

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 34 - Santiago, 2026 - 1/5 pp.- ISSN 2452-5189



La Trinchera Realista:

Consignas de la plástica comunista chilena de la temprana Guerra Fría

Josefina Lewin

RIL Editores, 2025

Elixabete Ansa Goicoechea¹

La trinchera realista analiza la producción artística del realismo social en Chile, particularmente la que caracteriza a Julio Escámez, Pedro Lobos, Carlos Hermosilla y José Venturelli. No es el primer libro que aborda el tema del realismo en las artes chilenas, pero sí el primero que pone en valor un acercamiento teórico-crítico sobre el modo en que los artistas chilenos levantaron un proyecto estético que, con sensibilidad y acercamiento a las clases populares, atendiera el cariz po(i)ético del realismo.

El nuevo milenio vio la luz a una importante cantidad de publicaciones que atienden una producción artística y cultural popular en Chile; es decir, una producción que busca poner en discusión expresiones artísticas y culturales que exceden el marco académico de las Bellas Artes. Destacan las colecciones que han salido por la editorial *Ocho Libros* o en general, los textos que con financiamiento diverso abordan la producción del muralismo, la gráfica, el grabado y las artes aplicadas en su conjunto. En estos textos se abre un estudio pormenorizado que problematiza la primacía en cierta teoría del arte por atender y valorar únicamente una de las formas del arte pictórico y escultórico, la variante abstracta y conceptual. Al hacer memoria e historia Josefina Lewin atiende este problema y advierte dos sesgos. Por un lado, la autora observa que el marco conceptual de la vanguardia, el cual inscribe el arte en la praxis cotidiana y se concibe como creación con potencial transformador, ha sido convocado para atender únicamente la producción artística que surge

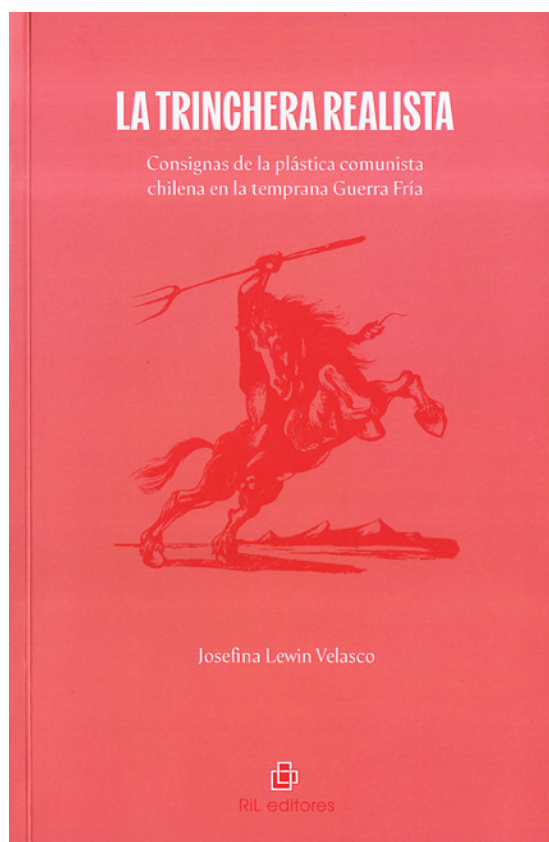


Imagen 1. Portada Libro. *La Trinchera Realista: Consignas de la plástica comunista chilena de la temprana Guerra Fría*, 2025.

¹ PhD in Philosophy de Indiana University (2012), Master of Arts de Indiana University (2004), y Filóloga Inglesa de la Universidad de Deusto (2002). Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Email: elansa@uc.cl

a partir de los grupos metropolitanos Rectángulo y Signo. El muralismo, el grabado, las artes aplicadas no han sido atendidas desde el horizonte vanguardista. Por otro lado, Josefina Lewin constata que el estudio del muralismo, el grabado y las artes aplicadas infiere con demasiada rapidez que, si bien los orígenes de su expresión se inscriben en la primera mitad del siglo XX, particularmente en la temprana Guerra Fría, la consolidación de estas expresiones es solo remarcable a partir del desempeño que tienen en las décadas de 1960 y comienzos de 1970. Con este diagnóstico, la autora se dedica a analizar históricamente el periodo de la temprana Guerra Fría, un periodo en que los muralistas y litógrafos levantan “una cultura plástica común”, que atiende “la relación entre el arte y la vida”, produce “obras realistas” y denuncia “las injusticias sin renunciar al optimismo histórico del realismo socialista” (Lewin, 2025, p. 13).

