



Una alianza estratégica: escritores y artistas de izquierda en la Buenos Aires de entreguerras*

Magalí Andrea Devés¹

Instituto Ravignani, Universidad de Buenos Aires
magalideves@yahoo.com.ar

Resumen: El presente artículo analiza los diálogos y articulaciones entre la literatura y la imagen impresa de algunos de los escritores y artistas de izquierda que inicialmente se nuclearon en torno al grupo de Boedo. Se parte de la idea de que esa actuación conjunta expresa el diseño de una alianza estratégica entre un grupo de escritores y artistas gráficos que apelaron a diferentes modos de intervención intelectual basados en la fusión de textos e imágenes como resultado de un universo conceptual y posicionamientos estético-políticos compartidos en un contexto signado por las repercusiones de la Revolución Rusa. Asimismo, se sostiene que esa colaboración se tradujo en diversas maneras de coautoría y tácticas, que buscaban visibilizar sus confluencias con el propósito de intervenir en los debates estético-políticos de su tiempo.

Palabras clave: Arte y política – Boedo – Cultura de izquierdas – Revistas culturales de izquierda

Abstract: This article analyzes the dialogues and articulations between the literature and the artwork of some of the leftist writers and artists from the “Boedo group”. The text is based on the idea that this joint action expresses the design of a strategic alliance between writers and graphic artists who appealed to various modes of intellectual intervention. These interventions were grounded on the merging of texts and images, as a result of a conceptual universe and aesthetic-political stances shared in a context marked by the impact of the Russian Revolution. It is also argued that this collaboration resulted in various forms of co-authorship and tactics, which sought to make their confluences visible aiming to participate in the aesthetic-political debates of their time.

Keywords: Art and politics – Boedo – Argentinian Left Culture – Leftist Cultural Magazines

* El presente artículo retoma y profundiza algunas hipótesis planteadas en mi tesis de doctorado *Guillermo Facio Hebequer: entre el campo artístico y la cultura de izquierda* (FFyL-UBA, 2016), luego adaptada al formato libro.

¹ **Magalí Andrea Devés** es Doctora en Historia por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Es docente de la cátedra de Historia Contemporánea de la carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y becaria de la misma universidad. Colabora en el colectivo Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) e integra diversos proyectos de investigación.

Introducción

Según narra en sus memorias Elías Castelnuovo, hacia 1923 y por intermedio de Alfredo R. Bufano, llegó al estudio del artista Guillermo Facio Hebequer. Desde aquel momento, ambas figuras iniciaron una larga amistad que dio lugar a nuevas relaciones intelectuales, artísticas y afectivas, sobre las cuales Castelnuovo señaló:

Es interesante consignar cómo se realizan las conexiones amistosas. Sobre todo en la juventud. Aparentemente, uno le presenta a otro al azar y este otro a otro más, y cuando se quiere acordar, ya se ha formado la cadena del falansterio. Pero, en el fondo, las personas no se unen entre sí por casualidad. Se unen respondiendo a determinadas leyes como se unen los elementos dispersos de una misma corriente magnética. Los grupos literarios o ideológicos ofrecen una similitud con los grupos sanguíneos. Se juntan con arreglo al denominador común a que pertenecen, instituyéndose después en una especie de banco de sangre. Una vez unidos, es difícil separarlos por una razón autógena. Incluso, para completar la semejanza, hay siempre uno en cada grupo, que está y no está con los demás, y que representa el factor RH negativo de la agrupación (122-123).

De acuerdo a la trayectoria del escritor y su inserción en determinadas publicaciones, la idea de “falansterio” remitía al utopista francés Charles Fourier, quien sostenía, basado en el principio de asociación como valor supremo, que las tareas colectivas y las comunidades autosuficientes eran los cimientos para la transformación social. Dentro del falansterio todos serían iguales, libres, y el trabajo resultaría atractivo.² Con esta evocación, Castelnuovo intentaba imprimir una suerte de sociabilidad con sentido político, al tiempo que su relato expresa la compleja tarea de articular diversas variables como la amistad, la ideología y la misión artística. Unas líneas después, el escritor, añadía que en aquellas reuniones en el taller de Facio Hebequer sobrevolaban una serie de interrogantes propios de la época en donde la reflexión sobre el papel del artista y del escritor obligaba a preguntarse qué es el arte, cuál es su función y utilidad (123).

² Cabe señalar que Castelnuovo había colaborado para algunas revistas ácratas como *Prometeo*, *Quincenario anarquista* (1919), *Nuevos Caminos* (1920) y *Cuasimodo* (1921). A su vez, hacia 1922, *Nueva Era. Semanario de la Vida Argentina* reunió los nombres de Bufano, Castelnuovo y Roberto Mariani y, allí, publicó un par de notas sobre los artistas visuales Agustín Riganeli y Facio Hebequer.

El presente artículo analiza los diálogos y articulaciones entre la literatura y la imagen impresa de algunos de los escritores y artistas de izquierda que inicialmente se nuclearon en torno al grupo de Boedo. Se parte de la idea de que esa actuación conjunta expresa el diseño de una alianza estratégica entre un grupo de escritores y artistas gráficos que apelaron a diferentes modos de intervención intelectual basados en la fusión de textos e imágenes como resultado de un universo conceptual y posicionamientos estético-políticos compartidos en un contexto signado por las repercusiones de la revolución rusa. Es así como, al cumplirse dos años del estallido revolucionario, a propósito de una polémica sobre la figura del crítico profesional de arte como formador de conceptos, discursos y un gusto medio,³ desde las páginas del diario *La Montaña*, un grupo de artistas que firmaba como “los cinco” aseveraba:

Y nunca como ahora tan difícil la tarea de juzgar, como ahora, en que no hay escuelas, en que un inmenso soplo vivificador enriquece al arte, y en que éste, desde la estepa al trópico, pone lo mejor de sí mismo al servicio de la causa de los desheredados. Nunca tan difícil y equívoca la crítica como en el momento actual en que los viejos ídolos del mundo se derrumban, y en que los hombres tienen que definirse en forma terminante. ¡Con la revolución, o contra la revolución! (5).

Haciéndose eco del proceso revolucionario iniciado en la Rusia de los Soviets, los artistas que se encontraban detrás de la firma de “los cinco” –José Arato, Adolfo Bellocq, Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo, posteriormente conocidos como los Artistas del Pueblo–, buscaban irrumpir en el campo artístico nacional pronunciándose a favor de los desheredados.⁴ Asimismo, en esas líneas, asoma la potencia transformadora que significaba la Revolución de Octubre en su dimensión cultural, la que provocaba la polarización de posicionamientos, profundizados a nivel local a partir de la Semana Trágica de 1919, año que coincide con la publicación de este escrito.⁵ De hecho, estos artistas iniciaron una vía exploratoria en su producción gráfica que se encontró y coincidió

³ Sobre la formación de la figura del crítico profesional en los años veinte, véase el exhaustivo trabajo de Diana Wechsler, *Papeles en conflicto*.

⁴ Véase Miguel Ángel Muñoz y Diana Wechsler, Patrick Frank y Miguel Ángel Muñoz. Para una revisión historiográfica de los “Artistas del Pueblo”, puede consultarse Devés (49-63).

