

Abraham Vigo

Episodios olvidados de la vanguardia rioplatense (1927-1929)

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

UNIVERSIDAD DE GRANADA

En recuerdo de Ariel Vigo,
guardián de la memoria de su padre

Sus grabados quedarán,
Abraham,
y será muy alto el destino,
Regino,
puesto que yo se lo digo,
Vigo,
acepte pues de su amigo
un abrazo a lo Tarzán,
Abraham Regino Vigo

Julio CORTÁZAR

Conforme pasa el tiempo y se incrementan la información y los temas a los que uno se acerca, los archivos a los que se accede, los textos que se leen y releen, se hace creciente la sensación de que las «historias» que nos llegan o escribimos poseen una alta cuota de ficción. Ficción en la manera en que se abordan, al elegirse unas parcelas por encima de otras, a unos protagonistas sobre otros. En definitiva, se crean y creamos jerarquizaciones interesadas, nacidas de los propios conocimientos y postulados de cada quien. Es esta acción, deliberada en mayor o menor porcentaje, la que produce reduccionismos y da origen a ese tipo de textos (como este mismo) que suelen titularse «un artista olvidado» o similar.

Traeremos a colación en este caso un episodio de las vanguardias históricas argentinas, tan relevante como soslayado en las muchas lecturas que sobre ese momento se han hecho a esta altura, como es la labor publicista y escenográfica de Abraham Regino Vigo (Montevideo, 1893-Buenos Aires, 1957).¹ Para evitar confusiones, es necesario aclarar que no tiene nada que ver con Edgardo Antonio Vigo (1928-1997), hoy altamente revalorizado en los campos de la poesía visual y el conceptualismo, entre otros.

Históricamente, a Abraham Vigo la historia del arte argentino lo encajonó en un espacio muy definido: el grabado social. Es indu-

dable el papel jugado en esos menesteres, fundamentalmente dentro del ámbito del grupo conocido como Los Artistas del Pueblo, que buscaba instaurar la alta cultura entre la clase obrera, y en el que Vigo compartía protagonismo con el escultor Agustín Riganelli, con José Arato, Adolfo Bellocq, y otro artista nacido en Montevideo, Guillermo Facio Hebequer.² Este breve ensayo tiene como objetivo descongelar en cierta manera este relato en lo que pueda tener de excluyente, y poner en valor la obra de Vigo desde otra perspectiva. Al menos en un momento muy concreto, como fueron los años finales de la década de 1920 (con extensiones en los primeros 30), y en donde su libertad creativa asumió puntualmente otros derroteros.

No vamos a extendernos en demasía, dada la limitación del espacio, ni en narrar la biografía de Abraham Vigo ni en centrar la atención en su trayectoria como grabador social, al ser ello bastante conocido y estar disponible en diversas publicaciones. Sí incluiremos algunas pinceladas vinculadas especialmente con los temas que queremos tratar de manera específica, y en especial su acción como ilustrador en los años veinte, a la que hemos dedicado espacio en nuestro *Libros argentinos. Ilustración y modernidad, 1910-1936*.³ En tal sentido, mencionaremos como antecedentes a la citada gráfica social, aprehendida, a través del aguafuerte, junto a Pío Collivadino en las aulas de la Academia Nacional de Bellas Artes, a la práctica de la ilustración de corte *nouveau* y simbolista, y a la consustanciación de aquellas estampas con idearios de izquierda, propiciados especialmente por Antonio Zamora desde la editorial Claridad, en torno a quien se unieron diversos artistas y literatos, a los que se conoce históricamente como «los de Boedo».

