

Una experiencia del exilio español en la Argentina. Wifredo Viladrich entre el arte y la política*

Diana B. Wechsler

RESUMEN:

El exilio particular del artista plástico Wifredo Viladrich en Argentina, es vivido también como una experiencia colectiva de desarraigo y una enajenación, en donde se busca, de diferentes maneras, restaurar los lazos con la propia identidad a la vez que reintegrarla en una nueva condición: la del exiliado. Se expone en el artículo un relato que ahonda en la quiebra de la propia historia, en el contexto de la lucha republicana en la España de la Guerra Civil española, y analiza el tránsito y la recuperación del proyecto en otro espacio político-cultural, el de la Argentina, en el que el artista hubo de continuar su militancia.

Palabras clave: Wifredo Viladrich, Exilio artístico español en Argentina, Identidad y desarraigo, Militancia política.

ABSTRACT:

The particular exile of the plastic artist Wilfredo Vladrich in Argentina, is lived also as a collective experience of eradication and enagenation, were it's looked for in many ways, to restore the bounds with personal identity and reintegrate it to a new condition: that of exiled. It's exposed in this article a telltale story that dives in the breach of the same story, in the context of the republican struggle in the Spain of the Civil War, and analyzes the passage and reinstauration of the project in other political and cultural whereabouts. That is Argentina, where the artist continued his militancy.

Key words: Wilfredo Viladrich, Spanish artistic exile in Argentina, Identity and eradication, Politic militancy.

* Este texto dialoga con otros trabajos sobre el exilio Español en la Argentina entre ellos citaré los más recientes: Dora Schwartztein, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español*

Viajes, migraciones, exilios, son tres términos que delimitan muchos de los procesos de este tramo de la modernidad comprendido en el curso de la primera mitad del siglo XX. En el análisis del caso Viladrich, se exhiben algunos trazos que forman parte de ésta así como de muchas historias más, en donde los viajes estéticos, las migraciones en busca de una mejor fortuna, los exilios forzados por las determinaciones políticas, se suceden en la vida de una familia y dan la pauta de las intensas redes de contacto entre uno y otro lado del atlántico. El exilio si bien se analiza aquí a partir de una zaga particular —la del joven militante y artista plástico Wifredo Viladrich—, es vivido también como una experiencia colectiva de desarraigo y enajenación, en donde se busca de diferentes maneras restaurar los lazos con la propia identidad a la vez que reintegrarla en una nueva condición: la del exiliado. Se recupera en los párrafos que siguen, un relato que exhibe el tránsito del quiebre de la propia historia en el contexto de la lucha republicana en la España de la Guerra Civil, a la recuperación de un proyecto militante en otro espacio político-cultural, la Argentina.

I. De la defensa de la República Española al exilio en la Argentina.

En febrero de 1939 Barcelona se hallaba al borde del colapso. Años antes, en febrero de 1937 la guerra había comenzado hacía siete meses, todo era intensidad revolucionaria y empuje hacia la victoria. En la misma ciudad de Barcelona, en la Plaza de Cataluña se emplazaba una imagen colosal que sintetizaba este clima: el *Monumento Pro-Ejército Popular*. Como un testigo vigilante, aquella enorme figura de soldado habría permanecido en el imaginario de aquellos militantes republicanos que aún en los tiempos terminales de comienzos del año 39 sostenían la batalla. Aquella representación convivía con la tensión de las noticias del avance implacable de las tropas de la falange. En estas circunstancias Wifredo Viladrich da comienzo a su diario. La agónica lucha republicana aparece en él como el registro cuidadoso del paso de las horas procurando conservar de ese modo una esperanza de victoria que se agotaba despiadadamente.

Todo el domingo la paso en el Casal, pues el C.N. ha dispuesto que se quede en cada Casal un Comité Permanente y yo formo parte de él. (...) Paso una noche de perros junto con Olivares pues nos ponemos a reflexionar sobre la proximidad de los fascistas. (...) Más tarde empiezo a corregir propaganda referente a la Asamblea (...) cosa que me ocupa toda la noche y la madrugada, trabajando con intervalos de descanso ocasionados por los ruidos aéreos. (...) Nace este día sin que yo me de cuenta, ensimismado en este trabajo, sólo, pues dos muchachas del C.N. duermen en la otra Secretaría, después de haber pasado parte de la noche dando mítines relámpago¹.

en Argentina, Barcelona, Crítica, 2001; y Aznar, Yayo y Wechsler, Diana, (coords.) *La memoria compartida, España y la Argentina (1898-1951)*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

¹ Wifredo Viladrich, *Relato del Exodo, 1939*, diario inédito, 22.1.39/23.1.39, Archivo Viladrich, Buenos Aires. Agradezco a la familia Viladrich el acceso a este valioso material.

La escritura se convierte en un gesto más de la resistencia. Viladrich, como tantos otros combatientes y militantes republicanos siguen hasta el final, tratando de retener de algún modo la libertad que se va tornando, progresivamente, en una utopía para el pueblo español. Entrar en la problemática de la resistencia, del éxodo y del exilio, a través del seguimiento de fragmentos de la experiencia narrada por este joven artista permite avanzar sobre varios aspectos referidos a las vivencias en tiempos de la guerra, así como de la redefinición del lugar que, numerosos artistas e intelectuales, van asumiendo en el curso de los años treinta en los que la política aparece como el catalizador de todos los órdenes incluyendo el mundo del arte.

Radicado en Barcelona entre 1936 y 1939, Viladrich se puso por entero al servicio de la causa republicana en las filas de las Juventudes Socialistas Unificadas de España. Atrás quedaba un pasado de fábula, habitado por las fantásticas experiencias de una niñez desarrollada en Fraga, un pueblo aragonés sumergido en el catalanismo. Allí creció entre las paredes de un castillo familiar, vistiendo ropas de paje y recreando, posiblemente en sus juegos infantiles, pasajes de la lectura obligada para los primeros años de escuela: *El Quijote*.