⁵ Un análisis novedoso y sustancioso sobre las lecturas y efectos de la revolución en Rusia puede consultarse Roberto Pittaluga.

con un grupo de escritores que no solo compartían la pretensión de ocupar un lugar en el campo cultural, sino también las mismas preocupaciones y preguntas: ¿cómo incitar la revolución por medio del arte?, ¿cómo hacer la revolución en el arte?, ¿cómo producir un arte para el pueblo?

Esa colaboración entre escritores y artistas se “tradujo”, además, en diversas maneras de coautoría y tácticas que buscaban visibilizar esas confluencias con el propósito de intervenir en los debates estético-políticos de su tiempo –condensados en la fórmula el “arte por el arte” *versus* el “arte social”–, como puede observarse en un conjunto de revistas culturales porteñas abordadas aquí: *Los Pensadores*, *Claridad* e *Izquierda*, las cuales funcionaron como una plataforma y soporte privilegiado en la construcción de aquellos tránsitos compartidos.

Textos e imágenes como modo de intervención político-cultural

Desde aquel encuentro que narra Castelnuovo en el taller de Facio Hebequer no solo se sellaría una amistad sino también lo que podría denominarse un tránsito compartido,⁶ pues ambas figuras participarían de las mismas empresas político-culturales y compartirían algunas de sus variaciones estético-ideológicas, que los acercaría, en los años treinta, al universo cultural comunista. Además, es probable que la participación del escritor en las tertulias de la calle La Rioja haya funcionado como el nexo entre el incipiente grupo de Boedo y los artistas vinculados a Facio Hebequer dado que, al poco tiempo, establecerían una actividad conjunta como puede observarse en las revistas publicadas por la editorial Claridad: *Los Pensadores. Revista de selección ilustrada, arte, crítica y literatura* y *Claridad. Revista de Arte, Crítica y Letras. Tribuna del pensamiento izquierdista*. Allí, los grabados y las ilustraciones de Facio Hebequer, José Arato, Adolfo Bellocq, Abraham Vigo y la reproducción de las esculturas de Agustín Riganelli ocuparon un lugar destacado, que evidencian las diversas funciones y potencialidades que ofrecen los cruces entre el discurso visual y el escrito. Más allá de ciertas alusiones

⁶ En el estudio preliminar preparado para la reedición de *Larvas* de Castelnuovo, Adriana Rodríguez Pésico reconstruye la trayectoria del escritor uruguayo y da cuenta de la relación con el artista visual como una afinidad electiva (24).

colaterales a las actividades conjuntas entre los escritores de Boedo y los Artistas del Pueblo, los estudios precedentes han abordado a la literatura y al arte por separado sin enfatizar esa articulación como un modo específico de intervención.

La editorial Claridad, fundada por el socialista Antonio Zamora el 30 de enero de 1922 e inspirada en la experiencia *Clarté* liderada por Henri Barbusse en Francia, tenía por objetivo ofrecer herramientas culturales y políticas a los sectores populares y obreros. Desde sus inicios, esta empresa cultural fue apoyada por figuras como Juan B. Justo, Alfredo Palacios y Mario Bravo, aunque en sus revistas se expresaron diversas voces del espectro de la izquierda. La primera revista publicada por la editorial fue *Los Pensadores. Publicación semanal de obras selectas*, que salió entre febrero de 1922 y noviembre de 1924. Allí se difundieron obras representativas del pensamiento universal, como, por ejemplo, *Mis odios*, de Émile Zola, *Cuentos de vagabundos*, de Máximo Gorki, *El resplandor en el abismo*, de Henri Barbusse, *Los siete ahorcados*, de Leónidas Andreiev, *El A. B. C. del comunismo*, de Nicolás Bujarin y *La Montaña*, de Elisée Reclus, entre tantos otros. La circulación de algunas de estas obras, y sus apropiaciones selectivas, habrán de influir en las concepciones y producciones artísticas de algunos de los escritores y artistas abordados en el presente artículo.

A partir del número 101, de diciembre de 1924, y hasta junio 1926, *Los Pensadores* pasó a ser una revista crítica, como lo indica su nuevo subtítulo (*Revista de selección ilustrada, arte, crítica y literatura*) con diferentes secciones de crítica literaria, teatro, música y artes plásticas. En esta segunda época, se publicaron veintidós números y sus portadas fueron, en su mayoría, ilustradas por Abraham Vigo. Luego, en julio de 1926, *Los Pensadores* modifica, una vez más, su nombre y pasa a denominarse *Claridad. Revista de Arte, Crítica y Letras. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, bajo la dirección de Zamora, y, como secretarios, Leónidas Barletta y César Tiempo, seudónimo de Israel Zeitlin.⁷

La editorial Claridad vinculada al grupo de Boedo, en sintonía con el propósito ya señalado –el de ofrecer herramientas político-culturales a los

⁷ Sobre ambas publicaciones, véase Leonardo Candiano y Lucas Peralta (87-90 y 117-137); Florencia Ferreira de Cassone “Boedo y Florida” (34-38), “Pensamiento” (93-129) y *Claridad y el internacionalismo*; Liliana Cattáneo (169-196) y Sergio Baur.

sectores sociales que tenían pocas posibilidades de insertarse en el sistema educativo— incorporó en sus publicaciones una gran cantidad de imágenes elaboradas a partir de las diferentes técnicas de impresión que ofrecía el grabado (aguafuerte, xilografía, litografía, linóleo). En el ámbito de la cultura de izquierdas estas variedades del grabado fueron utilizadas como un vehículo de difusión privilegiado para la denuncia social gracias a su naturaleza multiejemplar y en consecuencia “popular”, que posibilitaba realizar obras artísticas de calidad y a un reducido costo económico (Dolinko *Arte para todos* 11-27; *Arte plural* 28-34). Asimismo, guiado por la lectura de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de Walter Benjamin, Pablo Luzuriaga sostiene que dicha técnica elegida por los artistas vinculados a Boedo “evidencia su preocupación por la transformación de la cultura popular en la cultura de masas durante el proceso de modernización cultural en Argentina” (212).

Entonces, el grabado no solo se presentaba como un recurso eficaz para atraer al lector, sino también como un medio que permitía reproducir a bajo costo obras gráficas que, situadas en determinados contextos de producción, promovían una serie de mensajes políticos y debates estéticos. Para muchos artistas había llegado, revolución en Rusia mediante, la hora de visibilizar las injusticias, la desigualdad y la exclusión social como un paso previo a la sublevación allende las fronteras soviéticas. Esa búsqueda de visibilizar para transformar la sociedad encontró en la confluencia de los discursos visuales y textuales una herramienta poderosa para atraer, conmover y movilizar al lector, como puede apreciarse en las páginas de la segunda etapa de la revista *Los Pensadores*.⁸

