

Elisabet Veliscek* / El río, el barrio y el paisaje: grabados de Ricardo Warecki y Santiago Minturn Zerva hacia los años cuarenta

Un escritor y dos artistas

Hacia mediados de los años cuarenta Ricardo Warecki (1911-1992) y Santiago Minturn Zerva (1895-1964) realizaron un conjunto de pequeños grabados para el libro de cuentos *La barranca y el río* del escritor Abel Rodríguez.¹ Dicho volumen había sido editado en 1944 por el Círculo de Prensa de Rosario, institución inaugurada a fines del siglo XIX que congregaba a periodistas locales. Warecki, artista autodidacta y periodista de profesión, se desempeñó como miembro de este organismo durante varias décadas realizando una profusa labor gráfica. Sus obras modernas y sus temáticas locales se inspiraron en los nuevos realismos vinculados a lo que en Francia, Jean Cocteau denominó “vuelta al orden”.² En tanto Minturn Zerva, también autodidacta, fue un grabador y pintor paisajista que había adquirido un alto reconocimiento por su empleo de una técnica limpia de líneas simples “centrada en las calles del barrio, el paisaje de la chacra, las noches en el campo”.³ La elevada calidad de sus estampas como sus filiaciones anarquistas y el hecho de que varios años antes Warecki ilustrara los textos del escritor difundidos en el diario *La Capital*, fueron sobradas condiciones para la elección de estos artistas en la confección del libro. Por otro lado, Abel Rodríguez se había distinguido por su desempeño como corresponsal en el periódico rosarino durante más de tres décadas, siendo ponderado por su participación desde 1926 en el Grupo de Boedo, donde desarrolló una literatura vinculada al mundo del trabajo a partir de su propia experiencia como obrero de la construcción.⁴ Por aquellos años entre Warecki y el intelectual había florecido una relación de camaradería que excedía los estrictos vínculos profesionales en el ámbito del diario. Los emprendimientos editoriales de R. E. Montes i Bradley como el *Boletín de Cultura Intelectual* o la revista *Paraná* acentuaron aún más los lazos que unían a estos portentosos creadores. Ello en un momento donde el escritor anarquista era reconocido por su labor en la filial rosarina de la *Sociedad Argentina de Escritores* junto a otras figuras como Rosa Wernicke y José Peire.

La intensa actividad periodística de Warecki le permitió establecer y desarrollar relaciones con diferentes actores del campo cultural.⁵ En efecto, mantuvo una cercanía con escritores, ensayistas e intelectuales como Félix Molina Téllez y Santiago Scherini, José Peire y Montes i Bradley, César Tiempo y Fausto Hernández.⁶ Podría aventurarse, incluso, que sostuvo

amistades más ricas y variadas con los poetas y novelistas que con los artistas de su tiempo o al menos, que éstas fueron copiosamente registradas. Por tal motivo, existe un amplio reservorio de dibujos, ilustraciones y grabados que aparecían regularmente en revistas periódicas, en la prensa de gran circulación y en el mercado editorial. De hecho, sus primeras apariciones públicas en estos espacios se dieron a través de la divulgación de piezas gráficas. La talla y la incisión en la madera era un gusto que el artista había adquirido por medio de su padre, un inmigrante polaco dedicado al oficio de la ebanistería, quien le transmitió el conocimiento de materiales como gubias, buriles y cuchillas, las diversas técnicas de estampado, así como el placer por el trabajo artesanal. Este aprendizaje dedicado a los tipos y espesores de madera con sus nudos y vetas particulares excedió muy pronto las pautas aprendidas en el negocio familiar. La xilografía fue, entonces, el medio que Warecki utilizó una y otra vez durante sus primeros años de indagación en las representaciones gráficas hacia la década del treinta.

A la luz de ello, *La barranca y el río* reviste especial trascendencia, no sólo por haber conservado un conjunto de seis xilografías y una ilustración de Warecki, así como diez pequeños grabados de Minturn Zerva, sino también por ser un fiel reflejo de las conexiones que existían por el momento entre artistas y literatos. Igualmente, pone de manifiesto la predilección de los editores por el pequeño formato o por el contraste de blancos y negros puros a la hora de reproducir masivamente los textos. Ello en consonancia con una larga tradición en el diseño de libros ilustrados que utilizaba las xilografías y otras variantes del grabado por su bajo costo y la posibilidad de grandes tiradas.⁷

Grabados en el museo

En correlación con las nuevas posibilidades de impresión dadas por la modernización y la transformación de la prensa gráfica como el fotograbado o la litografía,⁸ se reactivaron los efectos movilizadores de la stampa. Durante la década del cuarenta se renovaron y complejizaron las exposiciones dedicadas a la disciplina, haciendo énfasis en la construcción de un relato historiográfico a los fines de ofrecer legitimidad. Los salones y exhibiciones dedicadas al grabado argentino y montadas en las salas del Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" durante los cuarenta, son un paradigma de ello. Entre los destacados figuran la *Exposición Nacional de la Historia del Grabado* en 1941 o *El grabado en la Argentina* inaugurada



Ricardo Warecki, "El pescador y el cuentista", xilografía.