Históricamente, Vigo quedó asignado a los de Boedo (los de la periferia), que, como se sabe, se estableció como marco antagónico a «los de Florida» (los del centro); para aquellos la forma debía someterse a la idea, y para estos la concepción libre de la fórmula estética es la que debía prevalecer. Ya se ha estudiado suficientemente el carácter casi artificial de este «enfrentamiento», como asimismo se ha situado la obra de varios escritores y plásticos pendulando en una u otra dirección. Hace unos años los definimos como creadores de «Boedo esquina Florida», aunque ya en 1925 Arturo Cancela había referido perspicazmente a la «Escuela de Floredo». En esta secuencia, la obra de Vigo aparece siempre en el ámbito de Boedo, cuando, en la realidad, desde un punto de vista puramente estético y a la luz de las obras que hoy conforman nuestro centro de atención, perfectamente podrían ser de

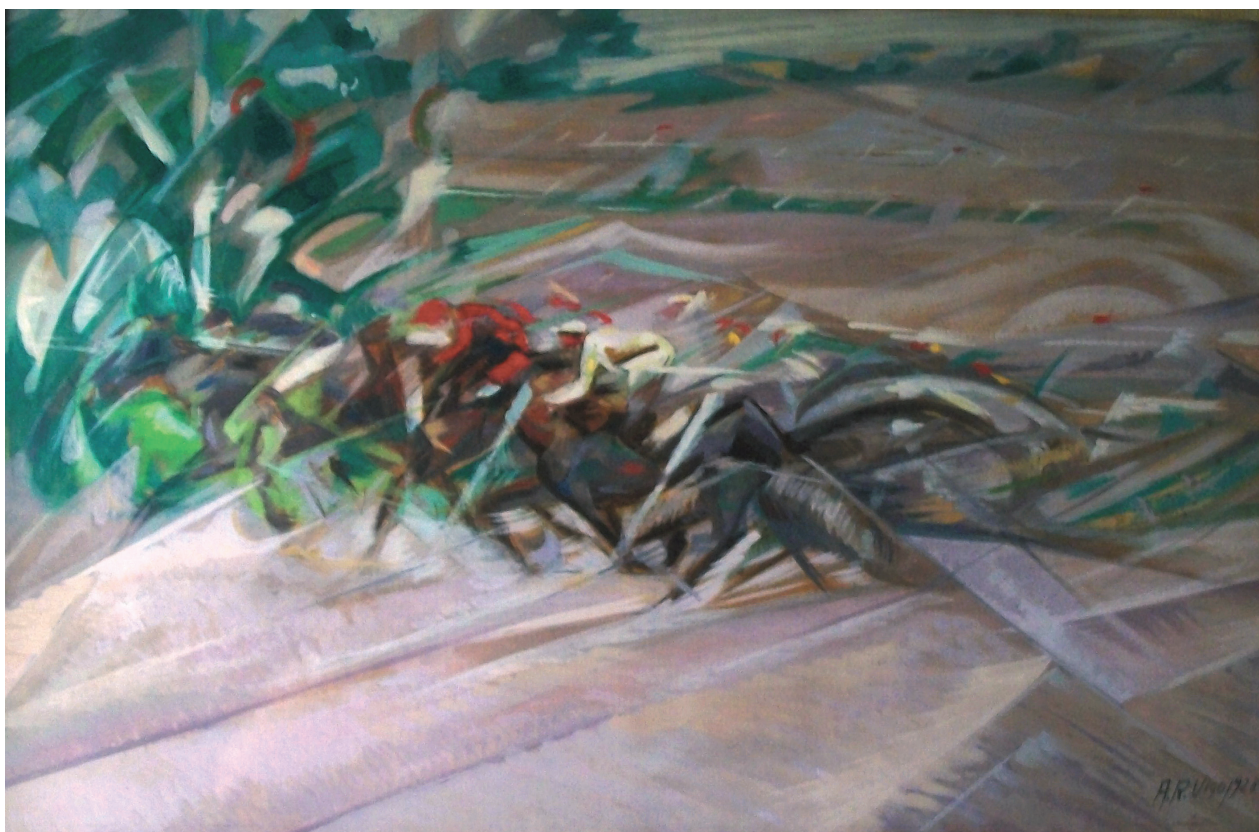


Fig. 1. **Abraham Regino Vigo**. *Carrera* (1928). Gouache sobre cartón, 43 x 66 cm. Col. privada.