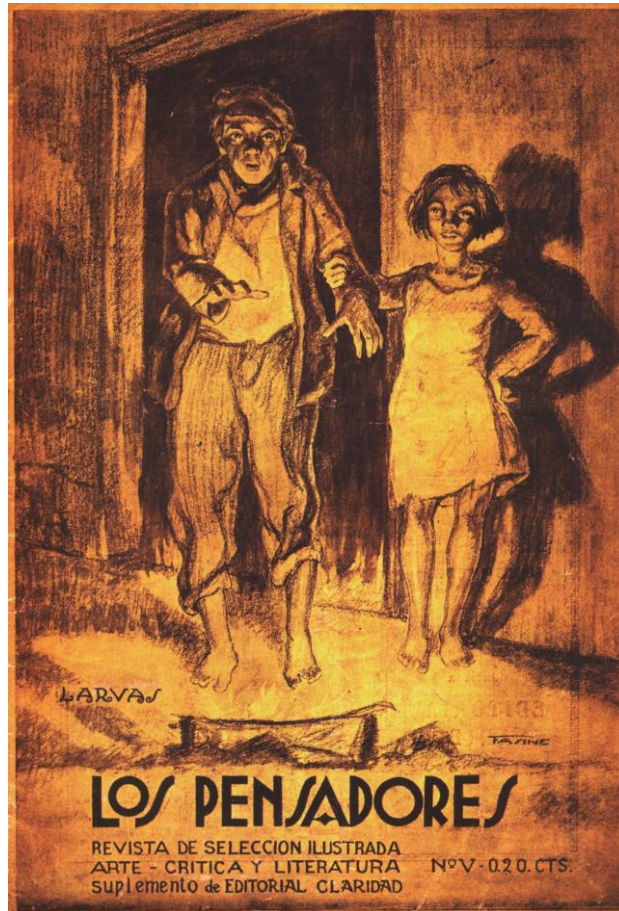
A diferencia de su primera etapa (1922-1924), en la que la mayoría de sus tapas estaban destinadas a ilustrar los retratos de los autores que formaban parte de la colección, en la segunda etapa (1924-1926), *Los Pensadores* buscó cautivar a sus lectores a través de una “estética realista y militante” (Candiano y Peralta 15). La mayoría de las portadas fueron realizadas por Fasine, seudónimo de Vigo, quien

⁸ Cabe señalar que los estudios dedicados a la cultura visual, como los de Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, fueron enriquecedores como marco de análisis. También es importante destacar el trabajo de Rodrigo Gutiérrez Viñuales que revalorizó la labor de los ilustradores de libros como pioneros para la consolidación de la modernidad artística argentina.

denunciaba la desigualdad social por medio de diferentes ensayos visuales. En algunos casos, este artista propuso un juego de contrastes, como se observa en la portada titulada *Aquí está prohibido bañarnos* (imagen 1), en donde la composición de dos planos delimita y exalta una situación simultánea y antagónica: la vida balnearia de la aristocracia porteña bajo la mirada apesadumbrada de un linyera que, parado junto a su perro, se ubica en los márgenes de la Playa Bristol. En otras ocasiones, en diálogo directo con los cuentos publicados en *Los Pensadores* –y como una clara estrategia publicitaria para atraer al lector–, Vigo ilustraba escenas o personajes a modo de anticipo y en confluencia con la estética boedista. Un ejemplo de ello es la ilustración *Larvas* (imagen 2), que el artista elaboró como adelanto del cuento homónimo de Castelnuovo publicado en el mismo número. Allí, Vigo, retrata a los dos niños desclasados que protagonizan la historia en consonancia con la descripción de los personajes que propone el relato. Por medio del uso de sombras y tonos grises, y una vestimenta que no incluye zapatos como forma de representar la pobreza transitada por los protagonistas, el artista logra una expresividad que enfatiza la deshumanización que en la obra de Castelnuovo se plantea como consecuencia de la exclusión social.



1. Fasine. [Abraham Vigo]. *Aquí está prohibido bañarnos*. *Los Pensadores*. III. 104 (1925): tapa.
Colección CeDInCI



2. Fasine [Abraham Vigo]. *Larvas*. *Los Pensadores*. III. 105 (1925): tapa. Colección CeDInCI

Como ha señalado Beatriz Sarlo, la introducción de los excluidos en la literatura argentina fue una novedad de los años veinte ligada a la incorporación de los escritores de origen inmigratorio que provenían de los márgenes del campo literario y que, apelando a nuevas representaciones que se distanciaban del costumbrismo, incluyeron en sus narraciones a estos nuevos sujetos sociales (179). De esta manera, los marginales se volvieron socialmente visibles en la literatura, en un proceso que se nutrió de los marcos y procedimientos de las novelas rusas traducidas al español y que, puede afirmarse, fue amplificado a partir de la labor de grabadores como Vigo, Facio Hebequer, José Arato y Adolfo Bellocq.

Ahora bien, el lugar destacado que ocuparon las imágenes no se agotó en las portadas de esta revista. Al año siguiente de conocer a Facio Hebequer, Castelnuovo le dedicó un artículo en el que lo definió como “un pintor gorkiano”. Al trazar un paralelismo y plantear una suerte de transposición entre la literatura rusa y la obra visual del artista rioplatense, el escritor expresaba su admiración

hacia este artista local que, al igual que Máximo Gorki, lograba desarrollar una estética realista –encarnada en su representación de los atorrantes, las prostitutas, los harapientos y los mendigos– gracias al contacto directo que mantenía con el pueblo. Para Castelnuovo, las producciones de Facio Hebequer se fusionaban con las del escritor ruso de un modo tal que podían ser presentadas como idénticas. Así, escribía:

[...] en el supuesto caso de que a Gorki le hubiese dado por pintar hubiera hecho hasta la fecha exactamente lo que hizo Facio Hebequer, cuyos lienzos podrían servir de ilustraciones a las obras del gran vagabundo ruso (s/p.).

De aquí, Castelnuovo, se preguntaba:

¿Qué se propone Gorki al sacar a la luz toda esa familia de vagabundos y menesterosos? ¿Qué se propone al exhumar el crimen y la locura, la brutalidad y el vicio y la crueldad espantosa del hombre. Espantarnos, aterrorizarnos? No, no; se propone mejorar al hombre señalándole todas sus lacras, sus lacras horribles. Arrancarle del fango en que lo ha sumido la ignorancia de los tiempos y elevar hasta las estrellas su espíritu enfermo y deprimido.

Regenerarlo y redimirlo. Toda la obra de Gorki clama por la regeneración de la especie. Toda la galería de Facio clama también (s/p).

Para el escritor, la pintura de Facio Hebequer se apoderaba del lector y producía una impresión tan desconsoladora como la literatura del soviético, también con el propósito de liberar a los excluidos. Pero las intenciones de Castelnuovo iban más allá, pues, además de enfatizar la admiración que le merecían las estampas, es posible advertir en su texto una operación que pretendía dejar sentadas las coincidencias temáticas y estéticas entre su literatura y la obra gráfica de Facio Hebequer de cara al lanzamiento de su segundo libro. Por eso, añadía:

Facio Hebequer recién empieza su obra verdadera, seria y perdurable y Gorki, puede decirse que la está terminando. Facio Hebequer es un hombre de 33 años; Gorki es una persona madura que aborda los 60 (s/p).

