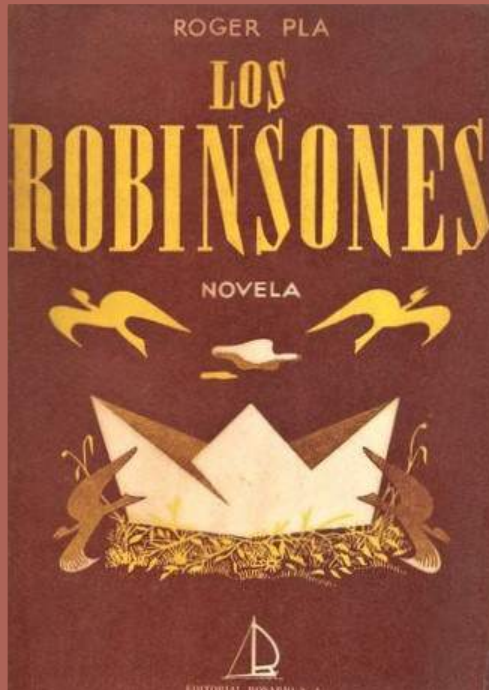


S E P A R A T A

Segunda Época
año XVIII / n° 29 / diciembre de 2021



La circulación de imágenes en Argentina entre 1930 y 1950

Elisabet Veliscek / Ricardo Warecki y la tradición del libro ilustrado.
Relaciones entre el arte, la edición y el comercio de libros en Rosario.

Luciano Rondano / El Salón era una fiesta. Carnaval, máscaras y clowns
en los Salones Nacionales de Bellas Artes en los años treinta y cuarenta.

Lorena Mouguelar / Plásticos Independientes junto al Museo. La difusión
del arte moderno en Rosario.

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Elisabet Veliscek* / Ricardo Warecki y la tradición del libro ilustrado. Relaciones entre el arte, la edición y el comercio de libros en Rosario

Libreros y editores

A lo largo de la primera mitad del siglo XX, la ilustración de libros fue un campo de experimentación visual para muchos creadores modernos. El espacio de redacción de los diferentes diarios, periódicos y revistas en los que trabajaba Ricardo Warecki le permitió entrar en contacto con un conjunto importante de escritores, para quienes elaboró numerosas piezas gráficas con el objetivo de acompañar sus textos. En este escrito examinaremos algunas de las portadas e ilustraciones para libros que Warecki realizó en el contexto de su experiencia como dibujante en diferentes editoriales de la ciudad de Rosario y Buenos Aires durante los años treinta y cuarenta, imágenes relacionadas con los textos a los que aluden y que no han sido consideradas ni por la historia del arte ni por los estudios literarios o los análisis de la producción editorial.¹

En la Argentina, el periodo de entreguerras auspició un momento de gran prosperidad editorial como consecuencia de la interrupción de la producción peninsular debido al desarrollo de la Guerra Civil Española.² En ese contexto, las editoriales de los grandes centros urbanos comenzaron a dominar el mercado interno abasteciendo al público con una gran cantidad de títulos a la vez que exportaban una parte sustancial hacia los países de habla hispana. Particularmente en la ciudad de Rosario emergieron desde los años treinta un conjunto de empresas editoras y librerías especializadas que proponían difundir obras de la literatura argentina y del pensamiento universal mediante la producción de libros intervenidos visualmente por artistas a través de las portadas, el diseño de exlibris o la decoración e ilustración de sus textos. Algunas de esas casas editoras y librerías como Ruiz (de Laudelino Ruiz), Rosario (de Cortés Pla), Ciencia (de Genolet & Montserrat), Palace (de Arnoldo Ross), Símbolo (de José Torralvo), Cuadernos del Litoral (de Ricardo Ernesto Montes i Bradley), Ediciones Musicales del Interior (de Alfredo Serafino y Laudelino Ruiz), La Canoa (de Hilarión Hernández Larguía), entre otras, cuyos directores no pudimos identificar pero tenían una gran circulación: Apis, Cooperativa Editora de Libros Argentinos, Litoral Rosario, ICK, América; así como los talleres gráficos que imprimían y ocasionalmente se encargaban de editar libros como el de Emilio Fenner y el de Vicente Pomponio, estaban conducidos por figuras con intereses literarios y culturales que en algunos casos extendían su mundo de referencias a la política, donde podían intervenir como un modo de intentar cambiar la realidad.

Si por lo general la historiografía concuerda en que en el periodo comprendido entre 1938 y 1955 la producción de libros en Buenos Aires estuvo orientada en gran medida a cubrir la demanda abierta por el sector del libro español e hispanoamericano,³ podríamos sostener que los emprendimientos editoriales más pequeños de la ciudad de Rosario e incluso de Santa Fe priorizaron, en cambio, la publicación de autores regionales y nacionales con tiradas más reducidas dirigidas a cubrir las necesidades del mercado interno, aunque también incorporaron títulos de autores

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
ISSN 2591-569X

Director:
Guillermo Fantoni

Coordinación editorial:
Elisabet Veliscek, Luciano Rondano

Comité de Asesores Externos:
Roberto Amigo, José Emilio Burucúa, Silvia Dolinko, Ricardo González, Ana Longoni,
Laura Malosetti Costa, Mariano Mestman, Marcelo Nusenovich, Marta Penhos,
Irina Podgorny, Gabriela Siracusano, Diana Wechsler, Clementina Zablosky.

Correspondencia:
Pasaje Saguier 332
2000 Rosario
Argentina
e-mail: guillermoafantoni@gmail.com

Portada: Tapa para el libro *Los Robinsones*, de Roger Pla, Rosario, Editorial Rosario, 1946.

extranjeros o textos de la literatura universal. La exportación de libros a países de Hispanoamérica y América Latina no parecía ser un objetivo fundamental entre los libreros y editores de la ciudad, más preocupados por la consolidación de las tramas de circulación social y comercial en el medio local que por las estrategias de internacionalización editorial. A pesar de ello, algunas de estas empresas realizaron publicaciones de gran jerarquía que llegaron a insertarse en el contexto español favoreciendo las redes entre los simpatizantes de la causa republicana, como fueron los casos del libertario andaluz José Torralvo o de Laudelino Ruiz, cuya labor editorial implicaba funciones asociadas con la prédica política y cultural, o bien crearon vínculos intelectuales y comerciales más amplios a partir de la distribución de sus libros en universidades del exterior.

En este sentido, el espacio contenido entre mediados de los años treinta y parte de los cincuenta fue un momento propicio para el nacimiento de editoriales locales que favorecieron no sólo la producción de libros de autores nacionales, sino también la emergencia de un circuito moderno de libreros, editores y artistas que trabajaron en conjunto. Si bien son más conocidos los casos de editores e intelectuales que desempeñaron labores fundacionales y directivas en el marco de compañías de extensa trayectoria en nuestro país como Sudamericana, Emecé, Losada, entre otras; en su gran mayoría son prácticamente desconocidas las trayectorias de los directores, propietarios y promotores editoriales de la ciudad de Rosario y mucho menos de aquellos que desempeñaron puestos técnicos y creativos como los obreros gráficos, tipógrafos, ilustradores, diseñadores y correctores o traductores. Debido a que la labor de los artesanos y/o artistas dedicados a la encuadernación y la impresión o la decoración e ilustración, en muchas ocasiones permaneció en el anonimato, resulta muy difícil reconstruir el papel que tuvieron estas figuras en el proceso editorial, más aún cuando dichas entidades desaparecieron casi sin dejar rastro y los libros de sus fondos –la mayoría de las veces– no pudieron ser conservados.⁴ A pesar de ello, algunos artistas como Ricardo Warecki, Leónidas Gambartes, Julio Vanzo, Alfredo Laborde y Rolando de Marco coincidieron como dibujantes de algunas editoriales y realizaron portadas de libros, decoraciones e ilustraciones de textos, así como pequeñas viñetas y exlibris, las cuales resultan lo suficientemente reveladoras para indicar, mediante su materialidad visual, una serie de aspectos relativos al libro como un objeto estético de consumo cultural.

Los libros ilustrados tanto en el interior como en sus portadas fueron utilizados por los propios editores o escritores para conquistar nuevos públicos y llegar a sectores que hasta entonces parecían difíciles de alcanzar. A partir del atractivo que generaba su diseño en la vidriera de los escaparates, las cubiertas de libros podían determinar el éxito comercial de una publicación, a la vez que cimentaban una de las señales de identidad de la casa editora a partir de las elecciones estéticas puestas en juego.

En cuanto a sus aspectos visuales, las portadas que examinaremos en esta ocasión desarrollaron nuevas formas de la tipografía, el diseño comercial y la gráfica moderna, convirtiendo estos “documentos de cultura”⁵ en objetos visuales atractivos donde el proceso íntimo de la lectura requería tener en cuenta su materialidad. A su vez, el análisis de estos libros ilumina sobre los entramados sociales y laborales donde

convergió libreros, editores y artistas que consolidaron redes institucionales, estilos estéticos o comunidades artísticas y literarias contribuyendo al desarrollo de los vínculos entre el arte, la cultura y el mercado de libros durante la primera mitad del siglo XX.

Trabajo editorial y gestión cultural

Desde principios de siglo funcionaban en el centro de la ciudad varias editoriales que imprimían libros de bolsillo, folletines y librerías donde podían conseguirse colecciones de literatura argentina y universal. Entre ellas, cabe mencionar la histórica Librería Americana de Alfonso Longo, la de Jacobo Peuser o la Librería Ameghino de Miguel Caggiano, las cuales convivían con un conjunto importante de casas dedicadas a la venta de revistas de moda, *best sellers* del momento y publicaciones extranjeras, sobre todo españolas, francesas e italianas, como la antigua tienda de libros fundada por Miguel H. Pomponio y posteriormente la sucursal de la prestigiosa Librería Sopena, o La Ibérica, consagrada a la literatura española y los clásicos.⁶ Si bien la mayoría de los libros en idioma español que circulaban en la Argentina a comienzos del 1900 eran impresos en ciudades europeas, muchos de estos emprendimientos sentaron las bases tendientes a consolidar el desarrollo de la industria a nivel local, a la vez que contribuyeron a revertir el sistema de dependencia editorial e intelectual.

Si se tiene en cuenta que estos proyectos iniciales abrieron paso a la profesionalización y fortalecimiento de la labor editorial en las décadas siguientes, podría considerarse la iniciativa de Laudelino Ruiz desde los años treinta, como una de las primeras que aborda la edición en un sentido moderno.⁷ Nacido en la ciudad de Robles, España, Laudelino Ruiz (1904-1972) se radicó desde muy joven en la Argentina, donde desempeñó funciones en distintas sucursales de librerías españolas ubicadas en el país como la de Antonio García Santos en Buenos Aires y la de Sopena en Rosario. Tras ocupar esos puestos durante algunos años, hacia finales de los veinte comenzó a dedicarse a la venta de libros por comisión y poco después realizó su primer trabajo como editor independiente, experiencia que lo impulsó a fundar su propia librería y editorial.⁸ Inaugurada el 11 de junio de 1931, en un local ubicado en calle Córdoba 1281 de la ciudad de Rosario, la Librería y Editorial Ruiz se convirtió rápidamente en un centro de reuniones plásticas y literarias donde confluyeron artistas, escritores, médicos y docentes, muchos de ellos figuras progresistas, militantes del anarquismo o defensores del régimen democrático republicano. La proximidad de este gestor y promotor con los profesores y alumnos de las facultades dependientes de la Universidad Nacional del Litoral y las Escuelas Normales de Rosario, a las que asistía para ofrecer sus libros, le permitió trazar vínculos con algunos profesionales destacados como los médicos Juan Lazarte y Emilio Pizarro Crespo o las educadoras Dolores y Bernardina Dabat, quienes posteriormente publicaron varios de sus textos bajo el sello de la editorial.

La firma ofrecía un catálogo relativamente amplio⁹ que excedía la difusión de ideas ácratas, a las que su mismo director adhería, tal vez porque hacia los años treinta existían en la ciudad otras empresas editoras orientadas específicamente a la propagación del anarquismo. Una de ellas era *Símbolo*, que contaba además con una revista dirigida por José Torralvo y una librería con el mismo nombre, donde

publicaron trabajos pensadores y militantes de izquierda cercanos a Ruiz, como Juan Lazarte. Por sus filiaciones políticas, estas figuras coincidieron de manera frecuente en veladas, reuniones obreras y estudiantiles, en publicaciones de la prensa periódica y en espacios culturales asociados a esta ideología. Fundamentalmente Lazarte y Torralvo apoyaban las renovaciones que se estaban produciendo en el ámbito universitario y ocuparon puestos de importancia en la Federación Obrera Regional Argentina (FORA), además de impulsar la publicación de numerosos periódicos, revistas y promover la creación de organizaciones anarcófilas, anticlericales y antifascistas.¹⁰ Entre los años diez y treinta ambos podían encontrarse colaborando juntos en revistas libertarias difundidas en Rosario, Santa Fe, Córdoba y Buenos Aires.¹¹

A su vez, coincidiendo con el periodo en que inició su editorial, Laudelino Ruiz se encargó de coordinar el Ateneo "Luis Bello", sección cultural del Centro Español de Unión Republicana de Rosario, cuya publicación oficial contó con la participación de José Torralvo, Aníbal Ponce y otros intelectuales simpatizantes de la causa republicana, con quienes compartió su ideario.¹² Entre 1938 y finales de los años cincuenta el Ateneo recibió la visita de destacados pensadores, escritores y artistas plásticos, entre quienes se encontraban el médico Juan Lazarte, la educadora Bernardina Dabat, los artistas Alfredo Laborde, Ricardo Warecki, Gustavo Cochet, el escultor Rogelio Yrurtia, el arquitecto Hilarión Hernández Larguía y el historiador Wladimir Mikielevich. Además de los tradicionales ciclos de conferencias se realizaban exposiciones de pintura y escultura, organizadas por Laudelino Ruiz, donde participaron numerosos artistas de la ciudad.¹³ Estas exposiciones plásticas y disertaciones se sumaban a las producidas durante la época en las bibliotecas barriales y las delegaciones de distintas entidades culturales o agrupaciones frentistas donde también colaboró regularmente Ricardo Warecki.¹⁴ Si bien las presentaciones orales realizadas en muchos de estos lugares por lo general no circularon de manera impresa, Ruiz contribuyó a través de su editorial a publicar, difundir y distribuir en forma de libro algunas de las conferencias de los intelectuales que visitaron el Ateneo. En su labor de promotor y animador cultural moderno, gestionó durante un periodo de doce años la organización de este espacio, a la vez que se encargó de definir las características de las publicaciones, ensayos y trabajos de investigación que se comercializaron en su librería y editorial. En este sentido, la labor de Ruiz no sólo podría vincularse con la de los inmigrantes y exiliados españoles que eligieron diferentes lugares de la Argentina para dar sus primeros pasos en el mundo del libro, el periodismo y la literatura, sino que también su editorial llegó a ser una tribuna de las ideas republicanas. Evidentemente, para Ruiz, Torralvo, Pomponio y otros, la creación de una editorial, un periódico, una imprenta o una agrupación, suponía enlazar el compromiso y la militancia política y social con un proyecto de vida.

