



De *La Protesta* al Malba, circuitos de intervención para las xilografías de Juan Antonio Ballester Peña

From *La Protesta* to Malba, circuits of intervention for Juan Antonio Ballester Peña's woodcuts

Dra. Silvia Dolinko

Como citar:

DOLINKO, S. De *La Protesta* al Malba, circuitos de intervención para las xilografías de Juan Antonio Ballester Peña. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 2, n.3, p.191-206, set. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/2373>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.2373>.

Imagem: Exposição *Verboamérica*, Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires, 2018. Fotografia da autora.

De *La Protesta* al Malba, circuitos de intervención para las xilografías de Juan Antonio Ballester Peña

From *La Protesta* to Malba, circuits of intervention for Juan Antonio Ballester Peña's woodcuts

Dra. Silvia Dolinko*

Resumen

El presente artículo se centra en el análisis de un conjunto de seis xilografías del artista argentino Juan Antonio Ballester Peña realizadas a fines de los años 1920, y que desde principios del siglo XXI forman parte de la colección del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba). Considerando su lugar en el nuevo guión curatorial de la colección, *Verboamérica* (2016), los grabados del artista cobran un nuevo estatuto público y una renovada potencia. A partir del análisis de esas estampas xilográficas, este trabajo procura abordar algunos aspectos de la obra de Ballester Peña en su aporte a la construcción, consolidación y visibilidad de las relaciones entre arte y política en la Argentina del siglo XX, apuntando a ampliar, a través del análisis de este corpus, el canon del grabado local y esbozar sus diálogos con la escena contemporánea.

Palabras clave

Ballester Peña- xilografía; anarquismo; publicaciones; curaduría.

Abstract

The present article focuses in a set of six woodcuts of the Argentinian artist Juan Antonio Ballester Peña produced in the late 1920s, and which since the beginning of the 21st Century is part of the collection of the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba). Considering their place in *Verboamérica* (2016), a new exhibit concept of the collection, the prints of this artist acquire a new public status and a renewed potency. On the basis of the analysis of this set of prints, this paper seeks to address some of the contributions of Ballester Peña in the construction, consolidation and visibility of the relationships between art and politics in the Argentina of the 20th Century, aiming to expand the local printmaking canon and to outline their dialogs with the contemporary art scene.

Keywords

Ballester Peña- woodcut; anarchism; publications; curatorship.

En 2003, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) incorporó a su patrimonio seis xilografías de Juan Antonio Ballester Peña, donadas por su hijo a esa institución. Se trata de estampas que implican mensajes de lucha y combate social, imágenes de trabajadores y también de personalidades destacadas de la cultura argentina: sin título [*Una acción La Campana de Palo*], *Protesta*, *Mujer de campo*, *Hombre de campo*, *Dr. Pedro Escudero* y *Raquel Forner* son los títulos de las obras en cuestión¹. A pesar de su heterogeneidad iconográfica, el conjunto se unifica por el marco cronológico: todas las obras fueron realizadas entre 1927 y 1928, uno de los momentos de mayor visibilidad e impacto público de la obra de este artista gracias, especialmente, a su multiplicación en algunas publicaciones de amplia circulación.

Al momento de la donación, algunas de estas obras fueron incluidas en la exposición que daba cuenta de las recientes incorporaciones al patrimonio de la institución². Luego, como sucede tantas veces, con tantas obras, las estampas permanecieron en la reserva del museo; fue a partir de su inclusión en el guión curatorial del Malba a cargo de Agustín Pérez Rubio y Andrea Giunta, inaugurado en 2016 – en coincidencia con el 15 aniversario del museo –, que estas xilografías fueron objeto de una relectura. A partir de ejes conceptuales y un glosario que revisa cuestiones sobre sociedad, política, género y ecología, entre otras problemáticas, *Verboamérica* fue el nombre planteado por sus curadores para dar cuenta de una nueva perspectiva sobre la colección, concibiéndola “performativa y temporal, que pone en evidencia la crisis de la linealidad y unicidad del tiempo histórico que ha tenido lugar durante la globalización” (Pérez Rubio, 2016: 35). Giunta plantea en el catálogo que “las palabras, los términos clave, son importantes. En lugar de centrarnos en las nociones que desde una perspectiva eurocéntrica tradicionalmente ordenaron las producciones latinoamericanas [...] activamos aquellas que dieron nombre a los proyectos que los propios artistas formularon cuando crearon sus programas estéticos distintivos” (Giunta, 2016:56). *En el principio; Mapas, geopolítica y poder; Ciudad, modernidad y abstracción; Ciudad letrada, ciudad violenta, ciudad imaginada; Trabajo, multitud y resistencia; Campo y periferia; Cuerpos, afectos y emancipación y América indígena, América negra* son los títulos de los ocho ejes que articulan el relato curatorial.

En el marco de este guión, las xilografías expuestas de Ballester Peña (San Nicolás de los Arroyos, 1895 – Buenos Aires, 1978) cobraron un nuevo estatuto público y una renovada potencia. A partir del análisis de esas estampas xilográficas pertenecientes a la colección del Malba, este trabajo procura abordar algunos aspectos de la obra de Juan Antonio Ballester Peña en su aporte a la construcción, consolidación y visibilidad de las relaciones entre arte y política en la Argentina del siglo XX, con particular foco en los años veinte. Considerando que esta relación constituye uno de los ejes dominantes en la reciente historia del arte y su construcción de una trama entre instituciones, poéticas y cultura visual, el trabajo también procura ampliar, a través del análisis de este corpus del artista, el canon sobre la tradición del grabado social en la Argentina. Si la lectura sobre este canon hizo foco hasta el momento en ciertos nombres propios e instancias de circulación privilegiadas, este recorrido se centra en una figura hasta el momento poco explorada que permite seguir echando luz sobre la construcción de una tradición del arte político en la Argentina.

