

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Conflictos en blanco y negro. Victor Rebuffo y el “arte al servicio del problema social.

Dolinko, Silvia.

Cita:

Dolinko, Silvia (2009). *Conflictos en blanco y negro. Victor Rebuffo y el “arte al servicio del problema social. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/482>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Conflictos en blanco y negro. Víctor Rebuffo y el ‘arte al servicio del problema social’

Silvia Dolinko (Conicet-UBA-IDAES/UNSAM)

I

En 1951, el crítico de arte Jorge Romero Brest incluyó en su libro-compilación *Pintores y grabadores rioplatenses* el artículo “Víctor Rebuffo y el destino de la xilografía en Argentina” donde, al situarlo como el artista más destacado dentro del conjunto de grabadores locales,¹ instaba a Rebuffo a “luchar por la xilografía”. Romero Brest señalaba en ese texto que

Rebuffo ha comprendido sagazmente la importancia de la anécdota en la xilografía y no la ha desechado; por el contrario, en todas sus composiciones vive un drama –movimiento, pasión- de contenido épico-social, descargado de ironía empero y sin acentos líricos. El drama del suburbio y la fábrica, del campesino y el niño, del interior obrero, del bajofondo de cafetines, puertos y hoteles de ínfima categoría, del desposeído y el desesperado, constituyen los temas permanentes de sus grabados, sin ningún oscurecimiento patético y sin absoluta neutralidad también.²

Figurativa, narrativa, de corte social, respetuosa del oficio y sus reglas implícitas, la imagen de Rebuffo representaba en los años cincuenta una línea consagrada dentro del medio gráfico, reconocida por la crítica especializada y asociada a una de las variables de la “tradición del arte moderno” desarrollada desde los años veinte y treinta en el terreno local. En este sentido, otro crítico e historiador del arte, Julio E. Payró, también publicaba en 1951 una importante nota sobre Rebuffo en la revista porteña *Ars*, donde analizaba las relaciones entre la tradición y lo moderno puestas en juego en las xilografías de este artista, de quien señalaba que

milita en las filas de los modernos, reformadores del grabado en madera por respeto de las fuentes tradicionales de su arte. Si sus recursos tienen, todos ellos,

¹ Aunque Rebuffo nació en Turín, Italia, en 1903, al año siguiente se radicó en el país junto a su familia. En 1947 adoptó la ciudadanía argentina. Falleció en Buenos Aires en 1983.

² Jorge Romero Brest, "Víctor Rebuffo y el destino de la xilografía en Argentina", en *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951, p. 237. Publicado originalmente en *Cuadernos Americanos*, México, n. 3, 1946.

agustos precedentes que los refrendan, no por ello deja de ser un hombre de hoy, que piensa, siente y obra dentro del ritmo de la vida contemporánea. Y si ha aprendido a grabar estudiando los mejores modelos, que son los europeos, no por ello deja de ser netamente argentina, referida al paisaje y la sociedad nacionales, su vasta y enjundiosa producción.³

Mientras el autor establecía un paralelo entre las imágenes de Rebuffo y del belga Frans Masereel -uno de esos “mejores modelos europeos”, según su criterio- destacaba que las virtudes del primer artista se ponían en juego al desarrollar “la gran diversidad de temas que ha sabido encontrar en la realidad argentina contemporánea y trasladar al terreno abstracto de la plasticidad”. Payró enfatizaba en el aspecto de la lograda “claridad del lenguaje” o el “terreno abstracto de la plasticidad” de la obra de Rebuffo, sin poner el acento en la valoración del discurso narrativo ni en la función social de su grabado. En este sentido, resulta notable que el autor pusiera el eje en la “militancia moderna” más que en la militancia social o política del artista, opción que podía surgir más fácilmente como punto de enfoque para una primera interpretación de la obra de Rebuffo, ya para esos años representante central de la gráfica social argentina.

Si la tradición del grabado sostiene su enfoque respecto de una obra visual reproducible y de amplia circulación social, asociada –especialmente desde el siglo XIX, y en Argentina a partir de las primeras décadas del siglo XX- a la difusión de discursos de izquierdas, la misma encontró en libros y revistas una vía que potenció la multieemplaridad de estas imágenes. A partir del efecto movilizador que se puede desprender de la circulación seriada o plural de discursos artísticos de cuestionamiento y oposición, la idea del grabado como arte comprometido o de denuncia social constituye un punto de partida desde el cual se ha entendido el lugar o la función de esta producción.⁴ Las imágenes de algunos gráficos alemanes como Käthe Kollwitz, Max Beckmann, Otto Dix o George Grosz, del flamenco Masereel, o de los mexicanos José Guadalupe Posada o los miembros del Taller de Gráfica Popular forman parte de la idea del uso del grabado como vehículo para la difusión del discurso social o comprometido.