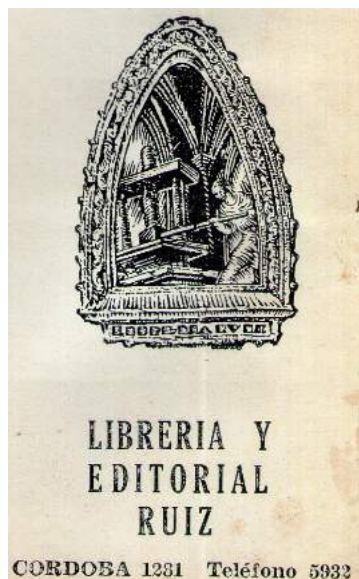
Por otra parte, estos libreros, escritores, militantes y editores promovieron la formación de redes culturales que contribuyeron al crecimiento del sector y a la modernización de los preceptos ligados a la producción y distribución editorial orientada a un mercado dinámico y un público selecto que desbordaba el de los libros baratos vendidos en los quioscos de revistas, característicos de la década anterior.¹⁵ La coincidencia de los jóvenes escritores impulsados gracias al ejercicio del periodismo



Frente e interior de la Librería y Editorial Ruiz, Córdoba 1281, Rosario.



Exlibris de la Librería y Editorial Ruiz. Se puede ver un imprentero manejando una prensa.

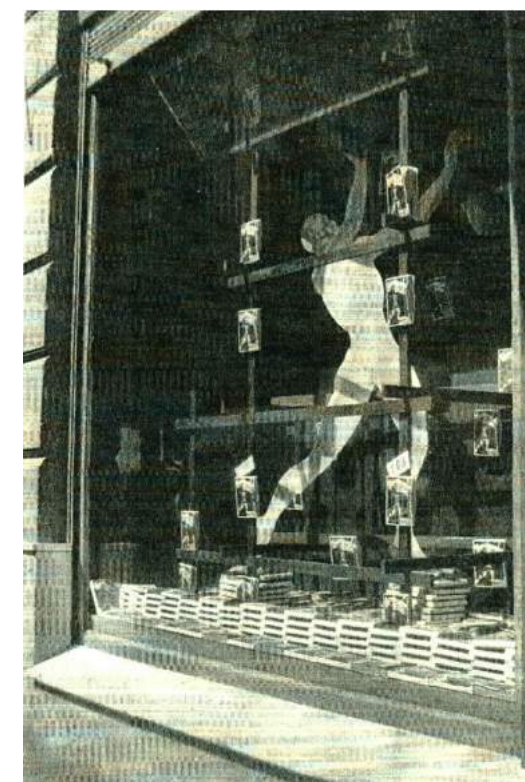


en diarios y revistas, en algunos casos, a través de una intensa militancia social, junto a los autores tradicionalmente asociados a la alta cultura letrada, constituyó una particularidad del periodo y una estrategia de apertura comercial hacia la búsqueda de nuevos lectores. A esto habría que sumar el desarrollo de las prácticas de lectura de la sociedad rosarina que se evidenciaba, entre otras formas, a través del fenómeno y proliferación de las bibliotecas populares, instituciones culturales y centros de estudio, así como los espacios que impartían una educación libre de carácter informal como las universidades populares que ofrecían una formación profesional por fuera del ámbito universitario, o las experiencias reformistas llevadas adelante por las educadoras relacionadas al movimiento escolanovista, que propulsaron nuevos métodos de enseñanza. El descenso de los índices de analfabetismo, acompañado por la ampliación de una oferta cultural y artística, que incluía la apertura de museos y galerías, la industrialización del cine, la proliferación de espectáculos teatrales, de emisiones radiales y un mercado editorial y revisteril en constante crecimiento, condujo, desde la década del treinta, a generar una expansión significativa del público lector y consumidor de artefactos culturales.¹⁶

Uno de los modos utilizados para atraer a estos nuevos lectores consistía en realizar una intensa difusión de los títulos en la prensa, publicar reseñas, notas o comentarios que aparecían habitualmente en revistas dedicadas a la información de actualidad y la crítica literaria como *Rosario Bibliográfico*, dirigida por Félix Molina Téllez, quien publicó varios libros en la editorial. Además de la circulación en los periódicos y revistas, la librería recurrió a la puesta en escena de originales vidrieras y escaparates que reponían los diseños de las tapas de los libros, realizados por diversos artistas e



Juan Lazarte y Diego Abad de Santillán, *Reconstrucción social. Nueva edificación económica Argentina*, Buenos Aires, Editorial Nervio, 1933, carátula sin firma.

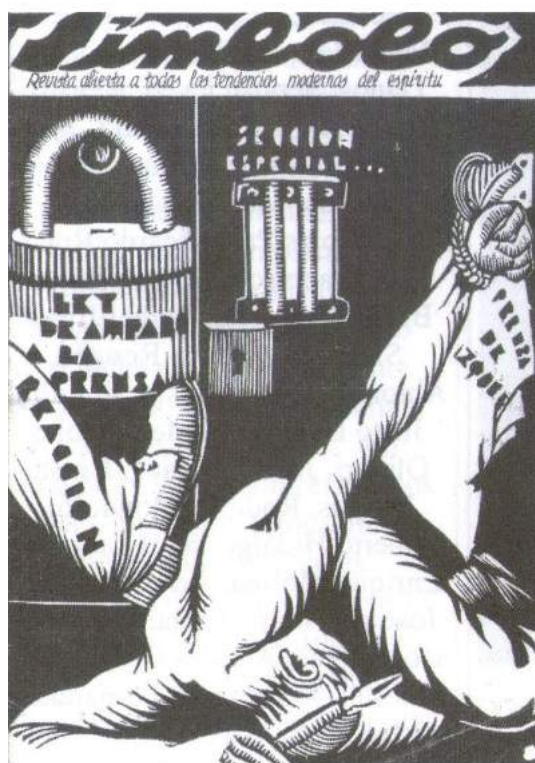


Vidriera de la Librería y Editorial Ruiz con los ejemplares del libro de Juan Lazarte y Diego Abad de Santillán, 1933.

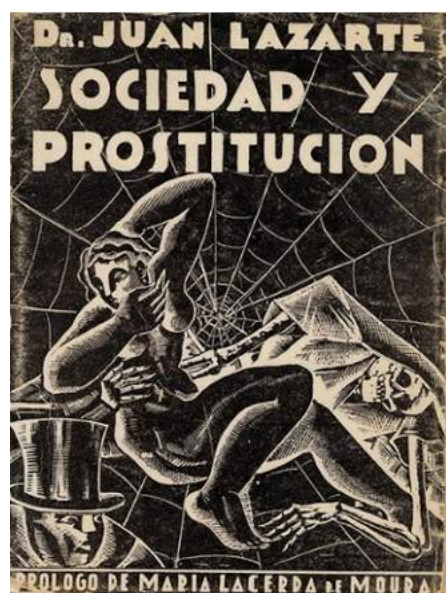
ilustradores de la época, como una forma de atraer la atención de los transeúntes y dar a conocer los nuevos ejemplares. Podríamos pensar que, por su experiencia en el diseño de escenografías teatrales, Ricardo Warecki haya decorado algunas de las vidrieras de la librería, como aquella registrada por una de las fotografías de 1933 donde se observa la figura de un obrero realizando un trabajo de construcción dentro de un andamio, en alusión a la cubierta del libro *Reconstrucción social: nueva edificación económica argentina* escrito por Juan Lazarte y Diego Abad de Santillán, publicado por la Editorial Nervio y distribuido por la Librería Ruiz. En efecto, Ricardo Warecki había participado de las actividades del Ateneo "Luis Bello", había realizado ilustraciones para textos de Juan Lazarte y colaboraba como uno de los dibujantes de la Editorial Ruiz, por lo que los contactos entre estas figuras eran fluidos.

La ilustración de libros

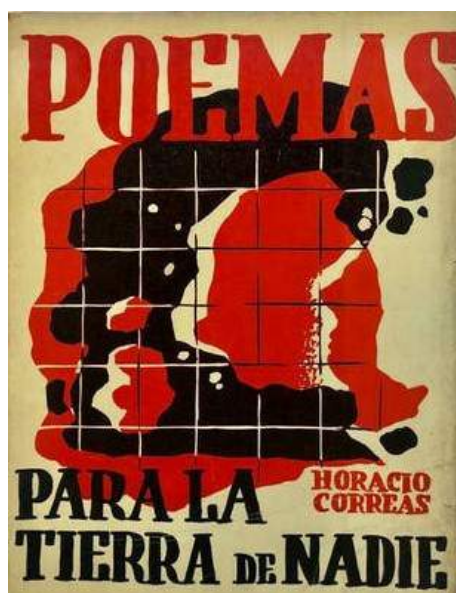
En función de lo expuesto, coincidimos con la idea de que la historia de las librerías y del ejercicio editorial es también la historia de las relaciones entre el modernismo plástico-literario y el mercado.¹⁷ El libro emerge dentro de la sociedad de consumo como un objeto material con significación cultural que registra el auge y la decadencia de ciertas tendencias estéticas y políticas de una manera distinta a la de las revistas culturales y *magazines*, más ligadas a las necesidad de debate o al entretenimiento, aunque manifiestan ciertos puntos de contacto con éstas. Tanto los textos como las producciones visuales insertas en libros y revistas fueron moldeadas por su relación con el periodismo, la publicidad, la interacción política, la cultura masiva y otros estímulos comerciales e intelectuales de la era moderna. En este sentido, el editor es quien hace públicos los discursos sociales, políticos y



Tapa de *Símbolo*. Revista abierta a todas las tendencias modernas del espíritu, dirección de José Torralvo, Rosario, 1932-1934.



Juan Lazarte, *Sociedad y prostitución*, Rosario, Editorial Ruiz, 1935, carátula sin firma.



Horacio Correás, *Poemas para la tierra de nadie*, Rosario, Editorial Ruiz, 1939, carátula de Julio Vanzo.



María Lacerda de Moura, *Clericalismo y fascismo*, Rosario, Editorial Ruiz, 1936, carátula de Julio Vanzo.



Leopoldo Sofer, *Guerra*, Rosario, Editorial Ruiz, 1935, carátula de Leónidas Gambartes.

literarios que configuran las representaciones y visiones del mundo, aunque en cierta medida no deja de ser un empresario en la búsqueda de un rédito económico por su actividad. Esta doble faceta vinculada al impulso comercial y social constituye uno de los enfoques metodológicos claves para pensar los diálogos entre la literatura, el arte y el consumo de artefactos culturales.¹⁸

Las tapas de libros y sus ilustraciones interiores adquieren, entonces, un papel central como espacios ligados a la experimentación visual –aunque limitada al formato y materialidad del objeto–, pero también se convierten en una manifestación sobre las ideas de un autor, los gustos artísticos y las concepciones culturales de un periodo determinado.¹⁹ A pesar de que casi todos los artistas plásticos realizaron en algún momento de su trayectoria ilustraciones de objetos impresos, por lo general el campo del diseño gráfico aplicado a libros y revistas es un territorio prácticamente invisible en el marco general de la obra de un artista e incluso en el contexto de las colecciones de los museos de arte, a excepción del *livre d'artiste*, un concepto en donde se diluyen las demarcaciones entre texto, pintura, ilustración y libro.²⁰

En algunos casos, además, los diseños de las cubiertas exteriores eran una forma de transmitir una idea rápida del contenido del libro mientras el índice proporcionaba la información restante que las imágenes podían expresar de manera simbólica o menos explícitamente apelando a los sentidos e imaginación del lector. A diferencia de aquellas editoriales que recurrieron a la utilización de fotografías o reproducciones de obras famosas en sus cubiertas, como un modo de abaratar costos, la Editorial Ruiz le dio un lugar relevante a las imágenes, e incluso su mismo director se involucró en el proceso de diseño de algunas de las tapas.²¹ La atracción de Laudelino Ruiz por las artes plásticas se manifestó también en la elección de las pinturas y afiches que habitualmente se exhibían en la vidriera y en el interior de la librería, en las decoraciones escenográficas que publicitaban de manera novedosa el lanzamiento de algunos títulos y en la importancia que le otorgó al trabajo de los pintores, escultores e ilustradores, con quienes organizó tertulias y encuentros en su local o en el salón del Ateneo.

A través de sus funciones culturales, Ruiz contribuyó al sostenimiento y difusión de las obras artísticas y literarias de autores regionales que solían desarrollar su trabajo en los medios de circulación masiva y en algunos casos habían adquirido cierta consagración en el escenario nacional. Entre algunos de los escritores que publicaron se pueden encontrar firmas que dinamizaron el espacio literario del periodo como Fausto Hernández, Rosa Wernicke, Horacio E. Correás, Hernán Gómez, Félix Molina Téllez, Ana María Calvente de Helmbold, Blanca Tschudy, etc. A ellos se suman los libros, boletines y actas de congresos dedicados a temáticas médicas, científicas y universitarias de destacados profesionales de la ciudad, que constituyeron una parte significativa del acervo editorial. Entre ese conjunto, los textos literarios o los ensayos sociales por lo general incluían viñetas e ilustraciones en sus portadas, mientras los volúmenes sobre derecho, ingeniería, filosofía y medicina solían presentar, salvo excepciones, tapas austeras con el título impreso en alguna tipografía moderna.

Entre algunos de los artistas que participaron realizando las tapas de los libros se encuentran Ricardo Warecki, Julio Vanzo, Manuel T. Ocampo, José Antonio

Pons, Pedro Milanesio, Julio López Duhalde, Jacinto Castillo, Raúl Domínguez, Andrés Acuña, Rolando de Marco y Leónidas Gambartes. Además, como vimos, hubo colaboraciones de Laudelino Ruiz y de los propios autores o familiares que realizaron dibujos y bocetos. Sin embargo, la mayoría de las viñetas e imágenes no fueron firmadas, ni sus creadores registrados en el interior de la obra, por lo que es probable que también hubieran participado otros dibujantes. De todos los mencionados, los que tuvieron mayor intervención fueron Ricardo Warecki y Julio Vanzo, compañeros de ruta en distintas publicaciones periódicas, aunque entre ellos fuera únicamente Warecki convocado para trabajar en la Editorial Rosario, otro emprendimiento en el que se involucró Laudelino Ruiz desde 1944.