Es la primera vez que nos encontramos con un libro que estudia la producción de artistas militantes del Partido Comunista Chileno (PCCh) durante el periodo activo de la Ley de Defensa Permanente de la Democracia (1949), la llamada “Ley Maldita” que prohibió el accionar del PCCh. Los sesgos que identifica Josefina Lewin ayudan a entender que históricamente en Chile el efecto performativo de esta ley, al menos en materia de creación artística y cultural, se sufrió a fines de la década de 1940 y la década de 1950 pero se padece hasta nuestros días. No conseguimos encontrar en aquella producción —una producción que abarca una representatividad mayor que el alcance metropolitano y es sensible con la labor transversal de las clases populares (incluyendo obreros mineros y campesinos)— una expresión artística *a la altura de* otras que han gozado de mayor inscripción institucional en la producción y circulación de la categoría arte.

Volviendo a un estado de búsqueda, Josefina Lewin estudia la estética realista analizando obras y estudiando las plataformas de circulación de opinión del PCCh sobre el arte y la cultura, como son los diarios *El Siglo*, *El Pueblo* y *Democracia*, o las revistas *Pro Arte*, *Principios* y *Juventud*. Nos interesa alertar de sus conclusiones porque además de los mitos que hemos recogido en el primer capítulo de este libro, es en la primera mitad del siglo XX cuando se gesta una apertura importante por parte de las artes —en plural, incluyendo el grabado, el mural, los proyectos



Imagen 2. Pedro Lobos, *Liberación*. Lámina del álbum *De la trágica noche del pueblo y su esperanza* (1950).

de apertura de la Escuela de Artes Aplicadas, etc.— hacia la creación en conjunto con sectores populares dentro y fuera del circuito metropolitana de las Bellas Artes y con una sensibilidad abierta hacia los levantamientos sociales de los mineros.

En el estudio del realismo en su vertiente partidaria, Lewin toma como referencia teórica las lecturas que en la década de 1990 realiza el filósofo y crítico de arte alemán Boris Groys con respecto al concepto de obra de arte total bajo el estalinismo, lecturas que se traducen al castellano por Desiderio Navarro en 2008 para la editorial valenciana Pre-Textos. La intención de Groys con este estudio es problematizar algunos prejuicios establecidos con respecto al arte en las décadas de 1930 y 1940 en la Unión Soviética, así como en el periodo postsoviético. Uno de los prejuicios más establecidos que intenta problematizar Groys y nos interesa plantear también en el estudio del realismo social en Chile es la división demasiado opositora entre vanguardia y realismo socialista. Plantea de entrada que no debería entenderse el realismo socialista como

una alternativa opuesta a los principios vanguardistas, sino más bien como consecuencia de dicho horizonte:

[L]a época de Stalin hizo realidad la exigencia fundamental de la vanguardia de que el arte pasara de la representación de la vida a la transformación de ésta con los métodos del proyecto estético-político total, de modo que la poética estaliniana —si se ve en Stalin al tipo de artista-tirano que relevó al tipo de filósofo-tirano tradicional de la época del pensamiento contemplativo, mimético— es heredera directa de la poética del constructivismo artístico (Groys, 2008, p. 85).

Esta inscripción no entra en contradicción para el realismo socialista con el ejercicio de tomar al naturalismo —la tradición contra la que surge la vanguardia— como referente posible en la creación, lo cual se debe a que para el realismo socialista no urge erigirse en contra de un movimiento anterior sino como un proyecto totalmente transformador que toma expresiones artísticas anteriores para nutrir la tarea de dar forma al hombre nuevo. Aquí radica la diferencia entre la vanguardia y el realismo socialista. Los primeros existían como contrapunto o negación del naturalismo precedente —sin el cual tampoco podían existir y por lo tanto, afirmaban por negación dicho movimiento anterior—, mientras que para los segundos no era más que una referencia histórica que ayudaba a nutrir el presente socialista.