Para toda España, julio de 1936 aparece como una divisora de aguas. La sublevación de los militares, primero en el Marruecos Español, donde alcanzan un éxito rotundo y luego en la península, asediando a cada una de las capitales de provincia y avanzando de pueblo en pueblo, instalan las huellas de la guerra en el paisaje cotidiano. Los defensores de la República organizados en distinto tipo de agrupaciones trabajan para la resistencia, convocan a la acción a todo el pueblo a la vez que contribuyen a la internacionalización del conflicto tratando de conseguir apoyo externo.

Wifredo Viladrich se une a la lucha desde un sitio que señala su futura posición como artista. Participa dentro de la JSU de los grupos de propaganda formados centralmente por artistas plásticos y estudiantes. Las agrupaciones de artistas se convierten rápidamente en trincheras antifascistas. A fines de julio de 1936 el periódico *La Vanguardia* publica el *Manifiesto de los dibujantes, pintores y escultores de la CNT a todos los artistas de Cataluña*².

El texto reunía párrafos rotundos en donde se afirmaba un nuevo lugar para el artista, reivindicando *su derecho a convivir en la sociedad como un productor más y no como un parásito*, a la vez que recuperando la idea de que *el arte no podrá ser nunca producción en serie ni colectivizado sino que su valor estará siempre en la personalidad estricta de cada artista*, tomando así una posición precisa dentro del debate artístico-político contemporáneo. Luego agrega el Manifiesto que *el primordial objetivo de los Sindicatos de artistas e intelectuales estará en una intensa propaganda para que cunda la cultura entre todos los hombres hasta conseguir que una obra de arte, como un libro, llegue a ser indispensable en las casas, como lo es una cama, una silla, una mesa*. El texto se completa convocando a todos los artistas e intelectuales a ingresar en este Sindicato Único de Profesionales Liberales para *colaborar a la nueva estructuración de la nueva vida artística*.

Estas declaraciones están enmarcadas en el movimiento del Frente Popular y, dentro de éste, en las diferentes formaciones nacionales agrupadas bajo el nombre

² *La Vanguardia*, 30 de julio de 1936, en: Miguel Ángel Gamonal Torres, *Arte y política en la Guerra Civil Española. El caso Republicano*. Granada, Diputación Provincial, 1987, pp. 91-92.

genérico de Alianza de Intelectuales Para la Defensa de la Cultura. En España, la Alianza desarrolló una intensa actividad y dio las normativas básicas para la acción de artistas e intelectuales. Dentro de ellas, interesa retomar algunas de las propuestas de la sección de Artes Plásticas. Este sector estaba subdividido en varias áreas de trabajo: el taller de propaganda gráfica, la sección de bocetistas, la sección de arte popular y el taller de agitación y propaganda. Las tareas a realizar eran amplias y tenían como objetivo central *la necesidad de controlar la propaganda gráfica antifascista en el doble sentido de su finalidad política y su valor artístico*³. Se creaba de esta manera con la suma de los trabajos de cada sección (artes plásticas más las de literatura, música y publicaciones) lo que el Comité Ejecutivo de la Alianza llamó *producción de materiales de cultura antifascista*⁴.

La agrupación de Juventudes Socialistas Unidas de España desarrolla en este contexto una intensa labor de propaganda y agitación, en lo que —en términos de guerra— era la retaguardia. *Mientras en los frentes se combate, en las ciudades* —señala un cronista para *Mundo Gráfico* de Madrid hacia 1937— *que quedan a la espalda se realiza una tarea fervorosa e infatigable, de adhesión, de estímulo, de solidaridad y ayuda a todo aquel esfuerzo de los que se juegan su vida en las trincheras*. La tarea desarrollada inunda las calles creando un nuevo espectáculo urbano a través de la profusión de carteles, decorados callejeros, escenarios para *mítines*. Estas producciones efímeras contribuyeron a crear un escenario antifascista, en donde se juxtaponían mensajes de alerta, estímulos para la lucha o discursos tendentes a modificar hábitos sociales. En este sentido, por ejemplo, fue responsabilidad (al menos en parte) de estos carteles y montajes urbanos, la construcción de otra representación de la mujer —no sólo como soldadera sino también como trabajadora— y su intervención en el espacio público.

En el *Relato del éxodo* de Viladrich, escrito durante los últimos días de la resistencia de Cataluña, leemos aspectos de esta tarea incesante que prosigue hasta el final de la guerra. No ha dormido en toda la noche corrigiendo la fecha de una tirada de propaganda en donde se convocaba a una asamblea. Además los días anteriores ha estado pintando pancartas para la Secretaría de Propaganda del Partido⁵. Textos vinculados directamente con la batalla como *Salud, heroico combatiente de la libertad!*, *Para asegurar nuestra independencia, Defender Madrid es defender Catalunya!*, *El arte de España es un objetivo de la aviación fascista* o el contundente *No pasarán* entre tantos otros, conviven en la producción de carteles y pancartas con otros, vinculados a desarrollar un consenso social en torno al desarrollo de nuevas prácticas, como *Mujeres trabajad por los compañeros que luchan*, *El vicio te conducirá a la desesperación y la locura. Evítalo* (en referencia al alcohol) o la promoción del programa de alfabetización a través de los Institutos para obreros de reciente creación en las principales ciudades españolas⁶.

³ “De la alianza d’Intel-lectuals per a defensa de la Cultura” en: *Nueva Cultura*, Valencia, marzo de 1937.

⁴ *Ibídem*

⁵ Wifredo Viladrich, *Relato del éxodo*. 1939, diario inédito, 20.1.39/21.1.39/22.1.39. Archivo Vildarich, Buenos Aires.