Por otro lado, los libros fueron impresos en los talleres gráficos de Ángel Llordén y los hermanos Sebastián y Miguel Perelló, quienes habían mantenido un vínculo con Ruiz que excedía el trabajo editorial y se relacionaba con la militancia antifranquista desarrollada en torno al Centro Español de Unión Republicana.²² Hacia los años treinta existían en Rosario una gran cantidad de imprentas y talleres litográficos donde se imprimían abundantes revistas, semanarios y libros, así como mapas, planos, apuntes estadísticos, volantes y afiches. Algunos de los más importantes fueron los dirigidos por Pomponio, Fenner, Llordén y Perelló, quienes manifestaron vocaciones políticas vinculadas a partidos concretos o se relacionaron con causas sociales y humanitarias. Sin embargo, la historia de las imprentas y la actividad de los obreros gráficos en Rosario aún se encuentra sin escribir, a pesar de la importancia que tuvieron estos establecimientos y sus trabajadores para el desarrollo de la cultura local. Algunos de ellos, incluso, se dedicaron esporádicamente a la edición de libros como una forma de difundir textos literarios o ensayos que difícilmente podían inscribirse en el circuito oficial.

Estos imprenteros y obreros gráficos utilizaron modernas técnicas de impresión que favorecieron la ilustración de libros con sus coloridas cubiertas. Un ejemplo es el primer volumen diseñado por Ricardo Warecki para la Editorial Ruiz, *Tierra madura. Panorama del Folklore*, escrito por Félix Molina-Téllez y publicado en 1939. El libro se inscribía dentro de las temáticas cultivadas por el autor en esos años en relación a la defensa del estudio del arte popular, el folklore y las culturas indígenas y tradicionales de América, una perspectiva desarrollada también por Warecki en un sector de su producción gráfica. En varias oportunidades ambos coincidieron en diversas publicaciones de la época como los emprendimientos editoriales de Ricardo Ernesto Montes i Bradley: el *Boletín de Cultura Intelectual* y la revista *Paraná*; el diario *La Capital*, donde Warecki ilustró varios cuentos y ensayos del escritor; en algunos libros publicados anteriormente a la edición de *Tierra Madura*, así como en el boletín *Rosario Bibliográfico*, dirigido por Molina-Téllez, donde se promocionaban los libros editados por Ruiz y realizaban reseñas críticas sobre las novedades bibliográficas.

En este caso, la portada de *Tierra Madura* continuaba con la paleta de colores usualmente asociada a los paisajes del norte argentino, donde la luz cruda del sol recorta nítidamente las formas de la naturaleza y de los hombres. A través del uso de los rojos y amarillos contrastados con blanco y negro, la imagen muestra

la figura de un indio nativo con sus tradicionales vestimentas, sentado sobre la tierra tocando la quena. A su alrededor se encuentran una serie de vasijas de barro y recipientes utilizados en el ámbito doméstico, junto con una máscara, empleada generalmente en los rituales y ceremonias funerarias. El resto del paisaje está inspirado en los áridos suelos del norte, con sus cerros y vegetación espinada, mientras una gran brújula ubicada en el centro de la composición apunta hacia esa zona geográfica. La imagen de la portada parece haberse inspirado en el capítulo inicial "Leyenda, quena y canción" en relación a la música como una forma de expresión popular. En varias partes el autor se refiere al hombre solitario, el

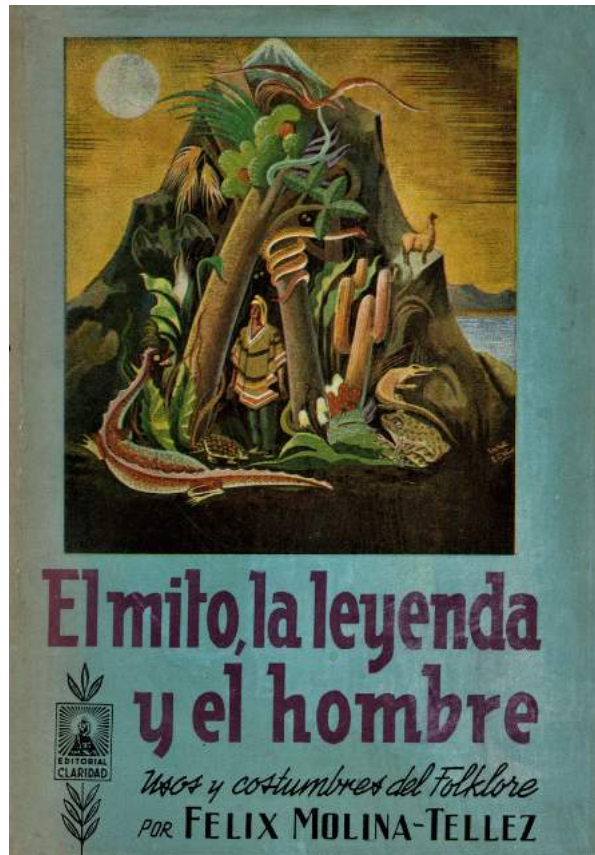


Félix Molina-Téllez, *Dioses del tiempo. Documento de una conciencia*, Rosario, Editorial Ruiz, 1940, carátula de Ricardo Warecki.

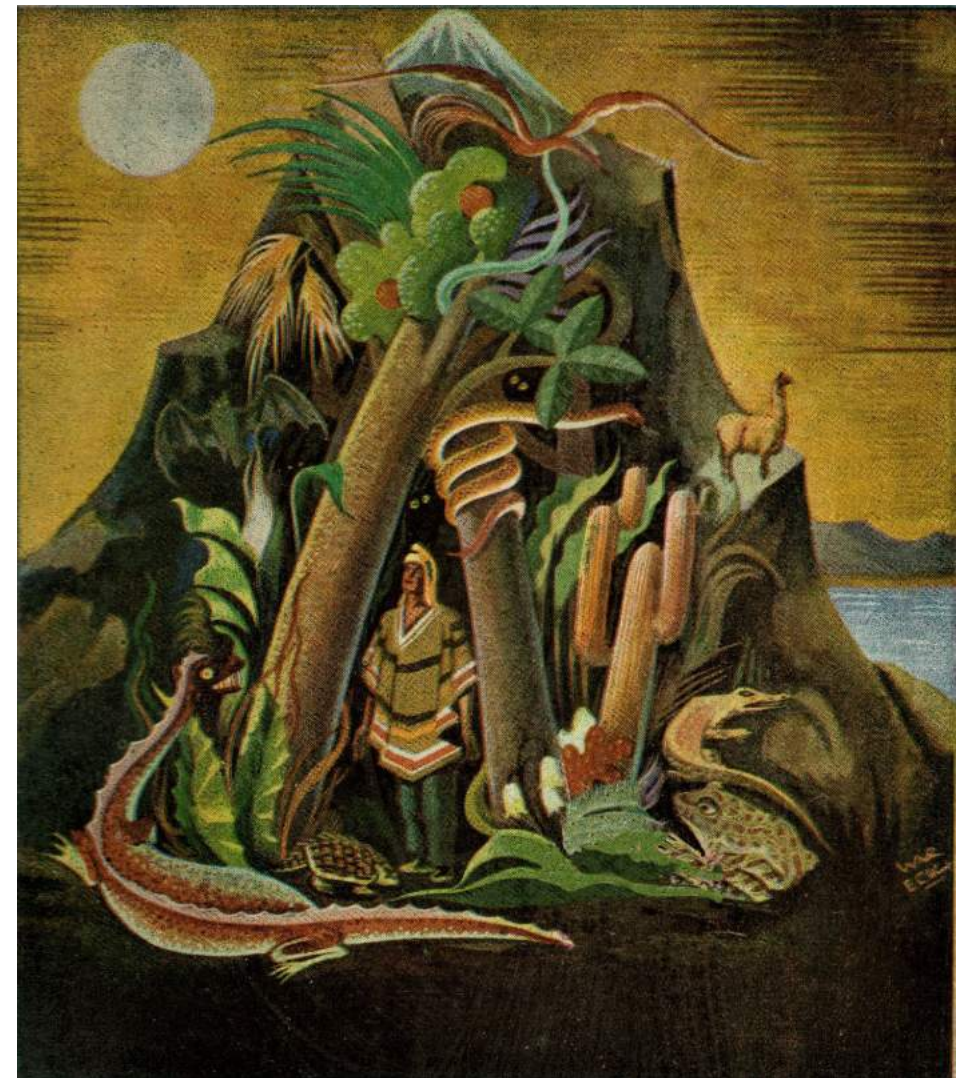
Félix Molina-Téllez, *Tierra madura. Panorama del Folklore*, Rosario, Editorial Ruiz, 1939, carátula de Ricardo Warecki.

indígena o el gaucho, por ejemplo, que olvidan sus penas y viven sus aventuras con el canto y la música. Al abrir el libro, la solapa interior incluía una pequeña reseña crítica sobre la obra de Molina-Téllez y debajo celebraba la incorporación de Ricardo Warecki al grupo editorial, a quien señalaban como un artista de alto prestigio, cuyas tapas de motivos americanistas habían sido elogiadas por la crítica, especialmente, las realizadas para el libro *En las calles* de Jorge Icaza y *La vorágine* de Eustasio Rivera.

Otros de los libros y poemarios de Molina-Téllez se distancian de las experiencias regionalistas para exhibir una dimensión ecléctica donde enlaza formas del modernismo y las nuevas corrientes,²³ o elabora textos ensayísticos y de reflexión personal como *Dioses del tiempo, documentos de una conciencia*, publicado por Ruiz en 1940 con una carátula "magníficamente ejecutada por Ricardo Warecki".²⁴ Se trata de una obra que presenta un panorama de la novela contemporánea, cuya portada



Félix Molina-Téllez, *El mito, la leyenda y el hombre*.
Usos y costumbres de Folklore, Buenos Aires, Editorial
Claridad, 1947, carátula de Ricardo Warecki.



Fragmento de la carátula de Ricardo Warecki para
el libro de Félix Molina-Téllez, *El mito, la leyenda y
el hombre*. *Usos y costumbres de Folklore*, Buenos
Aires, Editorial Claridad, 1947,

muestra un libro abierto, un reloj de arena y la figura de un hombre que se dirige hacia la luz con la confianza de encontrar la “verdad” en los “personajes de los dioses del tiempo, de los geniales creadores de la novela contemporánea”, como indica el autor.

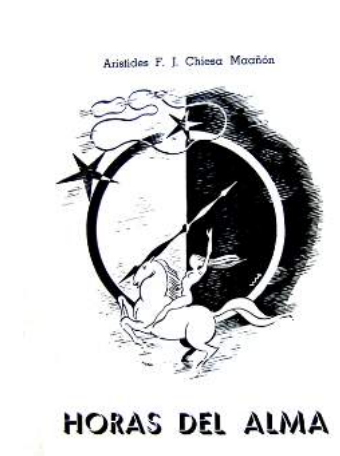
Luego de la muerte de Molina Téllez, Warecki elaboró la cubierta para *El mito, la leyenda y el hombre: usos y costumbres del Folklore*, con el que la editorial Claridad de Buenos Aires iniciaba en 1947 la segunda serie de su “Biblioteca Arco Iris”. En la tapa de este libro póstumo aparece nuevamente la figura de un indígena, pero en este caso el artista explora sobre las costumbres, leyendas y supersticiones de la selva tropical a través de la imagen de un paisaje con una vegetación exuberante y animales exóticos. La ilustración prolongaba el interés de Molina-Téllez por los asuntos relativos a las temáticas folklóricas. Según señalaba el prólogo de la editorial en relación a la producción literaria del autor, “en el transcurso de diez años escribe 300 artículos sobre el tema; pronuncia cerca de cincuenta conferencias en instituciones y centros de enseñanza del interior y Capital Federal y organiza treinta bibliotecas sobre temas folklóricos en las escuelas de Santa Fe, sin dejar por eso de expresarse en el libro de verso, en el ensayo y el periodismo”.²⁵ Si bien Molina-Téllez se había especializado en el estudio de los indígenas del Norte, a lo largo de su obra también se dedicó a la arqueología y la etnografía de otras regiones de América, mostrando una preferencia por los pueblos del norte, noroeste y altiplano. A través de un volumen de casi trescientas páginas, que no ha sido reeditado desde entonces, el escritor recorre las principales culturas aborígenes de nuestro territorio, estudia el desarrollo y la evolución de ciertos mitos relacionados con la flora y la fauna, investiga el papel de los animales dentro de los mitos, supersticiones y leyendas; indaga sobre las fiestas de carnaval celebradas por los pueblos de la selva y la montaña; reflexiona sobre algunas de las prácticas mágicas; explora las representaciones visuales de las divinidades y símbolos indígenas, así como las artes asociadas a la hilatura y la tejeduría. En uno de los capítulos, al referirse a la presencia de la naturaleza en el folklore, el autor recuerda parte de su infancia y juventud transcurrida en la selva de Santiago de Estero:

siempre me internaba en ella, ya fuera por un sendero conocido o desconocido, experimentaba una sensación de un temor extraordinario, que se convertía en angustia. No era miedo común reducido a temores circunstanciales; era una especie de respetuosidad hacia el árbol milenario que encontraba a mis pasos, hacia la mata espinosa que destruía mis ropas y desgarraba mis carnes, hacia la belleza de una planta que había florecido aquella mañana y mostraba las galas de sus flores entrelazadas en las enredaderas que subían sin miedo hasta la punta lejana de los quebrachos; era al vientecillo que murmuraba a través del tupido ramaje o la protesta del pájaro que encontraba el nido vacío porque un ave de rapiña se lo había saqueado. Cuando salía del bosque, añoraba su silencio poblado de uniformes murmullos, y su soledad poblada de leyendas y virtudes. Veía a lo lejos su leyenda, la de sus pájaros, la de sus animales más sanguinarios,

y los gritos que en la noche lanzaban los del vagabundeo nocturno o los tañidos de guitarras y bombos de la Salamanca, o las desgarradoras voces del runauturunco y el aullido del lobsóme (sic).²⁶

Con su belleza narrativa, este pasaje evoca el exotismo del hombre de la selva, la montaña, y el río, plasmados en el dibujo a través de las aves silvestres, animales acuáticos, serpientes y mamíferos terrestres que conviven con el hombre nativo y la vegetación exuberante en total armonía. Molina-Téllez afirma esta idea cuando menciona que en las viejas civilizaciones el animal estaba siempre presente como “héroe protagonista” y su adoración se puede advertir en “todas las fábulas en que el elemento folklórico está vivo”.²⁷

La relación del hombre con la naturaleza había sido un tema reiterado en la obra gráfica de Warecki y podía encontrarse también en muchas de sus ilustraciones para libros. Entre ellas, la tapa de *Agua en un vaso*, escrito por Adela Granados exhibe la abundancia de los frutos de la tierra y del agua: una estrella marina, un caracol, un pez, un ave, espigas de trigo, diversas variedades de árboles y figuras femeninas entrelazadas con el medio natural, a través de un dibujo lineal donde las formas se van superponiendo unas a otras. A diferencia de otros diseños más coloridos del pintor, este apunte realizado posiblemente con birome o tinta azul sobre una cartulina de fondo blanco, resalta la tipografía del título trazada con brochazos de pintura roja y unas manchas de ténpera azul que enmarcan hacia los costados el dibujo, lo que le da un carácter más experimental al conjunto. A su vez, incorpora algunos elementos afines a la iconografía surrealista como el de las formas orgánicas y las figuras antropomorfas, que había utilizado en piezas gráficas elaboradas durante los años treinta y cuarenta, como un modo de desprenderse



Aristides F. J. Chiesa Maañón, *Horas del alma*, s/d, carátula de Ricardo Warecki.