Esta línea de gráfica social fue seguida en el campo local por la temprana obra de los Artistas del Pueblo y, pocos años después, continuada por Rebuffo. Desde fines

³ Julio E. Payró, “Víctor L. Rebuffo xilógrafo”, *Ars*, Buenos Aires, a. XII, n. 57, 1951, s/p. El destacado es mío.

⁴ Cf. Silvia Dolinko, “Arte para todos”. *La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.

de la década del veinte, la publicación de imágenes de Rebuffo en distintos medios gráficos dio lugar a la circulación múltiple de un imaginario sobre las luchas y las problemáticas populares, con la figura del obrero y el escenario urbano y fabril como presencia iconográfica protagónica. Tratándose de uno de los más prolíficos corpus gráficos realizados en nuestro país, y consagrado por las instancias legitimadoras del medio artístico e intelectual contemporáneas, la obra de Rebuffo configuró un discurso visual de fuerte impronta en el campo artístico local. Basándose casi exclusivamente en la figuración xilográfica monocromática, contribuyó por más de cinco décadas a consolidar una tradición de la gráfica social en Argentina, constituyendo uno de sus mayores referentes.⁵

Las obras de Rebuffo que aparecieron en *Ars* junto al texto de Payró –quince “reproducciones con taco original”, es decir, impresas directamente de la matriz de madera trabajada por el artista- presentaban algunos tópicos característicos de este artista desde hacía ya dos décadas: escenas portuarias y fabriles, siluetas solitarias que deambulan apesadumbradas en espacios urbanos marginales, interiores proletarios, alguna representación de baile o músicos. Más allá de la ubicación de sus personajes en estos espacios escenográficos, la selección de imágenes se enmarcaba dentro del tono general del *decorum* y la “amabilidad” cultural que sostenía el planteo editorial de la publicación.⁶ En efecto, el registro general que mantuvo *Ars* durante sus prolongadas décadas de aparición –desde principios de los cuarenta hasta ya entrados los años ochenta- apuntaba a un público “culto”, desde un discurso sobre las Bellas Artes sin “contaminación” con los encuadres sociales como sí podían enfatizar otras publicaciones culturales contemporáneas. A la par del recorte efectuado por Payró, en las páginas de esa edición con grabados de Rebuffo no se encontraban representaciones de tono combativo sino el registro de un entorno social de abatimiento o la alusión a un clima de tristeza o melancolía.

Sin embargo, estas imágenes formaban parte de un *corpus* más amplio de xilografías que Rebuffo había desarrollado contemporáneamente: un conjunto sobre las luchas obreras, las penurias de los trabajadores y la opresión del sistema capitalista. El marco urbano, fabril o portuario, aparece como el espacio de lo social, de las reuniones

⁵ De la vasta producción gráfica del artista –más de dos mil xilografías- se han editado recientemente: *Víctor Rebuffo, Rebelión. Obra xilográfica 1927-1983*, Buenos Aires, Editorial La Cabra, 2005; Marcela Gené y Silvia Dolinko, *Víctor Rebuffo y el grabado moderno*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2008.

⁶ Se han consultado las colecciones de *Ars* sitas en la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes y de la Fundación Espigas de Buenos Aires.

y la acción política; también como el ámbito de la participación en la cultura popular – con representaciones de teatros, conciertos, bailes- pero a la vez de “la perdición”: del cabaret y el alcohol a la represión policial, sin solución de continuidad. Por otra parte, las alusiones a figuras omnipresentes, protectoras o amenazantes, remitían a la iconografía religiosa trasladada al proletariado: una línea que, como se verá, apareció trazada en la serie gráfica *La pasión del hombre* de Masereel con la que Rebuffo no sólo se vinculó desde el enfoque iconográfico, estilístico y narrativo -esto es, la secuencia por planos o cuadros sucesivos que produce un *crescendo* de la historia- sino también por su espacio de circulación en Argentina, casi dos décadas atrás. También el nombre de Payró se asociaba a este entramado previo de nombres y discursos. En efecto, los grabados de Rebuffo y Masereel, junto a los textos de Payró, ya habían tenido relación en otras páginas gráficas. Todos ellos habían coincidido en el programa de cultura y política “disparado” desde *Contra. La revista de los franco-tiradores*, donde fueron “compañeros de página”.

II

Aunque Rebuffo había iniciado su obra gráfica en 1928, el año 1933 marcó un punto destacado en la proyección de su carrera, poniendo en relación sus imágenes con los planteos contemporáneos de figuras destacadas del campo cultural, la mayoría de ellas asociadas al comunismo, como Raúl González Tuñón, David Alfaro Siqueiros, Leonardo Estarico o Frans Masereel.⁷ La importante circulación que posibilitaban las revistas culturales de la época fue un factor destacado para establecer virtuales intercambios internacionales y otorgar visibilidad a la producción de los artistas; este es uno de los puntos de partida para el abordaje de la intervención gráfica de Rebuffo, aparecida en julio de 1933 en *Contra La revista de los franco-tiradores* (en adelante, *Contra*).⁸

⁷ Una lectura sobre la adhesión de intelectuales y artistas al comunismo por esos años en Hernán Camarero, *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina, 1920-1935*, Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2007, pp. 264-281.

