

ARTE Y CRÍTICA SOCIAL EN LA ARGENTINA
La prostitución en las imágenes de Guillermo Facio
Hebequer, Lino Spilimbergo y Antonio Berni

NELLY A. FLORES
Trabajo de Integración Final
Legajo N° 28491
Presentación: Octubre de 2007.

Director de Tesis: Lic. Ernesto Zambrini

UNIVERSIDAD DE PALERMO
Facultad de Humanidades
Licenciatura en ARTE

INDICE

Introducción.....	1
1. El contexto histórico social.....	4
2. Guillermo Facio Hebequer. <i>El Arrabal vs. el Centro</i>	11
3. Lino Enea Spilimbergo. <i>Breve vida de Emma</i>	23
4. Antonio Berni. <i>Ramona Montiel</i>	35
Conclusiones.....	48
Bibliografía.....	54
Índice de Ilustraciones.....	58

INTRODUCCION

En el segundo tercio del S.XX tres artistas plásticos con la mirada propia del arte *social* -aquél que busca representar con sentido crítico los hechos y circunstancias que depara la realidad social en que actúan- centran un momento de su creación artística sobre la **prostitución femenina en la Argentina**.

Un arte con sentido crítico conlleva una posición de reflexión y compromiso por parte del artista, a través de sus prácticas específicas, sobre su tiempo y sobre el orden social en que discurren sus circunstancias inmediatas, asumiéndose como actor social en la función de transmitir sus ideas y, eventualmente, influir en el contexto en que actúa.

Por consiguiente, la elección de una temática de incuestionable impacto como es la de la prostitución femenina, permite inferir, entre quienes la asumen, el propósito de constituirse en agentes de expresión de cuestiones vinculadas con el orden social, para lo cual construyen operaciones plástico-simbólicas destinadas a exponer las discordancias existentes en la sociedad con relación a los valores que dicho orden debe proteger.

Desde esa perspectiva, el presupuesto inicial de la indagación a partir de la cual se desarrollaría este trabajo de investigación fue plantearse el porqué, en un período relativamente breve –poco más de cuatro décadas a partir de 1930- Guillermo Facio Hebequer, Lino Enea Spilimbergo y Antonio Berni, destacados pintores y excelentes grabadores, coincidieron en trabajar plásticamente, desde sus personales miradas, aspectos vinculados con el comercio sexual femenino en nuestro país.

Preocupación plástica que llevaría a dos de ellos, Spilimbergo y Berni, a crear sendos personajes cuyas sagas ilustrarían sobre los entretelones existenciales de mujeres que trabajaban en prostíbulos.

El marco temporal antes señalado y el sentido crítico implícito contenido en los temas abordados, determinaban la necesidad de esbozar de modo previo, los aspectos más importantes del contexto histórico social de la Argentina en ese período.

Es que, como Pierre Francastel sostenía, no resulta suficiente ver en un cuadro un tema anecdótico, sino que es necesario indagar los mecanismos individuales y sociales que lo hicieron visible y eficaz.¹

Dicho marco contextual proporcionará los elementos que permitan establecer los datos de la realidad operante que, por sus características, impactaron en la sensibilidad de los artistas determinándolos a trabajar plásticamente un tema cuyas singularidades podrían generar una recepción adversa en determinados estratos sociales.

Dentro de esos datos de la realidad merecerían particular atención aquellos que tenían una vinculación directa con el universo femenino, por lo que resultaba necesario describir los aspectos esenciales de la situación legal, laboral y educativa de la mujer en la Argentina de la primera mitad del S.XX.

En ese mismo contexto, y siendo la problemática abordada en este trabajo el de la prostitución tratada desde el campo de la plástica, resultaba referencia obligada proyectar la mirada sobre la prostitución en la Argentina en la primera mitad del S.XX.

De tal modo queda planteada como hipótesis la existencia de una relación entre la realidad social de la prostitución en el período antes indicado, con elementos suficientes para determinar la construcción de representaciones pictóricas de la misma. De modo que si los artistas y sus obras, que son motivo de esta investigación, trabajaron bajo la influencia de datos de *su* sociedad, a la vez buscaron actuar sobre ella a través de sus representaciones plásticas sobre el tema.

Así fijados estos criterios desde una perspectiva general, un recorrido por la situación histórica, política y social de la Argentina de la primera mitad del S.XX, con su enfoque sobre el universo femenino, permitirá abrir el estudio particularizado de cada autor y sus obras sobre el tema de la prostitución femenina, proporcionando un sustrato general sobre el que se apoyarán los datos complementarios de esa realidad en un posicionamiento ideológico, si lo hubo, y desde lo plástico de cada uno de los artistas.

Se planteará, a partir de allí, un análisis individual del trabajo de Facio Hebequer, Spilimbergo y Berni, sobre el tema investigado, precedido en cada caso

¹ Francastel, Pierre, *Pintura y Sociedad*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1990, p. 12.

de una nota biográfica que anoticie sobre su formación artística, su posicionamiento político o ideológico –si lo tuvieron-, sus vinculaciones con determinadas corrientes plásticas y literarias y el uso de técnicas determinadas en la realización de las obras que desarrollaron sobre la prostitución.

Estos elementos conformarán la base crítica a partir de la cual se considerarán las obras desde lo plástico y en relación con el contenido del mensaje crítico de las mismas.

En concordancia con ese criterio se analizará la posible articulación del discurso plástico con ciertas tendencias del discurso literario nacional de la época, como también su vinculación con una forma de música popular de significativo poder de penetración en ciertos estratos sociales –el tango- de los que habrían derivado determinados estereotipos femeninos.

A través de una selección de obras de cada artista referidas al tema de la prostitución, se analizarán las formas de representación, técnicas y materiales empleados y mensaje crítico y eventualmente ideológico manifiesto o subyacente en las imágenes. Integrarán ese análisis datos particulares y opiniones que las obras y sus autores hubieran generado, configurando un marco más amplio de apreciación de la recepción que las mismas tuvieron.

Las Conclusiones buscarán establecer, dentro de la hipótesis reseñada precedentemente, la relación de semejanzas y diferencias de los enfoques conceptuales, de la incidencia, en su caso, de elementos ideológicos; las influencias literarias y musicales que pueden haber determinado la construcción de determinados estereotipos femeninos trasladados –deliberadamente o no- a las creaciones plásticas de los artistas analizados y, asimismo, de los desarrollos iconográficos para determinar la existencia de unidad de las soluciones iconográficas.

1. EL CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL

Después de 1880, Buenos Aires, convertida definitivamente en la Capital de la Nación, desarrolló un vertiginoso proceso de modernización, dejando atrás estructuras coloniales para configurar una activa ciudad portuaria.

Esa imagen progresista encubría en su propio seno, pero también en el resto del país, una falta de homogeneidad traducida en múltiples tensiones: entre Capital e Interior, entre el *centro urbano* próspero y el *suburbio* empobrecido, y en las asimetrías derivadas de procesos que, como el de la inmigración, demoraban en ser asimilados. El *Informe Bialek Massé*, de 1910, describía las pobres condiciones de vida de muchas regiones del interior del país.

El crecimiento urbano de la Capital fue favorecido por la inmigración externa pero también por un proceso migratorio interno que desplazó una crecida cantidad de habitantes desde las regiones del interior del país hacia Buenos Aires. Nativos y extranjeros competían por los trabajos y por la vivienda inadecuada, situaciones agravadas por el elevado costo de los bienes de consumo.

En la primera década del S.XX confluyeron diversos factores que generaron un creciente estado de protesta social. El crecimiento irregular y poco satisfactorio del sector industrial agravó la crisis obrera iniciada en los años 90 del S.XIX, reduciendo los salarios reales a niveles de subsistencia, extendiendo la jornada laboral y ahondando el problema habitacional.

La escasez de vivienda se constituyó en un problema desde las primeras oleadas inmigratorias y migratorias internas, dando lugar a la formación de *conventillos* en los que se agrupaban núcleos de familias, ya que la vivienda significaba casi una cuarta parte del gasto de una familia obrera. El hacinamiento en los *conventillos* fue descrito por Eduardo Wilde, pero también reseñado por los medios de prensa. Usualmente eran construcciones antiguas, de alrededor de ocho habitaciones cuyas medidas eran aproximadamente de cuatro metros por cuatro metros. En ellos, ejemplificaba *La Prensa* un caso, una habitación era ocupada por

un matrimonio, una niña de quince años y seis hombres. Hacinamiento y, al parecer, insoslayable promiscuidad.²

Situación laboral y legal de la mujer.

La situación de las mujeres dentro de la dinámica del empleo en la Argentina de comienzos del S.XX mostraba de modo palpable la limitación de oportunidades laborales.

En las zonas rurales las mujeres tenían alguna posibilidad de contribuir al ingreso familiar a través de las tareas vinculadas con la artesanía textil, cría de ovejas, producción de comida casera, pero esta situación se modificaba en las zonas urbanas. Las escasas oportunidades laborales para las mujeres carentes de educación o formación en algún oficio estaban circunscriptas al servicio doméstico, usualmente mal pago y desprotegido, y por su participación en algún tipo de actividad fabril.

En ese período se destaca como dato singular que la evolución de la población laboral femenina entre 1890-1914, según los datos proporcionados por los Censos Nacionales de población (1869, 1895 y 1914) muestran la decreciente participación laboral económica de las mujeres. En un período en que el país muestra un crecimiento acorde con el desarrollo del mercado internacional se produce la contradicción de que ese proceso de industrialización no logra absorber cuantitativamente a la población femenina. Quizá, en parte, porque, como lo señala Mabel Bellucci,

“en la retórica de la vanguardia el trabajo fabril femenino aparece como una sombra atentatoria contra la familia, la función social de la mujer y su ‘esencia progenitora’ “.³

Es por eso que el ingreso de la mujer al ámbito del trabajo fabril extradoméstico es mirado con desfavor desde distintas corrientes ideológicas, que

² Gerchunoff, Pablo y Llach, Lucas, *El ciclo de la ilusión y el desencanto. Un siglo de políticas económicas argentinas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta/Ariel, 2ª. Ed., 2005, p. 57.

³ Bellucci, Mabel, *Tensiones entre la reproducción social y la producción: Estudio del caso de las mujeres gráficas de Buenos Aires (1890-1914)*. En: Lipszyc, Cecilia, Ginés, María E. y Bellucci, Mabel, *Desprivatizando lo privado. Mujeres y trabajos*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1996, p.123.

apuntan como objeción la posible desestructuración familiar. Esto se proyecta, asimismo, a la postulación por parte de muchas vanguardias obreras de que las mujeres se abstengan de concurrir al mercado del trabajo, salvo casos de extrema miseria.

En ese período influye negativamente en la posibilidad de armonizar los roles productivos extradomésticos y domésticos la carencia de un marco jurídico que contemple la protección obrera femenina. A ello se agregaba como agravante la desigualdad de las mujeres respecto de su condición de ciudadanas derivada de una legislación limitante, para la posibilidad de la participación femenina en el espacio público, en lo concerniente a los derechos civiles, políticos, educativos y sexuales.

Su status legal, sujeto en muchos casos a un tutelaje emergente de una atribuida condición de ficticia *minoridad*, carecía también del derecho al sufragio. Limitaciones que recién logrará revertir hacia la mitad del S.XX.

En tales condiciones, que agravaban las limitadas posibilidades femeninas, particularmente de la clase baja, agudizadas en las primeras décadas del S.XX,

“...la prostitución femenina se convirtió en una parte integral de la economía y de la cultura cuasi-legales de los diferentes barrios de Buenos Aires”.⁴

La prostitución femenina en Buenos Aires.

En las dos primeras décadas del S.XX Buenos Aires se había ganado la dudosa fama de importante centro de trata de blancas y de prostitución legalizada⁵. Las prostitutas configuraban uno de los numerosos sectores marginados social y económicamente.

En ese período, el Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires reguló, en 1908, la existencia de una “zona exclusiva” para el ejercicio de la prostitución. En 1913 el *Paseo de Julio* fue agregado a esa zona, aunque ya con anterioridad la mayoría de los burdeles que operaban en el mismo estaban autorizados a funcionar.

⁴ Guy, Donna, *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994, p. 64.

⁵ Guy, Donna, *Ibidem*, p. 1; p. 48.

El tema de la prostitución legalizada mereció una atención particular por parte del Partido Socialista, desde la perspectiva abolicionista.

Alfredo Palacios, como diputado, presentó sendos proyectos de ley para la abolición de la trata de blancas en 1907 y 1913, que no fueron objeto de tratamiento. En el mensaje al Proyecto de 1913, Palacios manifestaba su vergüenza de que Buenos Aires fuera conocida en Europa como el peor de los centros del inmoral comercio de mujeres.

Angel Giménez, como Concejal porteño por el Socialismo, presentó un proyecto destinado a abolir la prostitución reglamentada. En el desarrollo de esa propuesta comenzó a cobrar importancia la relación simbólica de la prostitución con el trabajo femenino.

En esa tesitura, se desarrollaron argumentos de clase y género que mostraban cómo los bajos salarios llevaban a una explotación sexual del servicio doméstico (el empleo más usual de las mujeres) y las condiciones similares que debían enfrentar las mujeres del espectáculo y las *artistas* de la ciudad.

Se establecía así un nexo entre pobreza, oportunidades de empleo y prostitución.

Un aporte significativo fue el de la argentino-uruguaya Paulina Luisi, de destacada actuación pública, y la primera mujer en obtener el título de médica en el Uruguay.

Socialista y feminista, Paulina Luisi abogó por el sufragio femenino, y cobró relevancia su campaña a favor del abolicionismo en relación con la prostitución legalizada -la lucha contra la trata de blancas, junto con la desarrollada contra el alcoholismo fueron sus banderas- a la par que propiciaba acciones favorables a la educación sexual. Consideraba que el otorgamiento de los derechos femeninos, al involucrar a las mujeres en los asuntos públicos, constituiría un mecanismo idóneo para un eficaz combate contra los vicios.⁶

Pero los planes para eliminar los burdeles autorizados por la municipalidad recién cobrarán vigencia en 1930, cuando el consenso político puso en práctica su prohibición.