Florida. Incluso mucho más de Florida que muchas de las allí consagradas.

El ámbito artístico argentino fue recibiendo de manera gradual, y, a veces por cauces difíciles de determinar, por falta de información o de repercusiones tangibles, testimonios vanguardistas que se estaban cocinando en Europa, y que, de una manera u otra, impactaban en los creadores locales. En Rosario, Julio Vanzo hacía cubismo ya en 1919, un lustro antes del estandarizado «hito fundacional» con que siempre se ha caracterizado a la exposición de Emilio Pettoruti en el veinticuatro. En 1922, un compañero de Vigo, Adolfo Bellocq, ilustraba con 70 grabados la *Historia de arrabal* de Manuel Gálvez, estampas en las que dejaba patente su inclinación a las incisiones angulosas del expresionismo alemán, asimilado *in situ* poco antes; en dicha tarea apostaba decididamente por la xilografía, trazando puentes con la labor de Norah Borges, con la que Federico Lanau estaba haciendo en Montevideo o con la del mexicano Gabriel Fernández Ledesma, muy difundido a través de revistas literarias por toda Latinoamérica. El cine y el teatro europeos multiplicaban su presencia en las salas porteñas, y la literatura soviética ampliaba su espacio en las publicaciones de la editorial Claridad. Vigo



Fig. 2. **Abraham Regino Vigo**. *Pegaso en vuelo dinámico* (c.1928). Gouache sobre papel montado en cartón, 20 x 30 cm. Col. privada.

iba absorbiendo de todo ello...

Un punto de inflexión lo habría de suponer un hecho que, si bien se recuerda a menudo en los discursos de la vanguardia argentina casi como una anécdota, o, mejor dicho, como de impacto casi nulo en su devenir, en realidad supuso un verdadero disparador: la visita del alma máter del futurismo italiano, Filippo Tommaso Marinetti, en junio de 1926. Al margen

de los banquetes, discursos y brindis, tan caros a la época y capitalizados fundamentalmente por el grupo *martinferrista*, la visita supondría la difusión, a través de charlas, de las obras de Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Fortunato Depero y Enrico Prampolini. A ello se sumaría, en septiembre del año siguiente, un hecho de huella aún más profunda: la presentación de un conjunto de libros futuristas incluidos en



Fig. 3. **Abraham Regino Vigo.** *El mejor aperitivo* (c.1928). Gouache sobre papel montado en cartón, 20 x 30 cm. Col. privada.



Fig. 4. **Abraham Regino Vigo.** Escenografía para el primer acto de *Marcos Severi*, de Roberto J. Payró (1928). Gouache sobre cartón.

la primera exposición del libro italiano en Buenos Aires *Dal Quattrocento al Novecento*, organizada por Sandro Piantanida en Amigos del Arte. Artistas como Julio Vanzo, Adolfo Travascio o Bartolomé Mirabelli, se convertirán casi de inmediato en excelentes reflejos del arraigo futurista en el diseño gráfico argentino. Y también lo será la acción de Abraham Vigo en el ámbito de la escenografía y la publicidad, próxima a explotar. Del grupo Los Artistas del Pueblo no solamente Vigo, como analizaremos, daría esos saltos estéticos más propios de Florida, sino que lo harían también

Adolfo Bellocq y Guillermo Facio Hebequer, aun cuando sus apuestas por formas más osadas, con mucho del dinamismo refrescado por los futuristas de la segunda generación, no conflictuarían con el fondo social que propugnaban. Y hasta en cierta medida servirían para acentuar aún más ciertos caracteres. Como casos concretos podemos señalar la estampa titulada *Mala sed*, realizada por Bellocq dentro de su serie de *Proverbios* (1926-1927), que incluye una visión futurista y deshumanizada de la ciudad, ajena a la visión de los arrabales a las que era tan aficionado; o la magnífica litografía *Calle Corrientes*, de la serie *Bue-*

nos Aires (1930-1935), por parte de Facio Hebequer, en la que se mezclan carteles luminosos desde Broadway a Jean Harlow, del Nacional a Muiño, de una «danse boîte» a una parrilla.