⁸ Existe una versión de la revista publicada en 2005 por Universidad Nacional de Quilmes Editorial, con presentación de Sylvia Saïta, “Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*”, pp. 13-33. De esta autora, véase también “Política, masividad y vanguardia en *Contra. La revista de los franco-tiradores* de Raúl González Tuñón”, en Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un*

Esta publicación dirigida por Raúl González Tuñón, aparecida entre mayo y setiembre de 1933, representa uno de los más connotados espacios de la “modernidad de izquierda” o “izquierda vanguardista”.⁹ El tono combativo de la revista, creciente número a número, da cuenta de problemáticas, enfrentamientos y polémicas de fuerte impacto en el movilizadísimo campo intelectual y artístico de la época; internacionalismo, modernidad, militancia, compromiso, lucha antifascista, sentido social del arte y politización de la vanguardia son algunas de las cuestiones puestas en juego en esos tiempos y que la publicación recoge de modo singular en su breve lapso de aparición.

En *Contra*, el campo de la literatura aparece con preeminencia respecto de cualquier otra manifestación creativa: la problemática del intelectual comprometido y su rol en el discurso social aparecen especialmente como temas planteados para la cuestión literaria. Esta preferencia se manifiesta en la encuesta propuesta por la revista “¿El arte debe estar al servicio del problema social?”, desarrollado en su tercer y cuarto número, de julio y agosto de 1933. La participación de figuras tan disímiles como Jorge Luis Borges, Cayetano Córdoba Iturburu, Oliverio Girondo, Nydia Lamarque y Luis Waismann –las intervenciones de los dos últimos, colaboradores de la revista, remiten a la línea editorial que contraponen el “arte puro” al “arte comprometido”- convierte al debate suscitado por el cruce de sus respuestas en una suerte de mapa de una parte destacada del campo intelectual argentino de ese momento.

Aunque la orientación de la revista apuntaba inicialmente a cuestiones vinculadas a la literatura y su relación con la política, la presencia de imágenes se mantuvo constante a través de reproducciones fotográficas, pinturas, dibujos, viñetas y pequeñas ilustraciones. Dentro de este “universo de lo visual”, los grabados tuvieron un lugar destacado en las páginas de *Contra*. Esta elección es puesta en relieve ya desde el primer número de la revista, con la reproducción en la portada de una imagen de Guillermo Facio Hebequer perteneciente a su álbum de doce litografías *Tu historia, compañero* que, editadas en 1933 por el propio artista, también fueron incluidas en la

siglo. *América latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999, pp. 201-215. Sobre esta publicación, cf. también Marcela Croce, “*Contra* y recontras: la ortodoxia de los francotiradores”, *El Matadero*, Buenos Aires, Corregidor, 2006, pp. 139-174.

⁹ Conceptos tomados a partir de Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988 y “*Contra*: la modernidad de izquierda”, *América. Cahiers du CRICCAL. Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre deux-guerres 1919-1939*, Sorbonne, Paris, n. 4-5, enero-marzo 1990 y David Viñas, “Cinco entredichos con González Tuñón”, *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996, respectivamente.

portada de la contemporánea revista *Nervio*¹⁰. Con la alta visibilidad que proporcionaba la presentación de la publicación de González Tuñón, la figura del obrero, su potente puño izquierdo en alto y su vinculación con la obra gráfica de la artista alemana Käthe Kollwitz, actuaba a modo de manifiesto visual que dialogaba o subrayaba la orientación combativa de la revista.¹¹

Por esos años, las imágenes de Facio Hebequer –antigo integrante de la agrupación conocida como los Artistas del Pueblo¹² sostenían una retórica visual asociada al compromiso social combativo. Hasta su muerte en 1935, fue radicalizando sus posiciones ideológicas, difundidas a través de sus intervenciones en el campo cultural: críticas de arte, conferencias sobre temas de “arte social”, exposiciones en locales socialistas u obreros y exposiciones circulantes, actividades con las que fue tomando distancia respecto del circuito “académico” y “modernizador”. Ligando su nombre a organizaciones obreras y políticas, y con su acercamiento a las posiciones internacionalistas y antifascistas del momento, en sus imágenes se manifestaba explícitamente su toma de posición por un arte que iba trocando el registro de denuncia de la marginalidad y la indigencia de los años diez y veinte por un progresivo protagonismo del obrero en actitud combativa y heroica, tal como el que apareció en la portada de *Contra*.