⁶ Barrancos, Dora, *Socialismo y sufragio femenino. Notas para su historia. (1890-1947)*. En Camarero, Hernán, *El Partido Socialista en Argentina: sociedad, política e ideas a través de un siglo.*/ Hernán Camarero; Miguel Herrera; Andrés Bisso. 1ª. Ed. – Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005. ps. 168-169.

Puede advertirse de esta manera que en las tres primeras décadas del S.XX se había instalado en nuestro país un debate sobre la prostitución, con un discurso centrado en un sector del universo femenino al que por su *actividad* se consideraba social y económicamente marginal. Discurso crítico al que no fueron ajenos la literatura y el arte nacionales.

La situación socio económica y sus derivaciones.

La Primera Guerra Mundial, al alterar los circuitos comerciales y financieros, repercutió negativamente en la economía del país.

El empeoramiento de la situación social hacia fines de la segunda década del S.XX se manifestó en huelgas generales que culminaron con la llamada *Semana Trágica* de enero de 1919.

A comienzos de 1929 la Argentina, que mostraba ya serios indicios de crisis económica, profundizó este proceso como consecuencia de la crisis mundial desatada en octubre de 1929 por el derrumbamiento de la Bolsa de Nueva York.

La situación adquirió tal gravedad que miles de personas quedaron sin empleo y viviendo en condiciones paupérrimas. La desocupación masiva alcanzó no sólo a los habitantes de las ciudades sino también al sector rural. Arrendatarios y pequeños propietarios, fundidos por la baja de los precios agrícolas, se trasladaban desde el campo a las ciudades, pero las carencias y el empobrecimiento en centros como Buenos Aires, Rosario, Córdoba o Tucumán no eran menores que los del campo.

En 1930, junto con los vaivenes de la aguda crisis económica, estalló en Buenos Aires el escándalo del caso de la *Zwi Migdal*, originariamente denominada *Sociedad de Varsovia*, que operaba libremente sus burdeles con la complicidad de funcionarios públicos y policiales. Su proyección fue objeto de notas periodísticas. *La Prensa*, *Crítica*, *La Protesta*, *El Diario*, se hicieron eco de las distintas alternativas del caso.⁷

Comprobadas las connivencias policiales y las probables conexiones políticas, la difusión periodística del caso y las medidas judiciales adoptadas fueron

⁷ Schalom, Myrtha. *La Polaca*. Buenos Aires, Editorial Norma, 2003. ps. 315-331.

L'Estrange, Ivonne. *Mi secreto me condena* en: VIVA, la Revista de CLARIN, Domingo 10-09-2006, ps. 64-66.

acompañadas por un artículo de Roberto Arlt, ya escritor conocido y periodista autor de las *aguafuertes porteñas* que gozaban de predicamento entre sus lectores, publicado en el diario *El Mundo* bajo el título *Que no quede en agua de borrajas*. Allí proporcionaba pormenores de la organización Zwi Migdal.⁸

En ese mismo período tuvieron gran repercusión libros como el de Julio Alsogaray *Trilogía de la trata de blancas: Rufianes-policia-municipalidad* o el de Victorio Luis Bessero *Los tratantes de blancas en Buenos Aires: El escándalo de la pseudo sociedad "Varsovia" o "Migdal"*.⁹

En las siguientes décadas la Argentina será sacudida por la ruptura del orden constitucional derivado del golpe de estado militar de septiembre de 1930 que instalará la dictadura del Gral. Uriburu. Deberá más adelante acomodarse a los efectos colaterales de la Segunda Guerra Mundial en el país y al advenimiento de un régimen político que instalará un discurso femenino particular.

El acceso al sufragio de la mujer en 1949, en cuya lucha por su otorgamiento fueron precursoras, entre otras, desde 1911, la Dra. Alicia Moreau de Justo, socialista y feminista, y Julieta Lanteri, una de las primeras mujeres electoras y fundadora del Partido Feminista, que la llevó como candidata a diputada en Buenos Aires en 1920, marcará el ingreso de la mujer a lo público.

La inserción del país en las pautas de un mundo en que se abría paso la sociedad de consumo, para instalarse definitivamente con las características y singularidades proyectándose hacia la transformación de costumbres y la modificación de enfoques que aquella implicaba, modificarán algunos de los perfiles de la sociedad argentina y de las mujeres que en ella actúan.

También en esta etapa el arte depositará su mirada sobre la mujer y el comercio sexual.

⁸ Levy, Larry, *La mancha de la Migdal. Historia de la prostitución judía en la Argentina*. 1ª. Ed. – Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007. p. 224.

⁹ Ambos citados como fuentes bibliográficas y comentados por Donna J.Guy, ob.cit.,ps. 250-251.

2. GUILLERMO FACIO HEBEQUER

El Arrabal vs. el Centro

Nota biográfica.

Guillermo Facio Hebequer nace en Montevideo (Uruguay) en 1889 y muere en Buenos Aires, donde vivió desde su infancia, en 1935.

En los talleres de la Asociación Estímulo de Bellas Artes comenzó su formación artística que completó con algunas lecciones de grabado en el taller de Pio Collivadino. Facio recordará en su *Autobiografía* que el aguafuerte que trabajó en esa oportunidad fue el *Interior de una casa de prostitución*.

Alrededor de 1912 se instala en un taller sobre la Ribera de la Boca en donde tuvo como vecinos a los artistas José Arato, Adolfo Bellocq, Agustín Riganelli, Abraham Vigo y Santiago Palazzo, con quienes Facio reconocerá tener afinidades ideológicas que los conducirán pronto a conformar un grupo, inicialmente conocido como *Escuela de Barracas*, luego, cuando muere Palazzo, llamado *Grupo de los Cinco*, para ser finalmente denominados *Artistas del Pueblo*.

En la intensa vida que discurre en las proximidades del puerto, Facio Hebequer recordará que el grupo vive en los *mismos casuchones inhospitalarios*, come *en los mismos figones inmundos* en que lo hacían los trabajadores de la zona, sintiéndose parte de ese pueblo proletario.

En el Buenos Aires de las dos primeras décadas del S.XX, lo que parecía como un cuadro general de progreso no lograba disimular las graves desigualdades existentes.

Con la creciente actividad industrial apareció el sindicalismo que, dominado por socialistas y anarquistas –en principio muchos de ellos extranjeros- iniciaron movimientos activistas buscando obtener mejoras en las condiciones de vida del proletariado.¹⁰

Ideológicamente consustanciados con los ideales de izquierda, Facio particularmente con el anarquismo, ideario que girará luego hacia el sindicalismo revolucionario o anarco sindicalismo¹¹, el grupo ya denominado *Artistas del Pueblo* expresará su postura radicalmente crítica, propiciando un arte que interprete la conciencia del pueblo.

Facio Hebequer lo expondrá de modo categórico:

“Frente al mundo doloroso del trabajo y la miseria social, se hizo luz en nosotros:
el artista. Había algo superior a la “plástica” y el “arte” y ese algo era la criatura

¹⁰ Gerchunoff, Pablo y Llach, Lucas. *El ciclo de la ilusión y el desencanto. Un siglo de políticas económicas argentinas*. Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta/Ariel, 2° Ed., 2005. ps. 53-58.

¹¹ Muñoz, Miguel Angel: *Los artistas del pueblo. Anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas*, en: Revista *Causas y Azares*, N° 5, p. 125.

humana. Nada nos apartó ya del camino (.....) Así trajimos a la discusión al arte y la realidad social y se inició un movimiento de revisión en el arte que, por otra parte, lo exigía la orientación social de la época”.¹²

La lucha del Grupo se mantendrá a través de acciones tales como la convocatoria del *Salón de Recusados* de 1914, en oposición al Salón Oficial, actitud que repetirán en 1918 con el *Salón de Artistas Independientes*, “sin jurados y sin premios”, como también la publicación de artículos en *La Montaña*.

Facio Hebequer, al igual que sus compañeros, al poner en entredicho lo que consideraban un esteticismo vacío del *arte por el arte*, estaban marcados por, además de su concepción ideológica, dos obras que circulaban por entonces entre los intelectuales de izquierda: *¿Qué es el arte?*, de León Tolstoi y *El arte desde el punto de vista sociológico*, de Guyeau.

Tolstoi planteaba, desde la perspectiva del sentido propio del arte, lo que éste será en el porvenir.

“En lo porvenir no se considerará arte sino lo que exprese sentimientos que impulsen a los hombres a la unión fraternal, o sentimientos bastante universales para que lo sientan todos los hombres. Tan sólo este arte será admitido, propagado. El resto del arte, el que sólo es accesible a algunos hombres, quedará arrinconado. El arte no será apreciado solamente, como hoy, por un reducido número de personas, sino que lo apreciarán todos los hombres”.¹³

La identificación de Facio Hebequer con la concepción tolstoiana del arte con sentido humanístico, se pondrá de relieve cuando asuma orgullosamente la denominación de *Artistas del Pueblo* que se le asigna al grupo que integra.

“Alguien llamó al grupo de pintores y escultores que formamos y seguimos formando todavía con Riganelli, Arato, Vigo y Bellocq, “Artistas del Pueblo”. La frase nos parece justa y el título honroso. Interpretar la conciencia del pueblo fue siempre nuestra más alta aspiración. Fue, de paso, nuestro sino, porque así como hay una vocación que nos hace desembocar en un arte

¹² Facio Hebequer, Guillermo. *Autobiografía*. Fragmento reproducido en Catálogo Exposición Homenaje a Guillermo Facio Hebequer, Club de la Estampa, Buenos Aires.

¹³ Tolstoi, León. *¿Qué es el arte?*. Buenos Aires, Editorial Tor, s/f. p.153

determinado, hay también una vocación por la cual desembocamos en una manifestación determinada del arte.¹⁴

Esta concepción del arte, teñida por un profundo humanismo, es la que permite crear, en expresión de Leónidas Barletta, un arte humano en el que Facio pintará lo que más le interesa a su corazón, que es la tragedia del hombre. Lo hace con una visión precisa, sin idealizar las figuras, sin ocultar la consunción y las deformidades que suelen acompañar la existencia de los obreros sujetos a durísimas tareas.¹⁵

Quizá por eso Alvaro Abos establece una relación entre la obra gráfica de Facio y la literatura de Roberto Arlt, que en su momento escribió sobre el pintor y describió aspectos de su taller. Uno y otro, según Abos,

“...rastrean en los márgenes de la sociedad un paisaje humano conformado por los vencidos y los expulsados; los desechos humanos son el símbolo de las relaciones de poder (...). En Facio y en Arlt hay compasión de raíz cristiana por los miserables: aunque Castelnuovo llamó a Facio “un pintor gorkiano”, es Dostoyevski el que condensa a Arlt y a Facio porque la piedad que practican no idealiza.”¹⁶

Los Artistas del Pueblo y el Grupo de Boedo.

El traslado del taller de Facio a la calle Rioja en el barrio de Parque de los Patricios, cimentará la vinculación de los *Artistas del Pueblo* con los escritores que integraban el llamado *Grupo de Boedo* (Alvaro Yunque, Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, los hermanos González Tuñón, César Tiempo, entre otros). Con ellos comparten tendencias y concepciones ideológicas y estéticas.

El *Grupo de Boedo* propiciaba una difusión masiva, en el ámbito rioplatense, de la cultura europea progresista, buscando un efecto democratizador de esa cultura.¹⁷

¹⁴ Facio Hebequer, Guillermo. *Sentido social del arte*. Buenos Aires, Editorial La Vanguardia, 1936. p.33.

¹⁵ Barletta, Leónidas, *El pintor Guillermo Facio Hebequer. Noticia sobre su vida y aspecto moral de su obra*. En: Revista *El Hogar*, septiembre 28 de 1929.

¹⁶ Abos, Alvaro, *El amigo uruguayo. Vínculos de Arlt con el pintor Hebequer*. Diario *Clarín*, Secc. Cultura y Nación, domingo 2 de abril de 2000, ps. 11-12.

César Tiempo, que formó parte del Grupo, señalando los diferentes sectores sociales de los que procedían sus integrantes, los describe así:

“Los escritores de Boedo (...) encarnan el fenómeno literario de acuerdo con enfoques personales que excluían el sometimiento a principios irrevocables pero estaban ligados por un denominador común. Amaban al pueblo, pero no lo adulaban. Lo interpretaban. Amaban la libertad pero no eran prisioneros de la libertad. Sus novelas, sus cuentos, se limitaban a expresar una realidad sin inmiscuirse en el texto ni en la vida de sus personajes”.¹⁸

Uno de los destacados canales de difusión del Grupo lo constituyó la editorial *Claridad*. Los Artistas del Pueblo ilustrarán en muchas oportunidades, con sus dibujos y grabados, las publicaciones de la editorial. Estas ediciones estaban usualmente destinadas a un público de escasa cultura, por lo que las ilustraciones contribuían a facilitar y enriquecer la cultura del público al que estaban destinadas.¹⁹

El Grupo de Boedo confrontará con el criollismo urbano de vanguardia que se expresaba en la Revista *Martín Fierro*, en lo que se conocerá en los círculos literarios como *querrela Boedo vs. Florida*.

Se endilgaba al *Grupo de Boedo* anacronismo y ajenidad respecto de la modernización del arte y la literatura, preguntándose sus detractores, con ironía, si lo que los integrantes del Grupo (y, por implicancia, los *Artistas del Pueblo*) desarrollaban era un amor por el pueblo o sólo era una afición por el arrabal, con notoria connotación peyorativa respecto de este último.²⁰

Arrabal y literatura.

¹⁷ Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1ª. Edición, 3ª. Reimpresión, 2003. ps. 26-28.

¹⁸ Tiempo, César. *Boedo y nuestra literatura social*. Ejemplar en fotocopia: Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo.

¹⁹ Muñoz, Miguel Angel, en: *Catálogo Exposición Los Artistas del Pueblo*, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Galería Forma, noviembre/diciembre 1989. Sobre el tema ver también: Wechsler, Diana, *Imágenes en el campo de batalla*, en: *Catálogo Exposición "Fuegos cruzados. Representaciones de la guerra civil en la prensa argentina (1939-1940)*. Córdoba (España): Fundación de Artes Plásticas Rafael Botí, 2005, ps.25-41. En particular para *Claridad* y Facio Hebequer, ps. 29-33.

²⁰ Tiempo, César. Ob. cit.