Considerando que los inicios de Facio Hebequer coincidían con los propios, la observación de Castelnuovo podría leerse como un intento de espejar trayectorias y como una estrategia para anticipar y promover un emprendimiento

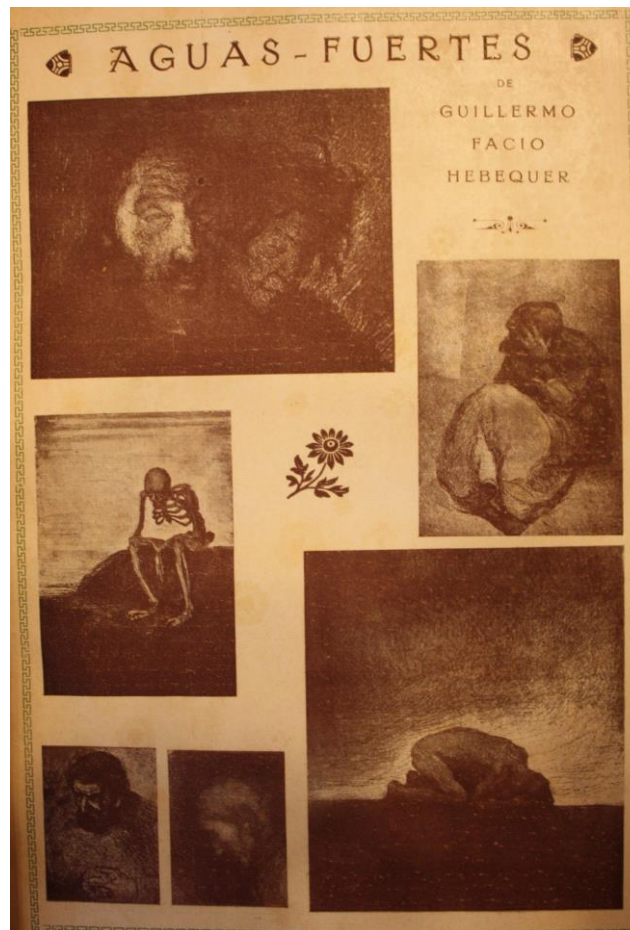
conjunto entre el literato y el pintor: la publicación del libro de cuentos *Malditos*.⁹ Preparada para la colección Los Nuevos de la editorial Claridad (dirigida por el mismo Castelnuovo), esta obra incluía ilustraciones a cargo de Facio Hebequer y la edición fue publicitada, a fines de 1924, en *Los Pensadores* no solo por medio de la reproducción de la portada del nuevo libro sino también a partir del adelanto de las aguafuertes creadas especialmente para *Malditos* (imagen 3 y 4).¹⁰



3. Publicidad de la portada del libro *Malditos*. *Los Pensadores*. III. 100 (1924): s/p. Colección hemeroteca de la Biblioteca "Prof. Augusto Raúl Cortazar". FFyL-UBA

⁹ El texto citado de Castelnuovo fue reproducido en otras revistas, como *Inicial. Revista de la nueva generación* y *Terra de sol. Revista de arte e pensamiento*, lo que refuerza esta idea de pensarlo como una estrategia de posicionamiento y promoción conjunta en el campo político-cultural, impulsado por la inmediata publicación de *Malditos*.

¹⁰ Cabe señalar que, el primer libro que publicó Castelnuovo, *Tinieblas* –y que le valió el Premio Municipal de Literatura en 1924–, fue editado por primera vez por Tognolini y reeditado poco después por Claridad (1923). El libro contiene cuatro cuentos: “Trozos de un manuscrito”, “Tinieblas”; “De profundis” y “Desamparados”, y, en su primera versión, cada uno de ellos es complementado por una ilustración de Abraham Vigo. La tapa, estuvo a cargo de Emilio Centurión. Este diálogo entre texto e imagen podría pensarse como una antesala de la alianza estratégica, planteada como hipótesis, que se consolida luego en las páginas de *Los Pensadores*; aunque, cabe señalar que, en *Tinieblas* no aparece el nombre de los artistas en la portada como si se destaca en *Malditos* y otras obras posteriores.



4. Facio Hebequer. "Aguas-fuertes". *Los Pensadores*. III. 101 (1924): s/p. Colección CeDInCI

Si bien la obra de Castelnuovo ha sido analizada son escasas las menciones a la intervención del artista como ilustrador. No obstante, en *Malditos* puede observarse cómo la tarea de ambos se complementa y potencia para denunciar la exclusión y la marginalidad generada por el proceso de modernización socioeconómica ligado al auge del modelo agroexportador, al tiempo que pone en marcha una experimentación formal que, en pos de promover un arte para el pueblo, tensiona las convenciones realistas como modo de intervención política e intelectual.

En este libro, la miseria urbana y sus consecuencias psíquicas y físicas son detalladas al extremo en texto e imagen, en una fusión análoga a la que describía Castelnuovo entre Facio Hebequer y el escritor ruso. *Malditos* contiene tres cuentos: "La raza de Caín", "Malditos" y "Lázaro". En ellos se observa que tanto el registro literario como el visual están cargados de un profundo componente moral y logran perturbar e incomodar al lector por medio de las minuciosas

representaciones de desamparo, que rodea a los diferentes personajes y se expresa en sus rostros y cuerpos. Como si no bastara con las descripciones de Castelnuovo, en las que predominan el horror, el padecimiento y la deshumanización de personajes inmersos en espacios lúgubres y situaciones asfixiantes, cada uno de los cuentos se abre y se cierra con las aguafuertes de Facio Hebequer como una forma de exaltar y condensar las imágenes literarias que desbordan los límites de lo real y que emulan un infierno sin retorno.

Los protagonistas de los cuentos son un loco que padece de epilepsia, dos pordioseros ciegos y un escritor, que intentan sobrevivir en un manicomio, en la calle y en un conventillo respectivamente. En el caso del último cuento, personaje principal, Lázaro, relata:

Ya no veo mi cuerpo ni lo quiero ver, pero, supongo que bajo los trapos que le cubren hay un esqueleto largo... Todos los olores de mi tugurio se han descompuesto en un solo olor: olor a muerto... Después del vómito quedé completamente vacío [...] Mi piel enquistada adquirió un color transparente de tierra gredosa. Estoy tan delgado, tan excesivamente delgado, que, si me vieras, no atinarías a identificarme: me queda solamente la piel adherida a los huesos. No puedo ingerir nada más (121).

Esa degradación física que va sufriendo el protagonista se afirma con la imagen elaborada por Facio Hebequer: un esqueleto que simboliza el destino inexorable de Lázaro, el escritor proletario que padece tuberculosis producto del hambre y de su pobreza. Dicho de otro modo, esas transformaciones que narra el escritor rioplatense por medio del uso excesivo de hipérboles y tropos –rasgo ya abordado por la crítica literaria¹¹ se fusiona con el expresionismo que, tributario de la gráfica de la artista alemana Käthe Kollwitz, cargan las aguafuertes de Facio Hebequer. Una estética que se destaca en la estampa que representa a Julia y César, la pareja de ciegos que mendiga para sobrevivir luego de quedarse sin trabajo y perderlo todo y que, describe Castelnuovo, “tienen el rostro desfigurado, la tez es algo pálida y afligida, los ojos casi muertos. La carne da la sensación de haber sido macerada sin piedad” (67); una caracterización captada por el artista

¹¹ Una síntesis sobre el abordaje que le ha dado la crítica literaria a la literatura de Castelnuovo véase en Esteban Da Rís, quien, además, introduce un nuevo enfoque de su obra a partir del tono humorístico que predomina en la obra *Notas de un literato naturalista* (1923).