en octubre de 1942 en el marco del programa cultural sostenido por Hilarión Hernández Larguía, director del museo desde 1937. El ambicioso catálogo brindaba una abundante cantidad de reproducciones de las obras y un amplio texto introductorio de los hermanos Alejo y Alfredo González Garaño, ambos eruditos y respetados coleccionistas. Gustavo Cochet recordaba la importancia de este acontecimiento en su estudio sobre el grabado publicado en 1943:

El 25 de octubre de 1942 se inauguró en el museo municipal (sic) "Juan B. Castagnino" de Rosario una de las exposiciones más completas del grabado nacional; allí pudo apreciarse bien su evolución ascendente, sobre todo desde 1876, en que Agrelo y Sívori ejecutaban las primeras aguafuertes; como asimismo, la importancia que en esta evolución tuvo la llegada al país del grabador italiano Alfonso Bosco, por sus conocimientos técnicos y de quien fueron sus alumnos Martín Malharro y Mario A. Canale.⁹

Luego señalaba a algunos destacados grabadores como Pío Colli-vadino y Alfredo Guido e impresores modernos como Sergio Sergi, Alberto Nicasio, Víctor Rebuffo, Adolfo Bellocq, entre otros. Amigo de Gustavo Cochet, con quien compartió además filiaciones anarquistas, Minturn Zerva conoció a través de sus enseñanzas el oficio de la xilografía.¹⁰ Esta técnica lo sedujo rápidamente permitiéndole incorporar una gama de texturas en blanco y negro, trazos de diferentes grosores y un dibujo preciso que tallaba con buril, herramienta preferida también por Ricardo Warecki.

Un año antes, en octubre de 1941, el museo fue sede de otra significativa exhibición en base a la colección de estampas de Federico Müler, con trabajos de prestigiosos artistas como Alberto Durero, Rembrandt, James McNeill Whistler y el sueco Anders Leonard Zorn, patrocinada por la Dirección Municipal de Cultura, entidad que tras su creación, paralela al Museo Municipal en 1937, había elevado considerablemente el número de eventos culturales.¹¹ Esta exposición dio la oportunidad de contemplar un amplio registro de grabados de artistas europeos clásicos y modernos.

A partir del proyecto pedagógico desarrollado por Hernández Larguía desde el museo, en 1943 se inaugura el I Salón de Grabado Rosarino, un espacio alternativo a los tradicionales salones que funcionaban como una instancia oficial de legitimación para las artes, fundamentalmente para la pintura. El peso de estas convocatorias vinculadas históricamente a los salones europeos elaboraba una estrategia de inserción que permitía posicionar de mejor manera a una técnica asociada comúnmente con la baja cultura. El pequeño formato del grabado y su multiejemplaridad disminuían, sin



Ricardo Warecki, "La barca I", xilografía.

embargo, su costo dentro del mercado del arte ubicándose regularmente a un tercio o aun menos de la cotización sugerida para las pinturas.¹² Por otro lado, ello generaba un mayor consumo cultural y una vía alternativa para los artistas apartados de las instituciones culturales tradicionales, ya que por un precio relativamente módico las personas tenían la posibilidad de poseer un grabado original en sus hogares.

Si bien ninguna de las xilografías enviadas por Warecki a los primeros salones de grabado, llevados a cabo en 1943 y 1944, obtuvieron distinciones de algún tipo, constituyeron un referente decisivo a la hora de su valoración como artista. De hecho, su obra *Muchachas* presentada en el primer salón es adquirida más tarde por el Museo Municipal, y en el mismo año es convocado por el diario *La Capital* para la impresión de un tríptico xilográfico en conmemoración del periodista Ovidio Lagos, fundador del rotativo a fines del siglo XIX.¹³ Las exposiciones de grabado pudieron haber actuado aun a modo de un parteaguas en la producción del artista al darle validez oficial a una técnica que inicialmente vinculaba con el oficio artesanal.

Sin olvidar lo suscitadoras que pudieron llegar a ser estas exhibiciones para el artista, éste complementó su repertorio iconográfico mediante la adquisición de algunos volúmenes dedicados a la disciplina. Entre los tomos y láminas de Goya y Daumier dispersos en su biblioteca puede encontrarse un raro ejemplar del grabador alemán Hans Alexander Mueller,¹⁴ cuyos capítulos instruían sobre los diversos procedimientos técnicos para la impresión de una estampa de calidad. La xilografía en la ilustración de libros fue un tópico extendido que incorporó decenas de reproducciones en papel de calidad. La estética de trazos filamentosos para simular el movimiento del agua o del cielo, así como el tipo de representación emparentada con la vida moderna que el grabador alemán empleara, pudieron haber inspirado la elaboración de los grabados para la *La barranca y el río*. Resulta claramente sugestiva la influencia que el volumen ejerciera como dispositivo pedagógico y catálogo visual, sobre todo, aquellas secciones dedicadas a las formas del tallado para obtener áreas grises mediante texturas de puntos y líneas entrecruzadas, o las versiones más plásticas y sintéticas de los linóleos. Pese a que buena parte de las estampas de Mueller presentaban lenguajes esquemáticos derivados del expresionismo, Warecki pudo optar por asimilar aquellas facturas estéticas que correspondían al tipo de imagen que quería producir y divulgar, es decir, una realidad objetiva y misteriosa vinculada a las nuevas formas de la figuración.