Este enfoque crítico sobre el arrabal y sus cultores literarios soslayaba un fenómeno de índole cultural que se estaba produciendo en el Buenos Aires de la década del 20: la emergencia de una tendencia literaria que buscaba ubicar en el centro de la escena y dar un nuevo punto de vista sobre los marginados, reconociéndolos como sujetos sociales.²¹

Al hacerlo, visibilizaba dentro de la sociedad porteña al *margen*, al *borde*, y éste contaminaba al *centro* y a los barrios respetables.

El Grupo de Boedo fue, en lo literario, una de las expresiones de este avance del arrabal sobre el centro. Así lo señalaba César Tiempo:

“Boedo fue, en definitiva, el arrabal que irrumpió en la ciudad, con sus angustias, sus frustraciones, sus padecimientos, sus rebeldías y, también sus esperanzas. El arrabal fue siempre el cálido refugio de las nuevas utopías”.²²

La incorporación de los escritores que originarios, en algunos casos, *del margen tematizaron* sobre éste en sus obras, permitieron que los espacios reales de la geografía urbana ingresaran a la literatura como espacios culturales teñidos de cualidades estéticas e ideológicas y configuraron una experiencia vigorosa que acompañará desde lo literario a las experiencias plásticas que Facio Hebequer y sus compañeros de los Artistas del Pueblo llevarán a cabo en ese período.

Arrabal vs. Centro.

Sin embargo, Facio establece una categorización del *arrabal*; existe sólo uno válido y que genera y merece una mirada compasiva: aquél que cobija al pueblo que sufre.

Frente al *margen*, con cierto efecto pregnante sobre el centro y sus barrios respetables, al que alude Beatriz Sarlo, Facio Hebequer establece un corte infranqueable, fijando un marco dentro del cual operará, en su concepción, un mundo que exige, por sus sufrimientos, una mirada respetuosa exenta de cualquier sensiblería adocenada.

²¹ Sarlo, Beatriz, ob.cit.. ps.179-180.

²² Tiempo, César. Ob. cit.

“Cierta literatura ha hecho del arrabal un lugar común y poético. No hay tango, ni canción, ni sainete que no lo invoque o lo reproduzca para elogiar sus costumbres o sus virtudes. Toda la inmundicia moral y material que el arrabal vomita, por obra y gracia de una caterva de poetastros y musicantes inconscientes, se convirtió en una suerte de caramelo melancólico con el cual mata su aburrimiento la gente del centro. Según esta literatura convencional, el arrabal no produce más que compadres y milonguitas, vigilantes enamorados, verduleros soñadores, cocheros nostálgicos, beodos sentenciosos, filósofos a la violeta, caftens y rufianes. Sin embargo el arrabal es cosa bien distinta. Sus moradores son siempre gente de trabajo. Allí vive la capa inferior del proletariado, los bureadores de todas las profesiones, las bestias más resignadas de la sociedad. El compadrito y la bataclana son partos sietemesinos del centro. Los demás tipos, productos bastardos del teatro nacional. El arrabal produce otra gente”.²³

Esta categórica diferencia Facio Hebequer la proyectará como una tensión social entre *arrabal/centro*, a partir del cual construirá plásticamente su visión del mundo prostibulario.

Desde su coherencia ideológica, reconocerá en su obra al proletariado sometido por la iniquidad del sistema a través de un arte de contenido humanista, con una clara opción por los desheredados: el pueblo que produce el *arrabal*.

Su particular visión del *centro* urbano se desarrolla en el tratamiento con el que Facio aborda el tema de la prostitución.

Su intención apunta a desnudar la faceta negativa del sistema, que se nuclea y se expresa en el *centro urbano*, articulado entre derroches, frivolidades y relaciones de poder en los que se entretejen focos de vicio y degradación del que usufructúan los distintos estamentos que lo integran.

Con esta concepción antagónica, que define al *arrabal* como ámbito de los desheredados y al *centro* como ámbito de lo pernicioso, Facio Hebequer desarrollará la *Serie Buenos Aires*, ejecutada alrededor de 1932.

Serie Buenos Aires.

²³ Facio Hebequer, Guillermo. *El sentido social del arte*. Ob.ct. ps.33-34

La mayoría de los trabajos que integran la Serie muestran lugares del suburbio: *La feria, Puente Alte. Brown, Mediodía en el puerto, Parque Saavedra, Estación Retiro*²⁴, o los sectores residuales de los males de la metrópolis: *La Quema, Chacarita*.

La visión dura y desesperanzada de los sectores residuales de la metrópolis puede vincularse con ciertas notas del expresionismo alemán y belga, al que no fueron ajenos los *Artistas del Pueblo*.

En este sentido, el interés expresionista por las técnicas de estampación que imponen una lógica, en el plano formal, de sinuosidad, simplificación de líneas y trazo acentuado, con la que se busca expresar las emociones y pasiones humanas y, en muchos casos, la crítica a los efectos degradantes de la industrialización, resulta evidentes, por ejemplo, en la construcción formal de *La Quema*, donde lo plano de la imagen refuerza el valor simbólico de los personajes.

Sólo dos de los trabajos que integran la Serie: *Paseo de Julio y Calle Corrientes*, pintarán el costado oscuro de la ciudad, la del vagabundeo ocioso y poco edificante, cuyos trazos más gruesos fueron perfilados en las primeras letras de tango que, a comienzos del S.XX, se sirvieron del mundo prostibulario, de sus imágenes y de sus historias sórdidas.²⁵

El Paseo de Julio (actual Av. Leandro N. Alem) era zona de burdeles. Espacio de mezcla, degradaciones y miseria que se colaban por los bares y tugurios que lo poblaban –antítesis del *arrabal* de las relaciones consolidadas- formaba parte de la literatura tanguera, en particular de la del primitivo tango cantado.

La vida nocturna porteña, que se desarrollaba en los nightclubs y cabarets que se abrían sobre la calle Corrientes, frecuentados por hombres de las clases alta y media, mostraban las otras luces de la diversión noctámbula. Donna Guy señala que, hacia 1915, las inquietudes que suscitaba el entretenimiento público de rufianes se desplazaron del burdel al cabaret y de la prostitución al tango, por lo que en ese año, el Concejo Deliberante de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos

²⁴ En el Catálogo de la Exposición *Guillermo Facio Hebequer*, Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori, octubre de 1992, figura como integrando la Serie *Buenos Aires* una obra titulada *Grupo de Mujeres*.

²⁵ Sarlo, Beatriz, ob. cit, p. 179.

Aires calificó a las salas de baile como lugares peligrosos y pasibles de sanción cuando desarrollaran actividades escandalosas.²⁶

Esa visión del Buenos Aires de las dos primeras décadas del S.XX y comienzos de la tercera, Facio las trabajará a comienzos de los años treinta.

Como fue habitual en los *Artistas del Pueblo*, la técnica usualmente empleada era el grabado, en consonancia con su condición de medio de expresión gráfica idónea para desarrollar ideas sociales y políticas por las posibilidades de amplia difusión que permitía.

La *Serie Buenos Aires* fue ejecutada con la técnica de la litografía, uno de los modos de estampación dentro del género, ya que Facio había abandonado el aguafuerte alrededor de los años veinte, por el daño que los ácidos causaban a su vista.²⁷

La Serie carece de fecha, firma y numeración, circunstancias habituales en la obra de Facio Hebequer, congruente con su posicionamiento crítico frente al arte. La omisión de firmas y fechas despoja a la obra de toda connotación de objeto suntuario y la relaciona como producto del trabajo humano revalorizando el trabajo artesanal.

La ubicación temporal que se atribuye a la obra la vincularía con una realización posterior a la crisis del año treinta.²⁸

²⁶ Guy, Donna J.: ob. cit., ps. 176-177.

²⁷ Collazo, Alberto H. *Facio Hebequer*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Serie Grabadores Argentinos del S.XX, N° 84, 1981. p. 3.

²⁸ En los catálogos de las Exposiciones “Muestra Homenaje al Maestro Guillermo Facio Hebequer, Club de la Estampa de Buenos Aires, y Donación Facio Hebequer, Museo Sívori, 1975, se clasifican por épocas los trabajos de Facio. En ambos catálogos la Serie se ubica en la 3° Epoca: 1930-1935. Si se tiene en cuenta, además, que en esos años Facio Hebequer trabajaba ya sólo en dibujos y litografías, la datación a partir de 1930 resulta consistente.

Análisis de dos litografías: *Paseo de Julio* y *Calle Corrientes*.

Paseo de Julio.

Facio Hebequer construye en esta litografía un modo compositivo mediante una yuxtaposición de subtemas vinculados con el tema central.

Sitúa el relato en registros organizándolos con una jerarquía de tamaños que permiten direccionar cierta lectura del discurso plástico a partir del portón que se abre en el tercio inferior de la obra, el que parece atraer como una fuerza centrífuga al grupo apenas esbozado de figuras masculinas lanzándolos hacia el interior del antro. La actividad que se ejercita en éste la define la figura de una mujer desnuda que sujeta a un joven, y las cinco bataclanas cuyas piernas desnudas se muestran incitantes sobre el arco del portal. Las figuras de la parte superior, apenas esbozadas, acentúan lo lóbrego del tugurio.

Un juego de claroscuros, más intenso en la parte inferior de la composición y más difuminado en la superior, ayuda a configurar la percepción de un acceso a un infierno de degradación que las figuras de la parte superior, sólo esbozadas dentro de una articulación de dramatismo sombrío, se encargan de acentuar.

Este ejercicio plástico notable parece plasmar en su certero dibujo los versos que, casi contemporáneamente, escribió Jorge Luis Borges:

Barrio con lucidez de pesadilla al pie de los otros,
tus espejos curvos denuncian el lado de fealdad de las caras
tu noche calentada en lupanares pende de la ciudad.²⁹

Calle Corrientes.

Sobre un fondo entintado, cortan la oscuridad densa las luces de los letreros luminosos que se ubican trabajados en perspectiva. La composición muestra la polifacética actividad nocturna de la ciudad: marquesinas teatrales y de cines, restaurantes, nightclubs.

En un agresivo primer plano se yergue la figura semidesnuda de una bataclana, cuyo gesto oferente simboliza otra forma del comercio que la calle ofrece: el de la mujer que vende su cuerpo.

Facio Hebequer desarrolla en esta obra una de las operaciones simbólicas destinada a presentar la tipología femenina desde el campo de la crítica social, congruente con el juego de opuestos construido sobre *arrabal y centro*.

Lo proyecta sobre una de las visiones que la ideología anarquista desarrolla respecto de la mujer: no presenta la imagen de la compañera sacrificada del obrero y madre abnegada de sus hijos, de la que se nutre el arrabal sino que la caracteriza como la mercancía innoble que exhibe sus encantos, mimetizándose con el descaro de una sociedad que no vacila en convertir al ser humano en objeto de comercio que se negocia en los locales del centro.

El modo de representación por el que opta Facio no sugiere una mirada compasiva respecto de quien, en definitiva, es víctima de la explotación sexual.

²⁹ Borges, Jorge Luis. *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974. p. 95-96. Fragmento del poema *El Paseo de Julio*.

Aquí el ser humano, la mujer que se vende, es el retrato realista de la metrópolis frívola y perversa.

En este sentido, la visión de Facio parece concentrarse en un enfoque parcial de la concepción anarquista sobre la prostituta, la cual era considerada como una *mártir de la sociedad* y como producto de la corrupción social.

En el discurso feminista-anarquista la prostitución era forzada en las mujeres por la pobreza, la avaricia masculina y la falta de alternativas realistas para ganar el sustento. A ello agregaban los criterios ambiguos sostenidos sobre la institución del matrimonio y un desarrollo del concepto de opresión centrado en la opresión de género. Las prostitutas eran visualizadas como *mujeres caídas*, inocentes en su origen, corrompidas por el juego de una doble traición ejercitado en razón de su sexo y su clase.³⁰

Facio Hebequer la asume, teórica y plásticamente, sólo como el producto de la corrupción social.

En esta postura puede inferirse, quizás, cierta reticencia derivada de la ambivalencia con la que en las filas anarquistas era recibida la idea de la lucha por la emancipación de la mujer en sí misma.

Aún en el núcleo de las grandes teorizaciones anarquistas la posición respecto de los derechos de las mujeres no era coincidente. Se priorizaba la lucha de la clase trabajadora por la liberación, subordinándose los intereses específicos de la mujer a la obtención de aquel objetivo.

³⁰ Molyneux, Maxine: *Presentación – Ni Dios, ni Patrón, ni Marido .Feminismo anarquista en la Argentina del Siglo XX*, págs. 11-39, en: *La Voz de la Mujer – Periódico Comunista Anárquico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

3. LINO ENEA SPILIMBERGO

Breve vida de Emma

Nota biográfica.

Lino Enea Spilimbergo nació en Buenos Aires en 1896 y murió en Unquillo (Córdoba) en 1964.

Proveniente de un hogar humilde y huérfano de padres a temprana edad, comenzó a trabajar en diversos oficios en el interior de la Prov. de Buenos Aires, regresando a la Capital ya adolescente.

A los 17 años ingresa en una escuela técnica para seguir un curso de ornamentación, y en 1915 se inscribe en los cursos de la Escuela Nacional de Bellas

Artes de donde egresa en 1917 con el título de Profesor Nacional de Dibujo y Pintura.

En 1920 envía su primera obra al Salón Nacional, obteniendo en 1922 el Primer Premio de Grabado y en 1923 el Tercer Premio de Pintura por su óleo *Seres humildes*.

En 1925 recibe una beca y se traslada a Europa, recorriendo Italia y Francia. De su paso por Italia tomó las experiencias de la pintura renacentista, que más adelante evidenciará en trabajos de lograda síntesis en el manejo de la proporción, la perspectiva y los límites geométricos aplicables al paisaje y a la figura humana dentro de un concepto de rigor arquitectónico. En París asiste al taller de André Lhote.

En 1928 regresa a la Argentina, y la década del treinta al cuarenta resultará una de las más fructíferas etapas de su vida artística. De esa década datan sus famosas *terrazas*, sus bañistas, su visión del arrabal de Buenos Aires, sus figuras femeninas en las que destacan, en rostros de serena introspección, los grandes ojos, quizá inspirados en los de Germaine, su esposa francesa, a la que retrató con esas características en una monocopia de 1933.