Para matizar más este punto, el segundo prejuicio que despeja Groys con respecto al realismo socialista es la vinculación demasiado inmediata de aquel proyecto con el ejercicio de la mimesis con respecto a una realidad ya dada. Es decir, entender el realismo socialista como una simple ilustración o representación de la realidad circundante. Groys concreta que, por el contrario, “[e]l realismo socialista se orienta a lo que todavía no es pero debe ser creado, y en eso es un heredero de la vanguardia, para la cual lo estético y lo político también coinciden” (Groys, 2008, p. 109). Es importante tener este carácter constructivo en cuenta porque explica un rasgo fundamental del estalinismo, a saber, la atracción de escritores, artistas, cineastas y otros creadores a las estructuras privilegiadas del Partido.

Aquí radica la potencia de la obra de arte total en la Unión Soviética, aunque también su carácter censor con respecto a tendencias que contrariaban la propuesta de creación de Stalin. En un pasaje esclarecedor de esta tensión entre po(i)esis y mimesis, Groys lo describe abiertamente:

El realismo socialista es precisamente ese surrealismo partidista o colectivo, que florece bajo la célebre consigna de Lenin “Hay que soñar” —y esto lo emparenta con las corrientes artísticas de los años treinta y cuarenta fuera de la Unión Soviética—. La popular definición del método del realismo socialista como “representación de la vida en su desarrollo revolucionario”, que es “nacional por la forma y socialista por el contenido”, se refiere precisamente a un realismo del sueño, que oculta tras su forma popular, nacional, un contenido nuevo, socialista: la grandiosa visión del mundo que es construido por el Partido, la obra de arte total que es creada por la voluntad de su verdadero creador y artista: Stalin. Para el artista en esa situación, ser realista significa evitar el fusilamiento por la divergencia de su sueño personal con el de Stalin, entendida como un delito político. La mimesis del realismo socialista es la mimesis de la voluntad de Stalin, la asimilación interior del artista a Stalin, la entrega de su ego artístico a cambio de la eficacia colectiva del proyecto que él comparte. Lo típico del realismo socialista es el mundo patentizado del sueño estaliniano, un reflejo de la imaginación de Stalin, tal vez menos rica que la de Salvador Dalí —quien tal vez era el único que los críticos soviéticos de ese entonces reconocían de todo el arte occidental, aunque, desde luego, también con signo negativo—, pero, en cambio mucho más eficaz (Groys, 2008, pp. 111-112).

En esta tensión nos encontramos con un realismo socialista que adopta el carácter mimético de la representación, pero con una orquestación abierta de la construcción estaliniana. De hecho, esta construcción de una realidad socialista óptima, vitalista —que reflejara el deseo de Stalin, quien sostenía “Vivir se ha vuelto mejor, camaradas, vivir se ha vuelto más alegre”—

sustituye, sin dismantelar como vemos la estructura misma del romanticismo, la ideología decadente burguesa por una ideología victoriosa del proletariado (Groys, 2008, pp. 120-121). Se constata así que lejos de un realismo verosímil con respecto a lo retratado nos encontramos con la “práctica demiúrgica de la vanguardia que los precedió, que trascienden la realidad creada o destruida por ellos” (Groys, 2008, p. 125).

Frente a este realismo socialista Josefina Lewin acierta en levantar una lectura que posiciona el debate sobre el realismo en Chile siguiendo dos coordenadas relevantes. Por un lado, hace historia constatando que el “realismo socialista” local debe interpretarse como un proceso paralelo y consecuente con las teorías de la vanguardia. Y segundo, erige un distanciamiento relevante entre el realismo socialista soviético y el chileno. La principal diferencia viene marcada por el hecho de que el PCCh no gobierna el país y es sometido a su prohibición como organismo político. La Ley Maldita tiene efectos directos en los proyectos estéticos de los autores que se estudian. No podemos hablar en el contexto chileno de la promulgación de una obra total, como ocurrió en la Unión Soviética con el stalinismo. No solo eso, sino que, debemos constatar que hubo que sortear la censura para poder abrir un espacio de diálogo y expresión sobre estos temas.