Ricardo Warecki, "La barca II", xilografía.

Entre el agua y las orillas

En consonancia con la militancia anarco-sindicalista de Abel Rodríguez, los diez cuentos proponían un tipo de literatura vinculada con los ideales de izquierda defendidos por el Grupo de Boedo. La obra de estos escritores se caracterizaba por un uso del viejo realismo crítico enmarcado en los sombríos aspectos de la vida de las clases populares que procedía del aprendizaje de los temas, procedimientos y marcos aportados por la narrativa rusa. Como señala Beatriz Sarlo, la insistencia en la representación realista “tiene un valor ideológico y no puede ser leída como reflexión mimética de lo social”.¹⁵ La obsesión psicológica por los marginados, la exaltación del humilde, la prostituta, el vagabundo y los habitantes de los bajos fondos constituían el marco afectivo y social para estos obreros y trabajadores gráficos convertidos en periodistas y recién llegados al campo cultural. En un esquema que iba de Tolstoi y Dostoievski a Gorki proponían retratar los horrores del mundo viendo en la Revolución Rusa un ideal de cambio social. Los márgenes de la ciudad, el trabajo en las fábricas, los habitantes de los bordes y las periferias pobres se convierten en temáticas narrativas de una nueva literatura centrada en los contenidos y con las elecciones formales acordes con esa perspectiva.

La criminalidad, el desasosiego y el hombre vencido forman parte de un horizonte social cuya metáfora son las aguas turbias del Paraná. Es por eso que el río oscurecido por el barro, la espesura de la maleza y la inmoralidad humana se reiteran casi con obsesión en los relatos de Abel Rodríguez. Las aguas densas que generan depresiones en la tierra fueron tradicionalmente enlazadas con la melancolía de la muerte, el suicidio y la meditación solitaria.¹⁶ No extraña, entonces, una conexión tan estrecha entre el agua, la melancolía y la miseria social en la narrativa del escritor rosarino, quien más allá de su posición ideológica buscaba diferenciarse de otras lecturas fuertemente ahincadas en la política. El río se había transformado además en una zona intermedia entre las islas y la ciudad, un lugar de paso entre la espesura de la vegetación que avanza y los barrios suburbanos, identificación que había abonado también una de sus obras más famosas, *Camalotes en el río*.

Si bien los pequeños grabados elaborados por Santiago Minturn Zerva continuaban el registro temático y formal de sus trabajos previos, es decir, la representación de paisajes solitarios mediante la plasticidad en el entramado de líneas y texturas, las estampas de Ricardo Warecki exhibían, en su mayoría, una poeticidad narrativa cargada de melancolía, en donde las figuras lucían ensimismadas y perdidas en pensamientos íntimos. Uno y

otro eran extremadamente sensibles en la percepción del paisaje natural o urbano, una cualidad que se prolongaba más allá de emprendimientos editoriales concretos para abarcar sus obras individuales. Aunque seguramente, este sentir común hacia el grabado canalizado en imágenes de fuerte soledad pudo haber sido el aglutinante que uniera a estos dos creadores, en ocasiones tan dispares.

En “El pescador y el cuentista”, narración ilustrada por Warecki, un hombre con la cabeza gacha y la mirada fija, reposa sobre una roca a orillas del río mientras sostiene con descuido una caña de bambú a la espera de algún pez. A su espalda una figura de aspecto intelectual observa curiosa-mente la escena. El autor busca deconstruir las formas del relato al centrarse en experiencias múltiples a través de una destreza que le permite entrar y salir del discurso continuamente, entretejiendo los recuerdos personales con la ficción. La gravedad anímica, la distracción y la cabeza inclinada que exhibe el personaje se corresponden con una serie de atributos largamente evocados en la tradición iconográfica, a saber, las efigies de la Melancolía, la Meditación y la Negligencia.¹⁷ En el prólogo al libro, Roberto Giusti definía a los hombres dolientes y melancólicos que Abel Rodríguez imaginaba como:

Vencidos, vagabundos, extraviados, ex-hombres. Si bien –continúa el crítico– en toda nuestra literatura de la derrota física y moral se advierte el imponderable influjo de Gorki, los vencidos de este libro pocas veces lo son porque la máquina social los haya triturado. Antes son víctimas de sus pasiones, de su abulia, de la lujuria, en una palabra, del *barro* de que estamos amasados, a veces de la misma naturaleza que aprisiona a los hombres como tela de araña.¹⁸

Las profundidades del barro ennegrecido y viscoso son entendidas por el crítico literario como una metáfora de la oscuridad interior de los personajes, cuyas historias están entrelazadas por la muerte, el abismo psicológico y la extensión del río. Un río que no se presenta distante y como fondo de un paisaje, sino que es activo y navegado por pequeñas embarcaciones, pero también es entorno visual y sirve a las necesidades nutricias de bebida y alimento. Este mismo lodo es el que se desprende desde la cima de la barranca depositándose en el fondo del río, arrastrando y abatiendo con su fuerza a las embarcaciones ancladas.