Acciones y protestas

Gran parte de la obra gráfica de las primeras décadas del siglo XX en la Argentina estuvo vinculada a la difusión de discursos de denuncia social y de posicionamientos críticos, en donde la representación de trabajadores en lucha, madres proletarias y sujetos combativos fueron recurrentes en aguafuertes, litografías y xilografías. Entre la crítica social y el testimonio, muchas estampas dieron cuenta de posicionamientos políticos de diverso sesgo ideológico dentro de la izquierda, implicando muchas veces que la multiejemplaridad inherente al grabado tradicional fuera potenciada por su reproducción en la prensa periódica y las publicaciones culturales (Dolinko, 2016). Fue en esta trama entre la producción del grabado como arte múltiple y su difusión ampliada a través de su reproductibilidad que se desplegó la obra del joven Ballester Peña, contribuyendo a conformar – especialmente durante el segundo lustro de los años 20 – un imaginario gráfico sobre los trabajadores, su entorno y sus luchas. Dentro de esta década, Rodrigo Gutiérrez Viñuales ubica tres momentos diferenciales de la obra del artista, entre las que resulta de interés destacar, en lo que refiere al corpus en cuestión, el momento en torno a 1925-1929, cuando abreva en “un lenguaje expresionista y geometrizado sin parangón en el medio argentino”(Gutiérrez Viñuales 2014: 323).

Eran los tiempos en los que muchas de sus piezas xilográficas aparecían firmadas dentro de la estampa con las iniciales RS, tallada en la matriz de madera e impresa. Estas letras remiten al seudónimo que el artista empleaba por entonces, Ret Sellawaj, conformado por la inversión del orden de las iniciales de sus nombres (J de Juan, A de Antonio) y de su apellido, sustituyendo la B del apellido Ballester por la W, lo que resultaba un nombre de ficción de aparentes dejes nórdicos o germánicos.

A lo largo de la década del veinte, en la que se puso de manifiesto su filiación anarquista, desarrolló en forma intensiva un corpus gráfico que reforzó su adhesión a ese movimiento que, por esos tiempos, asistía a una intensa discusión de posicionamientos y a una eclosión de proyectos editoriales³. Ese corpus gráfico de Ballester Peña resulta contemporáneo de las obras de otros grabadores sociales, como Guillermo Facio Hebequer, José Arato, Abraham Vigo, o de las primeras incursiones en la xilografía del joven Víctor Rebuffo, quienes con el tiempo constituirían algunos de los nombres paradigmáticos del canon del grabado social en la Argentina.

En esos años, en tanto colaborador asiduo en diversos emprendimientos editoriales anarquistas, los grabados en madera y dibujos de Ballester Peña contribuyeron en clave visual a la difusión del ideario ácrata. Así, por ejemplo, fue redactor gráfico e integrante del grupo editor de *La Campana de Palo. Periódico mensual de Bellas Artes y Polémica*⁴. Editada entre 1925 y 1927, esta publicación anarquista estaba liderada por el crítico de arte Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta) y el artista Carlos Giambiagi, con quienes por esos años Ballester Peña mantenía una estrecha relación amistosa, compartiendo ideario político y artístico (Artundo 2004).

La referencia a la campana – objeto para propagar llamados de atención, provocador de alertas, de despertar de conciencias – era puesta en juego en la publicación tanto en términos visuales como retóricos. Al tomar este elemento como metáfora del “periodismo moderno” en tanto “insonoro y apollillado leño”, se señalaba en la presentación de la publicación que ésta sería

una misérrima campana de palo entre otras tantas campanitas y campanazas de mohoso leño, mudas ante el espectáculo de la ignominia, la rapacidad, el chantaje, el cohecho, la extorsión, la corrupción y demás *ciones* que por su longitud infinita no enumeraremos. (...) Nietos, biznietos y tataranietos retozones de Tolstoi, Romain Rolland, del nazareno Gandhi y de otros apóstoles, se puede comprender en seguida cuál será nuestra orientación ética y nuestra actitud espiritual ante la feria de la realidad del mundo físico, del anímico, intelectual⁵.

A lo largo de los 17 números de la revista apareció una importante cantidad de viñetas de Ballester Peña. Sin embargo, entre sus imágenes allí incluidas se destaca la xilografía de la primera página de la edición de *La Campana de Palo* de marzo de 1927 (año II, número 13), correspondiente a la segunda época de la publicación (Artundo 2008). La imagen fue diagramada junto al texto “Siluetas desconocidas” de Florencio Escadó, presentado entonces como “un nuevo prosista”⁶ [fig. 1].



Fig. 1. *La Campana de Palo*, 1927, Juan Antonio Ballester Peña, colección MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

La xilografía en cuestión – una de cuyas estampas se incluye en la colección del Malba – aparece dominada por la figura de un hombre que porta una antorcha – símbolo caro al ideario anarquista – y que se encuentra montado sobre una campana alada, comandándola en vuelo sobre un paisaje aludido por un árbol. En el centro de la campana está inscripto el signo \$ 5 y al pie de la imagen el texto “Una

acción. La Campana de Palo”: se trata de la referencia al costo asignado a cada una de las cien estampas xilográficas impresas por el artista como campaña para recaudar fondos para las publicaciones de este grupo editor de intelectuales anarquistas. Así, la xilografía resultó clave dentro del proyecto de *La Campana de Palo*: en la revista – cuyo costo era de 10 centavos – se mencionaba que “este grabado en madera que publicamos en la primera hoja de nuestro periódico lo emplearemos para hacer un tiraje de cien acciones. La suma que recojamos con ellas nos servirá como fondo de reserva para las ediciones sucesivas de los folletos que hemos venido anunciando. (...) los accionistas tendrán opción a dos folletos gratis de la edición de lujo que será numerada de uno a cien, y veinte más fuera de comercio”⁷. El único folleto publicado finalmente por *La Campana de Palo* como sello editorial fue el texto de Luis Emilio Soto *Zogoibi: novela humorística* (1927), crítica a la novela de Enrique Larreta publicada el año anterior.