En la década del 30 Spilimbergo comienza a desarrollar una Serie a la que denominará *Breve historia de Emma*, en la que narrará plásticamente la historia de una muchacha de clase baja que, devenida prostituta trabajando en un burdel, terminará suicidándose, dejando una carta a sus padres en que reivindica su honra perdida.

Spilimbergo trabaja en la obra de Emma en un período en que la Argentina se encuentra sumida en una profunda crisis económica, derivada de la crisis mundial de 1929.

Un rango de desocupación de magnitud desconocida en el país, con el consecuente empobrecimiento general, afectaba particularmente a las clases más desposeídas y, dentro de ellas, a las mujeres carentes de formación técnica que veían dificultado su acceso al mercado laboral y condicionadas sus posibilidades de ganarse el sustento. La vía colateral para sustraerse a esta situación resultaba ser, en infinidad de casos, la prostitución.

La Argentina de fines del S. XIX y comienzos del S. XX había resultado un país potencialmente atractivo para los inmigrantes, particularmente europeos. Pero también lo fue –sobre todo Buenos Aires y algunas de las capitales importantes del interior- para constituirse en centro de importantes redes de traficantes de blancas, muchas de ellas conformadas por organizaciones con conexiones internacionales.

Como ya se ha señalado en el Capítulo 1, a fines de la década del 20 del siglo pasado, el problema de la prostitución seguía teniendo una magnitud tal que, por sus proyecciones, había generado una multiplicidad de enfoques según fuere el ámbito ideológico, científico, religioso o social desde el que se lo abordara.

Autores tan disímiles como José Ingenieros o Manuel Gálvez, proyectos legislativos, particularmente del socialismo, informes de mujeres abocadas al estudio del tema, como los de Paulina Luisi, se ocupaban del problema de la prostitución femenina en la Argentina.

Junto a esa literatura social y científica, el tema de la prostitución se introdujo en una forma musical de contenido popular con notoria capacidad de penetración en las clases bajas: el *tango*.

Forjado en los burdeles suburbanos, tendrá más tarde, cuando el entusiasmo europeo le provea de un *aura* más aceptable, recepción en los salones de las clases más acomodadas.

En tanto, el tango de las primeras décadas del S. XX, excluido como danza de las mujeres decentes, será primero bailado por las prostitutas.³¹

El mismo origen prostibulario le atribuye Jorge Luis Borges:

“En lo que se refiere a la música, tampoco el tango es natural sonido de los barrios: lo fue de los burdeles, nomás”. O: “Pese a las diferencias que he ennumerado (.....) mis asesores concordaban en un hecho esencial: el origen del tango en los lupanares”.³²

En la primera época del tango, en la que estuvo directamente vinculado con el burdel y la prostitución, algunas letras de tango identificaron su origen prostibulario. Un tango de 1888 cuyo título era *Dame la lata*, aludía a las fichas de

³¹ Guy, Donna J. Ob. cit. ps. 174-176.

³² Borges, Jorge Luis, en “La canción del barrio” e “Historia del tango”, respectivamente. *Obras Completas*, cit., ps. 133 y 159.

metal que los clientes entregaban a prostitutas y muchachas de salones de baile, como medio acreditante del pago del servicio.³³

No obstante ese origen perdulario, es la literatura tanguera –las letras de tango- la que elaborará una tipología femenina descriptiva de una metamorfosis que cruzará el universo de la mujer como elemento protagónico del tango: la transformación de la joven honesta en extraviada.

Evaristo Carriego, en su poesía de barrio porteño, fue un precursor de esa tendencia al evocar junto al organito de canción ingenua a “*la costurerita que dio aquél mal paso*” configurando un arquetipo femenino barrial que se incorporará con fuerza al imaginario colectivo porteño. Más tarde, éste se fusionará en el tango con la figura de la muchacha de barrio, buena en sus orígenes, que terminará cubriendo una parábola existencial de degradación sin retorno.

Se creará así la matriz de un estereotipo femenino que, en el tango, siempre cruzará el umbral de la vida honrada y trabajadora para vivir la ignominia del burdel.

Samuel Lining, en su tango *Milonguita*, la configurará definitivamente hasta convertirla en expresión coloquial para narrar ese tránsito existencial: la muchacha buena –Estercita- devenida Milonguita cuando pasa del arrabal al burdel.³⁴

Este estereotipo estaba plenamente vigente en la época en que Spilimbergo comienza a crear la figura de *Emma*.

Pero la Serie no constituye una mera traslación del tema de la prostitución a la matriz literario-tanguera de este estereotipo femenino. Este momento creador de Spilimbergo se desarrolla en el contexto de un país en que la pobreza atribula a las clases desposeídas. El artista, de reconocido compromiso social con los seres humildes a los que ya había retratado, se hace eco del drama de sometimiento y explotación que constituye el comercio sexual femenino y busca retratar, a la vez, a la sociedad que tolera esa lacra. El estereotipo le servirá para perfilar al personaje dentro del ámbito que le es propio: el de la miseria que arroja a muchas mujeres hacia el vicio cuando se le cierran otras posibilidades laborales.

³³ Guy, Donna J.: Ob. cit., p.177.

³⁴ Beatriz Sarlo en ob.cit., p. 182, señala que “El tango tiene la virtud de unir las dos puntas del arco social, recorrido precisamente por las Estercitas que se vuelven Milonguitas (...)”.

La elaboración de la Serie.

Spilimbergo estructura su trabajo sobre el personaje de Emma mediante una serie de notas o pequeños apuntes que, a modo de guión, darán el perfil etario, social y laboral del mismo.

Este material documental, de significativa importancia para guiar los pasos de lo que será la *vida de Emma* desde su adolescencia hasta su muerte diecisiete años más tarde, está acompañado de una cantidad de recortes periodísticos, muchos de ellos vinculados con noticias policiales y que sirven de soporte a la historia.

El guión-narración ubica a Emma a partir de sus 13 años, en la segunda década del S. XX. Es una adolescente de clase baja, que cumple con sus obligaciones familiares en el seno de una familia proletaria: va a la escuela, hace las compras diarias del hogar, se disfraza en algún carnaval. Sus tempranos inicios laborales en tareas que no requieren formación especial (trabaja como planchadora, luego como vendedora) se desarrollan en el guión de Spilimbergo en secuencias que mostrarán el camino de Emma hacia la perdición. Invitada a los 17 años a subir a un auto, debe inferirse un proceso de seducción por parte de algún perverso que la conducirá al burdel. Uno de los apuntes del artista aporta esos datos: “el automóvil”..., “amiga”..., “morfina”..., “Paseo de Julio”...

El guión se completa con una supuesta noticia policial (cuya redacción Spilimbergo corrige repetidamente) que da cuenta del suicidio de una prostituta autorizada para el ejercicio de esa actividad, con datos identificatorios, y el texto de una carta a sus padres que incluye un final patético: “*Siempre fui buena...no soy yo la culpable*”.

Realiza, además, numerosos bocetos que describen plásticamente buena parte de la narración, que no serán concretados en la elaboración final de la obra.

La base documental permite visualizar dos facetas en la configuración del personaje, que serán trasladadas a las monocopias.

Una faceta se ajusta al estereotipo literario tanguero: muchacha honesta del suburbio, con temprana actividad laboral de tipo precario, cuya deshonra deviene de una conjunción de seducción y pobreza que la conducen al prostíbulo. Su derrotero no excluye, sin embargo, un poso de cierta inocencia inmanente que renace en su

etapa final cuando en la nota de despedida, previa al suicidio, reivindica con tono acusador, esa inocencia: “Siempre fui buena...no soy yo la culpable”.

La otra faceta se configura por la denuncia crítica que Spilimbergo formula contra una sociedad de exclusiones, que crea las condiciones económicas y sociales que permiten la expansión de la esclavitud sexual de la mujer, las regula (advuértase que la “nota policial” alude a la *autorización para ejercer la prostitución*), a la par que discrimina social y laboralmente a esos seres sometidos.

Denuncia que tiene correspondencia temporal con el estallido del escándalo de la *Zwi Migdal*, cuyos responsables lograrían finalmente sustraerse a las condenas judiciales, pero que contaban, como lo señalaba el libro de Julio Alsogaray³⁵, con el aporte de policías corruptos que reforzaban las acciones coercitivas que los rufianes ejercían sobre las prostitutas.

Breve historia de Emma fue realizada con la técnica de la monocopia, que en número de treinta y cuatro³⁶ desarrolla distintas situaciones del personaje.

Este sistema de estampación limita la posibilidad de difusión amplia que otras formas del grabado (aguafuerte, litografía) ofrecen.

Spilimbergo no fue un teorizador que fundamentara el porqué de sus elecciones técnicas.

Una versión³⁷ remite a que habría sido propósito de Spilimbergo conservar las monocopias y editar una carpeta que incluyera las imágenes acompañadas de epígrafes y que contarían con una introducción encomendada a Rafael Alberti.

De concretarse un hipotético propósito de esta naturaleza ¿buscaría el artista colocar la obra bajo una mirada más personal e íntima del espectador que pudiera acceder a la misma? ¿Implicaría esa tesitura privilegiar el enfoque estético por sobre el social?

Consideramos que la respuesta a este último interrogante sólo puede ser negativa si se toma en cuenta la tarea de investigación previa con que Spilimbergo acompañó a la obra. Esta investigación buscaba mostrar la ignominia que padecían

³⁵ Citado por Guy, Donna J., ob. cit. P.144)

³⁶ Seguimos el número de monocopias que Diana Wechsler asume como versión final de esta obra. Wechsler, Diana Beatriz. *La vida de Emma en el Taller de Spilimbergo*. 1ra.ed. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2006. p. 16.

³⁷ Citada por Mabel Mayol, que remite a una versión de Albino Fernández y del nieto de Spilimbergo. Mayol, Mabel. *Lino Enea Spilimbergo “Breve historia de la vida de Emma”, en El grabado social y político en la Argentina del S. XX*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1992. p. 43.

mujeres que, sumergidas en el desamparo, eran objeto de coerciones y discriminación. Esa visión no conlleva una subordinación de lo social a lo estético.³⁸

El decurso de la Serie.

No hay noticias directas de la Serie al tiempo de su elaboración ya que no fue expuesta de inmediato.

En 1937 el crítico francés Gilles de la Tourette, al reseñar la participación argentina en la Feria Internacional de París, comenta haber visto la Serie en el Taller de Spilimbergo, destacando de ella:

*“...una imaginación a la vez sensual y melancólicamente expresada
cuya violencia en la oposición de blanco y negro alcanza una verdadera
grandezas”.*³⁹

En 1949 se lleva a cabo la gran Exposición de Spilimbergo en el Dpto. de Arte de la Universidad Nacional de Tucumán, de cuyo Instituto Superior de Arte era director. Fue la única vez, hasta entonces, que se expuso en forma completa “La vida de Emma”.⁴⁰

La muestra fue censurada por los reclamos y rechazos de la pacata sociedad tucumana de entonces, que fueron motorizados por la Iglesia.

A partir de allí el silencio cubre la obra y el destino de las monocopias, al punto que Alberto Prebisch⁴¹ consideraba, al momento de escribir, como desaparecidas las monocopias y sin resultados los esfuerzos que había hecho para localizarlas.

En julio de 1999 en la gran Exposición de la obra de Spilimbergo en el Centro Cultural Recoleta vuelve a presentarse la Serie completa.⁴²

³⁸ Diana Wechsler, ob. cit., destaca que “...la unicidad de la serie da una condición *aurática* a estos papeles que otras técnicas de estampación no hubieran permitido, tal vez con la voluntad de reponer simbólicamente un aura a personajes a quienes la realidad de sus existencias les había negado todo respeto. Asimismo, la imposibilidad de replicar la serie encierra quizá una de las apuestas de este proyecto: terminar con este tipo de esclavitud moderna”.p. 25.

³⁹ Citado por: Giudicci, Alberto. *Un Spilimbergo secreto aparece en su gran muestra de Recoleta*. Diario CLARIN, sábado 31 de julio de 1999, p. 68.

⁴⁰ Perazzo, Nelly. *Nota Preliminar*. Catálogo Exposición *El Taller de Spilimbergo en Tucumán*. Museo Prov. de Bellas Artes, Tucumán, 1979.

⁴¹ Prebisch, Alberto. *Lino Enea Spilimbergo. Monografía*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes s/f. p. 15.

⁴² Alberto Giudicci, en el artículo publicado en el Diario Clarín, cit., la calificó de “...*gran secreto revelado en esta muestra*”.

Siete años después, en junio de 2006, Diana Wechsler lleva a cabo un exhaustivo trabajo de investigación y curatorial que desarrolla en la Exposición *La Vida de Emma en el Taller de Spilimbergo*.

Esta muestra posibilitó acceder, además de las monocopias, al material documental: apuntes, notas, recortes periodísticos, fotografías y bocetos que Spilimbergo utilizó para realizar su obra.⁴³

Análisis de diez monocopias.

De las treinta y cuatro monocopias sólo se analizarán diez, tomando como criterio de selección las que permitan mostrar secuencialmente aspectos significativos de la vida de Emma: su adolescencia, su inserción social, su ingreso en el burdel e iniciación en la prostitución, y algunas facetas de la actividad que, a la vez, sirvan para caracterizar rasgos anímicos reveladores de su hundimiento moral hasta llegar al momento previo al suicidio. Las monocopias se individualizarán con los números II, III, VII, VIII, XII, XVI, XXIX, XXXI, XXXIII y XXXIV.⁴⁴

Spilimbergo trabajó las monocopias aplicando el método de sustracción sobre una superficie entintada de negro, obteniendo los detalles en blanco mediante incisiones sobre dicha superficie. De la totalidad de las monocopias sólo una –la que se individualiza con el número VIII- introduce el color.

⁴³ La Exposición incluyó otras Series de grabados de Spilimbergo, como también los desarrollados por el artista para el texto de Oliverio Gironde *Interlunio*, que fue publicado en 1937 por editorial *Sur*.

⁴⁴ Se toma la numeración consignada por Diana Wechsler, ob. cit. ps. 26-45.

El uso del fondo negro denso, con contrastes de blanco de las sustracciones e incisiones, otorgan a la obra un fuerte sentido dramático, que se elabora con imágenes de crudeza compatibles con la sordidez del tema y con el tratamiento realista de las figuras y del ámbito en que éstas actúan.