A la vez, otros grabados publicados en *Contra*, como los de Enrique Chelo o María Carmen Aráoz Alfaro, no presentaron demasiada vinculación con el discurso militante y combativo que se “dispara” desde los textos seleccionados por González

¹⁰ *Contra. La revista de los franco-tiradores*, n. 1, mayo de 1933. Cf. también Enrique Pichón Rivière, “Tu historia, compañero’ de Guillermo Facio Hébequer”, *Nervio. Crítica. Artes. Letras*. Buenos Aires, a. 2, n. 21, enero de 1933, p. 18.

¹¹ Por esos mismos años, la producción gráfica de la alemana Kollwitz circulaba en Buenos Aires paralelamente a su publicación en las revistas. Justamente a raíz de una exposición de su obra en la porteña galería Müller, en diciembre de 1933, Demetrio Urruchúa sostenía que “esta notable grabadora ocupa, conjuntamente con Grosz y Masereel, un puesto de combate en la avanzada contemporánea del arte, con el espíritu y las fuerzas renovadoras de la causa revolucionaria”. D.U.C. [Demetrio Urruchúa], “Artes Plásticas”, *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, Buenos Aires, a. 3, n. 30, diciembre de 1933, p. 46. Fueron sus imágenes basadas en una iconografía tradicional de la historia del arte –con temas como *Madre e hijo*- o sus representaciones de las luchas obreras que se enmarcaban en una línea de protesta y denuncia por las difíciles condiciones de los trabajadores, las que impactaron especialmente en la obra del “artista del pueblo” Guillermo Facio Hebequer. Sobre la obra de la artista alemana, véase Carl Zigrosser (introd.), *Prints and drawings of Käthe Kollwitz*, New York, Dover, s/f [2º edición 1969] y Elizabeth Prelinger et al., *Käthe Kollwitz*, Washington, National Gallery of Art- Yale University Press, New Haven and London, 1992, entre otros.

¹² Sobre esta agrupación, cf. Miguel Ángel Muñoz, “Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”, en *Causas y azares*, n. 5, Buenos Aires, otoño de 1997 y *Los Artistas del Pueblo, 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2008.

Tuñón. Sin embargo, la obra de Rebuffo incluida en sus páginas sí se enmarcó más ajustadamente a los lineamientos editoriales.

III

En julio de 1933, el tercer número de la revista incluyó la reproducción de una xilografía de Rebuffo. Desde una cuidada puesta en juego de la relación dinámica de los elementos compositivos, Rebuffo recurrió al contraste de líneas, planos y texturas en blanco y negro -relaciones visuales propias de la técnica del grabado en madera- para representar una escena de “drama proletario” inspirado en escenas de la Semana Trágica de 1919. Se trata de un paisaje fabril donde varios edificios y chimeneas humeantes ocupan prácticamente la totalidad de la imagen, flanqueadas por pequeñas siluetas que remiten a la progresiva movilización de un grupo de obreros que avanza hacia el centro de la escena: la puerta de entrada de una de las fábricas custodiada por un policía. En primer plano, sobre el empedrado resuelto detalladamente, otra imagen de un miembro de la policía montada se mueve en dirección de los civiles. El choque entre los dos grupos parece inevitable. La imagen cobra una connotación especial al inscribirse en otro momento de alta conflictividad política: son años que -prolongando los efectos de la crisis mundial iniciada en 1929 en un clima de depresión económica y tensión social- aparecen signados por el fraude electoral del gobierno de Agustín P. Justo, la política represiva y el avance del fascismo, a la vez que por las huelgas y luchas populares

Más allá del impacto particular de esta imagen en la trama político-cultural sostenida desde *Contra*, también resulta interesante destacar esta temprana imagen en lo que respecta a la proyección de la obra de Rebuffo, ya que esta resolución sintética de la iconografía urbana y fabril -con un protagonismo progresivo del escenario portuario- atravesó toda la posterior obra gráfica del artista. Alternándola con las imágenes del noroeste argentino, conformó uno de los dos ejes en que desplegó su imaginario sobre el “hombre castigado por los padecimientos que vienen de la sociedad o de la naturaleza.”¹³

¹³ Texto manuscrito por Víctor L. Rebuffo para la charla de Emilia L. Lüll en la escuela “Fernando Fader”, 1944. Archivo Víctor O. Rebuffo. Esta relación entre las imágenes urbanas y del noroeste argentino aparece subrayado en el cortometraje *Víctor Rebuffo* de Simón Feldman (1963), donde el

Dentro del diseño dinámico de *Contra*, resultaba un recurso reiterado la inclusión de imágenes junto a los textos que se encontraban en la misma página; la apelación a la imagen no apuntaba a una simple relación de “ilustración”, sino que tenía una carga discursiva en sí. Tal era el caso de la diagramación de la xilografía de Rebuffo, incluida en la página donde se editaba un texto significativo: el escrito donde Julio E. Payró esgrime sus argumentos respecto de los planteos sobre el muralismo propuestos por David Alfaro Siqueiros durante su paso por Buenos Aires:

Me adhiero con todas mis fuerzas al propósito de Siqueiros de hacer accesible el arte a las masas. Creo firmemente en la bondad del arte monumental urbano que preconiza y cuyo valor ha demostrado sobradamente en las obras realizadas en Méjico y en los Estados Unidos. Pienso que la aplicación de tales principios daría, en Buenos Aires, maravillosos frutos y sería admirable manifestación de cultura. Pero creo que no es la llamada pintura social lo único que se puede ofrecer al pueblo, ni siquiera lo único que desea el pueblo, y declaro mi oposición más intransigente a todo dogmatismo, sociológico u otro, en materia de arte.¹⁴

El campo artístico porteño se había visto sacudido por los provocativos discursos de Siqueiros, llegado el 25 de mayo de 1933 por invitación de la Asociación Amigos del Arte para realizar una exposición individual y dictar conferencias. Durante su estadía en el país lleva a cabo la experiencia de *Ejercicio Plástico* realizado por el Equipo Poligráfico integrado junto a Lino Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y Enrique Lázaro en la quinta de Don Torcuato perteneciente a Natalio Botana.¹⁵ Este mural experimental marca un punto de inflexión dentro de las búsquedas del artista mexicano durante la década de los treinta; en esta época, la organicidad de Siqueiros con respecto al Partido Comunista en su postura pública se concilió en el plano artístico con una constante indagación sobre el dinamismo de las formas plásticas, sin ceñirse a las premisas del realismo socialista. Así, exploró distintos recursos ofrecidos por las herramientas y materiales producidos por la tecnología industrial contemporánea, como la pistola compresora, fotografías o los pigmentos sintéticos como el duco, búsquedas y experiencias que pretende transferir al medio local. Las palabras del mexicano no solamente habían disparado en el campo porteño la polémica sobre el sentido social del arte, comprometido y militante opuesto a la postura que supuestamente sostenía la

director donde utiliza música de Astor Piazzola y Atahualpa Yupanqui para dar un contrapunto sonoro a las estampas.

¹⁴ Julio Payró, “Pro domo mea”, *Contra*, a.1, n. 3, julio de 1933, p. 5.

¹⁵ Cf. Diana B. Wechsler, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

Asociación Amigos del Arte, sino que habían avivado el debate sobre la situación de las “instituciones burguesas”, tales como la propia asociación anfitriona.

La de Payró representó en *Contra* una de las pocas voces “distanciadas” dentro del tono apologético que marcó el conjunto de los escritos sobre la propuesta del arte monumental que traía el mexicano. En efecto, González Tuñón encontró en los discursos de Siqueiros una posición que dialogaba fluidamente con el enfoque combativo que sostenía desde su propia publicación. Precisamente, ese mismo número de *Contra* donde se incluye la imagen de Rebuffo junto al texto de Payró aparece prácticamente monopolizado por las repercusiones del “caso Siqueiros”, radicalizando el discurso de la revista y polarizando las opiniones respecto del arte como arma social.¹⁶

Las páginas de *Contra* no fueron el único espacio donde las imágenes del joven grabador se relacionaron con el discurso del artista mexicano. Contemporáneamente a la publicación de este connotado número tres de la revista de González Tuñón, Rebuffo realizaba en julio de 1933 su primera exposición individual de grabados. Esta se lleva a cabo en la agrupación Signo,¹⁷ creada en 1932 por Emilio Pettoruti y que desde principios de ese año se encontraba bajo la dirección de Leonardo Estarico. Se trataba, precisamente, del mismo espacio que había dado cabida a la tercera conferencia de Siqueiros en su paso por Buenos Aires, luego que ésta fuera cancelada por el ámbito inicialmente propuesto, la Asociación Amigos del Arte. *Contra* se hizo eco de esta actividad:

Siqueiros habló en “Signo”, mostrando una vez más su conocimiento y su coraje. Su conferencia, de “preguntas y respuestas” fue una formidable arremetida contra los pasatistas y la burguesía. Siqueiros pulverizó a sus adversarios, ¡los pulverizó!, y nadie se atrevió a seguir discutiéndole. Tenía Siqueiros las manos llenas de argumentos definitivos, de clara y terminante dialéctica. Ojalá hayan aprendido algo los pintores.¹⁸

¹⁶ He analizado estas cuestiones en mi artículo “*Contra*, las artes plásticas y el ‘caso Siqueiros’ como frente de conflicto”, en Patricia Artundo y María Inés Saavedra (dir.), *Leer las artes. Las Artes Plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951*, Serie Monográfica, no. 6, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2002, pp.103-123. Retomo y reelaboro en este punto del presente trabajo algunos aspectos formulados en el citado artículo.