La referencia a la “acción” puede leerse, en este contexto, en un doble sentido o, más bien, como juego de palabras: por una parte, considerando que la edición de la xilografía consistió en una estrategia para la obtención de dinero, el término alude a la *acción* en tanto valor bursátil; por otra parte, en el marco de su publicación en una revista libertaria, también puede considerarse que remitía a la “acción directa” como denominación vinculada a algunas prácticas anarquistas⁸. Para reforzar el valor simbólico de la estampa – lo que, a la vez, reenviaba a su valor de cambio – en el número 14 de *La Campana de Palo* se respondía a la supuesta queja de un lector, identificado como Serapio Gonzalvo, reprochándole que

su carta parece demostrar que al pagar cinco pesos por la *Acción* de nuestra editorial pagó una exorbitancia. ¿Qué pretende, señor mío, un grabado de Holbein o de Durero por cinco pesos? Una *Acción* que le da derecho a dos folletos, de nuestra primera y segunda edición; de yapa le regala un grabado de nuestro insigne grabador que cubre su retirada con el pseudónimo bárbaro Ret-Sellawaj, ¿no le basta todavía? ¿Querrá además, el indio y el tigre, ese tigre que para encontrarlo hay que zarandear toda la arena del desierto? Conténtese, criatura de Dios, o le tiramos por la cabeza ese pseudónimo bárbaro⁹.

En relación con la tirada de esta xilografía en tanto vía para la recaudación de dinero, cabe mencionar el dato incluido en otra estampa de la misma tirada de la colección del Malba, pero perteneciente en ese caso a una colección privada: la inscripción manuscrita “Fondo para editar cuadernos artísticos literarios”, referencia firmada por Carlos Giambiagi en su rol de “administrador”, y datada en Buenos Aires en abril de 1927. Así, tanto dentro como fuera de las páginas de *La Campana de Palo* – como imagen reproducida en la revista y como estampa autónoma o *grabado original* impreso a partir de la matriz de madera realizada por el artista (Dolinko, 2009) – esta obra de Ballester Peña contribuyó a dar anclaje visual a este emprendimiento cultural anarquista.

Por esos mismos años, el artista también tuvo actuación en el Suplemento Semanal (1922-1926) del diario *La Protesta* (Anapios, 2011), otra destacada publicación anarquista de la que el ya mencionado crítico de arte Atalaya había sido editor. Si sus xilografías y dibujos aparecieron en forma sistemática en esas páginas, tiempo después también participó en el Suplemento Quincenal de *La Protesta* (1927-1929), perteneciente al mismo grupo editor. Las obras de Ballester Peña ocuparon muchas de las portadas y páginas internas de estas publicaciones, como xilografías autónomas y también en pequeñas viñetas que aluden al mundo del trabajo y al paisaje fabril.

Allí sus imágenes se pusieron en diálogo con las de otros artistas contemporáneos como Käthe Kollwitz, George Grosz y Frans Masereel. Este último, reconocido grabador belga, resultaba por aquellos años un referente clave en el campo artístico por su construcción de un imaginario de lucha y resistencia materializado a través de la gráfica. La obra de Masereel era bien conocida entonces en Buenos Aires: no solo era reproducida en los suplementos de *La Protesta* – y también en otros medios gráficos, como las revistas *Nervio* o *Contra. La revista de los franco-tiradores* –, sino que llegaba a la capital argentina a través de ediciones europeas, como *Les Cahiers d'aujourd'hui*: esta publicación se mencionaba en la “Lista de revistas” incluida en el número de *La Campana de Palo* de marzo de 1927, en donde también aparece una xilografía de Ballester Peña. El impacto de la obra de Masereel puede encontrarse en el modo en que Ballester Peña estructuró algunas de sus obras de aquellos años. Por ejemplo, dentro del corpus de xilografías patrimonio del Malba, esa impronta del artista belga es reconocible en la imagen de *Protesta* [fig. 2.], con su figura protagonista inscrita en un entorno urbano que parece desestabilizado, con su representación de edificios y su yuxtaposición de planos con fuertes puntos de fuga, con el fondo que brinda dinamismo al personaje en tensión.



Fig. 2. *Protesta*, 1928, Juan Antonio Ballester Peña, colección MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

La imagen de *Protesta* está dominada por la figura de un hombre de cuerpo macizo y actitud aguerrida que sostiene un hacha con manos crispadas; el objeto no está empleado en cuanto herramienta de trabajo, sino como arma de combate. Junto a la expresión fiera de la cara del hombre – de ojos exaltados

y dientes apretados –, sus brazos y manos no solo dan cuenta de su fuerza física, sino también de la tensión que carga su cuerpo. Al blandir el hacha, el hombre protagoniza un gesto de protesta, de rebelión. El entorno urbano es el escenario para esta acción: ámbito donde se manifiestan las penurias y la opresión de las clases trabajadoras, pero también espacio de intervención social. En este caso, la composición está dominada por la figura imponente, monumental aun dentro del pequeño formato de la xilografía de 23 x 19,5 cm. El protagonista está circundado por otras personas apenas esbozadas; las cabezas de otros hombres a su alrededor aluden a la presencia grupal, al sujeto colectivo.