Adela Granados, *Agua en un vaso*, s/d, carátula de Ricardo Warecki.

del sentido literal del texto para expandir o contradecir su significado textual.²⁸

Otras de las tapas realizada para Ruiz como *¡Ijujú! Versos de sabor Astur* de María de las Nieves Echevarría (1941) y *Querencia* de Artemio Arán (1944) se relacionan con este tipo de dibujos lineales y sobrios en su cromatismo que formaron una parte significativa dentro de la obra del artista. El primero se trata de un libro de versos firmado bajo el seudónimo de "Pumarín", lugar de nacimiento de la autora, quien usualmente utilizaba este apodo en sus publicaciones. La ilustración resuelta sintéticamente en tinta negra mostraba una pequeña construcción rural, como las que existían en ese antiguo pueblo español, cuyas tradiciones y paisajes inspiraron la creación del poemario. A partir de otro punto de vista, la ilustración de *Querencia* registraba desde lo alto parte de la ciudad con sus calles, la plazoleta, la iglesia y las casas, acercándose de este modo al trazado de los mapas turísticos que exhiben las zonas más atractivas de un lugar. Artemio Arán había producido varios libros insertos en temáticas regionalistas y gauchescas que gozaron de un especial predicamento en los cuarenta, a tal punto que la primera edición de *Querencia* se agotó en unos pocos días y debió ser reeditada velozmente.

En efecto, la problemática de la lucha agraria y la preferencia por las historias narradas en territorios periféricos, ya sea el campo, la selva o los barrios alejados fue una de las diversas variantes desarrolladas por los escritores de la generación del cuarenta, a medio camino entre los resabios de los movimientos nativistas y la irrupción de las nuevas tendencias. En este sentido, los escritores seducidos por ciertas regiones geográficas marginales, a menudo transitaron estas zonas desplazando y desdibujando sus bordes fijos o retrataron las desigualdades del trabajo en los ámbitos rurales. Los temas y objetos de este tipo de literatura constituyeron una forma dominante en las novelas de Alberto Maritano, un escritor bonaerense radicado en Santa Fe, quien en 1940 publicó mediante la Editorial

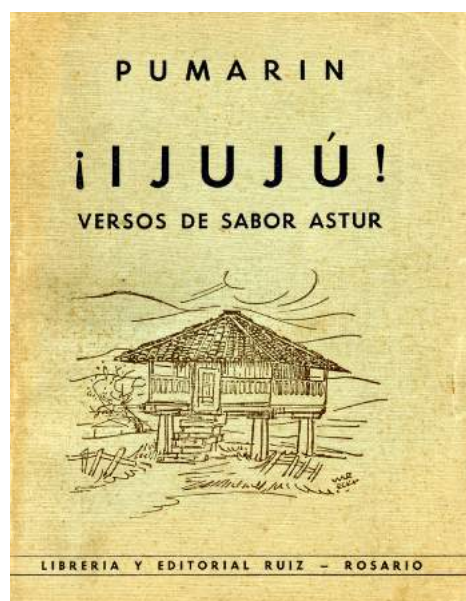


Alberto Maritano, *Pablito*. La novela de un niño campesino, Rosario, Editorial Ruiz, 1940, carátula de Ricardo Warecki.

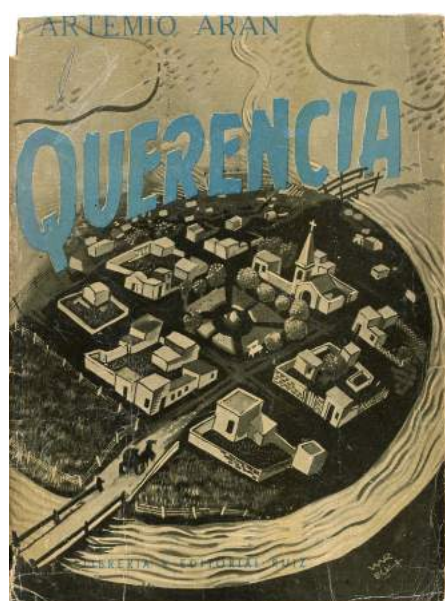
Ruiz: *Pablito*. La novela de un niño campesino, con carátula de Ricardo Warecki e ilustraciones de Pedro Milanese.²⁹ El dibujo muestra un tipo de figura reiterada en un sector de su obra dedicada al mundo de la literatura infantil: un niño de cabellos rojos sosteniendo un pajarito en medio de un paisaje agreste insinuado mediante la tierra llana interrumpida por unos arbustos. Más allá de la escena, lo interesante está en la composición general de la tapa, el modo en que la imagen parece recortada y colocada de manera inclinada sobre un fondo en el que se ubican el título y el nombre del autor en una tipografía austera en rojos, celestes y negros. De manera frecuente Warecki utilizó la tipografía como un elemento significativo en sí mismo, dando lugar a una experimentación formal y conceptual del diseño gráfico, afirmando así su dominio sobre las modalidades compositivas y técnicas más variadas. La manipulación tipográfica simple pero efectiva era una forma de atraer la atención de potenciales compradores que podían sentirse cautivados por los títulos llamativos y la decoración e ilustración de las tapas, algo que los artistas y dibujantes conocían en profundidad por su experticia en el tema y las demandas constantes que se producían en el terreno del diseño por parte del ámbito comercial.

Nuevos emprendimientos

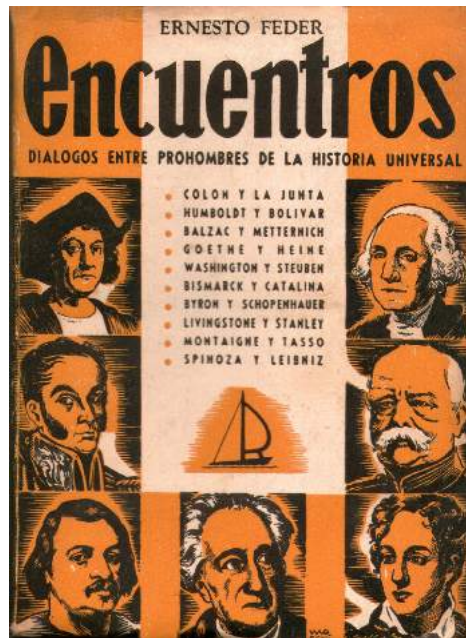
Paralelamente a su trabajo como ilustrador en la empresa de Ruiz, Warecki se incorpora a un nuevo proyecto: la Editorial Rosario, fundada en 1944 por un grupo de profesores desplazados o renunciando de sus cátedras luego de haber sido intervenidas las universidades como consecuencia del golpe de Estado del 4 de junio de 1943. Ubicada a sólo dos cuadras de la Editorial Ruiz, en Córdoba 1432, en esta nueva sociedad Laudelino Ruiz se desempeñó como administrador gerente y vocal, mientras el ingeniero civil Cortés Plá aportó su experiencia académica y conocimientos científicos como jefe de publicaciones. Ambos habían



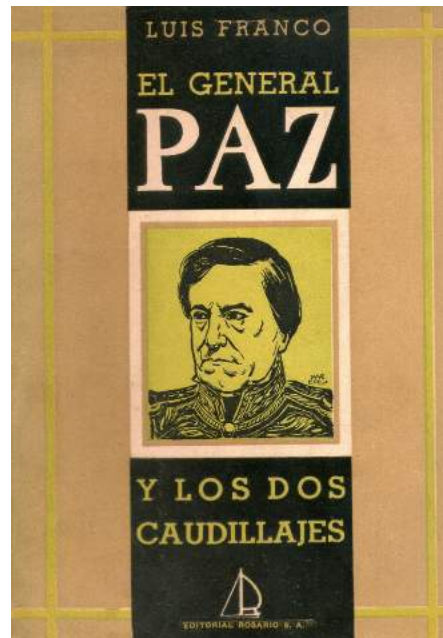
María de las Nieves Echevarría, *¡Ijujú! Versos de sabor Astur*, Rosario, Editorial Ruiz, 1941, carátula de Ricardo Warecki.



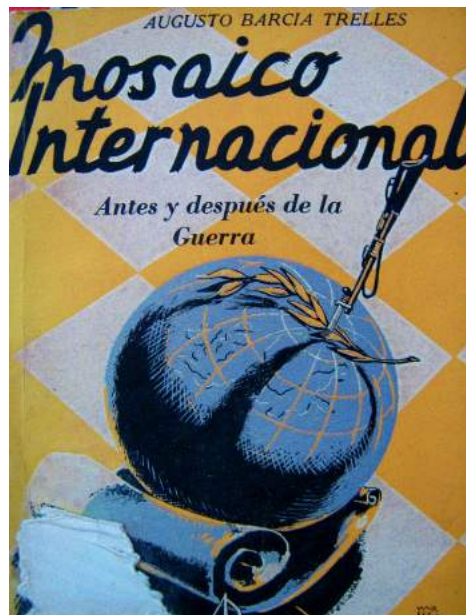
Artemio Arán, *Querencia*, Rosario, Editorial Ruiz, 1944, carátula de Ricardo Warecki.



Ernest Feder, *Encuentros. Diálogos entre prohombres de la historia universal*, Rosario, Editorial Rosario, 1945, carátula de Ricardo Warecki.



Luis Franco, *El General Paz y los dos caudillajes*, Rosario, Editorial Rosario, 1946, carátula de Ricardo Warecki.



Augusto Barcia Trelles, *Mosaico internacional. Antes y después de la guerra*, Rosario, Editorial Rosario, 1945, carátula de Ricardo Warecki.



Atilio García Mellid, *Montoneras y caudillos en la historia argentina*, Buenos Aires, Recuperación Nacional, 1946, carátula de Ricardo Warecki.

mantenido una intensa participación dentro las tramas sociales e intelectuales vinculadas con los sectores del liberalismo y el republicanismo español; por lo que objetivo de esta nueva empresa era mantener la producción cultural en un momento signado por la inestabilidad política e institucional desencadenada por el golpe, en una ciudad movida por intereses económicos asociados en mayor medida a las actividades industriales.³⁰ En relación a estos fines, entre sus publicaciones se pueden encontrar obras de dirigentes del Partido Demócrata Progresista y de un conjunto de industrialistas que no adhirieron al peronismo pero sí a la vertiente liberal del desarrollismo frondizista, además de los trabajos de los conferencistas y visitantes del Ateneo "Luis Bello".³¹ Esto da cuenta de la orientación que fueron perfilando los integrantes del cuerpo editorial, desde la adhesión a los valores humanitarios del republicanismo español y la oposición de toda matriz autoritaria al rechazo absoluto hacia las estribaciones dictatoriales posteriores al golpe y luego al comienzo y desarrollo del gobierno peronista. En efecto, algunos de los miembros de su primer directorio –como Manuel Castagnino y Luis González Sabathié– participaron de otros proyectos y formaciones culturales opositoras al gobierno, entre ellas, la Asociación Amigos del Arte, creada luego de las intervenciones por decreto municipal ocurridas en la Dirección Municipal de Cultura y el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", casi paralelamente a la fundación de la Editorial Rosario.³² Bajo la iniciativa de un grupo de figuras que compartían lineamientos políticos asociados con el gran arco de la democracia liberal, el desarrollismo y el socialismo, estas nuevas asociaciones y empresas culturales integraron a distintos intelectuales y personajes de la cultura que fueron desarrollando una fuerte oposición, como señalamos, primero a las repercusiones locales del golpe y luego a las políticas del peronismo. Por las actitudes de estas figuras podría inferirse un desenlace lógico frente a la disconformidad sostenida contra las acciones dictatoriales que derivaron posteriormente en una profunda polarización política, aunque como han demostrado varios trabajos, la relación de los intelectuales y, en este caso, de los grupos, asociaciones culturales, editores y libreros, con el primer peronismo, mostró una serie de fisuras y contradicciones que impactaron en las dinámicas de la vida cultural.³³ En este sentido, si bien muchas editoriales –incluidas las ya mencionadas–, se alinearon en la defensa de la cultura relacionándose con espacios alternativos; manifestaron una cercanía con referentes del Partido Demócrata Progresista o explicitaron sus tensiones con el peronismo, lo cierto es que gracias a la ampliación de derechos laborales y las medidas económicas impulsadas por el gobierno, durante al menos mediados de los años cincuenta la producción editorial mantuvo un desarrollo constante que se extendió y diversificó hasta el comienzo de la dictadura.