La presencia del agua, el horizonte isleño y el cielo nebuloso reaparece en el trágico texto “La barca” basado en una historia de violencia pasional, donde criminales y habitantes de los bajos fondos componen un espacio social marginal que se transforma casi en pintoresco por su reiteración entre los escritores de identificación anarquista. La estampa de Warecki enseña un



Ricardo Warecki, “Municiones a bordo”, xilografía.

momento del atardecer en el que el marinero y su amante regresan de la isla con la embarcación repleta de troncos. El desenlace incluye la muerte del navegante por suicidio y el envenenamiento de su mujer causado por la mordedura de las serpientes del río. Un retrato sobre la locura y la inmoralidad humana que puede enlazarse con los procedimientos y temáticas literarias utilizadas por los escritores del Grupo de Boedo, como las novelas de Elías Castelnuovo o los poemas de Nicolás Olivari.

En la imagen de Warecki que ilustra el texto, la quilla del barco golpea con fuerza el oleaje, hinchando las velas de la nave con el viento. La figura femenina y el marinero con su pipa encendida descansan sobre la pila de troncos recién cortados mientras observan la ciudad iluminada por la luz de faroles y lámparas. La insistencia en el tratamiento sintético y los trazos filamentosos del agua y el cielo responde muy probablemente a la propuesta estética desarrollada por el grabador alemán Hans Alexander Mueller, quien había aplicado una buena parte de sus trabajos a la representación de paisajes marinos, pescadores y barcos. Como vimos, el artista rosarino poseía un completo catálogo de sus obras que pudo haber utilizado como referencia visual. El gran acervo de imágenes sobre barcos, veleros y buques, que exploraba la vida en sus interiores, las tardes de ocio y de trabajo, brindaba una serie de informaciones sobre una práctica que quizá Warecki desconocía.

El barrio y sus habitantes

El conjunto de las estampas publicadas en *La barranca y el río* puede vincularse a la amplia tradición narrativa del grabado en madera que tuvo un fuerte peso como sustento del libro escrito. Desde sus comienzos las imágenes impresas podían llegar a un público más extenso debido a su condición de reproductibilidad, bajo costo y rápida elaboración, lo que permitía retratar acontecimientos actuales que la pintura tardaba más en registrar. Los manuales de estudio, la prensa, los sueltos informativos y las obras literarias se colmaron de xilografías que narraban historias o ilustraban sucesos contemporáneos. Esta primitiva técnica de carácter popular impactó de tal manera en Warecki y Minturn que, una vez dominados los procedimientos formales y adquiridas las destrezas, se convirtió en un medio plástico decisivo en el desarrollo de sus respectivas propuestas estéticas. En Warecki, la vida cotidiana de los barrios y sus alrededores, la gente sencilla, los encuentros entre amigos o el retrato en soledad fueron motivos que se reiteraron a lo largo de su producción y afloraron en las imágenes del libro.



Ricardo Warecki, "La madre", xilografía

Un relato pesadillesco recuerda la psicología de lo siniestro freudiano en el texto “La madre”, cuya estampa imprime Warecki. La historia trata sobre un niño apesadumbrado por visiones fantásticas, quien sospecha que el engaño amoroso de su madre será brutalmente castigado por el cónyuge. Todas las noches el joven espera la llegada de su padre sentado en el umbral del zaguán. La hoja ilustrada exhibe a un niño entumecido por el sueño, con sus manos entrecruzadas y la mirada perdida. Por detrás, un pasillo en perspectiva se recorta en la oscuridad nocturna dejando entrever la silueta de un hombre. En un plano más profundo la iluminación lunar baña lo que parecería ser el patio de la vivienda. Podría pensarse también en un espacio abierto en el interior del hogar, lo que reforzaría la contradicción surrealista. La atmósfera fría de la noche, en su identificación con el signo de Saturno y la melancolía¹⁹ genera en el niño un estado de somnolencia que le hace confundir entre la realidad y el ensueño. Un uso del misterio que ya había abonado otras ilustraciones del artista aparecidas durante 1940, a partir de figuras de apariencia estática, ojos desorbitados por el horror y paisajes oníricos.²⁰

La corrupción humana y la ambigüedad de la doctrina religiosa son conceptos que Abel Rodríguez hilvana a través de la sátira en el cuento “Municiones a bordo”. El artista opta en este caso por representar un momento preciso de la narración, apartando toda referencia religiosa que tal vez pudiera incomodarlo. Por aquellos años Warecki había realizado algunas ilustraciones sobre figuras bíblicas que expresaban cierta devoción piadosa y posiblemente, el acto de blasfemia o agravio contra la palabra divina no era algo de su agrado. Construye entonces la imagen a partir de un fragmento del texto que describe el encuentro entre los dos personajes principales:

Una noche de luna en que las casas blancas del pueblo parecían más blancas y en que se sentía también en todas las cosas la presencia de algo distante y divino, don Jorge, prendido del brazo del ecuatoriano, se tambaleaba por las calles desiguales. Andaba y se detenía a los pocos metros. Porfiaban los dos por contarse una historia de su lejana juventud.²¹

La hilera de casas bajas y techos blancos pintados a la cal se alinean en la imagen sobre un horizonte encumbrado, recortado por el cielo nocturno. El formato longitudinal acentúa el empinado sendero irregular y el horizonte espeso de la noche mientras los trabajadores, alegres por el alcohol, conversan tambaleándose en un primer plano.