⁶ El trabajo citado *Arte y política en la Guerra Civil Española. El caso Republicano*, de Miguel Ángel Gamonal Torres reúne un número importante de ejemplos de este tipo de carteles. El Archivo de Salamanca tiene una importante colección de carteles republicanos. Además pueden verse otros ejemplos en los catálogos *Exposición de carteles de la República y la Guerra Civil. Una aproximación histórica: (1936-*

En este clima efervescente y de gran dinamismo se define la vocación de Viladrich, quien partiendo de una familiaridad con el quehacer artístico —recorremos que su madre (argentina) y su padre (catalán) son pintores— revisa el lugar del artista plástico e irá redefiniéndolo a partir de las premisas de una articulación necesaria entre praxis artística y praxis política, entendiendo al artista como un trabajador más dentro de la trama social. Esta postura crítica lo acompañará, proveyéndole distinta fortuna, a lo largo de toda su vida.

En vista que los partes de guerra desde hace días nos traen malas noticias disimuladas, decido volver a mi Casal (...) Cambio de opinión y me voy pronto para ir al Partido donde 'tengo' que acabar una pancarta que se refiere a los comedores infantiles que están creando ahora. (...) hay algo de movimiento a causa de las últimas movilizaciones que ponen en pie de guerra a bastantes militantes. Vuelvo a la J.S.U. con Jorge y Ziomin me encarga que haga pancartas y las hacemos con Jorge y La Raga, referentes a Fortificación. Las muchachas salen a convocar por las casas a militantes para una reunión hoy. (...) Ya una chica ha evacuado con su familia, perteneciente a un ministerio, hacia Girona en un tren especial y nosotros que al principio hemos creído esto una desertión (...) reflexionamos ahora⁷.

Las tensiones crecen y se percibe que Barcelona está a punto de caer. Pero la resistencia se mantiene y el trabajo en el frente y la retaguardia continúa. En estos *días críticos*, como los califica Viladrich, la emigración, que desde los militantes era vista como un abandono de la lucha y una traición, aparece como una nueva alternativa, como una posibilidad para proseguir desde otro sitio.

En este panorama, un fragmento del mapa de España es todo lo que queda. La costa catalana y los límites con Francia arrancados en el apuro de un pequeño mapa, las marcas de algunas ciudades y algún posible recorrido guardan, con un silencio elocuente, las vivencias del éxodo⁸. La familia Viladrich inicia su marcha hacia el exilio. Han quemado papeles y eliminado evidencias de la militancia en medio de los inquietantes cañonazos que marcan implacablemente el final.

A las 6 menos 10 emprendemos la marcha a pie. Tenemos que andar cerca de 200 km. Vamos: Mamá, Alberto, papá, Isaac y yo. Llevamos como carga, paquetes de ropa y comida. Yo llevo dos mantas, un maletín, 2 bolsas con comida, una bolsa con ropa, lo que supone bastante peso. Estamos animados al empezar y tenemos programa de caminar 10 Km. diarios, aunque yo creo que es poquísimo. (...) Llevamos la misma dirección que varios grupos de heridos que por lo visto evacuan Barcelona andando. En la lejanía vemos las bogueras que señalan el frente. La luna nos alumbra el camino. (...) La imaginación me lleva al caos...Fue una noche dantesca para mi...

Descripciones como esta invaden el texto del *Éxodo*. Cada tramo está señalado por los bombardeos, las explosiones, los muertos a los lados del camino, las dudas acerca de con quién se están cruzando o de qué bando es un grupo de aviones que se avista a lo lejos. El nombre de cada pueblo o ciudad por los que van pasando y la posi-

1939), Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1978; *Carteles de la República y la Guerra Civil*, Barcelona, Centre d'Estudis d'Història Contemporània-La Gaya Ciencia, 1978 y *Exposició de Carteles de la Guerra Civil Espanyola*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1980.

⁷ Wifredo Viladrich, manuscrito citado.

⁸ Este fragmento de mapa descrito se encuentra en el Archivo Wifredo Viladrich de Buenos Aires.

bilidad de subir a un carro, camión o tren, aunque sea por unos pocos kilómetros, son otros datos que completan el relato. También aparece la inquietud por no poder pasar algún puesto clave como Figueras y tener que retroceder tanto camino recorrido con esfuerzo.

A las 4 llegamos a la cima del monte, o sea la frontera después de 6 horas de batallar cuesta arriba entre zarzas, espinos y pedruscos. Francia se extiende ante nuestros ojos. Al lado nuestro, en un pequeño parapeto hecho con piedras, unos carabineros examinan unas armas rotas que han abandonado los otros que hacían guardia en este puesto de la frontera al buir al principio de una desbandada. Seguimos ya cuesta abajo y con la seguridad de que estamos en Francia. El camino se nos hace más fácil...

Entre este momento de llegada a la zona francesa y la definición del lugar de exilio median días de incertidumbre, de deriva de un sitio a otro, de gestiones. Finalmente se impone lo que ya era una decisión tomada: migrar a la Argentina. La nacionalidad de Wifredo (que había nacido en la Argentina en 1924) y la de su madre son un salvoconducto. Consiguen embarcar en un vapor argentino y solventar la empresa gracias al auxilio de un giro de *la tía de Buenos Aires*, el apoyo del consulado argentino y la solidaridad de la familia Masip de París.

II. Un *No pasarán*, redefinido

En España viví de los 13 a los 15 años las duras experiencias de la guerra, desde 1936 a 1939. Supe con los míos de hambre, bombardeos y muerte, sintiendo como propia la tragedia del pueblo español. Salimos de Barcelona, horas antes de que las tropas fascistas la ocuparan y conocimos con medio millón de españoles, de las miserias del éxodo y el destierro⁹.

De este modo recuerda Viladrich aquella vivencia imborrable. Los hechos de la Guerra Civil y las sucesivas acciones en contra de las libertades y los derechos humanos a las que asistió el hombre desde entonces, fueron convirtiéndose en los motivos recurrentes de sus obras, buscando con ellas un lugar de intervención en la sociedad desde donde promover a la reflexión crítica. La experiencia de una producción simbólica militante acuñada tempranamente, y con ella la claridad acerca de cuál debe ser el lugar del arte y el artista en la sociedad, van a signar su derrotero. En este sentido resulta elocuente revisar las polémicas originadas en torno a su obra *Pueblo Español*.