visual en base a los tonos sombríos que porta la imagen.¹² Este tipo de composiciones son profundizadas hacia los años treinta cuando Facio Hebequer, junto con Castelnuovo, se acerca al universo cultural comunista. Un ejemplo claro puede observarse en una de las litografías preparadas para el álbum *Tu historia, compañero* (1933), en la que sin dudas este diagnóstico sobre los padecimientos de los trabajadores podría vincularse tanto a la literatura de Castelnuovo como a la estética de Kollwitz; de hecho, el diálogo entre los tres irrumpe con fuerza en una de sus litografías, en la cual la leyenda y la imagen elaborada por Facio Hebequer presentan, respectivamente, notorias similitudes con las descripciones de su amigo escritor y con los grabados de la artista alemana, por ejemplo, con la obra *Caídos* (imágenes 5 y 6).¹³ La leyenda dice:

Creces y contigo es el hambre, la ignorancia, la suciedad. Así crecieron el padre, la madre. En una pieza así infecta y hedionda. Respirando el mismo aire deletéreo y podrido. Comiendo la misma bazofia inmunda. Así crece y se desarrolla toda la clase trabajadora. Por eso te digo que hay dos clases...¹⁴

Si bien perviven en esta serie los rasgos de la estética pesimista que caracteriza al libro *Malditos*, en esta estampa se advierte un desplazamiento hacia la promoción de la lucha de clases, como puede leerse en la última frase de la leyenda que funciona a modo de conclusión otorgando un nuevo sentido a la imagen.

¹² Es interesante un aspecto que marca Rodríguez Pérsico sobre este cuento. César, un escultor devenido en pordiosero, buscaba sus modelos en el bajo fondo al igual que Facio Hebequer (28), lo que refuerza la afinidad entre el escritor y el artista. Esas búsquedas han sido exaltadas no solo por Castelnuovo en el artículo ya citado, sino también en una de las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt, titulada “Los atorrantes de Facio Hebequer”.

¹³ Un análisis pormenorizado de la serie *Tu historia, compañero* puede consultarse en Devés 220-306. Esta mirada de Facio Hebequer sobre los excluidos, tributaria de la gráfica de Käthe Kollwitz, se evidencia también en las similitudes entre las obras *Madre e hijo*, de la autora alemana, y *Madre del pueblo* de Facio Hebequer. Bellocq y Vigo, también manifestaron su admiración por ella, y el análisis de algunas de sus obras muestra una clara influencia de la artista. Desde la década del veinte, la obra de Kollwitz era conocida en Buenos Aires y en 1933 fue objeto de una exposición en la galería Müller. Sus trabajos tuvieron una gran circulación tanto en las revistas culturales de la izquierda local como en los suplementos culturales de los grandes diarios como *La Nación* y *La Prensa*, en cuyas páginas sus imágenes fueron ampliamente reproducidas y su figura reivindicada.

¹⁴ Para el mismo momento, como muestra Sylvia Saïtta, Castelnuovo también da un sesgo clasista a su escritura como puede leerse en *Vidas proletarias* y *El arte y las masas*, este último libro editado por Claridad –y cuya tapa fue ilustrada por Vigo–, se caracteriza por el intento de fomentar una literatura proletaria (19-20).



Imagen 5. Guillermo Facio Hebequer. *Tu historia, compañero*. Lámina II. Cuadernos de la Unión de Plásticos Proletarios: s/p. Colección CeDInCI



Imagen 6. Käte Kollwitz. *Caídos*. *Nervio*. III. 25 (1933): 6. Colección Biblioteca José Ingenieros

En esta litografía, Facio Hebequer expresa la angustia y el desconsuelo de los padres trabajadores frente a la situación irreversible que les toca padecer a sus hijos por el solo hecho de haber nacido en una determinada clase social. Los rostros de esos niños, al igual que en la estampa de Kollwitz, se diluyen hasta confundirse con rasgos cadavéricos, los que representan el peso de la muerte en vida. Asimismo, se percibe la angustia de una madre que prefiere tapar su cara ante el dolor que le produce ver a sus hijos desfigurados. Podría añadirse, como señala Oscar Blanco para la literatura de Castelnuovo, que “el trabajo como ‘dignificación del hombre’ se trastoca hasta constituirse en aquello que sustrae todo rasgo de humanidad” (25). El desánimo y la falta de expectativas imperan frente a la posibilidad de un futuro mejor. Sin embargo, Facio Hebequer elige precisamente (re)presentar el dolor y denunciar el “infierno” cotidiano atravesado por la clase trabajadora con el objetivo de incentivar la lucha de clases, un rasgo ya presente en los años veinte.

Más allá del innegable desplazamiento que propone el autor en los años treinta, permeado por una sensibilidad comunista y la incorporación de un vocabulario marxista que se explicitan con puntos de giros y leyendas que gritan “trabajadores del mundo uníos” o “¡revolución o muerte!” (Láminas VIII y X), la continuidad con su producción previa es innegable, pues, como señala Fernando Ezequiel Bonfiglio la literatura de Boedo, comparable con las estampas de Facio Hebequer:

[...] exhibe una sintomática de la enfermedad en un discurso que expone un horizonte de injusticia social: tanto la pobreza y el hambre, como su precario modo de paliarlos, el trabajo, imprimen en los cuerpos de los desclasados un catálogo de enfermedades, deformaciones y monstruosidades que ofician como signo remarcado de su presentación. Constituyen, así, la explicación social presente detrás de los morbos de los personajes; erigen un trasfondo de verdad detrás de las deformaciones corporales y las enfermedades que estos cuerpos padecen (99-100).¹⁵

¹⁵ En este sentido, es interesante destacar una extensa nota que Costa Iscar dedica a *Malditos*, en la que, luego de repasar la pluma de Castelnuovo y las diversas sensaciones posibles de causar en los lectores, le agradece al escritor y en un párrafo destacado concluye: “tus escritos han sido para mí una emoción intensa, que me ha alejado un instante de la exigencia monótona y abyecta que nos constriñe con exigencias. Ha sido también acicate que me enardece y me da alientos para recorrer la etapa de esta corta vida de resignación o de lucha...” Este escrito, que finaliza marcando dos caminos, permite matizar aquella mirada que ha predominado en la crítica literaria sobre el

Es así que de lo expuesto hasta aquí se puede sostener que, la apertura y el cierre con aguafuertes como recurso que se reitera en cada cuento de *Malditos* (re)presentan y condensan a los diversos personajes en un diálogo y confluencia que potencia la narrativa de Castelnovo. Esta idea se confirma con una nota que podría ser algo anecdótica o pasada por alto en el marco de una publicación extensa como *los Pensadores*. Cuando se reeditó *Malditos*, en enero de 1925, fue publicada en la sección Bibliografía una laudatoria reseña a cargo del colectivo editor de la revista, seguida por una misiva enviada posiblemente a Barletta – encargado de la sección– titulada “A propósito de las agua-fuertes de Facio Hebequer”. Allí, Olga, nombre con el que era firmada la carta, se detenía en algunas de las obras gráficas para concluir que “su obra no es de las que absorben el elogio. Está muy por encima del elogio corriente. Hay que mirar y callar. Ahora que si miramos mucho, se nos van a salir las lágrimas sin remedio”. Luego de explayarse sobre la obra de Facio Hebequer y detenerse en las impresiones generadas por algunas de las aguafuertes, Olga revela:

Hasta el momento de conocer este trabajo yo creía que la ilustración de un libro era meramente decorativa. Ahora veo claro que el pintor puede entrar en el alma del escritor y completar y aún engrandecer la obra literaria (s/p).