Ricardo Warecki, “Pérez, anarquista y revolucionario”, xilografía.

Por otro lado, aspectos relacionados con la biografía personal y con el propio oficio de escritor-obrero aparecen registrados en el cuento “Pérez, anarquista y revolucionario”. El recuerdo romántico de una figura pintoresca que dedicaba su vida a infundir la semilla de la rebelión en el pueblo, tenía más de verídico que de ficción. El grabado muestra a la provocadora figura con su brazo en lo alto y el ceño fruncido exponiendo las sentencias de la desigualdad social en un café del teatro, típico lugar de encuentro cultural y debate. Sobre la mesa reposa el libro *La conquista del pan* de Kropotkin que el poeta llevaba siempre entre sus pertenencias. La militancia política se refuerza al evocar la breve y última disertación de Pérez ante un auditorio atónico: “¡Cien luces! ¡Mil luces! ¡iiiUn millón de luces!!! ¡Y en vuestro hogares ningún miserable farol!”.²²

La oscuridad de aquellos relatos cuyos personajes sin alma habitaban sólo horas muertas a orillas de las aguas turbias del Paraná, parecía coincidir con una actitud existencialista que intentaba alejarse del bullicio de las vanguardias. Para Warecki y Minturn Zerva el contenido de sus obras poseía tanta importancia como los valores formales, y para transmitir ideas sobre la vida y la sociedad se valieron del realismo. Uno y otro apelaron, por tanto, a una poeticidad enmarcada en los realismos literarios, o bien, en las nuevas formas de la figuración aparecidas en la primera posguerra. La pintura metafísica italiana, el *Novecento*, el realismo mágico alemán y en ocasiones el surrealismo francés ofrecieron procedimientos formales y repertorios iconográficos sugerentes.²³ De igual manera, las vistas de fábricas y suburbios, los trabajadores y campesinos, los interiores con figuras melancólicas y los paisajes urbanos o rurales, proporcionaron tópicos recurrentes en la pintura y el grabado de entreguerras que estos artistas adoptaron y desarrollaron.²⁴ A ello Minturn Zerva sumó los “silenciosos mares de tierra arada”²⁵ con sus característicos surcos y parvas, los árboles, frutos y flores del litoral siguiendo con el modelo del paisaje nacional heredado de los pintores de principios del siglo XX.

Las tensiones entre Boedo y Florida no sólo delimitaron el espacio de la literatura. Los movimientos artísticos que bajo los fundamentos de la revolución elaboraron obras vinculadas a la crítica social también cumplieron un rol fundamental. Durante la década del veinte los Artistas del Pueblo, —agrupación integrada por José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo F. Hebequer, Agustín Riganelli, Abraham Vigo—, mostraron una interpretación distinta de la ciudad moderna que incluía la marginalidad y la miseria. Habitantes de la periferia, borrachos y prostitutas, drogadictos y delincuentes, pero también obreros, eran representados a través de xilografías, aguafuer-



Santiago Minturn Zerva, “Los ojos que no miran I”, xilografía.

tes, aguatinas y litografías.²⁶ Modelados desde una perspectiva metafísica, la barranca, el puerto y sus alrededores eran motivos elegidos, además, por los pintores de La Boca. De modo similar pero en otro contexto, la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, cuyos integrantes militaban en el seno del Partido Comunista, pintó provocadoras obras de formato heroico con temáticas que eran deudoras de la situación de crisis producida en la Argentina.²⁷ Los grabados de Warecki y Minturn Zerva se enmarcaron, por consiguiente, en este conjunto de movimientos estéticos de raíces anarquistas o comunistas que, desde finales de la década del diez, incorporaron un tratamiento plástico realista para retratar la contracara del esplendor moderno.



Santiago Minturn Zerva, "Los ojos que no miran II", linóleo.

Agua, rocas, árboles

Como alguna vez recordara Emilio Ellena, pocas cuadras separaban la casa de Minturn Zerva del borde del río.²⁸ Las características de este entorno natural con sus estanques de agua, viejos galpones y fragmentos del puerto, que el artista podía registrar en sus largos paseos por ese límite de la ciudad, penetraron en su historia cotidiana y en sus obras. Los tapias, patios y casas caracterizadas por un tratamiento de geometrías sensibles y líneas simples se encuentran rodeados de naturaleza, diferenciándose de la arquitectura del edificio exento construido con materiales modernos como vidrio, metales y cemento.

Estos recodos solitarios aparecen una y otra vez como una recurrencia temática cargada de espiritualidad. Afloran incluso en las xilografías de *La barranca y el río*, dejando a un lado las historias de crimen y perversión humana. Un tipo de representación en donde se destaca la belleza natural de los barrios, el pintoresquismo de las casas bajas y las calles, separándose así de otras propuestas estéticas signadas por la presencia del hombre como figura central. Los paisajes de Minturn Zerva son escenas naturales mediadas, no obstante, por una cultura y un tipo de filosofía política que suponen una construcción identitaria basada en la idea de libertad. Como sostiene Peter Burke, "en el caso del paisaje, los árboles y campos, rocas y ríos producen en el espectador una serie de asociaciones conscientes o inconscientes",²⁹ sean éstas políticas, nacionales o culturales. Una manera de percibir el mundo que se extendió a todos ámbitos de la vida del artista, rebasando sus filiaciones partidarias.