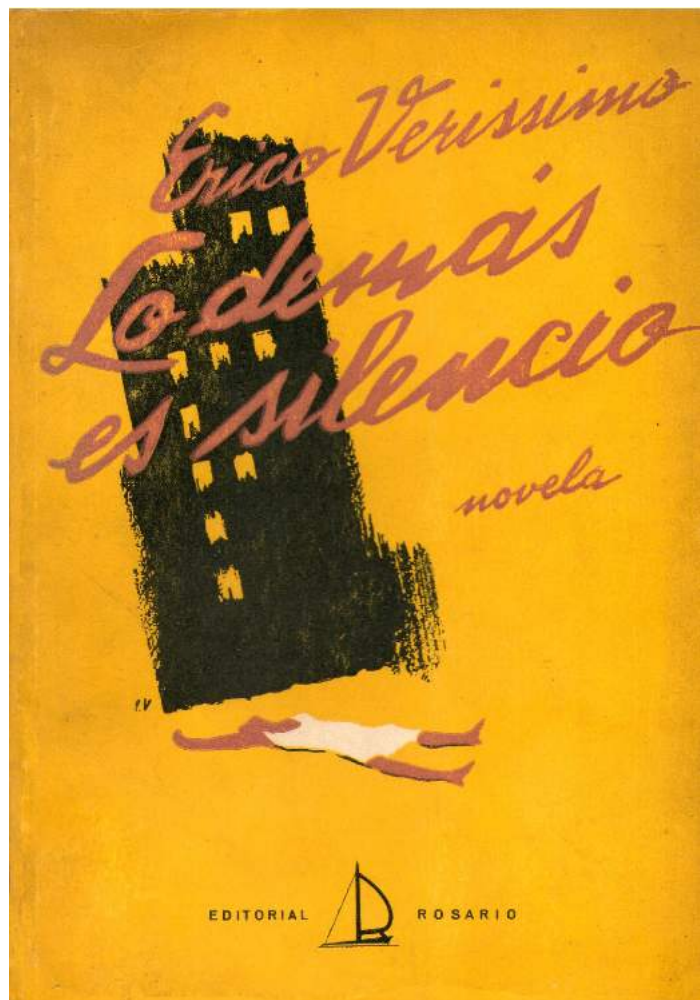
En el mismo periodo en que la editorial se constituye formalmente, Ricardo Warecki comienza a elaborar algunos diseños de portadas, siendo prácticamente el único que firma sus trabajos, a excepción de una colaboración que hubo de Leónidas Gambartes y algunas obras que aparecen con iniciales o seudónimos. La primera tapa ilustrada por Warecki corresponde al libro de Ernesto Feder, *Encuentros. Diálogos entre prohombres de la historia universal*, traducido del alemán por Gregory Warren, una figura reconocida por sus traducciones para otras

editoriales argentinas e hispanoamericanas hacia los años cuarenta y cincuenta.³⁴ Erns Feder –como en realidad se llamaba el autor– era el ex editor de uno de los periódicos liberales más importantes de su tiempo, el *Berliner Tageblatt*, hasta que fue clausurado por los nazis y se refugió en Petrópolis, Brasil. El exilio de muchos intelectuales y artistas alemanes hacia distintos países de América Latina generó un intercambio muy productivo que la editorial puso de relieve, ubicando a Feder como una figura progresista y disidente del partido dominante. En su libro, el autor describe una serie de episodios donde se produjeron intercambios decisivos entre hombres ilustres de la historia. Algunos de los personajes mencionados –Cristóbal Colón, Simón Bolívar, Honoré de Balzac, Johann Wolfgang von Goethe, George Washington, Otto von Bismarck y Lord Byron– fueron retratados en la tapa del libro mediante un dibujo lineal resuelto en tinta negra sobre un fondo de un naranja intenso. En diferentes revistas y libros el artista utilizó habitualmente este estilo más cercano a la caricatura para representar figuras de la historia, escritores y políticos reconocidos. La misma modalidad la empleó para dibujar la figura del militar argentino José María Paz, cuyas hazañas contra los federales fueron objeto del libro *El General Paz y los dos caudillajes*, publicado en 1946 por el poeta y escritor catamarqueño, Luis Franco. Muchos de los temas de estos libros se enmarcaban en las formas de ver el pasado consolidadas por el revisionismo –y otras tendencias desarrolladas entre los historiadores e intelectuales de las décadas del treinta y del cincuenta–, las cuales mostraban un interés acentuado en la figura de Rosas, los caudillos del interior y la afirmación de la nacionalidad y la patria, como una forma de cambiar la versión dominante de la historia.³⁵

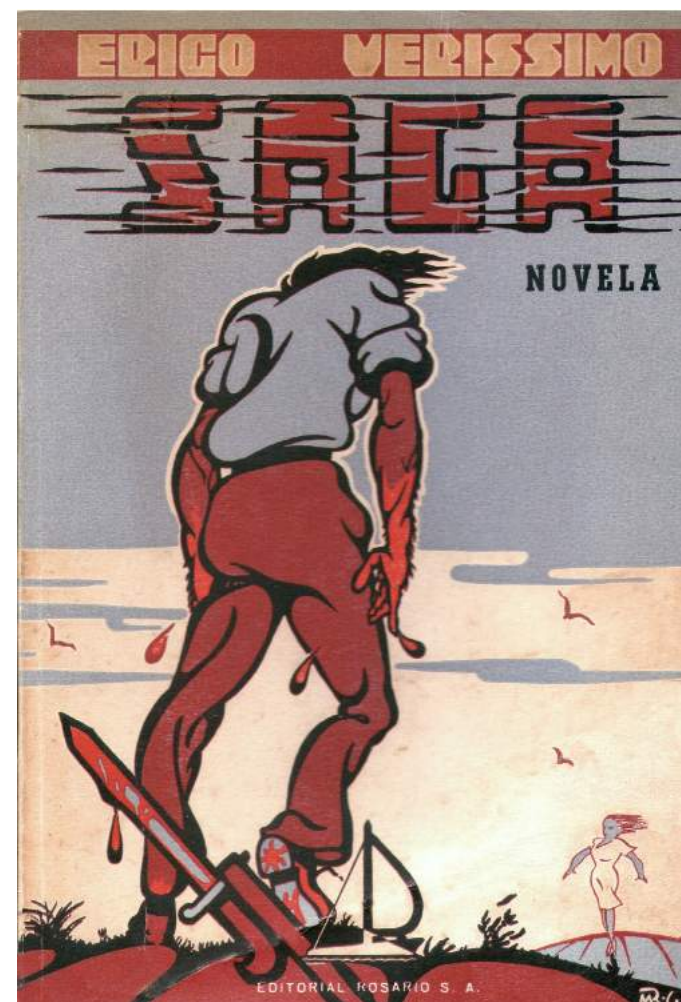
Junto con estos temas, la editorial incorporó una serie de escritores con una visión crítica hacia la guerra y el autoritarismo en el territorio europeo, quienes también apostaron por el mundo del trabajo y la educación como pilares de la democracia. Entre esos libros podemos mencionar la novela *No habrá perdón* del escritor alemán Alfred Döblin, una ficción con tintes autobiográficos creada durante el exilio del autor en Francia, o *Mosaico internacional. Antes y después de la guerra*, del español Augusto Barcia Trelles.³⁶ Como comentaba la traductora Ángela Romera Vera en el prólogo del libro, “*No habrá perdón* es una obra desolada, gris, penosa. Es la vida de la gran ciudad y de la crisis. Es la vida social destruyendo la individualidad del hombre al robarle la libertad”.³⁷ En esta obra de trasfondo social el escritor se sumerge en problemáticas existencialistas y en la lucha del hombre trabajador que afronta la miseria, prospera, fracasa y muere. La imagen describe sintéticamente el último –y más extenso– capítulo aludiendo a los tiempos de crisis, huelgas y violentos conflictos armados suscitados en las zonas más alejadas de la periferia. Mediante edificios iluminados por enormes llamas, la carátula muestra el momento de la narración en que un conjunto de rebeldes rompe los faroles de las calles dejando las casas y fábricas en completa oscuridad y, mientras el fuego arde libremente tragando todo a su alrededor, las mujeres con sus niños son expulsados de sus viviendas y las tropas armadas imponen el uso de la fuerza. En este escenario enrojecido por la sangre del pueblo, el fuego de las antorchas –la huelga no aparece explícitamente en la imagen, pero es aludida– y los incendios, la composición incorpora una gran figura, resuelta de forma sintética, con los ojos vendados y



Alfred Döblin, *No habrá perdón*, Rosario, Editorial Rosario, 1945, carátula de Ricardo Warecki.



Érico Veríssimo, *Lo demás es silencio*, Rosario, Editorial Rosario, 1946, carátula firmada con las iniciales P.V.



Érico Veríssimo, *Saga*, Rosario, Editorial Rosario, 1946, carátula firmada con las iniciales M.B.G.

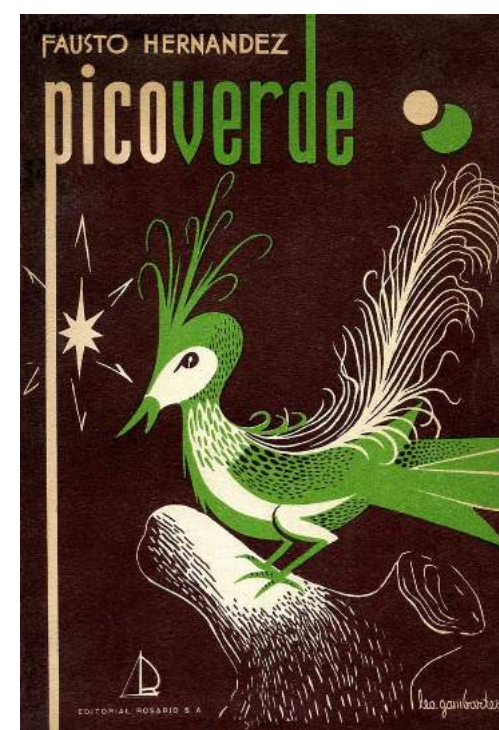
vestiduras blancas –en alusión a la justicia–, la cual señala a un hombre encorvado sobre la tierra. La estética general se relaciona con las portadas realizadas para los libros del novelista brasileño Érico Verissimo, *Lo demás es silencio* y *Saga*, ambos publicados por la editorial en 1946. Aunque el artista no firma esas obras, podría tratarse de algún seudónimo o de otras figuras desconocidas, lo que da cuenta de un registro visual compartido entre los dibujantes e ilustradores del periodo de entreguerras, quienes a menudo utilizaron algunos elementos iconográficos o métodos compositivos similares.

Posiblemente ésta sea una de las tapas más sugerentes de la colección, a la que podrían sumarse las imágenes del libro *Sonetos y Maderas* de José E. Peire, impreso en 1948 con xilografías de siete artistas de la región, incluida una pequeña obra de Warecki con el motivo de una niña sosteniendo una muñeca dentro de un castillo.³⁸ Este volumen se destaca por la incorporación de una sobrecubierta estampada con una xilografía de Manuel Suero; la inclusión de grabados originales en su interior –inspirados en los poemas del autor–, y la impresión de un tiraje especial de cien ejemplares en papel satinado, numerados y firmados, destinados a los grabadores que participaron en el proyecto, además de un tiraje de quinientos ejemplares para su comercialización. Por su calidad y tamaño el libro se distingue de otras propuestas más austeras de la editorial, con un papel de menor grosor y tapas livianas, sobre todo las pertenecientes a las colecciones dedicadas a la ciencia, la medicina, la filosofía y la industria, que por lo general llevaban una sencilla cartulina con el título impreso. La inserción de obras artísticas se relaciona en algunos casos con la propia materialidad del libro pensado como un objeto visual, pero de utilidad social y económica. Muchos ilustradores buscaron reconciliar su propia identidad creativa con las demandas utilitarias y comerciales de los artefactos impresos. Aunque estas ediciones no puedan considerarse de lujo, poseían un carácter especial dentro del repertorio de la editorial, que no volvió a confeccionar un volumen de este tipo. Los libros publicados en los próximos años tampoco llevaron dibujos o portadas distintivas a excepción del texto de Fausto Hernández, *Picoverde. Poema escénico para niños en 3 actos* (1952) diseñado por Leónidas Gambartes, obra que supuestamente cierra el programa editorial, aunque algunas fuentes sitúan su clausura con el declive del peronismo.³⁹ A pesar de estas pocas colaboraciones del pintor, en relación al porcentaje de publicaciones del acervo de ambas editoriales, sus intervenciones fueron lo suficientemente valoradas y tenidas en cuenta por los escritores, editores y libreros, como para ser convocado reiteradamente en distintos proyectos realizados desde los años treinta en la Argentina.

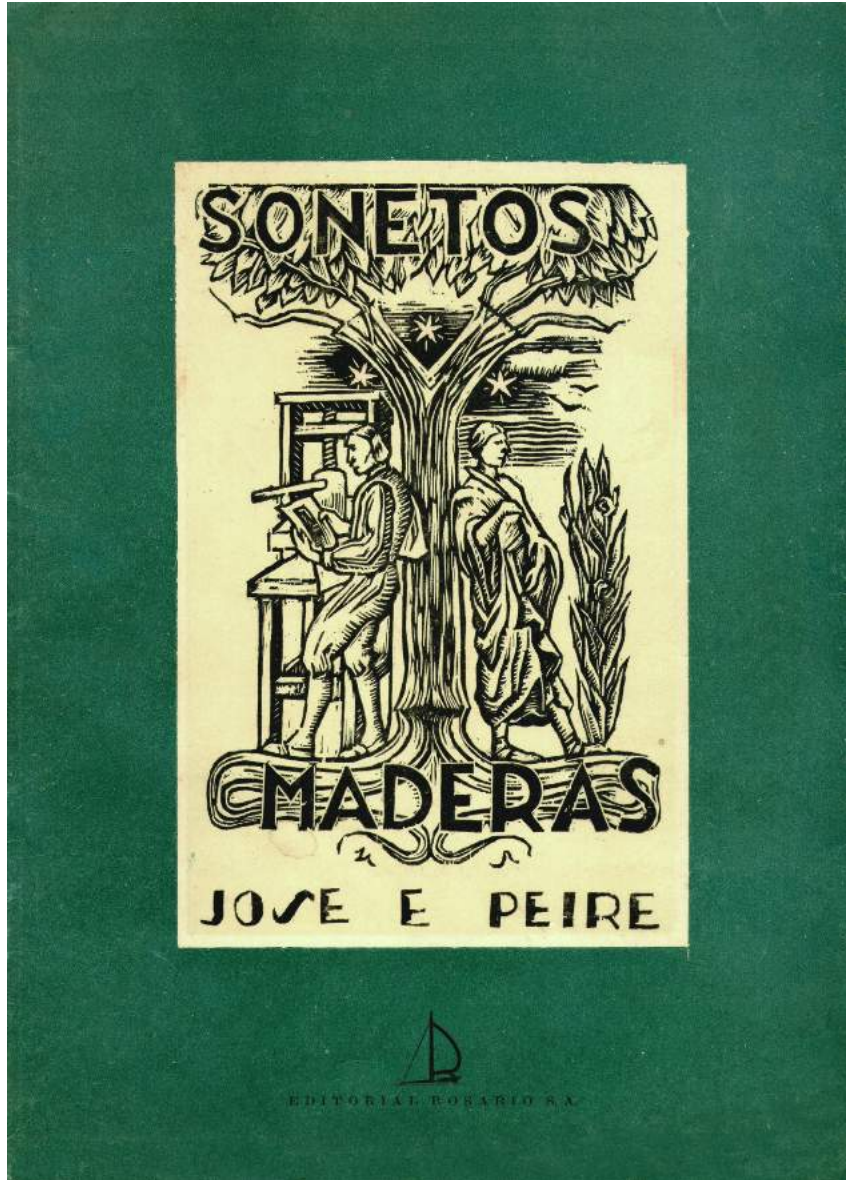
Otras experiencias

A lo largo de su recorrido diversos escritores e intelectuales le solicitaron profusos dibujos e ilustraciones para acompañar sus cuentos, novelas y ensayos. Además de su contribución en las editoriales dirigidas por Ruiz puede encontrarse un conjunto importante de carátulas innovadoras que asumieron el diseño de libros como un esfuerzo serio y profesional por parte del artista. Con figuras sintéticas, formas angulares, colores planos y tipografías de líneas netas, las portadas de