Finalizando la carta, Olga, escribe:

¿Quiere que le confiese una cosa? Cuando terminé el libro y vi la última lámina, me eché al suelo copiando la postura del dibujo. Así estuve llorando largo rato. ¿Por qué hice esto? No lo sé. Mi buen amigo: cuántas cosas podría decirle todavía del libro y de los dibujos; pero estoy segura de que si usted me pusiera frente al escritor y el dibujante yo no sabría más que estrecharle la mano. No hable de esto con sus amigos (s/p).

Esta última línea que imprime el carácter privativo del soporte publicado, otorgaría un carácter de autenticidad y legitimidad de lo expuesto, que vale la pena ser mostrado a pesar de lo solicitado (“No hable de esto con sus amigos”). Una clara operación en tanto, ya sea una carta real o inventada, lo cierto es que deja

“miserabilismo” como una mera denuncia de los males del capitalismo carente de una apertura política hacia el futuro.

planteada la idea de que la articulación entre escritores y artistas formaba parte de la propuesta boedista. En este sentido, esta confluencia entre Castelnuovo y Facio Hebequer se presenta como una pieza clave en tanto no solo marca el inicio de un tránsito compartido entre ambas figuras, sino también porque constata el diseño de una alianza estratégica en donde los diálogos entre los discursos visuales y textuales revela la confluencia de un universo conceptual y de posicionamientos estético-políticos.

En cuanto a la fusión entre imágenes y textos, años más tarde, Bellocq enfatizaba:

Como material de ilustración para un texto literario, el grabado exige un estudio consciente de la unidad armónica y de la emoción que la expresión gráfica ha de acentuar en algunos casos o servir simplemente de acompañamiento para magnificar el texto o darle el ligero matiz preciso para su mejor expresión artística. Del mismo modo, la ejecución de una plaqueta, un frontispicio o un diploma, debe someterse a un procedimiento correcto, concretándose a ser un complemento valioso de la masa tipográfica y a dar un sentido al conjunto (164).

Esa unidad armónica a la cual refiere Bellocq, aunque con una formulación algo distinta, también fue llevada a la práctica en otro libro de la colección Los Nuevos. Con una estrategia similar a la ensayada por Castelnuovo, en este caso fue Leónidas Barletta quien, antes de publicar su libro *Los Pobres* (1924), dedicó un artículo a José Arato, a cargo de las ilustraciones (imagen 7).¹⁶ Con una caracterización muy parecida a la que Castelnuovo hizo de Facio Hebequer, Barletta enaltecía la evidente intención social que portaba la obra de Arato lejana de un arte concebido como placer, “que solo disfruta una minoría pervertida, mientras los más son vejados y explotados” (s/p). Una frase que, a la vez, vislumbra la pretensión conjunta de estos escritores y artistas por intervenir en el debate que suele sintetizarse en la fórmula el “arte social” versus el “arte por el arte”.

A su vez, uno de los grabados de Arato que acompaña el cuento “La Armónica” fue reproducido en una de las tapas de *Los Pensadores* (imagen 8). En

¹⁶ Al igual que en *Malditos*, en la tapa se destaca la autoría de las ilustraciones. Forman parte del *Los Pobres* los siguientes cuentos: “Los pobres”; “Relevo de medianoche”; “El organillero”; “Amigos”; “El sepulturero loco”; “La muerte”; “Evadidos”; “El trabajo de la vieja Milagros”; “La armónica” y “Los desdichados”.

ese mismo número, unas páginas después, un recuadro que destaca aquella ilustración pondera las cualidades artísticas de Arato, lo que prueba, una vez más, el valor que le otorgaba el grupo de Boedo y la editorial Claridad a las obras impresas para sus publicaciones como una parte de una alianza y un programa estético-político compartido. No obstante, este grabado que antecede al cuento de Barletta (78-84), plantea una táctica diferente con respecto a las aguafuertes de Facio Hebequer e inclusive del resto de sus propios grabados. En primer lugar, en cada cuento de *Los Pobres*, solo se imprime una imagen, es decir, no hay un cierre visual como en *Malditos* y, en segundo lugar, Arato elige en este caso una escena de “La Armónica” que no perturba en absoluto al lector. Pues, entre todos los personajes –Eduardo, un joven que tocaba la armónica de manera conmovedora cuando no tenía que comer; el ciego pobre y su lazarillo, un “chiquillo desarrapado, sucio”, etc.– “el pintor de la miseria” elige representar a Meta, “la hija de los alemanes” y vecina del protagonista de la historia, Eduardo, bailando en un teatro con la frase “Una bailarina se aproximó a las candilejas”. Si aquel grabado es observado autónomamente tensiona la temática y estética que predomina en el libro de Barletta. Sin embargo, si luego de leer el cuento se vuelve a “mirar” el grabado (como nos ha enseñado John Berger), es posible comprender que aquí Arato prefiere resaltar la historia de un amor frustrado como consecuencia del distanciamiento de Meta con su familia y de su éxito en el mundo del espectáculo que le hizo comprender a Eduardo que “un abismo insalvable le separaba de ella”. De este modo, aunque desde otra perspectiva que contrapone distintos escenarios, también existe una fusión entre texto e imagen.

En un número posterior de *Los Pensadores*, una reseña sin firma dedicada a *Los Pobres* en la sección Bibliografía enfatiza los cruces entre el escrito de Barletta y el trabajo realizado por Arato; un aspecto que vuelve a reiterarse en una nota de Juan Cedoya, quien señala que los doce grabados en madera de José Arato “vigorizan la obra. Traducen una fuerte capacidad artística, comprensiva y original y una visión gemela a la del escritor, que hizo un libro, de verdad de misericordia y amor...” (s/p).