Los Viladrich, al llegar a la Argentina se instalaron, entre 1939 y 1944, en la provincia de Catamarca. Allí Wifredo comenzó a afirmar su trabajo como escultor y ya en 1940 participó en el Salón Nacional de Bellas Artes. Esta institución, de promoción, consagración y legitimación artística, aparecía, ante los ojos de los artistas, como una vidriera privilegiada desde donde alcanzar cierta visibilidad.

Los Salones Oficiales habían comenzado a funcionar en Argentina en 1911, recogiendo las experiencias y tradición previa de los famosos —y ya por entonces anquilosados— salones de París y Madrid. Desde las primeras ediciones, los Salones generaron numerosas polémicas y resistencias, convirtiendo los meses de septiembre

⁹ Wifredo Viladrich, texto autobiográfico, inédito.

y octubre de cada año artístico, en los de mayor temperatura. Frente al Salón Oficial, se levantaron otros: el de los Rechazados (1914), el de los Independientes o Salón Libre (en sus distintas versiones de 1918, 1924, 1925, 1945, etcétera), así como numerosas muestras paralelas en espacios privados como Galerías o Asociaciones Artísticas o Culturales que debatían, de algún modo, con aquella institución oficial. Hacia la segunda mitad de la década del veinte y, con intensidad, avanzando sobre la del treinta, se reproduce el modelo de Salón Oficial en distintos espacios del interior del país. Así aparecen los salones de La Plata, Mar del Plata, Bahía Blanca, Rosario, etc. buscando recrear, desde cada uno de estos nuevos lugares artísticos, las pautas del campo artístico de Buenos Aires¹⁰.

Siguiendo una estrategia implementada por numerosos artistas frente a los Salones Oficiales —ya sean éstos nacionales o provinciales— Viladrich intervino en ellos procurando alcanzar una inserción en el medio, haciendo uso de la visibilidad pública que daba participar de estas exposiciones anuales, no sólo entre quienes recorrían sus salas, sino también entre los críticos y en la prensa en general. Además manejó estratégicamente la elección de sus envíos, su asistencia, su retiro de obras, sus ausencias, evaluando en cada caso el impacto público que estas tomas de posición podrían alcanzar. Cálculos estratégicos y evaluaciones de situación que están vinculadas estrechamente con una práctica artística autorreflexiva, autocrítica, según la cual el artista piensa y repiensa en cada caso qué o cómo intervenir con su trabajo para tener algún tipo de incidencia no sólo dentro del marco limitado del campo artístico sino desbordándolo, en la sociedad.

En 1940, Viladrich hizo su primer envío al Salón Oficial. En 1942 obtuvo su primera recompensa: un *Premio Estímulo* por el busto *El Guaica*. La crítica celebró el trabajo señalando que era una *obra muy digna de atención y de aliento* a la vez que anunciaba que *parece ser una promesa y un camino*. Del mismo modo señalaba al escultor como *una revelación*. Empezaba a cumplirse el objetivo de enviar obra a los Salones. El joven y recién llegado Viladrich comenzaba a adquirir visibilidad y reconocimiento entre sus pares y, en la crítica, sembraba algunas expectativas. Los episodios del Salón de 1945 y los ecos en 1946 completarán el posicionamiento de este artista dentro del medio con un perfil bien definido.

Viladrich, siguiendo diversas estrategias, participó en los sucesivos salones nacionales, municipales y provinciales. Pero el Salón Nacional de 1945 no se lee como los otros. Ese año aparece con una singular conflictividad político-social y los artistas no pueden seguir sosteniendo, en esas circunstancias, este espacio oficial por excelencia. Se impone diseñar otra alternativa¹¹.

Recordemos que, en la Argentina, en 1930 se había quebrado el orden constitucional y se instalaba un régimen de democracia fraudulenta que simpatizaba con el avance de los fascismos en el mundo. Este nuevo orden, autocalificado como de *fran-*

¹⁰ 10 Para un estudio pormenorizado de la dinámica de los Salones Nacionales de Bellas Artes ver: Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes. (1910-1989)*, Serie Archivos del CAIA, Buenos Aires, Del Jilguero, 1999.

¹¹ Sobre el Salón de 1945 ver: Andrea Giunta “Nacionales y populares: los salones del peronismo” en: *Tras los pasos de la norma* ob.cit. pp. 153-190.

de patriótico, instaló una democracia excluyente y represora que trató de permanecer *neutral* ante los diferentes hechos que conmovieron al mundo. Por ejemplo, se mantuvo *neutral* mientras España desplegaba su proyecto republicano, a partir de 1931, así como cuando luchaba para sostenerlo durante la Guerra Civil, que diera paso a la dictadura franquista que sumergió a España en el reinado del aislamiento, la censura y la opresión. Los gobiernos argentinos, que convivieron con la Segunda Guerra Mundial, también trataban de permanecer *al margen*, como si eso fuera posible, en un mundo dividido en dos grandes bloques: el Eje (Roma-Berlín) y los Aliados (Inglaterra, Francia, Estados Unidos, URSS). Como señala Tulio Halperín Donghi, hacia 1942 *la neutralidad era algo más que un recurso inspirado por la prudencia; era casi un modo de definición político-ideológica, una negativa a cualquier adhesión a la causa de la democracia liberal en lucha contra el fascismo*¹².