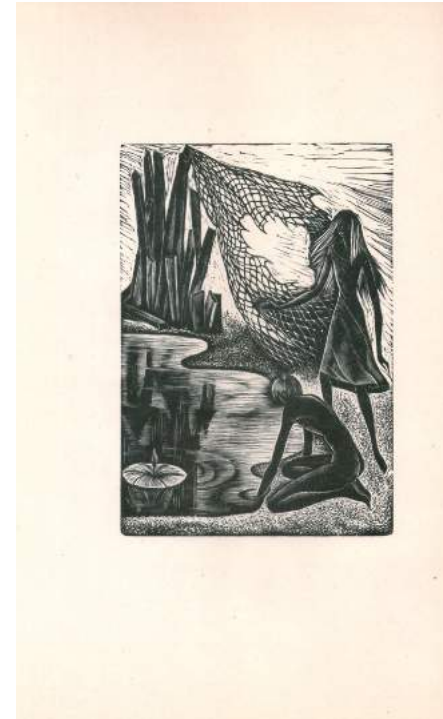
Warecki eran reconocidas por su gran impacto visual. En este sentido, varios de sus trabajos se vieron influenciados por los estilos y técnicas asociados con movimientos modernos como el art decó, el cubismo y el futurismo, que aplicaron formas repetitivas simplificadas, líneas diagonales y composiciones audaces generando resultados atractivos pero simples. Otras piezas gráficas realizadas para el diario *La Capital* y revistas de la ciudad se aproximan a las resoluciones formales y estilos de sus compañeros Leónidas Gambartes, Andrés Calabrese y Julio Vanzo, con quienes se vinculó en los recintos editoriales, las redacciones de los periódicos y las pequeñas revistas; o en su propio atelier, donde asiduamente se realizaban encuentros a los que asistían pintores, escritores y periodistas. Entre esos vínculos establecidos con figuras de la cultura fueron importantes las contribuciones llevadas a cabo con Juan Lazarte, Abel Rodríguez, Manuel Forcada Cabanellas, Felipe Aldana, Irma Peirano, Ricardo Ernesto Montes i Bradley, César Tiempo, Álvaro Yunque, Atilio García Mellid, Jorge Icaza, entre otros.⁴⁰ Como la industria del libro debía competir con la producción de revistas efímeras orientadas a un público extenso, las portadas tenían que ofrecer diseños innovadores que resultaran atractivos a simple vista. Debido a ello, muchas veces los mismos dibujantes e ilustradores de revistas eran contratados por las grandes editoriales como una forma de promover una distribución más amplia que pudiera acceder a los sectores habitualmente consumidores de la prensa masiva. El reconocimiento de Warecki por sus numerosos trabajos en los medios impresos le permitió desempeñarse en variados proyectos que incluían grandes afiches publicitarios, pequeños anuncios propagandísticos, viñetas humorísticas, historietas y caricaturas, escenografías



Fausto Hernández, *Picoverde. Poema escénico para niños en 3 actos*. Rosario, Editorial Rosario, 1952, carátula de Leónidas Gambartes.



José Peire, *Sonetos y Maderas*, Rosario, Editorial Rosario, 1948, carátula de Manuel Suero.



Xilografía de Laura Bustos Vocos, en José Peire, *Sonetos y Maderas*, Rosario, Editorial Rosario, 1948.



Xilografía de Ricardo Supisiche, en José Peire, *Sonetos y Maderas*, Rosario, Editorial Rosario, 1948.



Xilografía de Ricardo Warecki, en José Peire, *Sonetos y Maderas*, Rosario, Editorial Rosario, 1948.



Xilografía de Manuel Rueda, en José Peire, *Sonetos y Maderas*, Rosario, Editorial Rosario, 1948.

teatrales, xilografías sobre madera, diseños de portadas de libros y exlibris, así como ilustraciones de textos literarios y dibujos consagrados al mundo infantil.

Junto a las piezas gráficas se suman sus intervenciones en agrupamientos artísticos y su dedicación a la pintura, trayecto en el que va perfilando un posicionamiento político con oscilaciones que transitaron desde una simpatía por el anarquismo a un compromiso con la democracia liberal y una filiación con el pensamiento radical que finalizó en una fuerte oposición al gobierno peronista. Si bien nunca militó en un partido específico, es posible advertir a través de su itinerario biográfico un compromiso social que se trasladó a algunas de sus imágenes publicadas en diarios y revistas. En relación a este sector de su obra, uno de los temas reiterados es el de la guerra, asociada con la devastación humana y la crisis cultural, que también aparece en las portadas de algunos libros como el de Juan Lazarte, *La locura de las guerras*, publicado en 1933 por la “Biblioteca Tierra y Libertad” de Barcelona. La colección estaba relacionada con el semanario anarquista homónimo que difundió obras de pensadores libertarios clásicos y una serie de folletos y libros entre los que pueden encontrarse varios textos de Lazarte. La escena de la tapa elaborada en rojos y negros muestra los cuerpos amputados y sangrantes de dos soldados tumbados cerca de un alambrado, paisaje rodeado por explosiones de bombas y granadas que destruyen todo a su paso, incluso las letras del título que parecen desmoronarse por la fuerte detonación.

En muchos de los diseños de Warecki puede encontrarse el uso de tonos rojos y negros, utilizados no sólo en función de su impacto visual, sino también por la tradición que los relaciona con las publicaciones y manifestaciones de la izquierda política. Estos colores se reiteran en el libro de César Tiempo, *La campaña antisemita y el director de la Biblioteca Nacional*, a través de una composición inspirada en las vertientes geométricas de los movimientos decorativos de las primeras décadas del siglo XX, con formas planas, figuras alargadas y tintes homogéneos. Si bien no podemos precisar el momento exacto en que Warecki conoce al escritor, entre su correspondencia encontramos una carta de 1935 en la que éste le solicita el diseño de la portada de *La campaña antisemita* para la editorial de la Delegación de Asociaciones Israelitas de la Argentina (DAIA).⁴¹ El libro era una denuncia al antisemitismo de dos novelas escritas por Hugo Wast, seudónimo de Gustavo Martínez Zuviría, en ese momento director general de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, conocido en el ambiente por su conservadurismo y extremo nacionalismo. En su libro, Tiempo describe la ausencia de valor literario de las obras de Wast, a las que denomina “novelones” de un “folletinista evangélico hambriento de popularidad y de oro”,⁴² se refiere al “desinterés que anima toda su producción” y menciona su atención en un “tema, actualizado por la barbarie hitlerista” para estimular las ventas.⁴³ Después de haber sufrido unas dolencias que retrasan el encargo, en octubre de 1935 Warecki le escribe para enviarle la versión definitiva del dibujo a los fines de saber si coincidía con su punto de vista. La imagen muestra una escena con diversas formas superpuestas: la figura de un hombre de nariz aguileña, una estrella de seis puntas y dos lápidas junto con la frase “no matarás”. En varias oportunidades los autores podían intervenir en la idea general del diseño o directamente solicitaban a un artista en particular que plasmará sus pensamientos

en imágenes. Suponemos que la portada resultó del agrado del escritor, ya que no se encuentran otras referencias del tema y el libro fue publicado ese mismo año.

Otro escritor alineado –al igual que César Tiempo– al grupo de Boedo fue Álvaro Yunque, quien cultivó una literatura inserta en temáticas sociales, en algunos casos dedicada al mundo infantil y juvenil, temas a los que Warecki se acercó en distintas oportunidades a través de su gráfica y su pintura. La carátula del libro titulado *13 años. El andador*, publicado en 1935 por la Editorial Atlas de Buenos Aires, continúa con la estética asociada a la ilustración de libros a nivel internacional entre las décadas del veinte y del treinta, las cuales combinaban formas innovadoras de la Bauhaus, el Constructivismo y las nuevas tendencias, a través composiciones asimétricas, tipografías simples y colores homogéneos.⁴⁴ En este caso un niño dentro de una habitación mira hacia una ventana inclinada que exhibe un paisaje urbano construido con formas geométricas y puntos de fuga imposibles. Los edificios y casas compuestos de líneas oblicuas o superpuestos unos a otros fueron motivos frecuentados por el artista, como demuestra la portada realizada en 1936 para la novela *En las calles* del ecuatoriano Jorge Icaza para la misma editorial. La ilustración –inspirada en la vertiente deco-indigenista mediante el uso de verde y negro sobre blanco–, sintetiza el argumento de la historia mostrando a los hombres que se encaminan a Quito para intentar sobrevivir a la falta de agua que afecta los sembrados y la cría de animales en la comunidad de Chaguarpata, donde dejan a las mujeres a cargo de los niños y los ancianos. Es posible que durante mediados de los años treinta Warecki haya realizado otras tapas para esta editorial bonaerense de la cual muy poco se conoce.

En los años posteriores, de todos modos, el artista continuó realizando un tipo de decoración sintética con perfiles angulosos y movimientos diagonales como puede verse en la ilustración del libro de Manuel Forcada Cabanellas *De la vida literaria. Testimonios de una época*, impreso por la editorial Ciencia en 1941. El tomo pertenecía a la colección *Nun* dirigida por el escritor, la cual utilizaba el mismo nombre de la revista literaria cuyo único número salió en abril de ese mismo año en Rosario.⁴⁵ Con prólogo de Fausto Hernández, carátula y viñetas de Ricardo Warecki y un exlibris de Leónidas Gambartes, el libro narra las aventuras ultraístas del autor en Sevilla a partir de su vínculo con el joven Borges y su mirada sobre el mundo literario español de las décadas del veinte y del treinta. En ese recorrido se encuentran referencias a la Guerra Civil Española y críticas a los intelectuales aliados al franquismo, un tema que, como vimos, congregó a varios personajes de la época.⁴⁶ Las colecciones literarias de esta librería y editorial, perteneciente a Manuel F. Genolet y Juan Pablo Montserrat, fueron acompañadas por imágenes de varios artistas de la ciudad, entre ellos, Alfredo Laborde y Ricardo Warecki. Éste último había ilustrado los textos de Forcada Cabanellas divulgados en el diario *La Capital* durante los años cuarenta al tiempo que fue convocado para formar parte del staff de dibujantes de la revista *Nun*, que lo presentaba entre sus páginas aludiendo especialmente a su destreza aplicada al diseño gráfico:

(...) [Warecki] se viene destacando por sus ilustraciones y dibujos de inéditos perfiles y vigorosa concepción. Su continuada actuación en la

prensa diaria y en las carátulas de libros porteños y rosarinos le ha permitido revelar sus auténticas dotes para el desempeño del difícil arte de captar con justeza la sensibilidad de los creadores literarios.

Sin poner de relieve su faceta de pintor, la pequeña crónica resaltaba la difícil tarea de aprehender las visiones de un autor para volcarlas sintéticamente en una imagen de tapa. En el caso de los trabajos realizados para la revista *Nun* y el libro *De la vida literaria* continuaban con el estilo de las figuras femeninas de cabellos largos y vestiduras clásicas rodeadas de elementos simbólicos asociados al paso del tiempo, la naturaleza y los signos astrales, que había caracterizado parte de su obra realizada para diversas publicaciones como el *Boletín de Cultura Intelectual* y la revista *Paraná* dirigidas por Ricardo Ernesto Montes i Bradley; algunas de las tapas de la revista de la filial Rosario del Automóvil Club Argentino hacia finales de los años treinta o portadas de libros y viñetas, entre las cuales se destacan *Horas del alma* de Aristίδes F. J. Chiesa Maañón; *Un poco de poesía* de Felipe Aldana o el diseño para la faja exterior de los cuadernos de *Confluencia*, dirigidos desde 1948 por Hugo Padeletti, Beatriz Guido y Bernard Barrère. Estas pequeñas escenas usualmente incluían estrellas y elementos de la cultura referidos a las mismas publicaciones a las que aludían, diferenciándose de otros dibujos del artista más narrativos o con mayor cantidad de detalles.

Coda

Este importante conjunto de libros pone al descubierto la fluida relación del pintor con el universo de la industria editorial en la Argentina, sus vínculos con los escritores, libreros y editores, quienes a menudo trabajaron en conjunto a los fines de difundir sus productos, pensados como medios culturales de un valor material y simbólico. Además de transmitir ideas y estructurar mundos posibles, los libros fueron mirados como objetos capaces de activar la imaginación del lector a través de sus ilustraciones interiores y portadas, diseñadas especialmente por los artistas que registraron con sus imágenes los estilos y tendencias de una época determinada, asociada en este caso con la difusión del arte y el diseño modernos.

Las librerías y editoriales inauguradas desde inicios de los años treinta en Rosario funcionaron como espacios de producción, difusión y recepción de ideas políticas, tendencias literarias y manifestaciones culturales, a la vez que incluyeron exposiciones artísticas, puestas en escena de creativas vidrieras y reuniones literarias. La particularidad que aproximó a estos lugares fue la capacidad de agrupar a una serie de artistas e intelectuales, cuyas ideas promovieron y comercializaron, en función de los intereses políticos y sociales que persiguieron o en relación a sus vínculos con determinadas profesiones. Aunque estas casas impresoras no podían competir con los grandes focos editoriales de Buenos Aires, que se iniciaron con el declive de la industria española, se convirtieron en lugares de convivencia para intelectuales y editores emigrados o refugiados, así como para figuras ligadas al periodismo, las letras y las artes plásticas de la ciudad, por lo que fomentaron en mayor medida la producción y edición de autores regionales y nacionales, generando un tendencia de características particulares en donde la profesionalización del mundo editorial se unía a la intención de divulgar la creación desarrollada dentro del ámbito provincial. Lejos



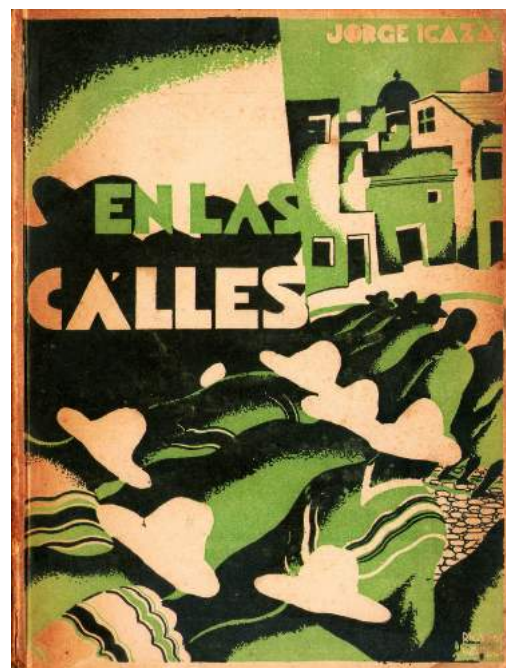
Juan Lazarte, *La locura de las guerras*, Barcelona, Biblioteca Tierra y Libertad, 1933, carátula de Ricardo Warecki.