Y aquí sí vamos a Abraham Vigo. A él le dio por emular a Carlo Carrà, a Enrico Prampolini o a Fortunato Depero por un lado, sobre todo en el ámbito de la publicidad, pero metiéndose a la vez de lleno en el cine expresionista alemán, clara fuente de varias de las escenografías que muy pronto comenzaría a realizar. Estamos en 1927 y todo esto se precipita. Unos caballos al galope, expresados a lo Carrà, en angulado dinamismo (Fig. 1). Una serie de publicidades en donde, además de Depero, advertimos hermanamiento con otros italianos como Erberto Carboni, cuyas obras acaban de descollar en la muestra *Illustri persuasioni tra le due Guerre*, clausurada en Treviso en enero de 2018, y en la que se hace evidente lo mucho que la publicidad italiana influyó en esos años y durante la década del treinta en la Argentina (Fig. 2).

Esto se dio tanto por la circulación de imágenes como a través de protagonistas directos, tal el caso de Achille Mauzan, de dilatada y reconocida trayectoria como ilustrador y diseñador de afiches en Italia. Apenas arribado a Buenos Aires, en abril de 1927, realizó una exposición de carteles, cerámicas y pinturas en los salones de la Comisión de Bellas Artes, evento que aprovechó para reivindicar la categoría de arte para el cartel y manifestarse a favor de concretar una reglamentación para fijar afiches en la ciudad; es muy probable que Abraham Vigo haya visto esa muestra. Mauzan es el autor de una de las imágenes más trascendentes en la historia de la publicidad argentina, la famosa cabeza de Geniol, la del sonriente personaje que tiene clavados en la cabeza alfileres, ganchos, clavos y otros objetos punzantes, con reminiscencias de *L'esprit de notre temps* (1920) del dadaísta Raoul Hausmann. La inclinación de Abraham Vigo hacia la publicidad radicaba en su convicción acerca de la importancia de alcanzar, a través de las artes gráficas, una difusión masiva de imaginarios puntuales. Así como lo experimentaba en la estampa, era también consciente del valor artístico, y del impacto social y popular del cartel. Lo había visto en la praxis de Mauzan y de las publicidades que circulaban entonces en Buenos Aires. La *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*,

celebrada en París en 1925, había resultado decisiva en la valorización y divulgación de las artes decorativas y la publicidad, y, dentro de ellas, de los lenguajes futuristas, neoplasticistas, decó y los promovidos por la Bauhaus. En todos ellos, los juegos tipográficos y la letra convertida en imagen tendrían un papel relevante. La decoración de vidrieras y de estands expositivos, la proliferación de afiches callejeros, publicidades cinematográficas y en revistas y periódicos, o la publicidad móvil callejera a través de recursos como el de los hombres-sandwich, conllevaba cambios de paradigmas. Desde lo artístico, dentro de estos menesteres los artistas alcanzaron cotas estéticas más avanzadas que los que se dedicaban casi con exclusividad a la pintura. Paradójicamente, los artistas «consagrados», los de éxito en las galerías comerciales y salones de arte, apenas incursionaron por las esferas del diseño gráfico, e incluso desdeñaban en buena medida estas labores, a las que tenían como una manifestación menor. En el ámbito de la publicidad, Vigo produjo numerosos bocetos, afiches y modelos con movimiento autónomo para diversas empresas, entre ellas lubricantes YPF y Pan Am, autos Chevrolet, neumáticos Dunlop; marcas de cigarrillos como Avanti, Fontanares y Particulares; Puloil; Hesperidina, caña Legui y otras bebidas; electrodomésticos y etiquetas para vinos. En 1929 decoró el stand del diario *La Nación* en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, y en esos años hizo vidrieras, espejos decorados y otras intervenciones en negocios privados (Fig. 3). En lo que atañe al teatro, Abraham Vigo fue uno de los pioneros en la Argentina de la escenografía de vanguardia, ámbito en