¹⁷ Cf. *Signo*, n. 9, julio 19 de 1933. Las actividades de la agrupación se llevaban a cabo en el subsuelo del Hotel Castelar, Av. de Mayo 1152.

¹⁸ *Contra*. Buenos Aires, a. 1, n. 3, julio de 1933, p. 2. Cabe señalar que Estarico también era colaborador de la publicación de González Tuñón, y existían relaciones entre los dos grupos: ya previamente *Contra* había otorgado espacios para la difusión de las actividades de la agrupación. *Contra*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, p. 2 y n. 2, p. 5, respectivamente.

Evidentemente, el discurso del artista conformaba una referencia influyente y directa; más allá de sus imágenes, se trataba de una voz de fuerte impacto. Sus postulados en pos de un arte “de la más amplia multiejemplaridad”¹⁹ podían implicar ciertos aspectos vinculables a la obra gráfica; sin embargo, su eje privilegiado era la pintura mural, bandera enarbolada con fervor en el territorio rioplatense.²⁰ Se puede sostener así que Siqueiros no fue el principal referente para Rebuffo, ni para los jóvenes grabadores locales: a principios de los años treinta, el impacto de lo gráfico no provenía tanto de México como de Europa.

Efectivamente, como ya se anticipó, otra de las líneas del arte social que demarcaba una orientación significativa en las filas de los “artistas comprometidos” partía de la gráfica europea y, más específicamente, de la obra de Masereel, junto con la de Köllwitz y George Grosz, artista que también tiene presencia en *Contra*.²¹ Masereel, artista que integraba la *Assotiation des écrivains et artistes révolutionnaires*, y cuyas obras se incluían en revistas como *Clarté*, *Commune* y varios periódicos europeos vinculados al Frente Popular, constituía por aquellos años uno de los referentes del arte gráfico comprometido. Sus imágenes, conocidas inicialmente en Argentina a partir de la llegada de algunas revistas europeas,²² también fueron difundidas en las publicaciones locales. En verdad, la circulación de imágenes gráficas de artistas europeos fue un

¹⁹ David Alfaro Siqueiros, “Plástica dialéctico-subversiva”, *Contra*, a. 1, n. 3, julio de 1933, p. 4. Sobre este tópico, véase también “Un llamamiento a los plásticos argentinos”, publicado en *Crítica*, 2 de junio de 1933 y reproducido en Raquel Tibol (sel.) *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 86-89.

²⁰ Las limitaciones de esta propuesta en su aplicación al campo local fueron cuestionadas por Antonio Berni en 1935, al sostener que “las formas de expresión del arte proletario en régimen capitalista serán múltiples, abarcando todos aquellos medios que nos puedan ofrecer la clase trabajadora o las contradicciones mismas de la burguesía, desde el periodismo, pasando por el *affiche*, el grabado y el cuadro de caballete hasta la formación de Blocks de pintores muralistas”. Antonio Berni, “Siqueiros y el arte de masas”, *Nueva Revista*, Buenos Aires, enero de 1935, p. 14. Citado en Marcelo Pacheco (ed.), *Berni, escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas, 1999, p. 198. Sobre la presencia rioplatense de Siqueiros, cf. Gabriel Peluffo Linari, “Siqueiros en el Río de la Plata: arte y política en los años treinta”, en *Otras rutas hacia Siqueiros*. México, UNAM-CURARE, 1996, pp. 207-226; Marcelo E. Pacheco, “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”, *ibid.*, pp. 227-247; Cristina Rossi, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, en *Arte argentino y Latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, pp. 85-125.

²¹ Bajo el epígrafe “George Grosz, el dibujante de nuestra época”, apareció una fotografía del artista ilustrando la nota “En Alemania, Martín Pescador”, de Rodolfo Aráoz Alfaro. El texto remitía a la crucial situación política del momento: “en Alemania ha llegado el momento de optar. Como en el juego de niños, como en el martín pescador, sólo hay dos rumbos para elegir; solamente dos pares de manos que forman el puente antagónico [...] En Alemania solo hay dos posibilidades; pasado o futuro. El presente no existe; es una democracia mistificada [...] ‘El pasado’ es el pompa imperial [...] ‘El futuro’ viene del Este y sopla en los acordes de la Internacional”. *Contra*, a.1, n. 1, abril de 1933, p. 3.