César Tiempo, *La campaña antisemita y el director de la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires, DAIA, 1935, carátula de Ricardo Warecki.



Álvaro Yunque, *13 años. El andador*, Buenos Aires, Editorial Atlas, 1935, carátula de Ricardo Warecki.



Jorge Icaza, *En las calles*, Buenos Aires, Editorial Atlas, 1936, carátula de Ricardo Warecki.

de leer esto como un condicionamiento que limitaba las posibilidades de crecimiento y expansión territorial, lo pensamos en relación a los intereses culturales que movían a estos editores por sobre las ambiciones económicas o de poder.

De todos modos, si bien quedan muchas aristas por analizar sobre el itinerario de los editores e impresores modernos que cultivaron su profesión en la ciudad de Rosario, la profusa obra ilustrada de Ricardo Warecki permite una vía de entrada para indagar sobre algunos aspectos relacionados con el arte y la producción editorial durante las décadas del treinta y del cuarenta. Luego de ese periodo sus intervenciones parecieron ser cada vez más esporádicas, posiblemente debido a su participación desde 1949 en el Grupo Litoral, momento en el que se dedicó con mayor énfasis a la creación de obras pictóricas. Aún así, este breve pero intenso periodo de experimentación le permitió reforzar una serie de amistades y desarrollar nuevos lazos con figuras de la cultura y del mercado editorial, que se sostendrían a lo largo del tiempo y lo ubicarían como uno de los grandes ilustradores de la primera mitad del siglo XX en Rosario.

Notas

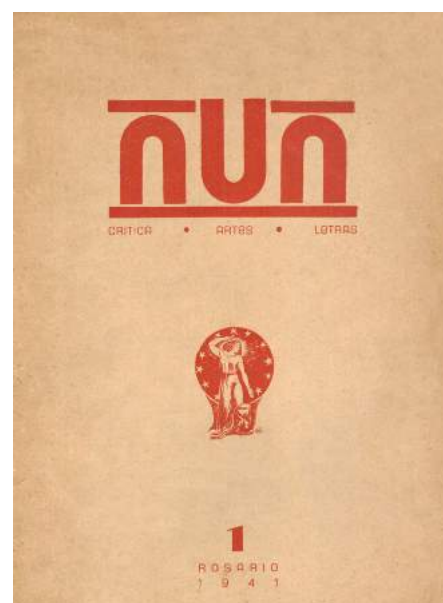
* Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de Rosario, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CIAAL / UNR / CONICET), elisabetveliscek@gmail.com

¹ Incorporar fenómenos hasta ahora ignorados o relegados dentro de la historia del arte es una manera de reposicionar trayectorias específicas para expandir jerarquías tradicionales que usualmente excluyeron ciertas obras y experiencias del cuerpo de lo moderno. El despliegue de una historia de las imágenes más abarcadora y menos atada a criterios fijos o determinantes supone el análisis de otros procesos, por lo general menos explorados, como el de los vínculos entre el arte y la producción editorial.

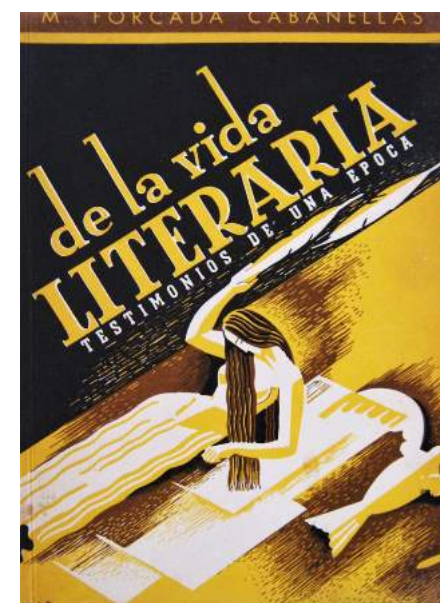
² El análisis sobre el desarrollo de la industria editorial argentina adquirió mayor importancia en las últimas décadas. Además de los trabajos clásicos de Jorge B. Rivera se pueden sumar los de: De Sagastizábal, Leandro, *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba, 1995; De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, Buenos Aires, FCE, 2014; De Diego, José Luis, *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición*, Buenos Aires, Ampersand, 2019 y Giuliani, Alejandra, *Editores y política. Entre el mercado latinoamericano de libros y el primer peronismo (1938-1955)*, Temperley, Tren en Movimiento, 2018.

³ Sagastizábal, Leandro, *ob.cit.*, De Diego, José Luis (dir.), *ob.cit.*, Giuliani, Alejandra, *ob.cit.*

⁴ Luego de la muerte de Laudelino Ruiz en 1972 la Librería y Editorial Ruiz continuó a cargo de su esposa, Irma Moyano, hasta 1977, en esa época sufrió algunos allanamientos debido a que la causa republicana no era bien vista por los militares del Golpe. Por otra parte, la existencia completa de la Librería y Editorial Ciencia fue adquirida por Rubén Naranjo para la Biblioteca Popular "Constancio C. Vigil",



Revista *Nun. Crítica. Artes. Letras*, Rosario, 1941, dirección de Manuel Forcada Cabanellas, carátula de Ricardo Warecki.



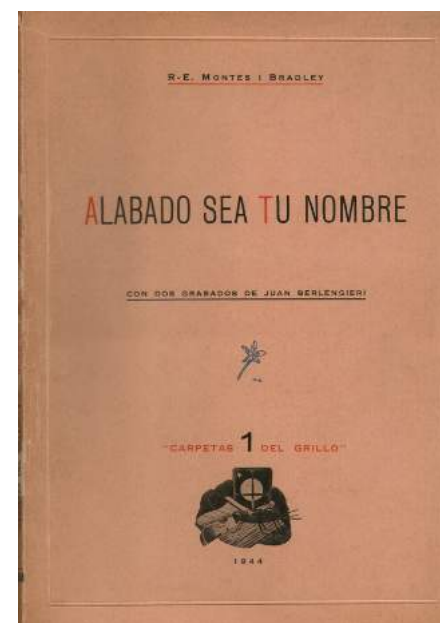
Manuel Forcada Cabanellas, *De la vida literaria. Testimonios de una época*, Rosario, Editorial Ciencia, 1941, carátula de Ricardo Warecki.



Publicidad de la Editorial Ciencia dentro de la revista *Nun. Crítica. Artes. Letras*, Rosario, 1941.



Ricardo Ernesto Montes i Bradley, *Resurrección de Lenzoni*, Rosario, Editorial Palace, 1945, carátula de Ricardo Warecki.



Ricardo Ernesto Montes i Bradley, *Alabado sea tu nombre*, Rosario, Carpetas del Grillo, 1944, exlibris de Ricardo Warecki.

intervenida y desmantelada por el gobierno de facto en 1977.

⁵ Benjamin, Walter, "Sobre el concepto de historia" en *Obras I, 2*, Madrid, Abada, 2008, pp. 303-318.

⁶ Ielpi, Rafael Oscar, "Libreros y librerías", en *Rosario, del 900 a la "década infame"*, Tomo III, Rosario, Homo Sapiens, 2006, pp. 348-356.

⁷ Sobre las características del editor como un agente cultural moderno, consultar el trabajo de Delgado, Verónica y Espósito, Fabio, "1920-1937. La emergencia del editor moderno", en De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina... ob.cit.*, pp. 63-96. De igual manera, según indican Bernardo Orge y Milena Bertolino, a nivel local la profesionalización del editor se produce de manera tardía a partir de figuras que desarrollan paralelamente diversas ocupaciones ligadas a la edición, la impresión, la comercialización o la escritura. Cfr. "Hacia una periodización crítica de la edición de literatura en la provincia de Santa Fe", en Jornadas "La ciudad que yo inventé", Rosario, Centro de Estudios en Literatura Argentina, 2018.

⁸ Seguimos la cronología aportada por Liliana Ruiz en [<https://baltasaraeditora.wordpress.com/tag/laudelino-ruiz/>], última revisión 28.12.2020.

⁹ Entre 1930 y 1971 la Editorial Ruiz publicó más de 200 títulos, una cifra notable para un emprendimiento de esas características, aunque estaba lejos del volumen de impresos de algunos sellos de Buenos Aires donde abundaban *best-sellers* y títulos con éxito de ventas como Sudamericana, que entre 1938 y 1969 publicó 1.500 libros, o El Ateneo con un catálogo editorial de más de 3.000 títulos. Sin embargo, Ruiz se aproximaba más a empresas de tipo familiar como la Librería y Editorial Castellví de Santa Fe, que entre 1936 y 1978 publicó alrededor de 340 obras. Sobre la edición en Santa Fe: Cfr. Orge, Bernardo y Bertolino, Milena, *op.cit.*

¹⁰ Lazarte fue uno de los fundadores de la Unión Socialista Libertaria de Rosario en 1946, a la vez que impulsó el gremialismo médico a través de la creación de distintas federaciones sindicales. Véase Domínguez Rubio, Lucas, *El anarquismo argentino*, Buenos Aires, Libros de Anarres, 2018. Sobre la trayectoria de este médico y humanista puede consultarse: Aguirre, Osvaldo (comp.), *Juan Lazarte. Escritos sobre medicina social y otros temas*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2018.

¹¹ Por ejemplo, ambos coincidieron en el quincenario anarquista *Prometeo*, publicado en Buenos Aires en 1919, en *El Trabajo. Diario de la mañana* (Buenos Aires, 1921-1922), en la publicación mensual *Izquierda* editada entre 1927 y 1928 en Buenos Aires; en *Símbolo. Revista abierta a todas las tendencias modernas del espíritu*, aparecida en Rosario entre 1934 y 1936, y en muchas otras revistas y semanarios, algunos dirigidos por Torralvo.

¹² En 1933 Laudelino Ruiz fue uno de los vocales fundadores del Centro de Unión Republicana y también participó en la creación del Ateneo "Luis Bello", en el que ocupó el cargo de Secretario General. El Ateneo recibió, entre otros, al escritor Stefan Zweig en 1940 y al poeta León Felipe en 1947 y 1948. Asimismo, se encargó de la organización del Instituto Cervantes, que componía una de las secciones culturales del Centro. Sobre el itinerario de esta

entidad: De Laurentis, Fabiana A.; De Marco, Miguel A., "El Centro Español de la Unión Republicana de Rosario y el Ateneo Luis Bello. La formación en el exilio: puentes hacia el progresismo y el desarrollismo", en Crespo, Horacio; Morales, Luis G.; Navarro, Mina A., *En torno a fronteras e intelectuales: conceptualizaciones, itinerarios y coyunturas institucionales*, Cuernavaca, UAEM, 2014, pp. 387-407.

¹³ "En el Ateneo Luis Bello se inauguraron ayer una exposición pictórica y un ciclo de conferencias", en *La Capital*, Rosario, 5.10.1945, p. 18. La fotografía del diario registra un amplio repertorio de pinturas y esculturas de los artistas de la época.

¹⁴ Hacemos referencia a las dependencias locales de la AIAPE, Acción Argentina, el Colegio Libre de Estudios Superiores, el Circulo de la Prensa, el Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral, entre otros ámbitos.

¹⁵ Como analizó Luis Alberto Romero, durante la década del veinte distintas casas editoras se propusieron difundir obras de la literatura mediante la producción de libros económicos que buscaban abastecer a sectores medios y populares, cuyo acceso a la cultura letrada se producía a través de ciertas mediaciones. Cfr. Romero, Luis Alberto, "Una empresa cultural: los libros baratos", en Gutiérrez, Leandro; Romero, Luis Alberto, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, pp. 47-69.

¹⁶ Según el Censo Nacional de 1947 la población total de Rosario era de 529.801 personas y la tasa de analfabetismo del 9.4% (desde los 14 años en adelante). Un ejemplo de los hábitos de lectura lo constituye el diario *La Capital*, uno de los periódicos locales con más circulación, el cual tenía a mediados de los años cuarenta un tiraje de 100 mil ejemplares diarios, una cifra importante si se considera la fuerte crisis que estaba atravesando la industria editorial y la prensa gráfica debido a la escasez de papel.

¹⁷ Cfr. Osborne, Huw (ed.), *The Rise of the Modernist Bookshop. Books and the Commerce of Culture in the Twentieth Century*, New York, Ashgate Publishing, 2015. Los autores analizan la actividad de una serie de librerías independientes que fueron sustanciales en la formación de redes literarias modernas, combinando de un modo exitoso funciones culturales y comerciales.

¹⁸ El "circuito de comunicación del libro" propuesto por Robert Darnton sugiere estudiar las transacciones entre autores, editores, impresores, libreros y lectores como una forma de delimitar el campo. Cfr. Darnton, Robert, *Las razones del libro. Futuro, presente y pasado*, Madrid, Trama Editorial, 2010.

¹⁹ Distintos trabajos han abordado aspectos relacionados a la visualidad del libro, entre ellos nos resultaron particularmente reveladores: Drew, Ned; Sternberger, Paul, *By its cover. Modern American Book Cover Design*, New York, Princeton Architectural Press, 2005; Stead, Evanghelia (ed.), *Readings books and prints as cultural objects*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018. Para el caso nacional: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Libros argentinos. Ilustración y modernidad, 1910-1936*, Buenos Aires, CEDODAL, 2014.

²⁰ Pensados como obras de arte, los *livre d'artiste* son objetos híbridos ideados y efectuados por artistas plásticos y destinadas a su colección, que florecieron y prosperaron durante todo el siglo XX, fundamentalmente en Francia.

²¹ Puede verse su firma, por ejemplo, en la carátula estilo art decó realizada para el

libro *Limitación de los nacimientos: contribución al estudio de los problemas sexuales*, publicado por Juan Lazarte en 1934. Es posible que dos años más tarde haya elaborado la cubierta para la reedición del libro con un nuevo título: *Controlador de los nacimientos*.