La evolución de la guerra y el contexto ideológico cambiaba el sentido de la sostenida neutralidad argentina. La presencia de la U.R.S.S. claramente entre los aliados y como contraparte, el declarado anticomunismo del ejército argentino, que intervenía abiertamente en la política nacional desde hacía más de diez años, contribuía en la definición de posiciones en el nuevo mapa internacional. En 1943 el ejército, respaldado por el G.O.U. (Grupo de Oficiales Unidos liderados por Farrell y Perón) dio nuevamente un golpe militar, destituyendo a Castillo y recreando en nuestro país un proyecto autoritario que disolvía los partidos políticos, imponía el estado de sitio, reprimía a personas sospechadas de comunistas y avanzaba sobre las libertades públicas: disolviendo o interviniendo asociaciones y ejerciendo, entre otras medidas, la censura sobre la prensa y la radio. Tardíamente, en febrero de 1944, rompía relaciones diplomáticas con el Eje. Pero las medidas autoritarias del régimen militar se mantienen, sumadas a numerosos gestos, como la inclusión de la educación religiosa en las escuelas públicas y los discursos que limitan la acción de la mujer a lo doméstico, lo que favorece las analogías entre este gobierno y el fascismo en retirada. Los Estados Unidos retiran su apoyo a la dictadura argentina, que queda aislada diplomáticamente y tendrá que revertir su posición.

Los sectores progresistas y liberales festejan la retirada de los nazis de París. Entre tanto, crecía la hostilidad hacia el gobierno de facto. En este marco se ubica la reacción de los artistas plásticos cuando deciden no participar del Salón Nacional de 1945 y presentar otro alternativo, el de los Independientes, en donde se alinearon todos aquellos artistas que deseaban ser identificados con claridad en las líneas del antifascismo: *Los Artistas Democráticos Retiraron sus Obras del Salón Nacional de Bellas Artes*. De este modo titula el diario *Crítica* la nota del 28 de agosto de 1945 en donde se informa acerca de las adhesiones que tiene el Salón de Independientes, en este caso se anuncia que:

El escultor Wifredo Viladrich se ha dirigido a los miembros del Jurado del XXXV Salón Nacional de Bellas Artes, para solicitar la no admisión de la estatua de la cual es autor, y que fue enviada recientemente. Se ha determinado a ello al saber que artistas argentinos de clara definición democrática decidieron, como protesta por la anormal situación que sufre el país, no enviar sus obras al salón ofi-

¹² Tulio Halperín Donghi, *La democracia de masas*, en *Historia Argentina*, Volumen 7, Buenos Aires, Paidós, 1983, p. 15.

*cial. Añade el señor Viladrich a estos motivos, el que su obra, titulada “Pueblo Español”, se ha inspirado precisamente en el mismo afán de libertad que los artistas argentinos defienden con su actitud*¹³.

Entre los *artistas argentinos de clara definición democrática* están Antonio Berni, Raquel Forner, Demetrio Urruchúa, Juan Carlos Castagnino, Lino Enea Spilimbergo, Alfredo Bigatti y tantos otros, que dan a conocer su posición públicamente dejando claro que las obras que enviarán al Salón de Independientes *estaban destinadas al Salón Nacional*. Dice *La Prensa*:

*Los artistas que firman esas obras organizan la muestra —según afirman los promotores del movimiento— en adhesión a los anhelos democráticos manifestados por los intelectuales del país. ‘Con esa actitud —subrayan— los expositores quieren significar que no son indiferentes a los problemas que afectan su desenvolvimiento de artistas y ciudadanos*¹⁴.

Luego señala un gran número de artistas que ya se sumaron a la iniciativa contra el Salón oficial. El Salón Independiente se inauguró el 17 de septiembre. La muestra se realizó en la calle Florida, en un lugar atípico: el subsuelo de la Sociedad Rural Argentina. Participaron 144 artistas. Muchos de ellos exhiben obras emblemáticas para aquella coyuntura como *Liberación* de Raquel Forner, *Objetivo estratégico* de Emilio Centurión, *1945* de Enrique Policasto, en la sección pintura; entre los grabados interesa destacar el trabajo de Abraham Vigo, calificado por *La Prensa* como *composición apocalíptica dedicada a la abominación del nazifascismo*¹⁵; entre las esculturas es la obra de Viladrich, *Pueblo Español* la que sin dudas más directamente plantea la problemática contemporánea, en tanto que en un registro alegórico, Lucio Fontana presenta *La mujer de Lot*. Leónidas Barletta escribe, para la revista *Antinazi* del 20 de septiembre, una nota sobre el Salón Independiente. Destaca la variada e interesante impresión del conjunto lograda, a su juicio, gracias a la amplitud de criterio con que se reunieron las obras.

*Fue necesario —reflexiona el Barletta— que nos cubriera el bochorno de una tiranía, para que el pueblo encontrara a sus artistas y los sintiera a su lado. Fue necesario que se intentase avasallar nuestras libertades, para encontrarnos, para entendernos con emocionante alegría, para que la obra adquiriese su verdadero sentido y su más exacta proyección. Allí, en los extensos muros del Salón Independiente, la romería de quienes se regocijan de sentir vivo al arte, encontrará aquellos cuyo prestigio había trascendido, a los que son dueños de una obra y a los que la inician pujante*¹⁶.

Entre los que están en ese *inicio pujante* se ubica Viladrich, con una obra sólida en donde se condensa la lucha reprimida del pueblo español. Un hombre joven, con sus músculos en tensión, en actitud contenidamente desafiante, pero con las manos encadenadas atrás de su espalda. Es un cuerpo recio que reacciona a las cadenas, en pugna

¹³ *Crítica*, Buenos Aires, martes 28 de agosto de 1945. Archivo Viladrich, Buenos Aires.

¹⁴ *La Prensa*, “Pintura y Escultura. Un grupo numeroso de artistas no enviará sus obras al Salón Anual. Organizase un salón independiente que se inaugurará el 17 de septiembre”, Buenos Aires jueves 23 de agosto de 1945, Archivo Viladrich, Buenos Aires.

¹⁵ *La Prensa* “Será inaugurado hoy el primer Salón de Artistas Independientes”, Buenos Aires, Lunes 17 de septiembre de 1945, s. /f.