Monocopia II. Sobre un fondo negro, Emma es presentada de frente, sentada ante una mesa con un plato de comida. Una fuente de luz, externa a la composición dado el esquema cerrado de la misma, ilumina en parte el rostro de la adolescente, del que destacan sus grandes ojos cuya mirada parece dirigida al espectador. La iluminación se extiende hacia su cabello resaltando el gran moño blanco que lo sujeta, y se proyecta más atenuada sobre parte de su pecho, permitiendo visualizar otro de los adornos de la muchacha: su collar de cuentas. Un breve epígrafe al pie hace constar: *Emma*.

Monocopia III. Emma adolescente comparte la mesa familiar en su hogar proletario. Escasos y austeros muebles enmarcan el continente digno de la imagen del padre, cuyo rostro ensimismado trasunta fatiga. Emma está ubicada de frente ante la mesa que también ocupan el padre y un hermano tratados, a diferencia de Emma, con valores oscuros. Los mismos que se emplean en el tratamiento de la figura materna, ubicada hacia la derecha de la imagen, al parecer en la cocina, y cuya silueta, notablemente más simple, se esboza mediante incisiones sobre el fondo oscuro. La figura de Emma –idénticos elementos icónicos: gran moño en sus cabellos y collar de cuentas- aunque ubicada en la parte posterior de la composición, cobra relevancia por los blancos y contraluces en rostro e indumentaria, que contrasta con el tratamiento en valores oscuros de las imágenes del padre y del hermano.

Monocopia VII. Emma en el burdel; la caracterización de su figura permite advertir que recién ha ingresado. Tomada desde un punto de vista alto con una perspectiva que la coloca en primer plano, la imagen desolada de Emma aparece sentada, a los pies de una cama rebatida, con una mirada y una expresión de intenso patetismo. Ha perdido el moño de su melena pero conserva el collar de cuentas y su indumentaria de adolescente proletaria. A su lado una prostituta semidesnuda, en ligero escorzo, asume una gestualidad tendiente a exhibir los mecanismos de la iniciación. El negro rotundo de la habitación, apenas aclarado por

las incisiones que dibujan la cama y el estrecho marco de una ventana cerrada configuran un interior hermético que rodea a las figuras de la *pupila* ya sumergida en el vicio y a la adolescente que parece observar al espectador con ojos azorados.

Monocopia VIII. Es la única que introduce el color, contrastando el fondo negro con el rojo de parte del mobiliario y el blanco de la indumentaria femenina. La escena de esta monocopia, en relación con la contenida en la monocopia VII, permite apreciar la transformación operada en Emma. También aquí aparece sentada a los pies de una cama en la que se encuentra recostada una prostituta (con gestualidad semejante a la de la monocopia VII). Las ubicaciones se han desplazado: Emma está sentada a la derecha del cuadro y la otra mujer a la izquierda. La indumentaria de Emma se ha modificado: su vestido juvenil y sus zapatillas originales han sido sustituidos por una breve camisola blanca escotada, que le descubre el sexo, y unos zapatos negros de tacones. Mantiene el collar de cuentas, pero no el moño en su pelo, peinado como el de una persona de más edad. Su mirada, de frente al espectador, ha perdido el ingenuo patetismo para recubrirse de una expresión ausente; sus labios se tensan en un rictus que denota desasosiego. El uso contrastante del negro con el rojo de los muebles y el piso y el blanco de las ropas, reduce la carga dramática contenida en la escena anterior (monocopia VII) pero no disminuye el peso expresivo de la inercia de los brazos y la tensión del rostro de Emma.

Monocopia XII. Casi en total desnudez Emma parece ofrecerse a un cliente cuyo modo de figuración es el de un personaje calavera. En el fondo negro destacan las figuras construidas mediante incisiones y sustracciones a las que se agrega otro personaje calavera apoyado sobre una mesa donde se ubican dos vasos. La estrechez del ambiente es destacada por la escasa profundidad y el apiñamiento de las figuras en primer plano, que logra transmitir lo opresivo y lo oprobioso del lugar. Las figuras masculinas, dibujadas con su sola estructura ósea, añaden una nota de finitud a esas vidas envilecidas. El ambiente de sórdido cafetín parece remitir a algunos de los datos consignados por Spilimbergo en sus notas: “*en un café del Paseo de Julio...m\$ n 1*”.

Aunque en la monocopia no se lo individualice con un epígrafe, una vez más el Paseo de Julio parece surgir como inevitable referente de tugurios prostibularios.

Monocopia XVI. Emma, apoyada en un extremo de un sofá y una compañera de pie, se exhiben en espera de clientes. Hacia el fondo, dos personajes calavera observan la escena. El personaje calavera con sombrero parece asumir una postura controlante, con cierta semejanza a la contenida en la monocopia XII. Su repetición y el modo figurativo reiterado podrían definir una síntesis plástica del *cafishio*. La monocopia ofrece varios puntos de vista, destacándose las figuras frontales. El blanco de las piernas de la prostituta que se encuentra de pie se opone al negro de casi toda la composición, matizada por los grises de la figura de Emma colocada en una postura menos oferente que la de su compañera.

Monocopia XXIX. Con una elaboración minuciosa, surgida de las incisiones sobre el fondo negro, Emma se encuentra en su habitación. La pared *empapelada* con ligeras y repetidas líneas curvas blancas, los blancos barrotes de una cama metálica, parecen aprisionar a la figura de Emma que, sentada en la cama, con las piernas recogidas sobre ésta y con los codos apoyados en sus rodillas, cubre parcialmente su rostro entristecido (estado anímico latente en todas las monocopias, pero que se profundiza a partir de las monocopias XXII, XXIII, XXVIII). En uno de los extremos de la cabecera aparece colgado el moño que solía sujetar su cabello y del que Emma se despojó al ingresar al burdel. La monocopia, con sus detallados pormenores, con el modo figurativo de la colocación de Emma entre barrotes –en este caso los de su lecho, pero con significativa connotación visual de figura aprisionada- logra el efecto plástico de acentuar el estado de depresiva confusión del personaje.

Monocopia XXXI. El desánimo de Emma se profundiza en esta monocopia. Enfocada desde un punto de vista alto, el tenebrismo de la escena está connotado por los barrotes blancos de la cama sobre la cual se extiende el cuerpo de la muchacha. La ligera prenda negra que viste contrasta con el blanco de sus muslos. Emma cubre su rostro, apenas esbozado, con su brazo. El gesto de sustraer el rostro excluye su identidad, modo plástico-simbólico de denotar que el personaje, en su depresión, siente haber perdido su condición humana.

Monocopia XXXIII. En compañía de otra prostituta, ubicadas en un sofá, Emma es la expresión de la máxima desolación. En el colmo del abatimiento, vuelca hacia atrás, en escorzo, su cuerpo semidesnudo, cubriéndose los ojos con la mano derecha. La gestualidad refuerza la tensión y el tenebrismo que imperan en la composición.

Monocopia XXXIV. *Emma tenía 30 años.* El epígrafe de la monocopia nos ubica en el tiempo que precede al suicidio del personaje. Su rostro ajado y transido por el dolor -con una singular semejanza con el modo figurativo de la monocopia II- conforma una imagen de Emma que, paradójicamente, recupera los elementos icónicos de su adolescencia: el collar de cuentas destaca en su cuello y el gran moño vuelve a sujetar sus cabellos peinados a la usanza de su primera juventud.

Un elemento más tiende a afirmar ese retorno hacia su inocente pasado: la letra del epígrafe *Emma tenía 30 años*, guarda semejanza con el trazo algo infantil del epígrafe *Emma*, de su adolescencia (monocopia II).

Spilimbergo crea un magistral cierre para la penosa trayectoria existencial de Emma. Su imagen a los 30 años rescata, aunque deterioradas, las notas de su adolescencia, para dar sustento a la afirmación con que cerrará la carta de despedida a sus padres: "*Siempre fui buena...no soy yo la culpable*".

Este final, amargo y dramático, pareciera conjugar los elementos plásticos con los que Spilimbergo dota nuevamente a Emma -collar, moño en el pelo- con rasgos del estereotipo literario-tanguero *Estercita/Milonguita*. Si esta última suele tener una recurrente nostalgia por *vestirse nuevamente de percal* -indumentaria pobre pero decorosa de la *Estercita que fue-*, la representación final de Emma con su rostro ajado pero con los adornos icónicos de su adolescencia (moño y collar), configuran una gran metáfora suburbana, desde lo literario y lo plástico, del regreso a la inocencia perdida.

Con ella, Spilimbergo pone su nota a la crítica social contenida en su obra. Los rasgos infamantes del comercio sexual, y la esclavitud a la que éste somete a pobres mujeres conducidas al vicio por la pobreza, la ignorancia, la necesidad, la seducción artera, no borran inexorablemente sus condiciones humanas ni las priva de sentimientos ponderables. La propia figura de Emma, aún en las monocopias que

la muestran en prácticas sexuales, revelan una ausencia de complicidad con el entorno del vicio, que se acentúa con la permanente expresión de tristeza y desasosiego de la joven.

La crudeza de las imágenes -que sin duda contribuyó a sustraer a la Serie del circuito de exposiciones por largo tiempo- buscaba sacudir críticamente a una sociedad que se ufana en escandalizarse de las imágenes de denuncia mientras tolera que seres humanos vivan en un sometimiento abyecto, excluyéndolos de su condición de sujetos sociales, obviando su humanidad y sus sentimientos que a veces les inducen a intentar su liberación, que Emma sólo puede resolver de un modo drástico y dramático.

4. ANTONIO BERNI

Ramona Montiel

Nota biográfica.

Antonio Berni nace en Rosario (Prov. de Santa Fe) en 1905, en el seno de una familia de inmigrantes italianos y muere en Buenos Aires en 1981.

Apenas adolescente se ubica como aprendiz en un taller de vitrales de una firma de origen catalán. Serán catalanes también los pintores de quienes más tarde recibe lecciones: Eugenio Fornels y Enrique Munné. El primero organizará hacia los años veinte una exposición que incluyó obras de Berni integrada por una serie de paisajes al óleo.

En 1925 el Jockey Club de Rosario le otorga a Berni una beca para estudiar en Europa. En Madrid tiene oportunidad de escuchar a Marinetti y presenciar una

muestra de pintura neocubista española y un cuadro de Dalí, organizada por el Ateneo de Madrid. El contacto con estas experiencias lo decide a trasladarse a París.

En la capital francesa un Berni veinteaño se integra al grupo de sudamericanos, españoles y portugueses que reciben el influjo de las grandes transformaciones culturales que allí se están desarrollando.

Berni también se vincula con artistas e intelectuales franceses, de quienes recibe los conceptos teóricos y prácticos del surrealismo, y la ideología de los grupos de izquierda cercanos al Partido Comunista. Se relaciona con Louis Aragon y recibe el aporte de recursos técnicos de la vanguardia académica en los talleres de André Lhote y de Othon Friesz.

En 1930 Berni regresa de París y se instala nuevamente en Rosario. La Argentina atraviesa en ese período una grave situación política, económica y social. Berni asume como un problema de conciencia convivir

“con la gente y los problemas de mi país e integrado a este mundo
y a sus luchas concretas (...)”⁴⁵

La década del treinta tiene a Berni como partícipe de los cambios que se producen en el ámbito artístico argentino con los debates sobre las vanguardias y la pintura social.

En este período Berni postula una concepción estética a la que denomina *Nuevo Realismo* en la que conceptualmente propone un arte que refleje e interprete la realidad social mediante un nuevo lenguaje

“(...) que se conecta íntimamente con el ámbito y los procesos
sociales”⁴⁶

Los prolegómenos de Ramona Montiel.

Recuerda Berni que hacia 1931, de nuevo instalado en Rosario, recibió de Rodolfo Puigross la propuesta de fotografiar aspectos de la prostitución

⁴⁵ Berni, Antonio, en *Berni – escritos y papeles privados*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999. p.47

⁴⁶ Antonio Berni en ob. cit. p. 79.

para completar documentalmente una investigación sobre la mafia y la trata de blancas en Rosario que luego publicaría el diario *Crónica*. Con ese motivo fotografió los prostíbulos de la calle Pichincha. De ese trabajo le quedó a Berni abundante material fotográfico ya que, como narraba

“(…) yo continué, por mi propio interés la documentación de los prostíbulos (…) **Ramona Montiel viene un poco de ahí** (…)⁴⁷

La gestación definitiva del personaje *Ramona Montiel* tardará tres décadas en tomar forma y encontrar su perfil, aunque algunos trabajos anteriores (*La Boda*, 1959, *Te acordás Milonguita*) la prefiguran con una forma figurativa de estilo kitsch.

La creación de Ramona Montiel.

En agosto de 1962 Berni, que se encuentra en París luego de haber recibido el Premio de Grabado de la XXXI Bienal de Venecia, le escribe a Rafael Squirru comentándole la recepción obtenida con la Serie de Juanito Laguna, y agrega:

“Pronto le tocará el turno a Ramona Montiel el nuevo personaje de mi futuro conjunto, será una mezcla de Cumparsita, Milonguita y Marilyn Monroe”.⁴⁸

Gestada Ramona, Berni hablará mucho de ella. De lo mucho que dijo en notas y entrevistas, pueden rescatarse conceptos esenciales que sirven para definir el perfil psicológico y existencial de este personaje femenino procedente del margen, no sólo urbano, sino también social, por la actividad que desarrollará: la prostitución.

⁴⁷ Ibídem, p. 54. El destacado es nuestro.

⁴⁸ García, Fernando. *Los ojos. Vida y pasión de Berni*. Buenos Aires, Editorial Planeta, 2005. ps.250-251.

Berni reconoce que la calle le dio a Juanito Laguna y a Ramona Montiel, personajes eminentemente urbanos, emergentes del suburbio. Entre las calles del centro y las del suburbio, según propia confesión, el artista se siente más alimentado por las calles de este último.

Ramona Montiel es una figura urbana que se mueve en un ambiente geográficamente determinado:

“...de la General Paz para el lado del centro. Puede ser “Pompeya” o “Villa Crespo”. Ramona es la “milonguita”, “la costurerita que dio aquel mal paso”, imágenes de Carriego y también ciertos personajes de Borges. Ella ya ha trascendido su barrio; está en Florida y en Corrientes y Esmeralda...”⁴⁹

Berni nos proporciona un patrón genérico del personaje: muchacha de suburbio (de la Gral. Paz hacia el centro), poco capacitada laboralmente y con un traspies en su vida sentimental: “la costurerita que dio aquel mal paso”.