Aunque la xilografía *Protesta* no se incluyó en las publicaciones homónimas ya referidas, su vínculo con su programa estético e ideológico es claro, y excede la referencia inicial al título. Puede considerarse como ejemplo de esto el texto con el que el *Suplemento Quincenal* de *La Protesta* del 13 de junio de 1929 se dirigía a los trabajadores, presentándose como

el vocero de las rebeldías populares, el látigo que fustiga a los tiranos y a los malvados; esta antorcha de luz que ilumina el camino de la emancipación a los pueblos irredentos (...) Los que alienten en su pecho ideas generosas y sientan en su corazón palpitar el ideal redentor, encontrarán en *La Protesta* el impulso animador de sus energías y la voz fraterna que habla de los dolores, de las angustias y de los anhelos de los esclavos insumisos. *La Protesta* pregona siempre el ideal redentor, la justicia social, el odio santo de los oprimidos y vejados por el capital y el Estado. Es vuestro paladín, vuestra barricada, trabajadores¹⁰.

La relación que puede establecerse con la obra de Ballester Peña y su imagen de lucha y resistencia aparece aquí con gran evidencia. A la vez, los vínculos de esta xilografía con las imágenes incluidas en los suplementos de *La Protesta* también se pueden sostener por algunas de las obras del propio artista allí publicadas, como aquella que representa a un hombre que sostiene un pico con ambas manos, con el cuerpo en posición dinámica, la pierna derecha adelantada y la cara tapada por el arma con la que está a punto de asestar un golpe, publicada en el *Suplemento Semanal* de *La Protesta* del 20 de septiembre de 1926. También la viñeta con la imagen de una maza, aparecida en el número 283 del *Suplemento Quincenal* de *La Protesta* del 30 de abril de 1928, puede ser vinculada – en términos formales e iconográficos – con el arma de *Protesta*. Pero a la vez, en esa publicación aparecieron otro tipo de imágenes del artista asociadas al registro de las clases populares, como *Mujer de campo*.

Hombres y mujeres trabajadores

Uno de los principales tópicos de la tradición del grabado social en la Argentina del siglo XX fue el de la representación de los trabajadores; aunque la imagen del obrero urbano fue la predominante dentro de este lineamiento, también fue recurrente la figura del trabajador rural. Contemporáneas a estas obras de Ballester Peña, se sucedieron las campesinas y campesinos de Abraham Vigo o de Carlos Giambiagi – este último, como ya se consignó, su compañero de emprendimientos artísticos dentro de las filas del anarquismo –; pocos años después, esos mismos personajes agrarios aparecieron en las obras de Pompeyo Audivert o Víctor Rebuffo¹¹. Mientras que en las xilografías y aguafuertes de esos artistas el trabajador urbano estuvo encarnado mayoritariamente en personajes masculinos, sus pares rurales fueron corporizados tanto por hombres como por mujeres, empuñando sus herramientas de trabajo o cargando la cosecha. Inscriptas dentro de esta tradición iconográfica, se destacan dos de las obras de Ballester Peña que conforman su corpus del Malba: *Mujer de campo* y *Hombre de campo* [figs. 3 e 4].



Figs. 3-4. *Mujer de campo* y *Hombre de campo*, 1928, Juan Antonio Ballester Peña, colección MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Concebidas a modo de díptico gráfico, Ballester Peña representó en estas obras a dos trabajadores agrarios en un alto en sus tareas, ensimismados en medio de la quietud del paisaje rural. Ambas imágenes no solo se relacionan por el tema, la técnica y el título que las vincula, sino también a través de su composición: por la posición espejada de los cuerpos, por las líneas de fuerza contrapuestas de los troncos de árboles en el fondo, por la distribución de las texturas blancas sobre los planos negros característicos de la técnica xilográfica. Las figuras están definidas desde un registro modernista, a partir de la resolución cilíndrica de brazos, manos, torsos y piernas, en clave cézanniana. Los cuerpos de estos campesinos son portadores de una carga existencial que denuncia la dureza de la vida rural; mientras que la mirada del *Hombre de campo* se adivina atenta y proyectada hacia un punto incierto en el paisaje, la actitud de la *Mujer de campo* resulta más reconcentrada, como resignada, casi abatida.

Mujer de campo fue reproducida en la portada del Suplemento Quincenal de *La Protesta* del 19 de julio de 1928 (Buenos Aires, año VII, n. 288) [fig. 5], edición que incluyó los artículos “Apostilla polémica en torno a la anarquía y el fascismo” de Diego Abad de Santillán – dirigente e historiador del movimiento anarquista –, “El capitalismo moderno. Teoría y táctica. Intereses e ideales” de Luis Fabbri, “Los anarquistas y los socialistas. Afinidades y contrastes” de Enrico Malatesta o “Miguel Bakunin desde sus comienzos hasta 1864” de Max Nettlau, entre otros. Frente a la preeminencia de la palabra escrita, en las páginas interiores de ese número de la publicación se reprodujeron tres obras de otros autores; las imágenes aluden al trabajo fabril, y una de ellas tematiza el malestar de la vida urbana a través de una cita a la imagen de *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova, obra pionera y emblemática del arte social en la Argentina (Malosetti Costa, 2016). Frente a la acotada presencia de la imagen en el suplemento de *La Protesta*, cobra entonces mayor relevancia la inscripción de *Mujer de campo*

ocupando la portada. Sin embargo, al igual que las otras imágenes de esa edición, la xilografía fue reproducida allí sin referencias de autoría o datos de la obra.