¹⁶ Leonidas Barletta “El Salón Independiente” *Antinazi*, Buenos Aires, Jueves 20 de septiembre de 1945.

por liberarse. Es la encarnación del pueblo español que afronta, con vigor y con la frente alta, la resistencia. Una resistencia subterránea, solapada, situada en los escasos intersticios que deja la dictadura. Pero también una oposición que se opera desde afuera, tratando de continuar la batalla en otros frentes, para conseguir apoyos y derribar un gobierno ilegítimo como el que se impuso después de la Guerra Civil. *Pueblo Español* se inscribe de este modo en una campaña, que sostienen los exiliados españoles dispersos por diferentes países a los que se suman numerosos apoyos locales, para mantener viva la lucha por la reinstauración de la República.

El debate en torno a esta emblemática obra de Viladrich se reabre al año siguiente. En 1946 decide intervenir con *Pueblo Español* en el II Salón Municipal de Otoño. La obra, sometida al jurado integrado por Guido, Picabea, Fioravanti, Maza y Dresco, recibe lo que la prensa calificó como *un repudiable fallo*. La reacción de Viladrich es contundente. Ante la ambigua posición de un jurado que valora la forma y trata de deslindarla del contenido, diseña una nueva e impactante estrategia. Por un lado, retira su obra negándose a la demanda de tres de los jurado de un cambio de título. Por otro, apelando a su experiencia como militante, retoma de algún modo la consigna republicana del *No Pasarán*.

Inunda, la gran puesta en escena que supone la inauguración del Salón Municipal, con una lluvia de volantes en donde explicaba el movimiento espurio del jurado. Dirigiéndose *A los Artistas* y *A la opinión pública* y bajo el título *Acerca del II Salón Municipal de Otoño*, Viladrich desarrolla detalladamente en el impreso los hechos y cierra con una fuerte denuncia.

Como en un escrito legal, comienza por una reseña de los considerádoos del decreto de creación del Salón Municipal, entre los que se plantea que los objetivos serán *promover todos los estímulos tendientes a mantener y aun superar la actividad artística* lo cual implicaba además premios, adquisiciones oficiales destinadas al Museo Municipal, también *significará para los artistas una oportunidad más de dar a conocer sus obras al juicio público y mostrará la importancia alcanzada por las Artes Plásticas en la ciudad Capital*.

En un segundo paso, el volante demuestra *de qué manera el Jurado del II Salón de Otoño desmiente tan claros y nobles propósitos*.

En mi carácter de artista argentino, residente en la Capital, presenté mi estatua titulada 'Pueblo Español', (...) El 30 de abril recibí en mi taller a un empleado del Museo Municipal que me notificó lo siguiente:

Según el Jurado de ese Salón, mi obra reunía suficientes condiciones plásticas para ser aceptada. Además, estaba considerada como la mejor en la Sección de Escultura, lo cual la colocaba en situación de ser premiada. Pese a esto, tres de los cinco miembros del Jurado, la mayoría, por lo tanto, se oponían a que fuera expuesta si yo no le cambiaba el título y borraba las palabras 'Pueblo Español', grabadas en la base.

Contesté negándome a esa modificación, pues a mi juicio esas palabras son las únicas que responden a la emoción de la estatua.

El 3 de mayo, a raíz de una invitación de la Secretaría del Museo Municipal, acudí al local de la Exposición, donde estaba reunido el Jurado, formado por los señores Guido, José Fioravanti, Maza, Dresco y Picabea.

Me comunicaron que mi obra, considerada escultóricamente buena, sería rechazada si no le cambiaba el título, cosa exigida por tres de los cinco miembros del Jurado. Los otros dos jueces la aceptaban sin condiciones.

No pude menos que preguntar si la misión del Jurado de Bellas Artes consiste en juzgar las obras por sus valores estéticos o por sus títulos.

Y añadí, preferiría que mi obra fuera rechazada a que figurase en el Salón con un título inadecuado. Mi estatua ha sido rechazada.

Denuncio a la opinión pública que los miembros del Jurado que en tal actitud se han colocado, repudiando una obra de arte cuyos méritos habían reconocido previamente, desmienten los propósitos que en la creación de ese Salón se declararon.

Desmienten también con su actitud, su posición como artistas dignos de tal nombre, pues postergan los valores estéticos, que todo artista es función de Juez de Arte, debe anteponer a consideraciones bastardas.

Fecha mayo de 1946 y firmado Wilfredo Viladrich, Escultor, el texto de protesta y denuncia fue distribuido en el acto de apertura del salón —mientras se entonaba el Himno Nacional— en una lluvia de centenares de volantes que cayeron sobre las cabezas de los asistentes. Así lo registra la prensa. También se rescata este gesto impetuoso y de gran fuerza simbólica como *quijotesco, valiente, sorpresivo*. Los medios transcriben el explosivo relato, cuya *revulsividad* no radica en la manera en que están expuestos los hechos sino en los hechos en sí mismos. Viladrich deja al descubierto la manipulación de las instituciones oficiales de promoción artística, con lo que confirma la actitud asumida por él y tantos otros artistas el año anterior frente al Salón Nacional. Discute con los jurados y su incapacidad de valorar las obras como una totalidad al desconocer que forma y significado deberían leerse al unísono. Entra además, por esta vía, en uno de los aspectos de la polémica estética de la posguerra entre realismo y abstracción, planteando en su trabajo una solución a favor de la capacidad representativa de las imágenes y su carga de significación a partir de los recursos plásticos que le dan forma y con ella también sentido.

El impacto de la acción militante de Viladrich lo sitúa ya claramente dentro del campo como un artista combativo, que pone su obra no sólo al servicio de una causa de los artistas, como puede ser la de polemizar con los jurados y sus preferencias estéticas, sino también queda alineado con nitidez entre los artistas que toman partido por un realismo capaz de resultar significativo y evocador ante un público amplio para quien la obra resulte un instrumento de reflexión crítica sobre algún aspecto de la realidad.

III. Debates por la ocupación del espacio público

Pueblo Español siguió su recorrido. Viladrich continuó interpelando al espectador desde esta y otras imágenes que condensaron significativamente momentos, vivencias y héroes cotidianos de la historia contemporánea. El Salón de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, los Salones Municipales, Provinciales y —en años siguientes— nuevamente el Salón Nacional, fueron los escenarios en donde volvía a tomar contacto con el público.