²² Sabemos, por ejemplo, de la circulación de *Les Cahiers d'aujourd'hui*, donde en su edición del a. 4, n. 7, (nouvelle série), 1921, se incluían reproducciones de Masereel. Un ejemplar de este número, propiedad de Estarico, le fue obsequiado años después a Rebuffo, recordándole en su dedicatoria que “fue Masereel guía de entusiasmos juveniles”. Archivo Héctor Rebuffo.

fenómeno extendido durante el período: mientras que hacia fines de los años veinte también aparecen en la prensa uruguaya reproducciones de xilografías alemanas y nórdicas con connotaciones de crítica social,²³ estas obras también eran destacadas dentro de ciertos círculos de Brasil. En este sentido, es relevante mencionar que el primer texto de Mário Pedrosa sobre artes plásticas refirió a “las tendencias sociales del arte y Käthe Kollwitz” a partir de la influyente exposición de la grabadora en el Clube dos Artistas Modernos de São Paulo en 1933: si para el crítico, “a arte social hoje em dia não é, de fato, um passatempo delicioso: é uma arma”, sostiene sobre la grabadora alemana: “o destino da arte de Käthe Kollwitz não está, pois, na propia arte. Está socialmente no proletariado. É uma arte partidaria e tendenciosa. Mas que asombrosa universalização!”²⁴

Fue también en las páginas de *Contra* donde la obra de Rebuffo “dialogó” con la de Masereel. Las imágenes gráficas del artista flamenco se incluyeron en el mismo número de la revista donde, motivada por la figura hegemónica de Siqueiros, la plástica tomó un lugar protagónico. Allí se reprodujeron dieciséis recuadros de *La pasión del hombre*, donde Masereel narra la vida de un obrero “mártir de la humanidad”, publicados junto a un texto de Leonardo Estarico sobre el artista.²⁵ La historia visual sigue las vicisitudes de la existencia del protagonista: desde su triste nacimiento, pasando por su lucha política -“lleno de fervor revolucionario predica a las masas”- y sindical -“a la cabeza de una delegación discute con los patronos la situación de los obreros”- hasta su arresto por parte de las fuerzas represivas “por predicar ideas subversivas” y su dramático final “colocado frente a una pared para ser fusilado”.

Los recuadros de Masereel combinaban distintos puntos de vista, distorsionaban las proporciones para enfatizar el sentido de desasosiego del protagonista, ponían el acento en las líneas de composición dinámicas para remarcar el efecto de “movilización” de los personajes, subrayaban el uso de los fuertes contrastes de los planos blancos y negros: estos recursos estructuraban una secuencia narrativa -una “novela en imágenes” o *roman in bildern*, tal como fueron conocidas internacionalmente estas imágenes de Masereel- resuelta visualmente de manera

²³ Cf. Gabriel Peluffo Linari, *El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2003, pp. 17-19.

²⁴ Mário Pedrosa, “As Tendências Sociais da Arte e Käthe Kollwitz”, *O Homem Livre*, n. 6-9, 2, 8, 17 y 14 de julho de 1933. Incluido en Otilia Arantes (org.), *Mário Pedrosa, Política da Artes*, São Paulo, Edusp, 1995, pp. 35-56.

²⁵ Leonardo Estarico, “Frans Masereel”, *Contra*, a. 1, n. 3, julio de 1933, p. 8. *Die Passion eines Menschen* fue realizada en 1918 y editada tres años después (*Die Passion eines Menschen*, München, Wolff, 1921), constando de veinticinco escenas

sintética y retóricamente directa. Justamente, fueron estos recursos gráficos, en consonancia con el referente de la temática social, los que impactaron en el trabajo del joven Rebuffo.

Rebuffo y Masereel no sólo se “encontraron” en *Contra*. También, por ejemplo, las páginas de *Nervio. Crítica. Artes. Letras* reprodujeron imágenes del flamenco junto a las de otros grabadores europeos, mientras que algunas notas puntualizaban su relevancia para la gráfica del momento;²⁶ esta misma publicación incluyó en octubre de 1933 una nota de Demetrio Urruchúa sobre Rebuffo: aunque lo trataba como un “hombre nuevo en las plásticas argentinas”, lo consideraba “una promesa de gran valor”

vemos como en los grabados de Rebuffo encontraremos esa compatibilidad, sino con los símbolos del espíritu revolucionario, con la realidad, por la cual fué preciso la creación de éstos. Luego hay en los grabados conseguidos con sencillez, sin alardes de tecnicismos raros, un grito de desconformidad [sic], una protesta, un gesto airado y, ante todo, una verdad grande, interpretada con penetración: la vida humilde.

Dentro de esta semblanza especial que caracteriza los grabados de Rebuffo, que los hace tan necesarios a los renovadores sociales, como ejemplo y elemento gráfico, esperamos que quizá en tiempo no lejano, la concepción de una obra grande, completa y pictórica, si se quiere, que pueda mostrar, tal como es, el verdadero artista, en toda su plenitud, frente a los problemas de mayor penetración moral del pueblo.²⁷

Efectivamente, Rebuffo continuó desde esos años su carrera como “verdadero artista”: junto a la publicación de sus grabados en revistas, fue sumando premios en Salones Nacionales, exposiciones en galerías de arte y museos, cargos docentes en instituciones de educación artística. Con los años desarrollaría “una obra grande”, tal como auguraba Urruchúa en 1933.