Imagen 3. José Venturelli, *América, no invoco tu nombre en vano*. Mural realizado en la librería de la Universidad de Chile (1951).

Lo que nos parece también relevante y quisiéramos citar directamente del libro, es la conclusión de Lewin cuando expresa que es particularmente el vitalismo partidista del realismo socialista soviético el que fue más tímidamente heredado en el realismo chileno. En su lugar, aparece como preocupación estructural un acercamiento al pueblo, entendiendo bajo esta categoría a los trabajadores, sean campesinos, mineros u obreros. Así lo narra Lewin:

[L]os discursos de arte que circulaban en los medios del PCCh entre fines de los cuarenta y principios de los cincuenta no insistían tanto en el vínculo de los artistas “realistas” con el Partido como en su capacidad de compenetrarse con las masas, la clase trabajadora o, simplemente, “el pueblo”.

Lo que más se repetía en los textos de *Democracia*, en efecto, era que el artista debía confundir “su aliento con el aliento universal de las masas trabajadoras para la construcción de un venturoso porvenir”, “constituirse en aliado de la clase obrera y campesina” e interpretar las masas “en plena función creadora, o sea, recreando, con ojo certero de artista, la realidad que ellas” constituían (Lewin, 2025, pp. 100-101).



Imagen 4. José Venturelli, *Obreros del Salitre* (1949).

El acercamiento al pueblo supone, como venimos revisando en este libro, ser consciente del lugar que ocupa la lucha obrera en dicho imaginario. En un artículo que Julio Escámez escribe a propósito de las ilustraciones de José Venturelli para la novela *Hijo del salitre* de Volodia Teitelboim, se precisa el estado en que se encuentran las clases populares. Lo cita precisamente Lewin al abordar este tema: “difícil es mostrar con certeza los rostros y las actitudes de la heroica pampa. Solo conociéndolos en sus *luchas* se los puede representar con honradez” (Escámez citado por Lewin, 2025, p. 105).

Concluimos por lo tanto que no se trata de un acercamiento a los obreros y campesinos promovido por un fetichismo antropomórfico de buena fe. Es decir, no estamos frente a la creación de cierta estética de la pobreza nutrida por una conciencia liberal de los artistas. Es un interés en la figuración en tanto proceso de visibilización de las luchas obreras. Nos interesa remarcar este horizonte porque se trata de entender que el diálogo entre artistas y obreros —un diálogo que existe como diferencia de clase al no contar, como ocurrió con la Unión Soviética, con un proceso de transformación estructural de los espacios de gobernanza—, se da como un proceso de solidaridad y enriquecimiento de las demandas populares. Así interpreta Lewin la estética realista social chilena, tal y como precisa en su lectura de José Venturelli, particularmente las láminas que publica el artista en el álbum *Hoy es todavía* (1949):

Esto era lo que lograba José Venturelli en el álbum *Hoy es todavía*: articular una suerte de dialéctica entre lo claro y lo oscuro, entre el optimismo y la melancolía [...]. Según Luis Enrique Délano, el título de aquel conjunto representaba en sí la resolución, la aptitud para la batalla: “Hoy es todavía, es decir, todavía es tiempo. Todo es oscuro y doloroso, pero *aún es tiempo de luchar para buscar la luz, para hacer brotar del fondo de la sombra, el relámpago de la claridad y la esperanza*” (Lewin, 2025, p. 119).

Es importante dar a conocer y abrir el debate sobre el realismo socialista chileno, como lo hace Josefina Lewin, deconstruyendo las violencias que suponen los sesgos de cancelación frente a otras formas de arte y valorando muy tempranamente el vínculo entre arte y política, así como la relación entre las artes y las demandas de los movimientos populares. Por este segundo acercamiento no están los artistas sucumbiendo a ningún dictado propagandístico, están aportando desde el lugar que conocen a la construcción transversal de una sociedad más justa.

Referencias

- Groys, B. (2008). *La obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos.
- Escámez, J. (1952, 6 de abril). *Venturelli a través de un pintor* [Folleto anexo]. *Democracia* (Especial de lanzamiento Hijos del Salitre).