Fig. 5. **Abraham Regino Vigo**. *Ballet oriental* (1929). Gouache sobre cartón, 47 x 70 cm. Col. privada.

el que se va a desempeñar fundamentalmente en el periodo 1927-1933. La circulación de información sobre teatro ruso fue decisiva, como asimismo la de experiencias italianas y españolas. Entre estas últimas podemos destacar la difusión en Buenos Aires de ediciones como *Un teatro de arte en España 1917-1925* publicado en Madrid, en 1926, por Gregorio Martínez Sierra, con notables escenografías e ilustraciones de Manuel Fontanals, Rafael Barradas, Rafael de Penagos, Luis Bagaría y otros dibujantes y fotógrafos, obra elogiada entonces en las páginas de *Caras y caretas* y otros medios. En Buenos Aires, parte de la modernización escenográfica teatral se debía a la acción de Rodolfo Franco, fundador y director del taller de escenografía del teatro Colón, y que en ese año descollaba, entre otras obras, por las escenografías prehispanistas de

la versión *Ollantay* con libreto de Víctor Mercante y música de Constantino Gaito. Franco realizaría escenografías para varias obras de autores rusos en el Colón, fundamentalmente Stravinsky, Rimski-Kórsakov, Prokófiev y Balákirev.⁴ En 1927 se creó en Buenos Aires el Teatro Libre, de escasa duración, bajo la dirección de Octavio Palazzolo y con comisión directiva compartida por escritores de Boedo (Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Roberto Arlt, Roberto Mariani y otros) y Los Artistas del Pueblo. Los gobernaba la idea de hacer teatro total, integrado, propiciar verdaderas creaciones colectivas, y, siguiendo las premisas de la Bauhaus, poner el arte al alcance del pueblo, de las mayorías y no de una minoría selecta. No hay que olvidar asimismo que todo este grupo de creadores, los de Boedo, estaban embebidos de los pensadores



Todo en materiales de
expresión plástica & arte



INFANTOZZI
MATERIALES

LÍNEA PROFESIONAL

🏠 Av. Uruguay 1653 📞 2408 09 68* 🌐 www.infantozzimateriales.com



Fig. 6. **Elías Castelnuovo.** *Teatro. Escenografías de Abraham Vigo.* Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1929. Cubierta de Abraham R. Vigo. Colección MLR, Granada.



Fig. 7. **Elías Castelnuovo.** *Yo vi...!...en Rusia.* Buenos Aires, Editorial Actualidad, 1932. Cubierta de Abraham R. Vigo. Colección MLR, Granada.

y literatos rusos, especialmente Bakunin, Gógol, Dostoyevski, Chéjov, Kropotkin, Tolstói, Gorki o Andréiev, entre otros. Y de Marx y Engels, Barrett y González Prada.⁵ A mediados de 1928 surgió una nueva iniciativa, ahora denominada Teatro Experimental de Arte (TEA), cuya primera escenificación corresponderá a la obra *En nombre de Cristo* del escritor Elías Castelnuovo (otro *boediano* nacido en el Uruguay), quedando a cargo de Vigo todo lo concerniente a maquetas, telones, vestuario, mobiliario, etcétera; ocasión muy propicia, pues, para que Vigo diera rienda suelta a su pasión por las tareas artesanales. Los trajes fueron diseñados por Facio Hebequer y la iluminación corrió a cargo de Agustín Riganelli. La obra, con la actuación de la actriz Angelina Pagano, se llevó a cabo en el teatro Ideal, el 27 de julio, y, tal como escribiría Castelnuovo, con ella se iniciaba en el país la escenografía basada en «modernas decoraciones sintéticas». En ellas planeaba, de manera palpable, el influjo del cine expresionista alemán y, en especial, de su obra maestra, *El gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), que seguramente Vigo vio en la biblioteca Anatole France, en la que León Klimovsky iniciaba entonces exhibiciones de cine artístico. Como recordaba Rodrigo Bonome, los escenarios de Vigo «rompían con el tradicional sentido de lo estético y