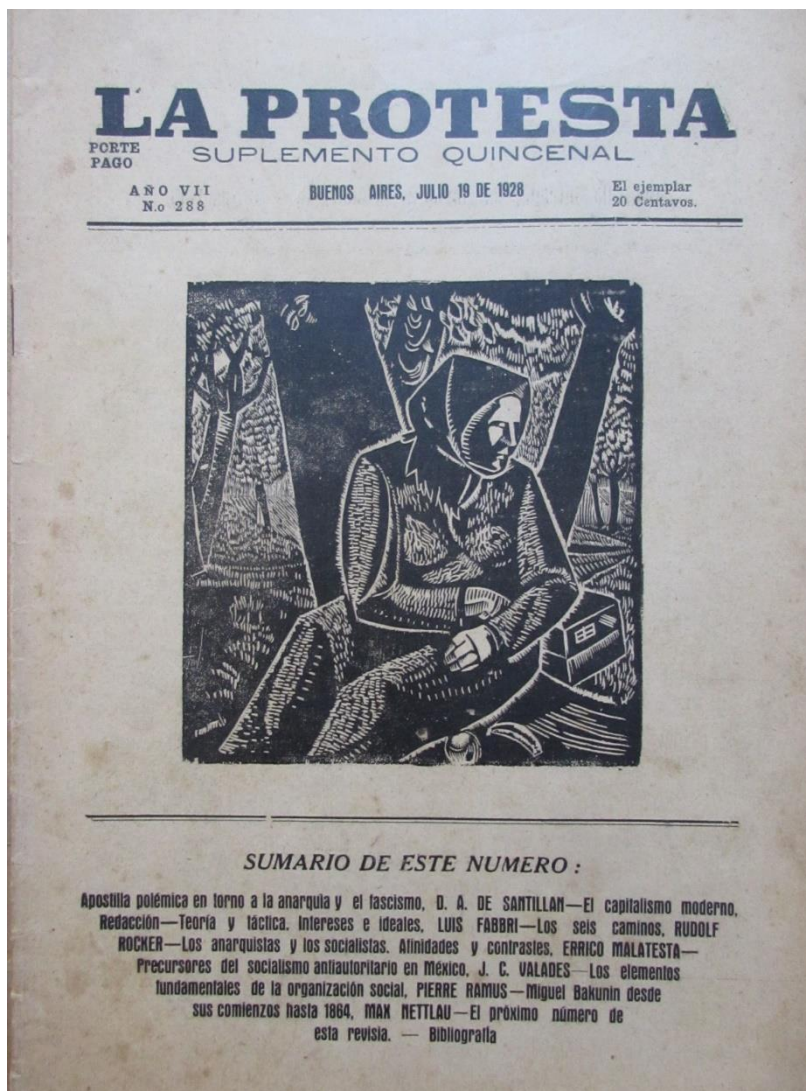


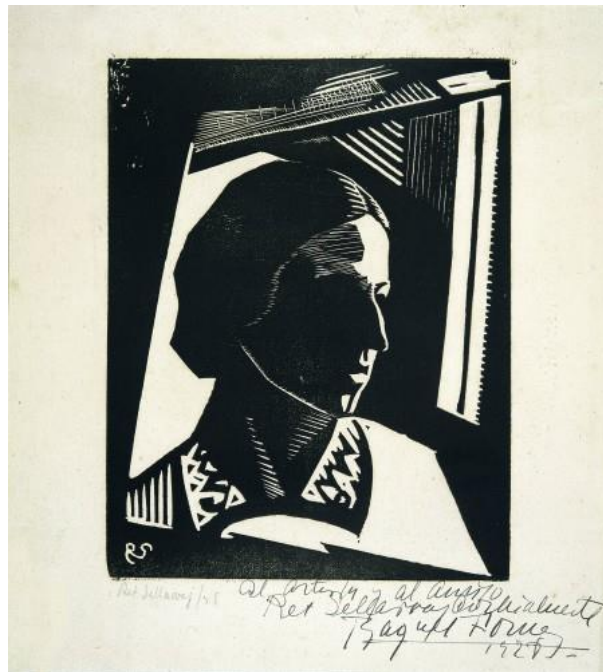
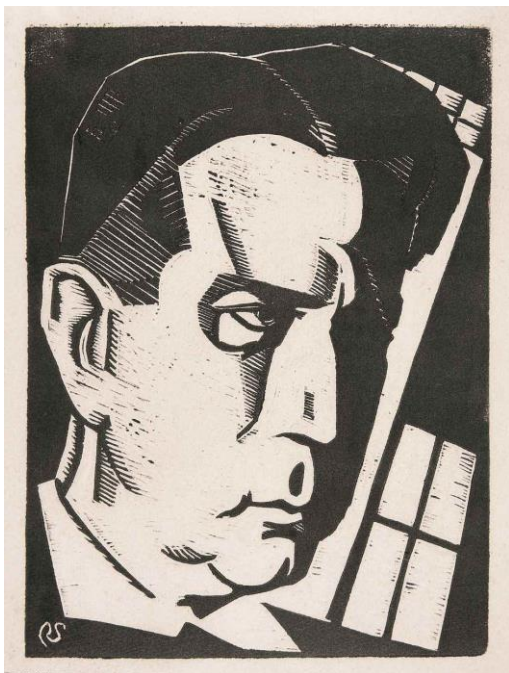
Fig. 5. Suplemento Quincenal de *La Protesta* del 19 de julio de 1928, Buenos Aires, año VII, n. 288, Biblioteca Popular José Ingenieros, Buenos Aires.

Ballester Peña, tal como ya se ha comentado, fue un asiduo colaborador en esta publicación anarquista: sus dibujos y grabados aparecieron en sus tapas y páginas interiores; sin embargo, mientras que en sus imágenes allí reproducidas primaban los personajes urbanos – trabajadores de fábricas o del puerto – fueron escasas sus referencias al ámbito rural. Una excepción en este sentido es su *Idilio campero*, reproducido bajo su seudónimo Ret Sellawaj en el *Suplemento Semanal de La Protesta* (28 de julio de

1924, p. 4), donde representó una pareja de jóvenes campesinos que, en clave romántica y con delicada resolución gráfica, se abraza en medio de un paisaje bucólico.