Berni crea plásticamente a Ramona en la década del sesenta pero la enmarca en el estereotipo literario-tanguero *Estercita/Milonguita*, ya vigente en los años treinta. Sin embargo, en la carta a Squirru, le añade un nuevo matiz: también tiene algo de Marilyn Monroe, ícono sexual de los sesenta, víctima de su condición de *mujer-objeto* y de la influencia de las relaciones de poder.

Con este matiz, Berni moderniza al estereotipo y lo ubica en un contexto social en el cual el status de la mujer ha sufrido notorias transformaciones.

Los años de la segunda posguerra requirieron en el mundo occidental una importante participación laboral femenina, tendiente a cubrir puestos de trabajo tradicionalmente ocupados por hombres.

En ese mismo período y con el reverdecimiento de los movimientos Feministas, se pusieron en cuestión tópicos como el papel de la mujer en el mundo de lo privado (ámbito familiar) y en el de lo público (laboral, social, electoral). Se instaló el debate sobre *rol doméstico vs. rol laboral* de la mujer y cobraron trascendencia aspectos de divulgación sobre temas vinculados con la sexualidad.

⁴⁹ Antonio Berni, ob. cit. p. 60.

La Argentina no fue ajena a esas transformaciones. El fenómeno interno de la movilidad social gestado a partir de la década del cuarenta trajo aparejado, a fines de la década del cincuenta, un considerable aumento porcentual de mujeres que acceden a la educación terciaria y universitaria.

A comienzos de la década del 60, si las oportunidades en el mercado laboral del país resultan más favorables para las mujeres con estudios medios o terciarios, no acontece lo mismo con las mujeres provenientes de los sectores más bajos de la sociedad.⁵⁰

Estos datos permiten apreciar que, al momento de nacer plásticamente el personaje de Ramona Montiel, la situación de las mujeres pertenecientes a los sectores bajos de la sociedad, en la Argentina, no se había modificado sustancialmente en relación a períodos anteriores. Al menos no acompañó el ritmo de las transformaciones que, desde otras perspectivas, se ofrecían como nuevos horizontes femeninos en la Argentina de la década del 60.

Década que es, otra vez, tiempo de rupturas político-institucionales. El frágil período democrático abierto en 1963 se interrumpe por el golpe de Estado de 1966 que instala la dictadura del Gral. Onganía, de corte nacionalista y predicamento religioso del catolicismo preconiliar.⁵¹

Todas estas cuestiones gravitarán en las relaciones de poder en la Argentina de los años 60 y Berni las trasladará a determinados aspectos de la *historia* de Ramona Montiel.

Si en lo narrativo es posible recorrer la *Vida de Emma* a través del guión argumental que concibió Spilimbergo, el derrotero de Ramona Montiel con sus vicisitudes y evoluciones se vuelve accesible a través de las versiones que el propio Berni elabora en diversos reportajes.

“A Ramona no puedo particularizarla tanto (...) obedece a esa idea de dar la imagen de una mujer típicamente argentina aunque no la presento como criolla. (...) Ramona es una mujer que pasa

⁵⁰ La menor participación de las mujeres de clase baja en el mercado laboral en este período obedeció a que las nuevas industrias que se instalaban en la Argentina (químicas, metalúrgicas, mecánicas, petroleras) privilegiaban el empleo de operarios varones calificados. Sobre estos temas: Bellucci, Mabel: *Entonces la mujer*, en revista *Todo es Historia*, Año XXIV, N° 280, octubre de 1990. ps. 82-85. Luna, Félix: *Historia integral de la Argentina*, Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta para La Nación, 2006. T.II, p.1103.

⁵¹ *La Argentina en el S. XX*. Buenos Aires, Editorial La Nación, 2000. p. 235.

por todas las situaciones: puede ser una muchacha del interior que ha llegado a Buenos Aires, que ha comenzado a trabajar de sirvienta; su vida ha sido difícil: fue obrera, tuvo un amante y hasta ha llegado a ser prostituta porque la vida la arrastró a todo eso. (...) Ramona es un arquetipo representativo de un fenómeno social muy frecuente en la vida de los grandes conglomerados urbanos. Cualquiera que recorra las fábricas, los lugares de diversión, los locales nocturnos se encontrará con muchísimas Ramonas Montiel. Por eso no hay una obra que sintetice a este personaje. Yo la fui descubriendo a lo largo de muchas obras. En cada una de ellas hay un fragmento de la vida de Ramona, un instante que no es definitivo sino tan solo circunstancial. Tanto es así que entre una Ramona obrera de un grabado o la Ramona de mi composición titulada *Apoteosis de Ramona*, donde la muestro como la gran **cocotte** triunfadora de una vida fácil, hay grandes hiatos. Cada cuadro es una etapa biográfica. Entre un cuadro y otro ni yo mismo se qué le ha ocurrido a Ramona”.⁵²

Esa versatilidad de Ramona sirve para mostrar que las circunstancias que Berni le atribuye como formas de actuar, operan como recurso plástico para reflejar el contexto social en que discurre la vida del personaje y la mirada crítica que ese contexto le suscita.

⁵² *La verdadera vida de Juanito Laguna y Ramona Montiel*. Entrevista a Antonio Berni. Julio Ardiles Gray en : La Opinión Cultural, diario La Opinión, 6 de octubre de 1971.

Análisis de nueve xilocollages.

Definir una selección de las obras de Berni sobre el personaje Ramona Montiel exige tomar en cuenta su aseveración de que en cada obra hay un fragmento de Ramona, un instante que no es definitivo sino circunstancial.

Que Berni la fue descubriendo a lo largo de sus trabajos se advierte si se pretende asignar a Ramona una secuencia existencial en consonancia con las fechas de creación de cada cuadro. No hay curso vital que se desarrolle coincidiendo con la cronología de las xilografías.

Se plantea así la posibilidad de respetar esta última o tratar de mostrar cómo discurre la existencia de Ramona siguiendo el curso de la joven muchacha de clase baja, escasa preparación, obrera de comienzos difíciles hasta derivar a la prostitución y a su vida de coccotte. Optar por esta última metodología facilita presentar la evolución que el propio Berni ha descrito como cuadros de una etapa biográfica.

Técnica empleada.

Salvo algunos óleos-collages, Berni desarrolla la historia de Ramona Montiel con la técnica de la xilografía, que el artista denomina *xilo-collage relieve*, explicándola:

“Mis xilo-collages-relieves se llaman así, en primer lugar por el sistema de copia a la prensa semejante a la xilografía; lo de collage, por la razón de usar en la matriz formas hechas pegadas o moldeadas al negativo; por último, lo de relieve es referido al volumen obtenido, en algunos casos hasta cinco o más centímetros de espesor, enriquecido a la vez por el entintado de la plancha del que se impregna el papel gracias a la presión recibida a su paso por la prensa.⁵³

Estas innovaciones son congruentes con la idea de Berni de que cuando las sustancias clásicas, su modo de empleo y los temas en boga son insuficientes para dar intensidad expresiva, el artista los sustituye por otros recursos que por su novedad pueden serle útiles para expresar más fuertemente la nueva imagen del mundo buscado.

La figura de Ramona, su historia, requieren de esos nuevos recursos.

“(...) Ramona Montiel es el símbolo de otra realidad cargada de miseria, ya no en el exclusivo plano material (...) sino también en el otro, en el del espíritu, con sus desequilibrios neuróticos propios de una mujer de su condición social, atrapada por la telaraña de la sociedad de consumo. Ramona debe jugar un rol social y hacer públicamente lo que a escondidas practican muchas princesas, niñas del gran mundo y del submundo. Debe llenar el vacío dejado por éstas en el ámbito del erotismo. Lo hace como esclava, mimetizando con sus gestos y su físico, lo estrógeno buscado en el mercado de las promiscuas. En la apoteosis, el cuerpo de Ramona, colgado en las gancheras de las revistas frívolas, es ofrecido a la libido pública a tanto el

⁵³ Berni, Antonio. Ob. cit. p. 64.

kilo”.⁵⁴

Por eso el personaje luce vestidos de utilería, falsas piedras preciosas, el brillo de los metales dorados, trozos de encaje de plástico, telas chillonas y todos los oropeles que imitan con toques kitsch el lujo de las vanidades del gran mundo.

El arte kitsch, como sinónimo de arte *cache* en nuestro idioma, es empleado de modo deliberado por Berni como sucedáneo del arte tradicional y aristocrático dirigido al consumo masivo.

Ese mundo consumista, derivado del sistema capitalista, que devora sin pausa lo que produce, adquiere significado en la figura de Ramona Montiel en tanto lo vincula con matices particulares que los nuevos tópicos de la modernidad le añaden al tema de la prostitución en la segunda mitad del S. XX: la figura femenina convertida en *mujer-objeto* y, como tal, un producto más destinado al consumo.

Ramona costurera. Xilocollage. 1963.

El negro levemente diluido de la pared del fondo, intenso en la máquina de coser y parte de la indumentaria de Ramona contrasta con el blanco de la mesa ante la que trabaja la muchacha, sobre la que se proyecta la luz de una vela ubicada a su espalda. Composición rectangular en sentido vertical, el foco de luz establece valores altos que iluminan el rostro tenso y fatigado de Ramona. En la parte inferior del cuadro, un collage de trozos de encaje variados establece matices de gris sobre los negros de las piezas que componen la máquina de coser y las medias de Ramona.

El examen de Ramona. Xilocollage. 1967.

Describe el tránsito de Ramona a la vida licenciosa. Sobre el fondo negro de la pared y el piso, determinado con una incisión que cruza parte de la composición, Ramona semidesnuda y con parte de su rostro cubierto con sus manos, se exhibe ante una robusta *madama* a la que acompaña otra mujer semidesnuda.

Las figuras se dibujan mediante sustracciones sobre el estampado negro, logrando cuerpos bien definidos. Trozos de encaje, a modo de cortinados introducen valores claros para oponerse al negro del resto del ambiente y

⁵⁴ Berni, ob. cit. ps. 59-60.

establecen equilibrio compositivo entre las dos figuras de pie y la sentada. En el costado izquierdo del ángulo superior cuelga enmarcada una foto de un automóvil de 1912, característica de las formas hecha o pegadas que Berni suele integrar en sus xilocollages.

Ramona pupila. Xilocollage. 1963.

Ramona en el interior de un prostíbulo. Composición rectangular en sentido vertical, ubica en su diseño compacto y estrecho a dos figuras: Ramona de pie, cubierta con ligeras ropas de encaje, se contrapone a la prostituta desnuda tendida en una cama. El equilibrio compositivo se logra por el juego de oposiciones entre los cuerpos y sus gestualidades. Predominan los valores bajos matizados por los trazos blancos que dibujan el cuerpo de la prostituta acostada.

Esta forma compositiva remite a algunos de los grabados de Spilimbergo para Emma en el prostíbulo. La historiografía del arte argentino ha sido coincidente en considerar al personaje de Ramona como un epígono de la Emma de Spilimbergo, por lo que podría conjeturarse un tributo de Berni a su amigo Spilimbergo.

Strip-tease de Ramona I y II. Xilocollages. 1963.

La evolución de Ramona del burdel al cabaret. A modo de díptico, la composición presenta en su sector izquierdo a Ramona, con indumentaria de bailarina, sentada en una silla y con una de sus piernas en alto. La figura se ubica desde el centro a la izquierda de una composición rectangular vertical ocupando la casi totalidad de la mitad inferior del cuadro. Una franja negra lateral en la izquierda confiere valores bajos que se oponen al blanco del vestido de la bailarina, contrastando con sus medias negras y con los grises de un trabajado trozo de encaje. La ubicación del cuerpo de Ramona y el movimiento de sus piernas resulta compensado, en los términos del díptico, con la estructura compositiva del cuadro de la derecha en el que dos hombres, uno de ellos con uniforme militar trabajado con el uso de pequeñas piezas metálicas, observan el baile de Ramona. La ubicación de ambos en la parte inferior del rectángulo en sentido vertical los coloca

en una posición más baja en relación a la figura de Ramona creando el efecto de los espectadores frente a un escenario. También aquí hay uso de encajes a modo de telón.

Los amigos de Ramona.

El coronel amigo de Ramona. Xilocollage. 1964.

Sobre un fondo trabajado con incisiones que dan un valor alto al mismo, se estructura un rostro masculino vistiendo uniforme militar con charreteras y tachonado de condecoraciones. La composición del rostro en fondo negro con sustracciones que definen ojos y una boca con una mueca, está realizada, al igual que el uniforme con piezas metálicas de variada forma y tamaño, logrando un fuerte impacto expresivo.

Marino amigo de Ramona. Xilocollage. 1964.

Sobre un fondo oscuro se ubica el rostro de perfil del marino, mientras que su cuerpo está presentado de frente. El rostro, con contrastes de negro y blanco para el sector de ojos, boca y sectores de la nariz, está compuesto por pequeñas piezas metálicas que también se emplean para entorchados y condecoraciones. El blanco de la gorra y de la pechera del uniforme contrasta con el negro del resto de la composición, en la que Berni aplica la ley de la frontalidad: rostro de perfil y hombros y torso según un plano frontal.

El confesor de Ramona. Xilocollage. 1964.

La figura, presentada de modo frontal, muestra a un sacerdote cuyo rostro está compuesto, en parte, por pequeñas piezas que definen sus rasgos: mofletudo, con anteojos, nariz prominente, boca carnosita. Su sotana negra, de igual color que el bonete de cuatro picos antiguamente usado por los eclesiásticos, destaca sobre un fondo más claro. Por las características de su indumentaria, se trata de un eclesiástico mitrado. Desde los codos hacia los puños, un elaborado encaje en collage cubre las mangas de la sotana. La mano izquierda, que se apoya sobre el brazo derecho, está enguantada, y sobre el dedo medio, por encima del guante, luce un anillo con una piedra. Cuelga de su cuello una gruesa cadena que sostiene, apoyado en el pecho, un crucifijo cuyos cuatro extremos terminan con pequeñas arandelas. Desde su bonete, y con pequeñas piezas perforadas, caen al costado de su rostro dos elementos semejantes a las ínfulas mitradas.

