopía] en medio de lo irreconciliado, [como] consciencia correcta de una época en que la posibilidad real de la utopía (que, de acuerdo con la situación de fuerzas productivas, la Tierra podría ser el paraíso aquí y ahora, inmediatamente) se unen en una cumbre extrema con la posibilidad de la catástrofe total (Adorno, 2004: 51). Los agregados entre corchetes son nuestros.

<sup>6</sup> Si bien, algunos de las imágenes del grabado que aparecen en *Nervio* llevan epígrafes que señalan un punto de partida para la interpretación de las mismas –por ejemplo los grabados de Albert Daenens-, esto no siempre es así. Es decir, algunos de los grabados llevan el título que el artista les ha dado (es el caso de Sergi) pero, en otros -particularmente el de los artistas europeos- van acompañados de una leyenda que no se corresponde con el nombre original de la obra (si es que ésta lo tiene) y que atribuimos al grupo editor de la publicación.

<sup>7</sup> Por ejemplo, *Ediciones Nervio* adquirirá como logotipo de la editorial un grabado producido especialmente por Pompeyo Audivert. Lo cual, por otro lado, refuerza la hipótesis de los acercamientos y los intercambios que algunos de los artistas mantenían con los círculos de izquierda y los grupos anarquistas, en este caso.

<sup>8</sup> “...Las imágenes, desde luego, *tienen* un historia; pero lo que ellas *son*, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma –un malestar, una desmentida más o menos violento, una suspensión. La imagen es “atemporal”, “absoluta”, “eterna”, que escapa, por esencia, a la historicidad...” (Didi-Huberman, 2006: 28).