IV

Hasta los últimos años de su vasta carrera artística, Rebuffo continuó desarrollando imágenes centradas en la conflictividad social, las luchas obreras y la

²⁶ Por ejemplo, el artículo de Julio E. Payró, “Frans Masereel”, *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, a. 2, n. 15, julio de 1932, pp. 10-13.

²⁷ Demetrio Urruchúa, “Los nuevos valores. V. Rebuffo”, *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, n. 29, octubre de 1933, p. 39.

represión.²⁸ El anteriormente mencionado *corpus* gráfico desarrollado a principios de los años cincuenta, y publicado fragmentariamente en *Ars*, estructuraba un relato visual –forma de narración que prolongaba el impacto de Masereel en su obra– en torno a los ejes de “La quimera”, “Los camaradas” y “La rebelión”, entre otras temáticas. Sin embargo, si la función básica de la obra gráfica múltiple implica *a priori* una circulación social extendida, cabe señalar que, en verdad, este conjunto permaneció inédito por largos años.

Si las intenciones del artista habían sido dar a conocer estas xilografías –el formato similar de las ciento treinta imágenes da cuenta de un “concepto libro” para su edición–, fue él mismo quien, según su recuerdo, canceló el proyecto. En el prólogo de *Contraluz*, el volumen de 1979 donde publicaba finalmente estas antiguas imágenes,²⁹ sostenía que estas series “estaban destinadas especialmente a evadir la mente de las imposiciones que restringían las libres expresiones del pensamiento [...] Los mismos motivos invocados, pretexto para estas xilografías, impidieron a su hora, su edición”.³⁰ Un año después, Rebuffo retomaba de forma más abierta esta cuestión, señalando que

como yo era en ese momento director de la Escuela de Artes Gráficas, lo podía imprimir allí, pagando el papel; pero era una época, el 53, en que *debía poner el retrato de la pareja, imagínese, en un libro de grabados*. Entonces abandoné el proyecto. [...] [son] grabados que se refieren a la semana trágica, barricadas hechas con tranvías, las calles de Buenos Aires en esos días. Todo este clima, estos acontecimientos también estaban reflejados por la literatura de Castelnuovo y Álvaro Yunque; al igual que los hermanos Tuñón.³¹

En esta cita tardía, en la que refería a la relación entre “gráfica social” y “literatura social” de la época –en la que la figura de González Tuñón actuaba como referente indiscutido–, señalaba su punto de vista sobre la implícita “incompatibilidad” entre grabado y peronismo: para este artista fogueado en el impactante entramado de la militancia cultural de los años treinta, el rol de arte comprometido asignado al grabado –

²⁸ Por ejemplo, en sus xilografías *Enero 1919* o *Funeral proletario-Enero 1919* (ambas de 1967), Rebuffo apelaba, una vez más, a la rememoración monocromática y sintética del violento desenlace de la Semana Trágica

²⁹ *Contraluz. 130 xilografías originales*, Buenos Aires, Albino y asociados, 1979. La edición fue realizada a instancias del artista y diseñador gráfico Albino Fernández; constó de setecientos ejemplares, cien de ellos firmados por el autor.

³⁰ Víctor L. Rebuffo, *Contraluz... op. cit.*, p. 9.

³¹ Declaraciones en entrevista en *Blanco y negro*, Buenos Aires, abril-mayo-junio de 1980, s/p. Archivo Héctor Rebuffo. El destacado es mío.

el rol de ese “arte al servicio del problema social”– se sustentaba desde un *deber ser* dentro de los límites de la militancia de izquierda.³²

³² Sin embargo, a pesar de su oposición al gobierno peronista, Rebuffo no fue un “excluido”. En 1950 fue designado para la organización y dirección de la Escuela de Artes Gráficas N° 121, cargo que mantuvo hasta su jubilación en 1970; esta escuela era una de las tantas instituciones que formaban parte del conjunto de nuevos establecimientos técnicos dependientes de la Comisión Nacional de Aprendizaje y Orientación Profesional (CNAOP) donde, en búsqueda del fomento de una “educación popular”, se apuntaba a una formación en la especialización en un oficio más que a una actividad intelectual. La CNAOP, creada en 1944, fue uno de los principales espacios del proyecto de formación técnica en el que, en esos años, convergían diversas cuestiones: “la inclusión de los obreros en el sistema educativo, la formación de la fuerza de trabajo, las visiones sobre la industrialización y el trabajo obrero, la democratización social.” Cf. Inés Dussel y Pablo Pineau, “De cuando la clase obrera entró al paraíso”, en Adriana Puiggrós (dir.) y Sandra Carli (coord. de tomo), *Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955)*, Buenos Aires, Galerna, 2003, pp. 107-173. En agosto de 1955 obtuvo el Gran Premio de Honor “Presidente de la Nación” en el Salón Nacional de Grabado y Dibujo, uno de los últimos actos de la agenda cultural del gobierno peronista.