El periódico *España Republicana* —órgano de prensa sostenido por numerosos exiliados de la Guerra Civil en Buenos Aires— y otros medios celebran, después del incidente en el Salón Municipal, la exhibición de *Pueblo Español* en las salas de la S.A.A.P. ese mismo año '46. Al año siguiente el reconocimiento de la crítica recae en sus nuevas presentaciones en espacios colectivos: *Héroe del Ebro* un sintético trabajo

planteado en una poderosa cabeza; *Alborada* un sutil desnudo femenino; *El hijo de la tierra*, un “desnudo de gran nobleza” que da continuidad a la propuesta de 1945¹⁷.

*Son muchos los caminos del arte y una la meta en la unidad definidora de su esencia. Lo pone de manifiesto Wilfredo Viladrich con su obra. El joven escultor ha modelado analizando la forma y penetrándola con agudo sentido humano. Por tales condiciones su trabajo debe ser mencionado como uno de los valores más firmes de este conjunto*¹⁸.

*Hay estilización y hay voluntad de síntesis en su construcción escultórica. Pero la estilización y la síntesis, lejos de ser (como en tantos otros autores) cómodos expedientes de escamoteo del problema y de fuga ante la dificultad, resultan en manos de Wilfredo Viladrich, los instrumentos más apropiados a su capacidad de narración y a su poder de irradiación emotiva*¹⁹.

*Posee este joven autor la mejor sabiduría que pueda hoy atesorar en su arte: la dignidad clásica puesta al servicio de una finísima y espiritualizada sensibilidad moderna. (...) “Equilibrio arquitectónico, plenitud de forma, movimiento rítmico, línea de asombrosa firmeza y de impecable melodía, caracterizan su presente envío*²⁰.

Estas son algunas de las voces de la crítica frente a las nuevas presentaciones de Viladrich, a quien sitúan dentro de una tradición escultórica local integrada por Yrurtia, Fioravanti y Riganelli. Viladrich sigue sosteniendo su proyecto estético desde las obras. Aunque no sólo con ellas. Simultáneamente sostiene una activa participación política ligada a la causa republicana y participa de distintos foros que le permite desarrollar y poner a debate su pensamiento.

Tampoco descarta las galerías privadas como otro lugar de encuentro con el público y en 1954 realiza su primera exposición individual en la Galería Müller. Allí vuelven a verse trabajos importantes como *Pueblo Español* y *Alborada*, junto a otros yesos, bronce, estudios y bocetos. El objetivo, seguramente, ha sido hacer un alto y dar una mirada retrospectiva a 15 años de intenso trabajo.

Las muestras individuales se repiten en los años que siguen. En ellas exhibe conjuntos donde la fuerza dramática de sus trabajos más críticos —el ya mencionado *Pueblo Español*, al que se van sumando otros como *Clamor de Libertad* y *La minera*— entra en diálogo con las sutilezas del modelado y la captación de una vida interior, en personajes como los que dan cuerpo a *Alborada*, *Afra*, el relieve *La niña y la paloma*, o *La maestra rural*²¹.

La propuesta plástica de Viladrich está enraizada en la tradición de la escultura clásica. Sus formas revelan un conocimiento preciso de la anatomía de los cuerpos y la geometría en ellos implicada. Las figuras, netamente delineadas, apuestan a desarrollar una representación de gran eficacia a la hora de la identificación del tema y de provocar una reflexión en el espectador. Sus trabajos demuestran una alta capaci-

¹⁷ Viladrich envía en 1947: *Héroe del Ebro* al Salón de Otoño de la S.A.A.P.; *Alborada* al III Salón Municipal de Otoño y *El hijo de la tierra* al Salón Nacional.

¹⁸ *La Nación*, “Salón de otoño”, Buenos Aires, 6 de abril de 1947.

¹⁹ *Mundo Argentino* “Salón de otoño” 16 de abril de 1947.

²⁰ *Mundo Argentino* “El III Salón Municipal” 11 de junio de 1947.

²¹ Estas obras, además de participar de sucesivas muestras individuales en diferentes sitios de la capital y del interior del país, hicieron su recorrido por Salones oficiales siguiendo una estrategia de presentaciones hábilmente diseñada por el artista.