Si en la obra de Ballester Peña la temática rural fue excepcional, “el problema de la tierra” resultó un aspecto de interés para el grupo editor de *La Protesta*. Así, en el cuestionario para el *Certamen Internacional* convocado en 1927 en ocasión del trigésimo aniversario de la publicación, se abordaba “la cuestión campesina” como uno de los aspectos a considerar dentro de la doctrina anarquista en sus relaciones con la cuestión obrera. Allí se sostenía que “si el obrero de la ciudad ignora que su vida depende de lo que produce la tierra, que el trabajo que realiza es superfluo y nocivo en sus dos terceras partes (...) el campesino en cambio, más identificado consigo mismo y con la naturaleza, conoce el valor real de su labor y saber utilizarla más racionalmente”¹². A la vez, se planteaba que la solución al problema social de la tierra “representa el fin de todo el sistema político y económico edificado sobre la esclavitud del trabajo y la sumisión de los trabajadores”¹³.

Es posible entonces pensar a *Mujer de campo* y *Hombre de campo* de Ballester Peña en su relación con este texto de posicionamiento doctrinario editado por la publicación anarquista. Así, puede considerarse que estas imágenes remiten, desde su actitud pasiva y reconcentrada, a una lectura sobre la sumisión del trabajador rural, en contraste con la representación de otros sujetos en actitud combativa de algunas de sus xilografías contemporáneas, como el protagonista de *Protesta*.



Figs. 6-7. Pedro Escudero, 1928; Raquel Forner, Juan Antonio Ballester Peña, 1928, colección MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Al contrario de estas xilografías en las que representó a hombres y mujeres anónimos, a modo de figuras prototípicas con un sutil anclaje ideológico, el artista retrató por esos mismos años a dos personalidades del mundo cultural porteño: el médico Pedro Escudero y la artista Raquel Forner [figs. 6-7]. Estas obras no sólo se vinculan por su año de realización (1928), sino también por su planteo formal y su resolución sintética, rasgo que los asocia a los lineamientos visuales que definieron una “nueva sensibilidad” de la modernidad artística de los años veinte.

El artista resolvió sendas imágenes considerando la distribución de planos netos y los fuertes contrastes del blanco y negro propios de la xilografía para enfatizar el perfil de los rostros retratados y su marco de inscripción: los planos de fondo de estructura geometrizada. Aun en su representación sintética, estas imágenes refieren a figuras individualizadas claramente reconocibles¹⁴. Se trata de dos figuras relevantes en sus respectivos ámbitos de acción. Pedro Escudero, reconocido médico experto en nutrición, fue pionero en esa especialidad en nuestro país y en América Latina. Al momento en que Ballester Peña lo retrató, Escudero tenía 51 años, era miembro titular de la Academia Nacional de Medicina y profesor titular de Clínica Médica. En 1927 había iniciado una campaña de divulgación respecto de su objeto de estudio, proponiéndose transmitir “una información científica que no debe ser patrimonio exclusivo de profesionales y profesores”. Se trataba, sin dudas, de una personalidad destacada y con una larga trayectoria en su disciplina.

Por el contrario, Raquel Forner – hoy en día, una de las artistas argentinas más reconocidas del siglo XX – hacía pocos años que había iniciado su carrera profesional cuando Ballester Peña realizó su retrato xilográfico. En 1922 había egresado de la Academia Nacional de Bellas Artes con el título de Profesora de Dibujo; dos años más tarde había obtenido el Tercer premio de Pintura en el XVI Salón Nacional de Bellas Artes de 1924. En el año en que Ballester Peña produjo su retrato, Forner realizaba su primera exposición individual, en la galería Müller de Buenos Aires; a partir de esa muestra, Alberto Prebisch calificó a la artista como “un nuevo y auténtico valor plástico” desde la revista católica *Criterio*¹⁵.

Considerando la trayectoria de Ballester Peña en las filas del anarquismo repasada hasta este momento, la referencia a que poco tiempo después también comenzó a intervenir con sus imágenes en *Criterio* puede resultar sorprendente: el artista tomaba distancia de los medios, los referentes y el imaginario anarquista. Sin embargo, en lo que respecta a su relación amistosa y profesional con Forner, cabe señalar que la misma no se produjo a través de las páginas de esa publicación católica, sino a partir de algunas exposiciones colectivas que habían reunido la obra de jóvenes artistas argentinos. El crítico de arte Atalaya había sostenido que lo que vinculaba a este grupo de pintores era su común “espíritu aventurero de una jamás saciada inquietud. Todos están en marcha en una búsqueda de sí mismos con una seriedad de propósitos innegables. Casi todos son felices y prometedores ensayos de lo que podrán ser en un no lejano día”¹⁶. También en *La Campana de Palo* se había destacado previamente la obra de Forner; su pintura *Un niño* se reprodujo en el número 8 (octubre de 1926), en el marco de una crítica de arte sobre el Salón de Primavera. Un año después, sus pinturas enviadas al Salón de Primavera de 1927 fueron calificadas como de “resolución inteligente”¹⁷. Estos datos de referencias cruzadas permiten matizar y/o poner en tensión las perspectivas que muchas veces remiten

a divisiones o posicionamientos monolíticos, contruidos tanto por los discursos de los propios artistas como por la crítica y la historiografía del arte.