Con este personaje Berni pareciera asignarle a Ramona una suerte de asistente espiritual, quizá un tanto incongruente desde la perspectiva de la actividad de la muchacha, no precisamente signada por la espiritualidad.

Estos personajes -*amigos*, "*protectores*", *asistente espiritual* - de Ramona remiten a las estructuras de poder operantes en la época de creación de las obras.

Ramona en España. Xilocollage. 1968.

Berni traslada a Ramona a España, circunstancia que sugiere la evolución económica y artística de Ramona al mostrarla acompañada de un torero. La composición se estructura en dos secciones: en la izquierda y sobre fondo negro se ubica Ramona que luce en su cabeza una especie de tiara muy elaborada, vestido de encaje y un crucifijo al cuello. En la sección derecha y sobre fondo blanco se ubica el torero, con traje de luces con collage de trozos bordados. Bajo su montera, que imita la textura típica de la prenda, un rostro con cierto perfil de calavera (¿connotando el riesgo del oficio?) se define con pequeñas piezas en las que destacan los ojos y la dentadura. Los blancos del sector del torero y del rostro de Ramona equilibran el negro del fondo donde se ubica Ramona y el del rostro del matador.

Ramona con medias rayadas. Xilocollage. 1976.

Ramona ha evolucionado hacia la sensualidad, en su condición de actriz

“posesionándose en su rol en el espectáculo perverso de la urbe”.⁵⁵

En este xilocollage Berni agrega secciones y materiales de color. Sobre un fondo marfil coloca en el extremo inferior izquierdo un trozo de papel anaranjado con pequeños punteados blancos. La figura de Ramona ocupa el centro de la composición. Viste un traje de bailarina con medias con rayas negras y una pequeña falda de encaje. Sobre el fondo, y cubriendo gran parte de la mitad superior del cuadro cuelga otro trozo de encaje, más elaborado, de un gris sepia. El equilibrio compositivo se logra mediante el cruzamiento de las piernas de Ramona,

⁵⁵ Berni, ob. cit. p. 59.

que destacan por las rayas negras de sus medias en oposición al cuadrado anaranjado que, a su vez equilibra su valor alto con la gama de grises de la figura y del fondo.

La evolución de Ramona también se refleja en el modo de dibujo de su rostro: los ángulos acusados de las figuras iniciales han desaparecido, sus rasgos se han afinado otorgándole una expresión de mayor calidez expresiva, profundizando la sensualidad del personaje.⁵⁶

Berni, a través del personaje de Ramona Montiel, planteó dentro de una geografía determinada y un ámbito temporal preciso, la problemática social de la prostitución, considerando a quienes la ejercen como arquetipos de un fenómeno social que se exhibe de modo más dramático en los grandes conglomerados urbanos. Desarrolla su discurso plástico con el lenguaje propio de la época y de la sociedad en la que crea su obra.

Concibe y define plásticamente –a través de Ramona- a las prostitutas como seres usualmente emergentes de un contexto de pobreza y escasa formación laboral y educativa. Sus vidas discurren en el seno de una sociedad que en su transformación admite una progresiva participación de la mujer, instalando en el imaginario social la idea de reconocer un criterio de igualdad entre los sexos. Esta tendencia quizá facilita al personaje *berniano* algunas evoluciones en su vida, derivándola del prostíbulo a un contexto artístico que se mueve con similares parámetros pero que mejora su standard económico.

Ese contexto, sin embargo, opera dentro de una estructura económica sustentada en la sociedad de consumo que exacerba este último rasgo. De él deriva considerar a la prostituta dentro de los parámetros de la *mujer-objeto*, es decir, un mero producto de consumo –sujeto, por lo tanto al uso, consumo, desecho- privando a estas mujeres de sus esenciales caracteres de humanidad y profundizando su marginación.

⁵⁶ El uso recurrente de encajes y bordados en la composición de Ramona Montiel generó algunas opiniones que vinculaban al personaje con ciertos arquetipos de la *belle époque* parisina, atribuyéndolo a la posibilidad de que Berni hubiera adquirido tales elementos en el Mercado de Pulgas de la Porte de Clignancourt en cuyas proximidades el pintor tuvo en una época su taller. En este sentido: Michel Ragón, citado por Jorge López Anaya en *Antonio Berni*. Buenos Aires, Edit. Banco Velox, s/f ps. 34-35; Fernando García Ob. cit. p. 277. Esta vinculación pierde sustento recordando la claridad con que Berni se expresó en la entrevista que le hizo Julio Ardiles Gray, ya citada. Su idea era dar la imagen de una mujer típicamente argentina. Que en esa oportunidad se refiriera a *ella* como una *cocotte* era usar una expresión entonces en boga para referirse a una prostituta, aunque no fuera francesa.

Berni muestra la tensión entre la sociedad del progreso y la permanencia de estructuras de sumisión esclavizante en la que muchos seres humanos son arrojados a una vida de indignidad por la que no han optado libremente.

Al mostrar con su obra plástica esa tensión y sus efectos sociales e individuales, Berni cumple con su objetivo: poner

“...nombre y apellido a una multitud de anónimos, desplazados, marginados niños y humilladas mujeres, y los convertí en un símbolo, por una cuestión, exactamente, de sentimiento. Los rodee de la materia en que se desenvolvían sus desventuras, para que de lo sentido brotara el testimonio”.⁵⁷

CONCLUSIONES

Hipótesis: Validación

Las Obras: Estudio comparativo

Hipótesis: Validación.

Planteada la investigación desde la hipótesis de la existencia de un nexo entre la prostitución femenina como problemática social instalada en la Argentina de las primeras décadas del S.XX y la influencia de esta problemática en la construcción de representaciones plásticas con las cuales Facio Hebequer, Spilimbergo y Berni buscan actuar con sentido crítico sobre esa realidad, el desarrollo de los contextos históricos, económicos y sociales articulados desde la perspectiva del tratamiento específico de las obras, y éstas, a su vez, analizadas desde aquél contexto, validan la existencia de esa relación.

⁵⁷ Berni, Antonio. Ob. cit. p.61.

- Desde fines del S.XIX y las primeras décadas del S.XX, el proceso socio económico argentino exhibe ciclos de alternancia entre progreso y crisis, los cuales, no obstante las potencialidades del país, no garantizan políticas de inclusión social que beneficien a las clases bajas o desposeídas. Éstas, sujetas permanentemente a las severas contingencias de las crisis recurrentes –que derivan en procesos de alta conflictividad social- resultan afectadas por las políticas de exclusión que, en el caso de la actividad laboral femenina, restringen sus márgenes de acceso, afectadas además, por razones de género y oportunidades.

Esta última situación allana el camino para que la prostitución femenina pueda ser visualizada por las mujeres de la clase baja, inmersas en las necesidades que derivan de la miseria, como una posibilidad alternativa de generar fuentes de recursos.

- En ese contexto, Buenos Aires, la metrópolis porteña que concentra la recepción de gran parte de los recursos del país, se constituyó en el período antes indicado, en un importante centro de trata de blancas, en el que confluyeron organizaciones locales y foráneas dedicadas al tráfico de mujeres destinadas al comercio sexual.
- La proyección de esta problemática derivó en su tratamiento –con postulaciones regulatorias o abolicionistas- mediante multiplicidad de enfoques, estudios y propuestas de variada índole (científicas, legislativas, literarias) que instalaron el tema de la prostitución femenina como una de las problemáticas sociales insoslayables de la Argentina en el primer tercio del S.XX.
- Dentro de esa amplitud de enfoques se inserta el tratamiento del tema desde lo plástico. Facio Hebequer, Spilimbergo y Berni, desde su reconocido compromiso social, harán su aporte, construyendo un discurso plástico desde una perspectiva crítica a la sociedad que tolera un comercio sustentado en el sometimiento de seres humanos a los que se explota desde sus necesidades y carencias.

- Facio lo desarrolla desde su compromiso hacia los desposeídos, simples engranajes de un sistema de explotación, a los que comprende y busca acompañar en su lucha libertaria.
- Spilimbergo, el gran pintor de los *Seres humildes*, trabaja el tema con la misma compasión que mira a aquéllos, y lo hace en un período en que la prostitución ha alcanzado un impacto particular como problema social y que se ha potenciado con los remezones provocados por el escándalo de la *Zwi Migdal* y con los estremecedores datos que sobre la trata de blancas y las connivencias policiales y políticas aportan libros como los de Alsogaray, Bessero o Albert Londres.
- Berni aporta un dato insoslayable que ratifica la gravedad del tema como problemática social en nuestro país en el período indicado y, en su caso, destaca la incidencia que tuvo en su propio planteo del mismo, cuando se refiere al proyecto de investigación sobre la prostitución que compartió con Rodolfo Puigróss, y cuya documentación fotográfica –realizada precisamente en la década del treinta- inspirará la futura *creación* de Ramona Montiel.

Las Obras: estudio comparativo.

Los trabajos de Guillermo Facio Hebequer, Lino Spilimbergo y Antonio Berni, realizados en un período de relativa coincidencia temporal (casi absoluta los de Facio y Spilimbergo, más tardía los de Berni) y sobre un coincidente tema, posibilitan un análisis comparativo desde los variados enfoques que la riqueza de los discursos plásticos ofrecen.

Enfoque conceptual.

Facio Hebequer desarrolla una visión genérica del tema, en consonancia con su ideología anarco sindicalista, que lo posiciona antagónicamente a la idea difundida por el discurso capitalista, de que el progreso, particularmente el progreso industrial, traerá beneficios a la sociedad. Desde su perspectiva, el progreso

industrial no es suficiente, y sólo la revolución puede dar a los sumergidos el papel que les corresponde en la sociedad.

Su lenguaje plástico apunta a mostrar la falsedad de los beneficios del progreso capitalista, describiendo la tensión entre lujo y pobreza, vida frívola y vida sometida al esfuerzo inclemente del trabajo. Esa tensión la traslada a su obra mostrando la oposición que se genera en las metrópolis -en este caso, Buenos Aires- entre los dos extremos geográficos que la configuran: *arrabal y centro*.

En el centro urbano, a pesar del progreso, prolifera el vicio que las estructuras económicas contribuyen a sustentar. El arrabal, entre el sufrimiento y la miseria, cobija al proletariado, visualizado como sujeto social al que están dedicados los esfuerzos libertarios de la revolución.

En ese juego antagónico, el centro urbano proporciona las condiciones físicas y materiales para el desarrollo del vicio, mientras que el arrabal, espacio natural de la clase proletaria provee muchas veces, con los desplazados del sistema, el funcionamiento de los centros del vicio.

Spilimbergo, cuyo compromiso social fue manifiesto, no tiñe de ideología su trabajo sino que busca a través de él plantear la doble lectura que una lacra social como la prostitución le genera.

De una parte, el sometimiento de mujeres que llegan a la *mala vida* por causas que, en general, no pueden modificar: miseria, ignorancia, falta de trabajo. De la otra, un sistema socio-económico de exclusión que arroja a las mujeres al comercio de sus cuerpos y a la vez las discrimina, sin asumir que tal condición es, en la mayoría de los casos, una consecuencia del sistema.

El compromiso social de *Spilimbergo* también se expresa en la forma del tratamiento plástico del tema. No juzga a las mujeres, no juzga a Emma, su personaje. Su mirada compasiva se aprecia, paradójicamente, en la crudeza de sus imágenes. ¿Puede alguien vivir en una razonable dignidad dentro de los ominosos ambientes que muestra?

Juzga, sí, a la sociedad que se sirve de estas mujeres para satisfacer vicios y lucros y sintetiza este juicio crítico en la final expresión vindicante de Emma:

“Siempre fui buena...no soy yo la culpable”.

Berni tuvo una reconocida ideología de izquierda: estuvo afiliado al Partido Comunista.

Su *Ramona* también está concebida como denuncia. Pero su lenguaje contiene, además de los aportes particulares de sus experimentos técnico-plásticos, una manifiesta ubicación en el tiempo que le toca vivir. Muestra el cinismo de ciertas relaciones sociales, la naturaleza de las estructuras de poder que están instaladas en el país, las transformaciones operadas en el mundo proyectadas en la Argentina, las asimetrías que aún subsisten.

Por eso su personaje, aunque provisto de ciertas características que lo vinculan con el estereotipo de muchacha pobre caída en el vicio, parece estar dotado de algunas aptitudes, acordes con el tiempo que vive, que la habilitan para mejorar su standard económico, tener *amigos poderosos*, pero que no le evitan el padecimiento de la sumisión.

Si *Facio* tiene una dura mirada para la bataclana-prostituta -parto sietemesino del centro, la califica-, *Spilimbergo* y *Berni* no juzgan ni condenan a sus personajes: los siguen en sus parábolas existenciales sabiéndolos productos de una estructura socio-económica que los usa y los excluye.

Influencias literarias y musicales.

Facio Hebequer, pese a su estrecha vinculación con el *Grupo de Boedo*, no incorporó ciertos arquetipos que sus integrantes construyeron para trasladar al *margen, al arrabal*, como espacio cultural y a sus habitantes como nuevos sujetos sociales vinculándolos al centro. Su tajante oposición entre arrabal y centro no le permitía transigir con algunas expresiones literarias que conjugaron una perspectiva realista humanista con tópicos sentimentales.

Si una influencia literaria cabe atribuir al posicionamiento artístico de *Facio*, será la de los escritores y teóricos rusos: Tolstoi, Gorki, Kropotkin.

No se conoce -pese a la amplitud del quehacer artístico que cubrió: además de la pintura y el grabado, la crítica literaria y el teatro- referencias particulares sobre el tango, como no sea su cuestionamiento, en “Sentido social del Arte”, respecto del equivocado enfoque que éste, entre otras expresiones, hace del arrabal.

Spilimbergo, para la creación de Emma, no dejó consignada una fuente literaria específica. Las fuentes documentales de su obra buscaban sustento en las duras realidades que dejaba el *día a día* de la ciudad, de las que se hacían eco las publicaciones periodísticas.

No obstante, es evidente la proyección en la figura de Emma del lenguaje literario-tanguero que configuró un estereotipo de mujer proletaria *extraviada*.

¿Cómo no ver en Emma a la *costurerita que dio el mal paso*, de Carriego y a la *Estercita/Milonguita* del tango?