daban entrada al dinamismo que se manifestaba a través de accidentes ópticos que no pasaban desapercibidos para el público».⁶ Y seguimos con Bonome: «La escenografía de Vigo se adelantaba al criterio vulgarizado de que la obra teatral debía estar vestida de suerte que el escenario pudiera reemplazar sin el menor desmedro, el ámbito natural que envuelve al hombre, criterio que dio aberrantes escenografías para un teatro dramático y operístico finisecular, de corte naturalista. No compartió jamás semejante teoría, y trabajó denodadamente por el escenario sin engañifa, en el que la presencia del escenógrafo emergía imponiéndose a una naturaleza solo utilizada a manera de pretexto».⁷ Uno de los más notables escenógrafos argentinos, Saulo Benavente, recordaba la aparición en escena de Abraham Vigo, con esas escenografías «diferentes; se nos aparecen revolucionarias, triunfalmente... se nos aparece renovador en arte... Vigo nos trajo de golpe... las nuevas formas que tenían actualidad entonces en Europa (...). Vigo, como revolucionario, tenía impaciencia; era un revolucionario artista, y los revolucionarios artistas, tal vez por emotivos y sensibles, se resisten un poco, por razones de táctica, a veces, a acordar las revoluciones a los calendarios. Él lo era constantemente, necesitaba hacer su revolución».⁸

Para estos años vemos numerosos testimonios de artistas de Boedo ocupando espacios del centro, más propios de los de Florida. En septiembre de 1928, en el Teatro Cervantes e inaugurada por el presidente Marcelo Torcuato de Alvear, se llevó a cabo la Primera Exposición Nacional del Libro, para la que se designó, entre otras comisiones, una auxiliar de artistas de la que tomó parte Adolfo Bellocq. Se realizó en dicho marco una exposición de grabados e ilustraciones en el vestíbulo del Cervantes, de la que tomaron parte cuatro de Los Artistas del Pueblo (Bellocq, Facio Hebequer, Vigo y Arato), junto con Miguel Antonio Salvat. Al mes siguiente, octubre de 1928, Vigo llevó a cabo una exposición de escenografías y pinturas en la Sala III de Amigos del Arte (Florida 655), con gran suceso. En *La Nación*, José León Pagano elogió vivamente la muestra; en *La Prensa* se leía: «Su modernidad ha encontrado una fórmula de síntesis geométrica que no excluye las curvas y líneas de arco y con esa fórmula desarrolla libremente los elementos plásticos de la composición». Y añadía: «nada semejante se había ensayado entre nosotros. Junto a los bocetos de esas decoraciones (N. de la R.: se refiere a las de *En nombre de Cristo*), exhibe ahora otros de extrema variedad, como puede apreciarse por el título de las obras: *Los persas, Macbeth, Peer Gynt* y *Rey*

Hambre de Andreiev; *Barranca abajo*, de Sánchez; *Marco Severi*, de Payró (Fig. 4), y *Ánimas benditas* de Castelnuovo... No ha hecho otra cosa Tairof en Rusia, Esler en Alemania, Appia en Suiza, Leger en Francia, Bragaglia y Prampolini en Italia» (Fig. 5).⁹ La muestra de Vigo, en salas contiguas a una de su compañero Facio Hebequer, incluía cuatro escenografías armadas. El magazine de *La Nación*, de gran formato, dedicaría unos meses después una página entera a la obra escenográfica de Vigo, reproduciendo, además, nueve escenografías de *En nombre de Cristo*, *Los señalados* y *Ánimas benditas*.¹⁰ A esta acción Vigo la completaría en 1929 con el diseño de la cubierta y la ilustración, con reproducciones de escenografías suyas, impresas aparte y luego pegadas a mano, del libro *Teatro*, de Elías Castelnuovo (Fig. 6). Para este escritor y amigo realizaría, en 1932, su cubierta de libro más vanguardista, la de *Yo vi...!...en Rusia*, publicado por la Editorial Actualidad (Fig. 7). En esta impera un conjunto desordenado y caótico de grandes edificios, aglomeración que ocupa todo el espacio, insertando el artista, sobre esta composición, los titulares en rojo, de gran dinamismo gracias a la disposición de parte del título en diagonal.