La inscripción que incluye la estampa de la colección del Malba da cuenta de la relación amistosa que vinculó a ambos artistas: Forner rubricó el retrato que le había hecho su colega, dirigiéndose a él en su carácter de “artista y amigo”¹⁸. La amistad entre ambos artistas continuó en los siguientes años, y un registro de esta relación es el impacto de la imagen de Ballester Peña en la obra de Forner a partir del ejemplo de la pintura *Lo rodean los ángeles*, de 1929 (Gutiérrez Viñuales 2014:327). Otros indicadores de esta relación personal son las fotografías de principios de los años treinta sitas en el archivo del artista conservado por su familia; allí se puede ver a ambos compartiendo algunos momentos de sociabilidad junto a otros artistas argentinos modernos, como Lino Enea Spilimbergo, Emilio Centurión, Juan Del Prete, Alfredo Guttero y Pedro Domínguez Neira: un picnic campestre o una cena eran entonces instancias de camaradería y espacios para intercambios culturales y personales.

Para esos momentos, ya alejado de su anterior inscripción en las filas del anarquismo y del uso de su pseudónimo Ret Sellawaj, Juan Antonio Ballester Peña había concretado un giro radical, pasando de la anarquista *La Protesta* a la católica *Criterio*; para esos tiempos ya había iniciado su corpus de pintura religiosa, temática que continuaría desarrollando el resto de su carrera. Su derrotero artístico asistió a fines de los años veinte a un momento bisagra ideológico y profesional, tomando definitiva distancia del ideario ácrata que abrazara pocos años antes.

Conclusión en tiempo presente

Nueve décadas más tarde, las xilografías de Ballester Peña se incluyeron en *Verboamérica* en el Malba. No fueron, desde ya, las seis estampas de la colección del museo las que salieron nuevamente a la luz pública, sino las dos obras de mayor sesgo ideológico del conjunto estudiado: aquellas realizadas inicialmente para ser inscriptas en medios gráficos militantes combativos, el hombre de *Protesta* y la acción xilográfica de *La Campana de Palo* [fig. 8].



Figs. 8-9. Exhibición *Verboamérica*, Malba, curaduría de Andrea Guinta y Agustín Pérez Rubio, 2018. Fotografía de la autora.

Las obras integran el núcleo “Trabajo, multitud y resistencia”, en donde se encuentran obras paradigmáticas del arte político de la Argentina y Brasil. En uno de los muros laterales de la sala se despliega una sucesión sesentista rutilante: *La familia obrera*, de Oscar Bony, *Estudo para Nao há vagas*, de Rubens Gerchman, *O Público y Guevara morto*, de Claudio Tozzi, *América, o herói*, de Antonio Dias. La pared opuesta a donde se alinean ambos grabados de Ballester Peña está ocupada por una de las obras ya no sólo claves del museo, sino también de la historia del arte argentino: *Manifestación* (1934) de Antonio Berni opera como polo magnético para el gran público que asiste a la institución; esa gran pintura contrasta con las xilografías de Ballester Peña en lo que respecta a su tamaño y su técnica pero también por su posicionamiento ideológico: siguiendo la lectura de Roberto Amigo (2017: 35), la pintura de Berni se trata de una puesta en imagen de la línea de “clase contra clase” de los partidos comunistas a principios de los años treinta.



Fig. 10. Exhibición *Verboamérica*, Malba, Magdalena Jitrik, serie de fotografías, 2000. Fotografía de la autora.

Es en mayor medida con las obras situadas en el muro a la izquierda de las xilografías donde esas imágenes de Ballester Peña se recargan de sentidos y actualizan la problematización en torno a los

dispositivos, las ideologías y los medios de circulación de imágenes [fig. 9]. En un extremo de la pared, una selección de las estampas realizadas por el Taller Popular de Serigrafía (TPS) en el marco de las movilizaciones populares y callejeras en los años 2002-2005 está encabezada por la imagen que alude a *La Protesta* y al origen anarquista del movimiento obrero argentino organizado. Poco más allá, al lado de las estampas de Ballester Peña, se despliega una serie de fotografías de la investigación de Magdalena Jitrik en la Federación Libertaria Argentina (FLA) en torno al año 2000; la artista argentina revisitaba por entonces el archivo de la agrupación anarquista y reactualizaba viejos documentos gráficos ácratas: junto a estas fotografías, algunos dibujos de Jitrik intervinieron históricos papeles membretados con un nombre connotado: “La Protesta. Publicación anarquista”¹⁹. La relación de contigüidad entre las xilografías que tuvieron una intervención social activa en un momento pasado en el que el anarquismo se encontraba en plena vigencia, y la revisión histórica, casi arqueológica, de la artista contemporánea sobre algunos episodios del movimiento libertario argentino, ponen en acto la puesta en cuestión de los relatos lineales de la tradición historiográfica [fig. 10].

Si una de las propuestas de los curadores fue apuntar a “contemporizar el pasado, proyectar el pasado en el presente, y viceversa. Al hacerlo, nuestro presente cambia, se modifica, y nuestro pasado queda disponible para ser rescatado en un ejercicio de autoinvestigación” (Pérez Rubio, 2016:39), la visibilización de estas estampas de Ballester Peña en este punto del montaje de la colección del museo parece resultar un ejemplo contundente de este objetivo. Como proyección de un derrotero sorprendente que va desde *La Protesta* al Malba, sus estampas siguen interpelando a las renovadas miradas contemporáneas con la fuerza de sus históricas imágenes.