Ahora bien, es claro que Minturn Zerva proponía una forma alternativa de ilustración, en la medida que sus estampas no constituían referencias textuales “directas” sobre la obra literaria. Aun así, sus grabados mantuvieron una intensa relación con lo escrito: las descripciones poéticas sobre la barranca o el río abonaron una serie de interpretaciones visuales que, si bien no ilustraban episodios medulares del texto, referían de alguna manera a su contenido.

“Los ojos que no miran” relata la historia de un hombre que atraviesa el canal del río con su bote y encuentra entre la maleza unas hojas amarillentas de diario. Al leerlas se informa sobre el asesinato de varios rehenes. Ve correr la sangre por sus venas, recuerda que está vivo y piensa en las infamias que sus manos serían capaces de cometer. Imagina entonces una ciudad sitiada en la que todas las noches los soldados acribillan a varios hombres y mujeres. “Abren a balazos los ojos que no se querían abrir”, apunta el escritor como una metáfora que representa al pueblo vencido. Este trágico episodio se disuelve en las xilografías de Minturn Zerva. En una de ellas prefiere acentuar el sosiego de un paisaje rodeado por agua y árboles, un pequeño rancho y una canoa; mientras en otra, las ondulaciones de las olas dejan entrever unos ojos abiertos. En la primera, la imagen de la choza pobre evoca el refugio, la presencia humana. La casa a grandes trazos de los grabados en madera, sugiere Gaston Bachelard, exige una simplicidad que invita a recorrer su interior, a conocer la intimidad de quien la habita.³⁰ Los árboles que envuelven el rancho provocan detenerse bajo su sombra; sus raíces y troncos atraviesan las generaciones simbolizando lo perenne. Las xilografías de Minturn Zerva exhiben una naturaleza que se transforma continuamente mientras el hombre efímero desaparece. La segunda estampa emplea una referencia literaria más cercana. Sin embargo, la manera indefinida en que fueron tallados las líneas y los contornos de los ojos parecería indicar que se trata más bien de un paisaje acuático.

Los cuentos de Abel Rodríguez acaban a menudo en tragedia. En “El hombre que leía a Kant”, un muchacho se embarca río abajo a lo largo de varias semanas. Al regresar a la ciudad encuentra, sentado sobre un extremo del dique, a un hombre vestido pobremente leyendo un libro de Kant, sobre el que hacía anotaciones en los márgenes. “Aquel hombre, en ese sitio y leyendo a Kant –confiesa el personaje– me sorprendió tanto como me hubiera sorprendido el nacimiento de una rosa en un desierto de arena”. Ni por las ropas viejas y sucias ni por el rostro brutalizado por el alcohol se podía adivinar su cultura. Pero aquella espalda encorvada que arrastraba una bolsa de libros se podía divisar también disputando junto



Santiago Minturn Zerva, “El hombre que leía a Kant I”, xilografía.

a una multitud hambrienta las naranjas que caían del buque de carga. “La vida es así cruel y dura, –finalizaba el texto– los cobardes se hunden y los valientes también”. Dos grabados ilustran el cuento. En uno de ellos, la silueta de un hombre caminando a orillas del río se recorta sobre un cielo claro. A su derecha, el muro terroso de la barranca comprime el estrecho camino. La figura humana aparece ocasionalmente en la obra del artista a través de retratos y autorretratos, pero también en algunas estampas del libro. El segundo grabado imprime una vez más el horizonte calmo del agua y un buque anclado. Los entramados de líneas y texturas realizados a buril sobre la superficie del barco contrastan con las suaves ondulaciones del río y de las islas.

Marineros sin ocupación, delincuentes, borrachos y vagabundos que deambulan por la playa en busca de algún refugio forman parte del cuento “Desde lo más hondo”, un relato de crimen y lujuria. El paisaje colmado de árboles, el río y la barca descansando sobre la orilla emergen una vez más en estas xilografías. Sin embargo, la opacidad de la muerte puede hallarse en la profunda vegetación selvática y en el extraño movimiento del follaje de la segunda imagen. A través de algún dato el artista elabora referencias textuales siempre implícitas activando, de esta manera, sus lazos con la obra literaria. Lo mismo sucede en “Carbón” donde el fondo ennegrecido por el hollín contornea las finas siluetas de los obreros, trazados con buriles sobre la madera.

Por último, las pequeñas estampas que ilustran “Terrones de azúcar” registran, por un lado, una escena en el interior de un café en la que un curioso personaje solía robar trozos de azúcar que guardaba ágilmente en sus bolsillos, y por otro, la esquina de un barrio en donde se ubicaba la taberna con sus amplias vidrieras. Un paisaje donde las construcciones sencillas, los postes de luz y árboles brindan una postal pintoresca sobre la ciudad.