Serán justamente esos años treinta en los que, como hemos estudiado hace unos años, Vigo desarrollaría su labor más prolífica como diseñador de cubiertas de libros, fundamentalmente para la editorial Claridad; en estas se entrelazarán dos de sus principales motores, el realismo y la pedagogía. Estas actividades las desempeñará a la par de la realización de dibujos y caricaturas para varios periódicos de izquierda, referidos párrafos atrás, y algunas series de grabados como *La quema* (1933-1934), *Luchas proletarias* (1935-1937) y *Simbólicos* (de 1936 en adelante). En el ámbito del teatro, formará parte del Teatro del Pueblo (entre 1931-1932) y del Teatro Proletario (en 1933); este último puso en escena, en el Marconi, *Hinkemann* de Ernst Toller, en versión de Castelnuovo, con escenografías y mobiliario de Vigo, siendo a menudo las funciones interrumpidas por la policía. Como epílogo a esta apretada síntesis, reiteramos nuestra convicción acerca de la importancia de estos «episodios olvidados» de la vanguardia histórica rioplatense, sobre los que esperamos alguien tome la posta en un futuro próximo y pueda indagar más a fondo sus especificidades e impacto contextual. 

¹ Agradezco a Ariel Vigo (†) y a Mabel Vigo, quienes me abrieron generosamente las puertas del archivo familiar (AARV), su ayuda para la realización de este ensayo.

² Sobre Los Artistas del Pueblo recomendamos: Frank, Patrick. *Los Artistas del Pueblo. Prints and worker's culture in Buenos Aires, 1917-1935*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006; y Muñoz, Miguel Ángel.

«Los artistas del Pueblo, 1920-1930». En: *Los artistas del Pueblo, 1920-1930*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008.

³ Rodrigo Gutiérrez Viñuales. *Libros argentinos. Ilustración y modernidad, 1910-1936*. Buenos Aires, CEDODAL, 2014, pp. 315-321.

⁴ Cora Roca. *Rodolfo Franco. El fundador de la escenografía argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 2016.

⁵ Diego Ruiz. «Abraham Vigo. Un artista del pueblo». *Cuadernos del Tornillo*, Buenos Aires, agosto de 2007.

⁶ Rodrigo Bonome. *Abraham Regino Vigo; un hombre, un artista, una época*. Texto de presentación de la exposición de homenaje a Vigo en la Galería Perla Marino, mayo de 1973. (AARV).

⁷ *Ibidem*.

⁸ Saulo Benavente. Testimonio en mesa redonda efectuada en la Cooperativa Monteagudo (Caseros 3267, Buenos Aires) en 1973. Participaron, además, el profesor Francisco Corti, los escritores Raúl González Tuñón y José Murillo, y el pintor Rodrigo Bonome. (AARV).

⁹ *La Prensa*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1928. (AARV).

¹⁰ «Abraham Vigo y su arte escenográfico». *La Nación Magazine*, año I, n.º 8, Buenos Aires, 25 de agosto de 1929, p. 15.



Mostrá tú obra al mundo
con un **sitio web profesional**

DISEÑO

SITIO WEB - CATÁLOGOS - FOTOS DE OBRAS Y RETRATO

hastaller

hastaller@gmail.com - 099 65 78 16
www.hastaller.com  /hastaller