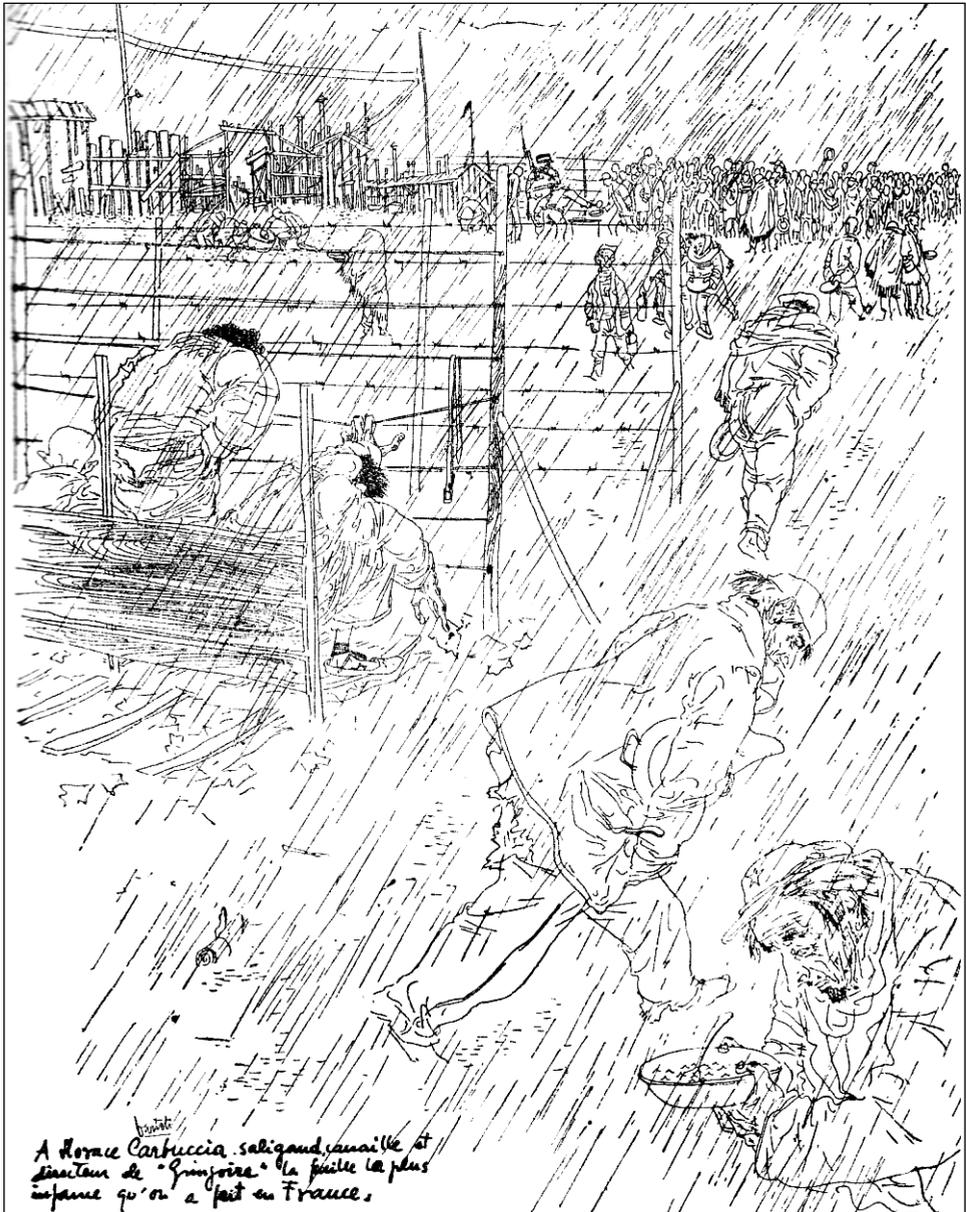
dad técnica en cualquiera de las técnicas que afronte: desde el modelado hasta la talla, permitiéndose, además recuperar algunas técnicas ancestrales del acabado de la cerámica popular incorporándolas a la realización de un conjunto de esculturas policromas de gran interés y variedad temática.

La forma responde al contenido subrayaba Viladrich en una conferencia, procurando aproximar respuestas a la pregunta que abriera esa charla: ¿cómo ver un cuadro, una escultura, un grabado? *El contenido* o sea, en palabras del escultor, *la emoción, la idea, el tema, lo expresado, lo sugerido*. Luego, continuando esta línea de pensamiento agrega: *el pintor aspira a acertar con aquella forma artística que mejor le sirva para expresarse*. Así llega a otra cuestión importante que es el encuentro entre el propósito del artista y el juicio del espectador. Aquél complejo cruce de intereses y necesidades que Pierre Bourdieu señala que confluyen en la constitución del *proyecto creador*. Curiosamente -o quizás no tanto- elige, para ejemplificar la variedad de opiniones que puede haber sobre una obra, la imagen de un pleito judicial, en donde observa que los puntos básicos de partida de cada uno de los actores que sostienen las representaciones en el pleito son similares (formación, posición ética, leyes sobre las que se opera, etcétera.) pero sin embargo, concluye: pueden llegar a *conclusiones opuestas*. De este ejemplo deriva una segunda conclusión, referida al campo del arte: *¿Qué no ocurrirá entonces, cuando el juicio tratándose de una obra de arte, no es, porque no puede serlo, objetivo?*²²

La obra de arte, reconoce Viladrich, puede ser aprehendida de distintas formas, y está sujeta a diferentes variables y condicionamientos políticos, sociales, culturales. Asimismo, la obra de arte está sujeta a los avatares de su circulación social y en este sentido es interesante observar las polémicas sostenidas por el emplazamiento de esculturas —monumentos— en el espacio público. En estos debates entra en juego el sentido ético de Viladrich, su formación política (en el sentido más amplio que este término pueda adquirir) y sus consideraciones acerca de la función social del arte.

Tres momentos y un balance. El comienzo de su vida pública y su inserción como productor simbólico en la retaguardia del Ejército Republicano durante la Guerra Civil Española; la inserción como artista plástico en la Argentina, a través de sus intervenciones polémicas con *Pueblo Español* y el reposicionamiento en los años cincuenta en el marco de una nueva coyuntura tanto nacional como internacional conducen a una imagen de Wifredo Viladrich, escultor. Productor de imágenes, de representaciones sociales de personajes emblemáticos, de situaciones conflictivas, de miradas íntimas hacia lo cotidiano. Viladrich fabrica imágenes, re-presentaciones, en un mundo en donde éstas aún pueden ser eficaces, en un momento del mundo en donde se cree en la posibilidad de construir realidades y debatir verdades desde las producciones simbólicas. Vive en un tiempo de conflictos, en un campo de batalla, plagado de debates y censuras, un mundo en el que combate de diversas maneras: con su militancia, con su obra, con sus intervenciones. Viladrich alcanza con su acción, sus participaciones públicas y sus obras, una de las utopías del artista moderno: articular el arte y la vida. Hace del arte su proyecto vital y de su militancia un hecho artístico. Es así como recupera en el exilio una identidad nueva asumiendo la memoria del pasado republicano como un compromiso permanente.

²² Wifredo Viladrich, Cursillo/conferencia, “¿Cómo ver un cuadro?¿Cómo ver una obra de arte?” 1970, Archivo Viladrich, Buenos Aires.



Josep Bartolí, *Campes de concentración 1939-194...* (México 1944)
 Agradecimientos: viuda de Bartolí y Jaume Canyameres.