Tanto Ricardo Warecki como Santiago Minturn Zerva compartieron una inquebrantable afinidad por las vistas del suburbio y sus calles. Aunque luego uno y otro eligieran retratar aspectos diferentes, sea a través de figuras melancólicas o de paisajes solitarios, sus estampas reactivaron los potenciales narrativos de la ilustración. El grabado en madera con sus particularidades constituyó, además, un procedimiento que estos artistas nunca abandonaron, haciendo suyas aquellas virtudes señaladas por Gustavo Cochet en su apasionado estudio:



Santiago Minturn Zerva, “El hombre que leía a Kant II”, xilografía.

El lema del grabador y acaso el de todo artista, debe ser: interpretar el mundo del sentimiento buscando el contacto afectivo con la materia, comunicándole vida y poesía. No es sólo cuestión de técnica, y menos de frío y académico conocimiento, sino de idealismo, de humildad y pasión por el oficio.³¹



Santiago Mintum Zerva, "Desde lo más hondo II", xilografía.

* Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano / Universidad Nacional de Rosario.

¹ Una versión preliminar de este escrito fue publicada como "La barranca y el río: grabados de Ricardo Warecki hacia 1944", en: Contardi, Sonia (Comp.), *Paradigmas teóricos y lenguajes estéticos en América Latina*, Rosario, Iracema ediciones, 2013, pp. 425-441.

² El estilo del retorno al orden aparecido en Alemania e Italia luego de la I Guerra Mundial propuso un deseo de serenidad y de recuperación de las tradiciones clásicas durante la experiencia traumática de la guerra. Estos lenguajes de representación figurativa fueron reivindicados en un primer momento por la historiografía europea a fines de los años sesenta y estudiados posteriormente con relativa intensidad desde diversos ángulos y latitudes. Según Jean Clair, fue Emilio Bertonati "quien sacó a luz la otra historia de la modernidad. Diez años antes de la exposición de Berlín [el autor refiere a *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, 1978], en 1968, publicaba en la *Galleria del Levante*, en italiano y en alemán, una monografía, *Aspetti della Nuova Oggettività. Aspetti der Neuen Sachlichkeit*, importante punto de partida de dicho redescubrimiento". El historiador menciona aún tres exposiciones significativas que tuvieron curso a lo largo de la década del setenta, las cuales fueron completadas en profundidad y extensión hacia los años ochenta. Clair, Jean, *Malincolia, Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid, Visor, 1999, pp. 11 y 12.

³ Slullitel, Isidoro, *Cronología del arte en Rosario*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1968, p. 58.

⁴ En una entrevista de 1976 realizada por Reynaldo Uribe, Elías Castelnuovo destacaba: "Veníamos de la clase obrera y la mayoría trabajaba [...]. Abel Rodríguez era albañil y yo, linotipista. Trajimos un mundo desconocido para nuestra literatura, que era el mundo del trabajo, y escrito por los mismos trabajadores". Uribe, Reynaldo, "No teníamos otro horizonte que la revolución", en: *Sudestada. Cultura, política y actualidad*, n° 90, Buenos Aires, julio de 2010.

⁵ A lo largo del texto aludiremos a la noción de campo intelectual propuesta por Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador", en: Poullion, Jean [et al.], *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI Editores, 1969, pp. 135-182.

⁶ Warecki era usualmente fotografiado junto a personalidades de la cultura y el periodismo. Un ejemplo de ello es la imagen publicada en una de las entregas del *Boletín de Cultura Intelectual* de 1939, en la que se lo puede ver en un almuerzo informal sentado junto a Fausto Hernández, Alfredo Laborde, Leónidas Gambartes y R. E. Montes i Bradley.

⁷ Según el ya clásico estudio de Ivins, "En la primera década del siglo XVII, la xilografía ilustrativa había sido eliminada de casi todos los libros serios y elegantes. Persistió en los libros baratos y en las hojas sueltas que se vendían a los campesinos y las clases menos cultas", Ivins Jr, W. M., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p. 78.

⁸ Sobre este punto, Cfr.: Malosetti Costa, Laura; Gené, Marcela (comp.), *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009 y de los mismos compiladores *Atrapados por la imagen: arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

⁹ Cochet, Gustavo, *El grabado. Historia y técnica*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1947 [1943], p. 134.

¹⁰ "Gustavo Cochet será su maestro y el encargado de introducirlo en el mundo del grabado sobre metal y madera. Prueba y ensaya diferentes procedimientos de impresión: el aguafuerte, la litografía y finalmente la xilografía, esta última es la que prefirió para continuar y desarrollar su obra.", Gualino, Arnoldo, "Un poco de historia", en AA.VV., *Santiago Minturn Zerva, 1895-1964, obra xilográfica*, Rosario, UNR, Editorial Municipal de Rosario, 1996, p. 13.

¹¹ La Dirección Municipal de Cultura se encargaba de organizar ciclos de conferencias, charlas y muestras plásticas, las cuales en su mayoría tenían espacio en el Museo Municipal de Bellas Artes.

¹² Al observar algunos catálogos de los primeros años cuarenta en Rosario, la mayor cantidad de grabados rondaba entre los \$100 y \$150, mientras que las pinturas se posicionaban en un rango entre los \$300 y los \$1.000. Un caso paradigmático es el óleo "Músicos" de Julio Vanzo, valorado a \$1.100 en el Cuarto Salón Anual de Artistas Rosarinos de 1943, mientras la xilografía "Mi amigo Fisher" de Ricardo Warecki estaba estimada en unos escasos \$100.