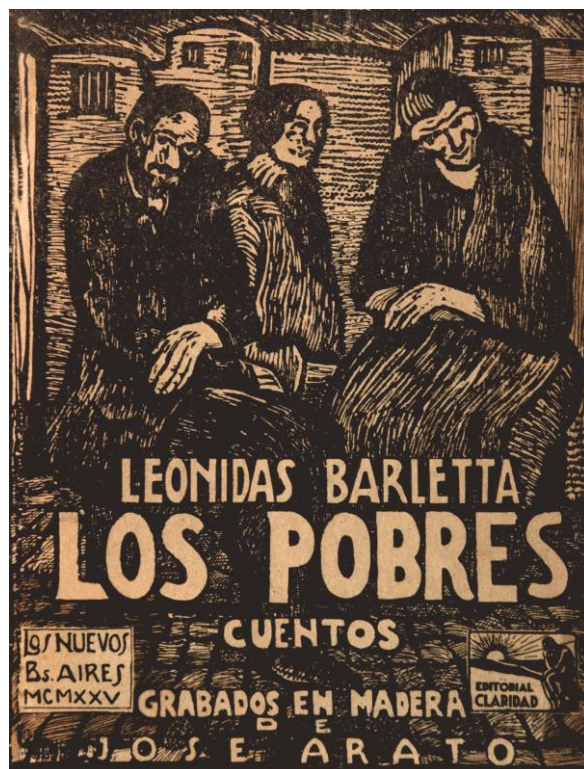


Imagen 7. José Arato. *Los pobres* (1924): tapa

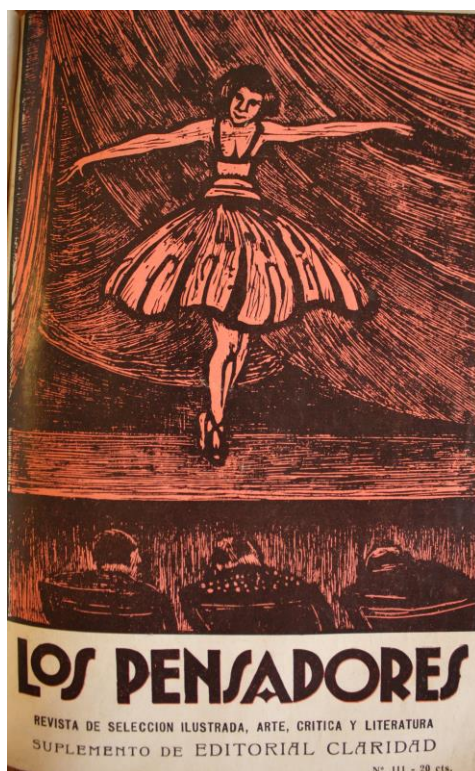


Imagen 8. José Arato. *La armónica*. *Los Pensadores*. IV. 111 (1925): tapa. Colección CeDInCI

Así, en *Malditos* y *Los Pobres*, las plumas y las estampas de las duplas Castelnuovo-Facio Hebequer y Barletta-Arato dialogan, se complementan y

potencian como alianzas estratégicas fundadas en concepciones estético-ideológicas compartidas que encuentran en la visibilización de los pobres una forma previa y necesaria a cualquier tipo de sublevación. En efecto, en una nota posterior de *Los Pensadores* en la que se publicitaban los títulos publicados hasta el momento, se trazaba una genealogía en la que se reiteraba que el referente era la literatura rusa, puesto que “Rusia nos envió con la revolución el soplo trágico de su espíritu bárbaro y magnífico” a través de Dostoievski, Gorki y Tolstói (Editorial Claridad, s/p). Aunque, como la editorial lo aclaraba, tomar la experiencia rusa no significaba imitar sus producciones.

Esos gestos de denuncias visuales y textuales fueron muchas veces criticados desde distintos sectores por su carácter pesimista sin considerar que, para estos autores, el pesimismo era una condición previa a la sublevación: había que estrujar al lector para incitar la insurrección y soñar, así, con la revolución. No obstante, la utopía revolucionaria se intensificó en la nueva revista lanzada por la editorial de Zamora, *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, en donde nuevamente se encuentran los nombres de Castelnuovo, Barletta, Vigo y Facio Hebequer. Esta revista, derivada del proyecto anterior (*Los Pensadores*), anunció en su primer número la necesidad de estar más cerca de las luchas sociales; un mensaje que se reforzaba con la ilustración de varias de sus portadas, entre las que se destacan los grabados de Vigo. Entre ellas llama la atención una imagen que, más allá de su alto impacto visual, se observa cómo emerge una estética visual distinta, próxima al estilo cubofuturista, pues Vigo hace brotar desde el centro de una estructura de edificios yuxtapuestos y el cruce de diagonales un grito de barricada (imagen 9).



Imagen 9. Abraham Vigo. *Claridad*. VI. 22 (1927) : tapa. Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Esta modificación formal, que no excluye las diferentes acepciones que porta el realismo como fundamento estético e ideológico, podría relacionarse con el surgimiento de otros proyectos colectivos que se dieron a conocer desde las páginas de *Claridad* e *Izquierda* y que sustenta la hipótesis del trazado de una alianza estratégica entre este grupo de artistas y escritores como forma de intervenir en el campo cultural: el Teatro Libre y el Teatro Experimenta de Arte (TEA).¹⁷ Pues, con motivo del lanzamiento del grupo Teatro Libre (meses más tarde

¹⁷ Cuando Leónidas Barletta se desvinculó de la revista de Zamora decidió junto con otros intelectuales –Julio R. Barcos, Juan Lazarte, Elías Castelnuovo, Facio Hebequer, Luis Di Filippo y Abraham Vigo– crear un nuevo espacio de divulgación cultural y política. Así, surgió una nueva publicación el 24 de noviembre de 1927, titulada *Izquierda*, la cual, como han señalado Leonardo Candiano y Lucas Peralta, posee similares características respecto de su antecesora *Claridad*, aunque también presenta notorias diferencias, sobre todo, con respecto a su distanciamiento con el Partido Socialista y su fundación como un “naciente movimiento de intelectuales izquierdistas” (136).

devenido en TEA), en la sección “Dramaturgia” de *Izquierda* se anunciaba en febrero de 1928 un primer ciclo de representaciones que preveía el estreno de cuatro obras: *Odio*, de Leónidas Barletta; *La Barrera*, de Abel Rodríguez; *Rey Hambre*, de Leónidas Andreiev, y *En nombre de Cristo*, de Elías Castelnuovo. Y, como un anticipo, la revista publicaba las escenografías confeccionadas por Vigo para la obra elegida para la presentación inaugural: *En nombre de Cristo*, al tiempo que lamentaba no poder publicar también “la fotografía de los trajes y del mobiliario que ideara Guillermo Facio Hebequer, a fin de completar la impresión gráfica del espectáculo que se prepara”. Con estas palabras, se exaltaba la novedad de esta experiencia teatral independiente basada en el ensamble orgánico de los diferentes aportes de cada disciplina.¹⁸

A modo de conclusión

Para finalizar, es interesante destacar cómo estos proyectos compartidos entre escritores y artistas de izquierda se incrementaron en la década siguiente. Atravesados por un contexto represivo y conservador, los años treinta dieron lugar a la configuración de un movimiento antifascista en el ámbito local y al surgimiento de agrupaciones intelectuales, como la AIAPE (Agrupación de Intelectuales, artistas, periodistas y escritores), desde las que se promovieron las alianzas analizadas; de tal modo que, los cruces y articulaciones entre los discursos escritos y visuales en sus diferentes soportes se presentaron tan eficaces a la hora de potenciar los mensajes de resistencia y lucha, como amenazantes para los gobiernos y sectores más conservadores.¹⁹ Ejemplo de ello es el proceso judicial iniciado a José Portugalo, escritor cercano al grupo de Boedo, considerado un “hombre peligroso” por la publicación del poemario *Tumulto*, en noviembre de 1935, y que involucró a Demetrio Urruchúa, convocado a comparecer ante tribunales por su “complicidad” como ilustrador de dicha obra. Si bien este poemario había obtenido ese mismo año el tercer premio en el Concurso Municipal de Literatura de Buenos Aires, al conocerse su contenido el intendente

¹⁸ Un análisis de estas experiencias puede consultarse en Devés (135-171).