Berni sí dejó marcados los cruzamientos literarios de su personaje.

Ramona es, a la vez, imágenes de Carriego y también de ciertos personajes de Borges.⁵⁸ Singular síntesis para integrar, además, a Estercita/Milonguita y a Marilyn Monroe articulando un ensamble generador de una figura plástica que conjuga en sí disímiles visiones culturales a la vez distanciadas en lo temporal.

Relaciones iconográficas.

Facio Hebequer no aborda de modo directo la vida de la mujer en el burdel. Retrata el ambiente sórdido del centro urbano que lo cobija, abarcando en un cuadro general a quienes se venden y a los que compran. Aún la semidesnuda bataclana de *Calle Corrientes* está representada, entre las marquesinas y luces de los letreros, como un objeto más de los que se ofrecen en el frívolo centro.

Spilimbergo crea un personaje al que dota de identidad y lo acompaña en los diversos tramos que lo conducirán a su caída. Ese acompañamiento lo lleva a cerrar el ciclo de Emma con un final trágico pero con la reivindicación que le adjudica a la muchacha respecto de su inocencia.

Berni también crea un personaje, en este caso con nombre y apellido. De origen semejante al de la Emma de *Spilimbergo*, *Berni* le dará a Ramona Montiel una trayectoria existencial con variantes que le permitirán *vivir su vida* -según uno de sus xilocollages- para colocarla en una circunstancia más acorde con la sociedad que evoluciona y en la que discurre la *existencia* de Ramona.

⁵⁸ Una posible relación con la *Emma Zunz* de Jorge Luis Borges resulta difícil de establecer, porque, en el cuento, *Emma* sufre (...) *la humillación de una relación sexual buscada pero aborrecible*". (Sarlo, Beatriz, *Escritos sobre literatura argentina*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007, pág. 182). La protagonista de la narración de Borges se prostituye circunstancialmente, con sentido sacrificial, tramando una venganza y haciendo caso omiso del dinero.

Pero la vida que vive es engañosa, porque no le evita el sometimiento al que la sujeta el comercio sexual dentro de un mundo consumista que le confiere la condición de un producto más del mercado -usable y desechable- desprovisto de dignidad.

Como personajes, Emma y Ramona difieren. Emma posee un perfil unívoco y su vida es un *continuum* trágico. Ramona es polifacética, versátil y, dentro de sus condicionamientos, va construyendo su vida en múltiples etapas biográficas.

No hay, en consecuencia, unidad de soluciones iconográficas. Pero esta pluralidad de los discursos plásticos contribuye a enriquecer el tema a los ojos del espectador.

BIBLIOGRAFÍA

BARRANCOS, Dora, *Socialismo y sufragio femenino. Notas para su historia (1890-1947)*, en: Camarero, Hernán, *El Partido Socialista en Argentina. Sociedad, política e ideas a través de un siglo*/Hernán Camarero, Miguel Herrera, Andrés Bisso-1ª. Ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.

BELLUCCI, Mabel, *Tensiones entre la reproducción social y la producción: Estudios de caso de las mujeres gráficas de Buenos Aires (1890-1914)*, en: Lipszyc, Cecilia, Ginés, María E. y Bellucci, Mabel, *Desprivatizando lo privado*. Buenos Aires: Catálogo Editora, 1996.

BENAVIDEZ BEDOYA, Alfredo, *Introducción*, en Catálogo *El grabado social y político en la Argentina del S.XX*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1992.

BERNI, *Escritos y papeles privados*. 1ª.ed. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.

BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas*. 16ª. Impresión. Buenos Aires: Emecé Editores S.A., 1987.

- BUCCELLATO, Laura, *Berni, historia de dos personajes: Juanito Laguna y Ramona Montiel*, en: *Antonio Berni, historia de dos personajes: Juanito Laguna y Ramona Montiel*. Madrid, Telefónica de España, 1995.
- BURUCÚA, José Emilio, *Nueva historia argentina. Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.
- CAMARERO, Hernán, *El Partido Socialista en Argentina: Sociedad, política e ideas a través de un siglo*. /Hernán Camarero, Miguel Herrera, Andrés Bisso- 1ª.ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.
- COLLAZO, Alberto, *Facio Hebequer*. Serie Grabadores argentinos del S.XX., N° 84. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- COLLAZO, Alberto, *Guillermo Facio Hebequer*, en Catálogo Exposición retrospectiva 1914-1935. Buenos Aires: Galería Vermeer, 1974.
- COLLAZO, Alberto: *Berni*. Serie Pintores argentinos del S.XX., N° 92. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- FACIO HEBEQUER, Guillermo, *Autobiografía*. Mimeo. Buenos Aires: Biblioteca de la Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo, s.f.
- FACIO HEBEQUER, Guillermo, *Sentido social del arte*. Buenos Aires: Editorial La Vanguardia, 1936.
- FEVRE, Fermín, *Spilimbergo*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2000.
- FRANCASTEL, Pierre, *Pintura y Sociedad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- GARCÍA, Fernando, *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2005.
- GENÉ, Marcela, *Diálogo con buriles y gubias. Realismo y surrealismo en el grabado argentino*, en: *Territorios de diálogos. Entre el realismo y lo surreal*. México: Munel, 2005.
- GERCHUNOFF, Pablo y LLACH, Lucas, *El ciclo de la ilusión y el desencanto. Un siglo de políticas económicas argentinas*. 2ª.ed. Buenos Aires: Ariel, 2005.
- GLUSBERG, Jorge, *Iniciación y afianzamiento del arte político en la Argentina*, en: *Berni en el Museo Nacional de Bellas Artes, Catálogo exposición*. Buenos Aires, 1993.
- GUY, Donna, *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*. Traducción: Martha Eguía. Buenos Aires: Editorial Sudamericana S.A.,1994.
- IPARRAGUIRRE, Sylvia, *La razón geométrica*, en: *Pintura argentina. Spilimbergo y Guttero*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, s.f.
- LAURÍA, Adriana, *Correlatos entre Berni y sus contemporáneos. Diálogos argentinos*, en: *Catálogo Exposición Berni y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Malba-Colección Constantini, 2005.
- LEVY, Larry, *La mancha de la Migdal. Historia de la prostitución judía en la Argentina*. 1ª.ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007.
- LOPEZ ANAYA, Jorge, *Antonio Berni*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, s.f.
- LUNA, Félix, *Historia integral de la Argentina*, 1ª.ed. Buenos Aires: Planeta, 2006. (Edición especial para La Nación).
- MAYOL, Mabel, *Lino Enea Spilimbergo. Breve historia de la vida de Emma*, en: Catálogo Exposición *El grabado social y político en la Argentina del S.XX*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1992.
- MOLYNEUX, Maxine, *Ni Dios, ni Patrón, ni Marido. Feminismo anarquista en la Argentina del S.XX*, en: *La voz de la Mujer – Periódico comunista-anárquico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

MOROZIUK, Lidia, *Del taller a la propaganda política y la denuncia social*, en: Catálogo Exposición *El grabado social y político en la Argentina del S.XX*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1992.

MUÑOZ, Miguel Angel, *Los inicios del arte social en la Argentina: los Artistas del Pueblo*, en Catálogo Exposición *El grabado social y político en la Argentina del S.XX*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1992.

MUÑOZ, Miguel Angel, *Los Artistas del Pueblo. Anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas*. Revista *Causas y Azares* N° 5. Buenos Aires, 1997, Año IV.

MUÑOZ, Miguel Angel, *La ciudad moderna en la Serie "Buenos Aires" de Guillermo Facio Hebequer*, en: VII Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires.

ORGAMBIDE, Pedro, *La modernidad de lo real*, en: *Pintura argentina. Spilimbergo y Guttero*. Buenos Aires: Editorial Banco Velox, s.f.

PACHECO, Marcelo, *Antonio Berni*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 1997.

PACHECO, Marcelo, *Antonio Berni. Obra gráfica*, en Catálogo Exposición *Mamba*, Buenos Aires, 1999.

PACHECO, Marcelo, *Reflexiones sobre la obra grabada de Adolfo Bellocq 1899-1972. Una aproximación a la acción del Grupo de Barracas*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1988.

PERAZZO, Nelly, *Nota preliminar* en: Catálogo Exposición *El Taller de Spilimbergo en Tucumán*. Tucumán: Ed. Dirección Gral. de Cultura, Museo Provincial de Bellas Artes, 1979.

PREBISCH, Alberto, *Lino Enea Spilimbergo. Monografía*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, s.f.

SABATO, Ernesto, *Ramona Montiel*. Buenos Aires: El Mate, 1956.

SANTANA, Raúl, *Presentación*, en Catálogo Exposición *El grabado social y político en la Argentina del S.XX*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1992.

SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. 1ª.ed. 3ª.reimp. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

SARLO, Beatriz, *Escritos sobre literatura argentina*, 1ª. Ed. Buenos Aires: S.XXI Editores Argentina, 2007.

SCHALOM, Myrtha, *La Polaca*. Buenos Aires: Ed. Norma, 2003.

SQUIRRU, Rafael, *Berni (Estudio crítico-biográfico)*. Buenos Aires: Edit. Dead Weight, 1975.

TIEMPO, César, *Boedo y nuestra literatura social*. En fotocopia: Biblioteca de la Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo, s.f.

WECHSLER, Diana B., *La vida de Emma en el Taller de Spilimbergo – 1ª. Ed.*, Buenos Aires: Fundación OSDE, 2006.

WECHSLER, Diana B., *Otras técnicas, otras búsquedas. Obra sobre papel de Spilimbergo*, en Catálogo Exposición Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999.

WECHSLER, Diana B., *Tradición y modernidad*, en: *Pintura argentina. Spilimbergo y Guttero*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, s.f.

WECHSLER, Diana B., *Impacto y matices de una modernidad en los márgenes*, en: *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Director de Tomo, José Emilio Burucúa. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.

WECHSLER, Diana B., *Imágenes en el campo de batalla*, en: Catálogo Exposición *Fuegos Cruzados. Representaciones de la guerra civil en la prensa argentina (1936-1940)*.

España: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba, s.f.

Entrevistas. Publicaciones en diarios y revistas.

ABOS, Alvaro, *El amigo uruguayo. Vínculos de Arlt con el pintor Hebequer*. Diario *Clarín*, Secc. Cultura y Nación, Buenos Aires, 2 de abril de 2000.

ARDILES GRAY, Julio, *La verdadera vida de Juanito Laguna y Ramona Montiel. Entrevista a Antonio Berni*. Diario *La Opinión*, La Opinión Cultural, Buenos Aires, 6 de octubre de 1974.

BARLETTA, Leónidas, *El pintor Guillermo Facio Hebequer. Noticia sobre su vida y aspecto moral de su obra*. Revista *El Hogar*, Buenos Aires, 28 de septiembre de 1928.

BATTISTOZZI, Ana María, *Historia de una vida dibujada. La vida de Emma en el Taller de Spilimbergo*. Revista "Ñ" (Diario Clarín). Buenos Aires, 29 de julio de 2006.

GIUDICI, Alberto, *Un Spilimbergo secreto aparece en su gran muestra de Recoleta*. Diario *Clarín*, Buenos Aires 31 de julio de 1999.

LANUZA, José Luis, *Spilimbergo, el genio solitario*. Artículo publicado en revista, en fotocopia (sin individualización y s.f.): documentación en Carpeta Spilimbergo, Biblioteca Museo Sívori.

L'ESTRANGE, Ivonne, *Mi secreto me condena*. Revista *VIVA* (Diario Clarín), Buenos Aires, 10 de septiembre de 2006.

MONZON, Hugo, *Calendario: 8 de febrero de 1889. Nace Facio Hebequer, quien ejerció la pintura como una forma de la militancia social durante la década del 20*. Diario *La Opinión*, Secc. Plástica, Buenos Aires, 8 de febrero de 1974.

SAVLOFF, Judith, *Antonio Berni (1905-1981). La revolución permanente*. Diario *Perfil* Secc. Cultura, Buenos Aires, 8 de octubre de 2006.

Las razones de una pesadilla. Los monstruos de Antonio Berni. Diario *Página 12*. Buenos Aires, 19 de septiembre de 1989.

Fuentes y archivos consultados.

MUSEO SIVORI. (Biblioteca).

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (Biblioteca).

FUNDACION ESPIGAS

INSTITUTO JULIO PAYRÓ (UBA)

CeDinCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina).

JUNTA DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DEL BARRIO DE BOEDO (Biblioteca).

GALERIA VERMEER.

Diarios: *La Nación, Clarín, Página 12, Perfil.*

Revistas: *La Campana de Palo, La Montaña, Claridad, Unidad, Causas y Azares, Todo es Historia.*

INDICE DE ILUSTRACIONES

1. Guillermo Facio Hebequer. "Paseo de Julio" (Serie "Buenos Aires"), litografía. 0,45 x 0,58.
2. Guillermo Facio Hebequer. "Calle Corrientes" (Serie "Buenos Aires"), litografía en color. 0,39 x 0,39.
3. Lino Spilimbergo. "Breve historia de Emma". Diez monocopias (n° II, III, VII, VIII, XII, XVI, XXIX, XXXI, XXXIII y XXXIV).
4. Antonio Berni. "Ramona costurera". Xilocollage. 149 x 61,6 cms.
5. Antonio Berni. "El examen de Ramona". Xilocollage. 63 x 91 4 cms.

6. Antonio Berni. "Ramona pupila". Xilocollage. 156,3 x 64 8 cms.
7. Antonio Berni. "Strip-tease de Ramona". (I y II). Díptico. Xilocollage. 147,7 x 63,8 cms. (I) y 146,5 x 62 cms. (II).
8. Antonio Berni. "El coronel amigo de Ramona". Xilocollage. 99,9 x 64,4 cms.
9. Antonio Berni. "Marino amigo de Ramona". Xilocollage. Firmado abajo derecha por Antonio Berni. 98,2 x 64,2 cms.
10. Antonio Berni. "El confesor de Ramona". Xilocollage. 99,5 x 64,5 cms.
11. Antonio Berni. "Ramona en España". Xilocollage. s/firma. 83 x 58 cms.
12. Antonio Berni. "Ramona con medias rayadas". Xilocollage. Firmado abajo derecha Antonio Berni. 107 x 58 cms.