¹³ S/a, "Aniversario 76° de La Capital", en: *Anales del Periodismo de Rosario*, año IV, n° 4, Rosario, s/d, 1943, p. 39.

¹⁴ *Woodcuts and wood engravings: how I make them*, New York, Pynson Printers, 1939.

¹⁵ La autora continúa: "Es obvio: en Buenos Aires había pobres y muchachas que se perdían por las luces del centro, pero resultan tan interesantes para este núcleo de escritores recién llegados al campo intelectual porque pueden convertirse en personajes de un movimiento de reivindicación de nuevos territorios literarios propios y no abordados desde otras posiciones del espacio cultural", en Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003 [1988], p. 184.

¹⁶ Bachelard, Gastón, "Las aguas profundas, las aguas durmientes, las aguas muertas, "el agua pesada" en la ensoñación de Edgard Poe", en: *El agua y los sueños*, México, FCE, 1978 [1942], pp. 74-110.

¹⁷ Cfr. las descripciones iconológicas observadas por Ripa, Cesare, *Iconologia del cavaliere*, Tomo IV, Perugia, Nella Stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764/67, pp. 70, 90, 210.

¹⁸ Rodríguez, Abel, *La barranca y el río*, Rosario, Círculo de Prensa de Rosario, 1944, pp. 13-14.

¹⁹ El anochecer "Es, según la doctrina pitagórica de los cuatro temperamentos, el periodo del día durante el que predomina en el cuerpo la circulación de la bilis negra (...). Corresponde, en el ciclo de las estaciones con el otoño, que precede al invierno". Clair, Jean, *ob.cit.*, pp. 79-80.

²⁰ Una lectura sobre las representaciones gráficas que retomaban el misterio, magia e irracionalidad propiciadas por la pintura metafísica, el realismo mágico y el surrealismo fue realizada en nuestro trabajo: "Entre el ensueño, el sortilegio y lo imposible: Ricardo Warecki en 1940", presentado en las *XVII Jornadas de Investigación del Área Artes*, Universidad Nacional de Córdoba, noviembre de 2013.

²¹ Rodríguez, Abel, *ob.cit.*, p. 91.

²² *Ibidem*, p. 184.

²³ Las diversas temáticas y géneros pictóricos que se manifestaron con fuerza a través de las corrientes realistas de entreguerras fueron examinadas en: Llorens, Tomás, *Mímesis: realismos modernos, 1918-45*, Madrid, Ed. Fundación Colección Museo Thyssen-Bornemisza, 2005.

²⁴ El caserío disperso del suburbio con sus calles estrechas fue, asimismo, un motivo adoptado por José Marín Torrejón, integrante de la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio, en



Santiago Minturn Zerva, "Carbón", xilografía.

una serie de pequeños linóleos realizados durante la década del treinta. Véase, Rabinovich, Silvana, "Entre los mástiles del puerto y la luz del libro: los linóleos de José Marín Torrejón", en: *Separata*, «Crónicas de entreguerras», año X, n° 15, Rosario, CIAAL, FhyA, UNR, octubre de 2010, pp. 3-19.

²⁵ Expresión acuñada por el director de la revista *Apolo*, Luis Le-Bellot, al referirse a los grandes planos de campo labrado y sin nubes en los paisajes de Alfredo Guido. Un registro temático que se amplía entre los artistas para incluir nuevas preocupaciones sociales basadas en las condiciones de vida de los lugareños, el barrio y las orillas del río. Cfr. Armando, Adriana, "Silenciosos mares de tierra arada", en: *Studi Latinoamericani*, n° 3, Udine, Università Degli Studi di Udine/Forum, 2007, pp. 369-383.

²⁶ En la obra de los Artistas del Pueblo, la "compasión anarquista" optaba por la figura del obrero marginal y humillado, por el hombre rendido como oposición al trabajador heroico del marxismo. Cfr. Muñoz, Miguel Ángel, "Los artistas del pueblo: Anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas", en: *Causas y Azares*, Buenos Aires, año IV, n° 5, otoño de 1997, pp. 116-130.

²⁷ Fantoni, Guillermo, "La pura objetividad y lo más íntimo de los seres: claves de un nuevo realismo", en: Rossi, Cristina (Comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba/Eduntref, 2010, pp. 3-15.

²⁸ Ellena, Emilio, "Santiago Minturn Zerva", en: Aa.Vv. *Santiago Minturn Zerva...ob.cit.*, p. 10.

²⁹ El autor afirma que los métodos iconológicos e iconográficos tienen aún un "papel que desempeñar" en el análisis de las representaciones paisajísticas. Como símbolo religioso, político o social la naturaleza transmite una determinada ideología. Véase Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005 [2001], pp. 53-57, 54.

³⁰ "Cuanto más sencilla es la casa grabada, más hace trabajar a mi imaginación de habitante", Cfr. Bachelard, Gaston, "Casa y universo", en: *La poética del espacio*, México, FCE, 1975 [1957], pp. 70-106.

³¹ Cochet, Gustavo, *ob.cit.*, p. 222.



Santiago Minturn Zerva, "Terrones de azúcar I", xilografía.



Santiago Minturn Zerva, "Terrones de azúcar II", linóleo.