¹⁹ Para un análisis de la gráfica antifascista véase Diana Wechler, “Miradas nómades”.

Mariano de Vedia y Mitre ordenó su prohibición y el secuestro de los ejemplares ya distribuidos e inició una causa judicial por “ultraje al pudor” (Alzari).

La mención de este suceso intenta sintetizar lo expuesto en este trabajo que se propuso mostrar cómo a lo largo de la década de 1920 los vínculos entre los artistas y los escritores de izquierda se consolidaron como parte de una alianza estratégica. Mediante la reconstrucción de una red de revistas culturales – entendidas como medio de sociabilidad, articuladoras de trayectorias intelectuales y artísticas y como espacios generadores de otros proyectos colectivos– fue posible examinar cómo se estableció un profuso diálogo en diferentes tipos de soportes materiales, los cuales se presentan como los ámbitos propicios para una experimentación que tensiona los límites de la representación realista, a través del desborde narrativo y visual, el uso de los contrastes, lo deforme, la percepción distorsionada y las influencias del expresionismo en la composición. Esa colaboración entre escritores y artistas se tradujo también en diversos modos de coautoría y tácticas que buscaban visibilizar sus confluencias estéticas e ideológicas como una práctica específica para intervenir en los debates estético-políticos de la Buenos Aires de entreguerras.

Bibliografía

Alzari, Agustín. “Introducción”. Portogalo, José. *Tumulto*. Rosario: Serapis, 2012 [Buenos Aires, Imán, 1935].

Arlt, Roberto. “Los atorrantes de Facio Hebequer”. *El Mundo*. Aguafuertes Porteñas, 1/9/1931: s/p. Medio impreso.

Barletta, Leónidas. “José Arato, pintor de la miseria”. *Los Pensadores*. III. 102 (1924). s/p. Medio impreso.

---. *Los Pobres. Grabados en madera de José Arato*. Buenos Aires: Claridad, 1924.

Baur, Sergio (coord.). *Claridad, la vanguardia en lucha*. Buenos Aires: Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.

Belloq, Adolfo. “El grabado y la ilustración”. *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Rafael Cipollini. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003 [1935]. 163-172.

Berger, John. *Mirar*. Buenos Aires: de la Flor, 1998.

Blanco, Oscar. “Modulaciones de un realismo (/naturalismo) militante. Direcciones invertidas: del naturalismo argentino a la literatura de Boedo”. *Boedo. Políticas del realismo*. Comp. Miguel Vitagliano. Buenos Aires: Título, 2012. 15-52.

Bonfiglio, Fernando Ezequiel. “Una literatura de redención”. *Boedo. Políticas del realismo*. Comp. Miguel Vitagliano. Buenos Aires: Título, 2012. 97-116.

Candiano, Leonardo y Lucas Peralta. *Boedo: orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. Buenos Aires: CCC Floreal Gorini, 2007.

Castelnuovo, Elías. *Tinieblas*. Buenos Aires: Tognolini, 1923.

---. “Un pintor gorkiano: Guillermo Facio Hebequer”. *Los Pensadores*. III. 101 (1924): s/p. Medio impreso.

---. *Malditos. Ilustraciones de Guillermo Facio Hebequer*. Buenos Aires: Colección Los Nuevos, Claridad, 1924.

---. *Memorias*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1974.

Cattáneo, Liliana. “La revista Claridad: una tribuna latinoamericana de la izquierda argentina”. *Historia de revistas argentinas*. Vol. II. Buenos Aires: AAER, 1997. 169-196.

Cedoya, Juan. “‘Los Pobres’ de Leónidas Barletta. Juicio crítico”. *Los Pensadores*. IV. 115 (1925): s/p. Medio impreso.

Costa, Iscar. “Leyendo a Castelnuovo”. *Los Pensadores*. IV. 112 (1925): s/p. Medio impreso.

Da Ré, Esteban. “Notas de un literato naturalista (1923), de Elías Castelnuovo: el humor para la crítica de los discursos dominantes”. *Badebec*. 9. 18 (2020): 20-41. En línea.

Devés, Magalí Andrea. *Guillermo Facio Hebequer: entre el campo artístico y la cultura de izquierdas*. Buenos Aires: Prometeo, 2020.

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

---. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

Editorial Claridad. "Propósitos de la biblioteca Los Nuevos". *Los Pensadores*. III. 106 (1925): s/p. Medio impreso.

El Grupo de los Cinco. "De 'El Grupo de los Cinco'. Charlas sobre artes. Calamidades artísticas. La "crítica profesional". *La Montaña*. I. 214 (1919): 5. Medio impreso.

Frank, Patrick. *Los Artistas del Pueblo. Prints and Workers' Culture in Buenos Aires, 1917-1935*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.

Ferreira de Cassone, Florencia. "Boedo y Florida en las páginas de *Los Pensadores*". *Revista Cuyo*. 25 (2008): 34-38. En línea.

---. "Pensamiento y acción socialista en *Claridad*". *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*. Dirs. Diana Quattrochi-Woisson y Noemí Girbal Blacha. Buenos Aires: Academia Nacional de Historia, 1999. 93-129.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*. Buenos Aires: CEDODAL, 2015.

Luzuriaga, Pablo. "Modernismo y Boedo". *Boedo. Políticas del realismo*. Miguel Vitagliano. Buenos Aires: Título, 2012. 185-219.

Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené, comps. *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa, 2009.

--- comps. *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

Muñoz, Miguel Ángel y Diana Wechsler. *Los Artistas del Pueblo*. Buenos Aires: SAAP, 1989.

Muñoz, Miguel Ángel. *Los Artistas del Pueblo. 1920-1930*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2008. En línea.

Olga. "Bibliografía: 'A propósito de las aguafuertes de Facio Hebequer'". *Los Pensadores*. III. 104 (1925): s/p. Medio impreso.

Pittaluga, Roberto. *Soviets en Buenos Aires. La izquierda de la Argentina ante la revolución en Rusia*. Buenos Aires: Prometeo, 2015.

Rodríguez Pérsico, Adriana. "Estudio preliminar. Capitalismo y exclusión. Elías Castelnuovo y la búsqueda de una lengua heterogénea". Castelnuovo, Elías. *Larvas*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional. Colección Los Raros, 2013. 9-84.

Sáitta, Sylvia. "Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura". *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea*.

Homenaje a Andrés Avellaneda. Eds. Álvaro Félix Bolaños, Geraldine Cleary Nichols, Saúl Sosnowski. Universidad de Pittsburg, 2008. 99-113.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007 [1988].

Sin firma. "Bibliografía: 'Los Pobres por Leónidas Barletta con doce grabados en madera de José Arato'". *Los Pensadores*. IV. 112 (1925): s/p. Medio impreso.

Sin firma. "Dramaturgia". *Izquierda*. I. 3. (1928): s/p. Medio impreso.

Wechsler, Diana. *Papeles en conflicto: arte y crítica entre la vanguardia y la tradición, 1920-1930*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2003.

---. "Miradas nómades. Emigrantes y exiliados en la construcción de imágenes para la gráfica antifascista (1936-1939)". *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Comps. Laura Malosetti Costa y Marcela Gené. Buenos Aires: Edhasa, 2009. 245-263.