Referências

- AMIGO, R. Un compromiso con el humanismo trascendente. AA.VV., *Berni. Diez obras comentadas*. Buenos Aires: Eufyl, 2017, pp. 35-40.
- ANAPIO, L. Una promesa de folletos. El rol de la prensa en el movimiento anarquista en la Argentina (1890-1930). *A contracorriente*, vol. 8, n. 2, Winter, 2011, pp. 1-33.
- ARTUNDO, P. *La Campana de Palo* (1926-1927): una acción en tres tiempos. *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
- ARTUNDO, P. (org.). *Atalaya. Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004.
- BARRANCOS, D. *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo*. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1990.
- DIEZ FISCHER, A. *Estrategias de historización y procesos de inscripción histórica en las prácticas artísticas, discursos críticos y proyectos curatoriales del arte argentino (1994-2003)*. Tesis de doctorado – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2017.
- DOLINKO, S. Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [on line], Images, mémoires et sons, París, L’Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2016.
- _____. Grabados originales multiplicados en libros y revistas. MALOSETTI COSTA, Laura; GENÉ, Marcela (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2009, pp. 165-194.

FARKAS, M.; STÄMPLFLI, G. Idealización o barbarie. El sello postal Labrador. *XIº Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Tucumán, 2007.

GIUNTA, A. Todas las partes del mundo. *Verboamérica*, Buenos Aires: Malba-Fundación Costantini, 2016.

GRILLO, M. C. *La Revista La Campana de Palo. Arte, literatura, música y anarquismo en el campo de las revistas culturales del período de vanguardia argentino (1920-1930)*, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2008.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. *Libros argentinos, Ilustración y modernidad (1910-1936)*, Buenos Aires: Cedodal, 2014.

MALOSETTI COSTA, L. Sin pan y sin trabajo., AA.VV., *Ernesto de la Cárcova*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016.

MALOSETTI COSTA, L.; DOLINKO, S. *La Protesta. Arte y política en la Argentina*, Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 2014.

PÉREZ RUBIO, A. Historia abierta, tiempo múltiple. La colección Malba desde otro giro. *Verboamérica*, Buenos Aires: Malba-Fundación Costantini, 2016.

SURIANO, J. *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*, Buenos Aires: Manantial, 2001.

Notas

* Conicet-IDAES/UNSAM. Mail: sdolinko@unsam.edu.ar

¹ *Protesta* (1928, xilografía sobre papel, 23 x 19,5 cm, Nº inv. 2003.41); sin título [Una acción La Campana de Palo] (1927, xilografía sobre papel, 13,5 x 13,5 cm., Nº inv. 2003.42), *Mujer de campo* (1928, xilografía sobre papel, 21 x 19,5 cm., Nº de inv. 2003.44), *Hombre de campo* (1928, xilografía sobre papel, 20,4 x 19 cm., Nº de inv. 2003.45); *Dr. Pedro Escudero* (1928, xilografía sobre papel, 19,5 x 13,8 cm., Nº de inv. 2003.43) y *Raquel Forner* (1928, xilografía sobre papel, 19,5 x 14,7cm., Nº de inv.: 2003.46).

² *Donaciones, adquisiciones y comodatos*, MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004-2005.

³ Algunos textos de referencia sobre el anarquismo en la Argentina son los de Barrancos (1990) y Suriano (2001).

⁴ La publicación puede consultarse en <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/campana-de-palo/>

⁵ Anónimo, Las campanas, *La Campana de Palo*, Buenos Aires, año I, n. 1, 17 jun. 1925, p. 3-4.

⁶ Florencio Escardó fue un célebre médico pediatra argentino; para el momento en que se publicó este texto en *La Campana de Palo*, tenía 22 años y era estudiante en la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires.

⁷ Anónimo, El grabado para las acciones. *La Campana de Palo*, Buenos Aires, año II, n. 13, marzo de 1927, p. 7.

⁸ En este sentido, el mismo grupo editor de la revista había sostenido tiempo antes la publicación *Acción de Arte*. Cf. Artundo (2008).

⁹ *La Campana de Palo*, n. 14, Buenos Aires, abr. 1927, p. 8.

¹⁰ Suplemento Quincenal de *La Protesta* del 13 de jun. 1929.

¹¹ Desde otra perspectiva ideológica, la imagen del trabajador rural también fue un tópico central de la cultura gráfica o cultura postal (Farkas y Stämpfli, 2007).

¹² El problema de la tierra. *Certamen Internacional de La Protesta. En ocasión del 30 aniversario de su fundación: 1987-13 de junio-1927*, Buenos Aires: Editorial La Protesta, 1927, p. 102.

¹³ *Ibid.*, p. 108.

¹⁴ La realización de retratos xilográficos, especialmente de personalidades vinculadas al ámbito cultural, y su reproducción en publicaciones era una práctica habitual en aquella época; en este sentido, Ballester Peña representó al artista Ramón Silva, retrato publicado en *Áurea. Revista mensual de todas las artes*, a. 1, n. 6-7, octubre-noviembre de 1927. Referencia en Artundo (2004: 393).

¹⁵ Alberto Prebisch, *Exposiciones, Críterio*, n. 29, 20 sept.1928, p. 377.

¹⁶ Atalaya, Escuelas y personalidades. *Gran Feria de la pintura joven. Ballester Peña, Del Prete, Forner, Giambiagi, Gómez Cornet, Gonzales Roberts, Guttero, Pettoruti, Pissarro, Sibellino, Tapia, Xul Solar*, Buenos Aires, Boliche de Arte, 26 de octubre-noviembre 10 de 1927. Mencionado en Patricia Artundo (org.), *Atalaya... op. cit.*, p. 394.

¹⁷ "XVII Salón de Primavera", *La Campana de Palo*, n. 17, septiembre-octubre de 1927, p. 9.

¹⁸ Abajo a la derecha, manuscrito en tinta, está escrito "Al artista y al amigo Ret Sellawaj, cordialmente Raquel Forner 1928".

¹⁹ Sobre esta intervención de Magdalena Jitrik, cf. Diez Fischer (2017).

Artigo recebido em abril de 2018. Aprovado em julho de 2018.