²² En particular, Sebastián Perelló formó parte de las primeras comisiones junto a Laudelino Ruiz. Véase: De Laurentis, Fabiana A.; De Marco, Miguel A., “El Centro Español de la Unión Republicana...*op.cit.*, p. 15.

²³ D’Anna, Eduardo, *La literatura de Santa Fe. Un análisis histórico*, Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, 2018, p. 118.

²⁴ “Dioses del Tiempo, de Félix Molina Téllez”, en *Nun. Crítica, Artes, Letras*, Rosario, 1941, p. 25

²⁵ “Nota Editorial”, en Molina-Téllez, Félix, *El mito, la leyenda y el hombre: usos y costumbres del folklore*, Buenos Aires, Ed. Claridad, 1947.

²⁶ Molina-Téllez, Félix, *El mito, la leyenda y el hombre*, *op.cit.*, p. 89.

²⁷ *Ibidem*, p. 173.

²⁸ Sobre estas variantes de su obra: Veliscek, Elisabet, “Arte y literatura del Litoral. Los proyectos editoriales de Montes i Bradley”, en *En-claves del pensamiento. Revista de Filosofía, Arte, Literatura, Historia*, año XV, n° 29, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Nuevo León (México), enero-junio 2021, pp. 193-230.

²⁹ Veintiséis años más tarde, la editorial lanzó *Alberto Maritano. Realidad y símbolo*, un homenaje al autor realizado por su amigo y discípulo, el poeta Oscar Grandov.

³⁰ “Nos inspira y guía un afán de cultura. Nos alienta el deseo de contribuir a disipar definitivamente el mito de ser la nuestra una ciudad esclava de intereses económicos. Queremos probar que existen espíritus afectos –como el que más– a un ideal superior exento de apetitos materiales. Por eso, nuestro nombre es el de nuestra ciudad. Por eso mismo, también, nuestra primer obra [sic], es de un Rosarino, Rodolfo Rivarola...”, reproducido en: De Laurentis, Fabiana A.; De Marco, Miguel A., *op.cit.*, p. 17.

³¹ *Ibidem*, pp. 19-20.

³² El itinerario de este espacio cultural fue estudiado en: Veliscek, Elisabet, “La Asociación Amigos del Arte de Rosario: salones, exposiciones e itinerarios de una institución moderna (1944-1959)”, en *Separata, «Instituciones, agrupaciones y salones en Rosario y Santa Fe»*, año XVII, n° 24, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre de 2019, pp. 1-49, disponible en: [<https://drive.google.com/file/d/1TdES2qfh56KTEDoM6rvhx-WwH0kl7RT5/view>].

³³ Sobre las estrategias adoptadas por el gobierno de Perón para persuadir a los intelectuales y las respuestas a las que éstos recurrieron, véase: Fiorucci, Flavia, *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*, Buenos Aires, Biblos, 2011.

³⁴ Hacemos referencia, por ejemplo, a *La esfinge develada* de Adolfo Weiss (Buenos Aires, Ed. Claridad, 1940); *Fertilidad y esterilidad en el matrimonio* de T. H. Van de Velde (Buenos Aires, Ed. Claridad, 1959); *Los años perdidos* de Jakob Wassermann (Buenos Aires, Ed. Futuro, 1945), etc.

³⁵ Cattaruzza, Alejandro, “Descifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional”, en Cattaruzza, Alejandro (dir. de tomo), *Nueva Historia Argentina*.

Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943), Tomo VII, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2001, pp. 429-476.

³⁶ Otros títulos que aludían a estos temas eran: *La Universidad al servicio de la democracia: una experiencia en política universitaria* de Josué Gollán (h.) (1945); *Cómo pensar sobre la guerra y la paz* de Mortimer Adler (1945); *Libertad y Cultura* de John Dewey (1946).

³⁷ Romera Vera, Ángela, “Prólogo”, en Döblin, Alfred, *No habrá perdón*, Rosario, Ed. Rosario, 1945.

³⁸ Además de Warecki participaron: Laura Bustos Vocos, Alberto Nicasio, Juan Carlos Pinto, Manuel Rueda, Manuel Suero y Ricardo Supisiche. Véase: Veliscek, Elisabet, “Los cuentos imaginados por Ricardo Warecki. Figuras infantiles y espacios soñados”, en *Eadem Utraque Europa. Revista Semestral de Historia Cultural e Intelectual*, año 15, n° 20, Buenos Aires, Miño y Dávila / UNSAM, agosto de 2019, pp. 285-314.

³⁹ En 1953 Laudelino Ruiz se asoció con el músico Alfredo Serafino para fundar las Ediciones Musicales del Interior, pero algunos aseveran que se desempeñó en la Editorial Rosario hasta al menos 1954 o 1955. Entrada sobre Laudelino Ruiz en el diccionario *Rosario Biográfico*, *op.cit.*, s/p; véase también la cronología de Liliana Ruiz ya mencionada.

⁴⁰ Por su singularidad, el libro de Abel Rodríguez y los proyectos de Ricardo Ernesto Montes i Bradley fueron motivo de otros análisis: Veliscek, Elisabet, “La barranca y el río”, documento de trabajo, 2020; Veliscek, Elisabet, “Arte y literatura del Litoral...”, *op.cit.*

⁴¹ Carta de Ricardo Warecki a César Tiempo, Rosario / Buenos Aires, 1935, CT 2979/2980, Subfondo CT - Fondo CEN, Archivos y Colecciones Particulares, Biblioteca Nacional de la República Argentina.

⁴² Tiempo, César, *La campaña antisemita y el director de la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires, DAIA, 1935, p. 11.

⁴³ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁴ Las distintas facetas que adquirió el diseño comercial, de modas e industrial durante los años veinte en su relación con los movimientos modernos fueron desarrolladas en: Kery, Patricia Frantz, *Art Deco Graphics*, New York, Balance House, 1986.

⁴⁵ Una aproximación a la revista puede encontrarse en: García, Carlos, “Sobre la revista *Nun* (Rosario, 1941)”, disponible en [<https://ahira.com.ar/estudios-criticos/sobre-la-revista-nun-rosario-1941/>], última revisión 10 de diciembre de 2020.

⁴⁶ Sobre el trayecto del escritor en España: Rojas, Pablo, “La esquiva silueta del escritor hispano-argentino Manuel Forcada Cabanellas”, en Forcada Cabanellas, Manuel, *De la vida literaria. Testimonios de una época*, Sevilla, Ed. Renacimiento, 2020, pp. 185-211.

Cómo citar este artículo:

Veliscek, Elisabet, “Ricardo Warecki y la tradición del libro ilustrado. Relaciones entre el arte, la edición y el comercio de libros en Rosario”, en *Separata «La circulación de imágenes en Argentina entre 1930 y 1950»*, año XVIII, n° 29, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre de 2021, pp. 1-37, URL: <http://ciaal-unr.blogspot.com/>

Luciano G. Rondano * / El Salón era una fiesta. Carnaval, máscaras y clowns en los Salones Nacionales de Bellas Artes en los años treinta y cuarenta¹

La representación de la fiesta aparece como un tópico bastante común en los catálogos de los Salones Nacionales de Bellas Artes. Desde las tradicionales festividades religiosas en los pueblos del noroeste argentino hasta los nuevos espacios de sociabilidad y esparcimiento que ofrecía la vida nocturna en las grandes ciudades, los artistas multiplicaron el tema de maneras muy diversas. En otra ocasión hemos identificado y desarrollado algunas vertientes dentro de este conjunto, en especial las relacionadas con aquellas obras que centraron la mirada en los aspectos sagrados de la fiesta.² No obstante, a la par de éstas, el imaginario del carnaval se configuró en una de las facetas de mayor relevancia en la representación festiva, sobre todo durante las décadas del treinta y el cuarenta.

Es sabido que, durante el siglo XIX, los personajes de la *Commedia dell'Arte*, el circo moderno y las fiestas de Carnaval, despertaron la fascinación de numerosos artistas y escritores. Además de encontrar inspiración en las increíbles acrobacias y contorsiones de los cuerpos o en el atractivo visual de los trajes coloridos, éstos descubrieron en el mundo de los volantinos un reflejo de su propia condición, así como también, un medio privilegiado para hablar de la cuestión del arte y los artistas. Esta forma de “retrato encubierto” fue estudiada en profundidad por el historiador y crítico literario Jean Starobinski en *El retrato del artista como saltimbanqui*, un ensayo pionero de 1970. Allí observó cómo:

Desde el romanticismo (aunque existen algunos precedentes), el bufón, el saltimbanqui y el payaso han sido imágenes hiperbólicas y a propósito deformantes, con la que los artistas han querido mostrarse a sí mismos y exponer la propia naturaleza del arte.³

A través del ojo del poeta y el pintor, acróbatas y payasos fueron vistos como seres marginales y de vida errante; parias que mediante su arte encontraban un momento de trascendencia y, por lo tanto, una suerte de hermanos espirituales. Aquellos “(...) fueron capaces de ver en los artistas entretenedores no solo un símbolo de la protesta social y el contrapoder de los artistas, sino también de la inmensa soledad y marginalidad que conlleva la vida errabunda”.⁴ Esta elección de los temas circenses durante el siglo XIX formó parte, también, de un proceso de sustitución de los grandes temas de la pintura occidental. Los dioses mitológicos y los grandes héroes, protagonistas de la pintura histórica, en una inversión casi carnavalesca, fueron reemplazados paulatinamente por alegres bufones e intrépidas amazonas:

Esta adopción inesperada de un tema de la pintura de género supone un cambio de héroes y una especie de alegre desafío lanzado a la noción misma de héroe. Las diosas imaginarias se convierten en bailarinas reales y los nobles corceles resultan caballos de doma. ¿Qué queda de la tradición académica de lo Bello y lo Sublime, cuando se presenta el circo y sus ilusiones como centro de verdad?⁵

Más adelante, ya en el siglo XX, aquellas figuras resurgieron con renovada vitalidad cuando muchos artistas del periodo de entreguerras volvieron sobre temas e iconografías clásicas de la pintura, recuperando tradiciones latinas en el marco de las llamadas “vueltas al orden”. Como señaló oportunamente David Batchelor las figuras masculinas, ataviadas con los trajes de la *Commedia dell' Arte*, encarnaron la problemática de la defensa de la libertad y la cultura, así como una reflexión acerca del rol del arte y los artistas en una sociedad atravesada todavía por el recuerdo terriblemente vivo de una guerra pasada y el presagio de nuevos horrores por venir.⁶

La fiesta y el circo: interrupciones de lo cotidiano

Podríamos imaginar al universo del circo y la colorida fiesta del carnaval como territorios privilegiados del recuerdo y la nostalgia, en los que perduran destellos de alegría e inocencia que inmediatamente producen un retorno a un mágico tiempo de la infancia. Como lo señala Starobinski, en la Europa de mediados del siglo XIX:

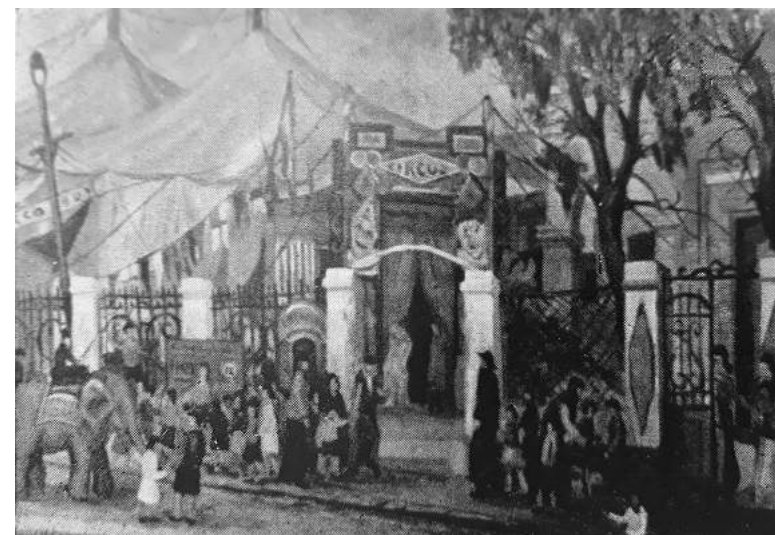
(...) el mundo del circo y de las verbenas representaba en la atmósfera grisácea de una sociedad en vías de industrialización un islote irisado de maravillas, una porción del país de la infancia conservada intacta, un dominio en el que la espontaneidad vital, la ilusión, los prodigios simples de la habilidad o la torpeza mezclaban sus atractivos para un espectador hartado de la monotonía de las tareas de la vida formal.⁷

Por su parte, Rivas Bonillo, recupera esta misma idea de los escritos vertidos por Ramón Gómez de la Serna en su ensayo *Circo*, publicado por primera vez en 1917:

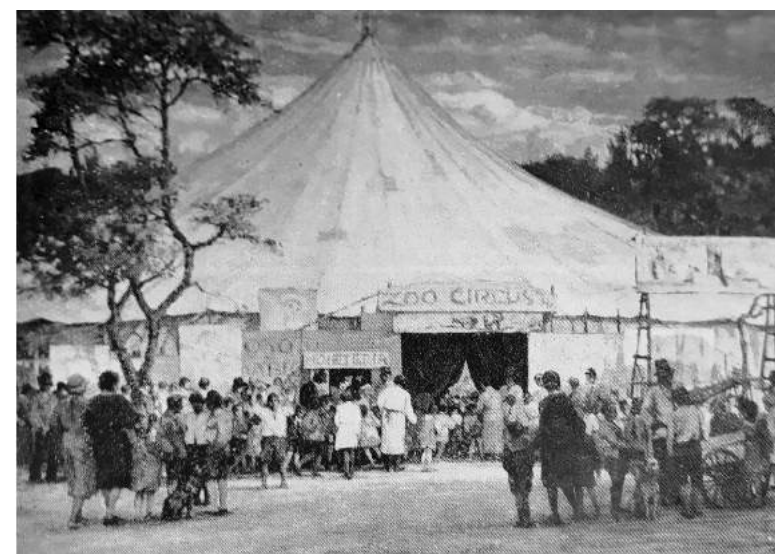
Con la función, el espectador entra en un estado de inocencia, similar al pensamiento ingenuo del niño, de ahí que, al mismo tiempo, el circo suscite un sentimiento de melancolía, toda vez que nos recuerda que esa etapa de credulidad pertenece al pasado.

El circo, en todo caso, nos devuelve a un estado de inocencia, porque en él se encuentra “toda la paradisíaca candidez (...) anterior a la hoja de parra”. Así, si el circo nos retrotrae hasta la edad ingenua de la infancia, también nos traslada desde el momento histórico hasta la esfera mítica de “la gracia primitiva y edénica”.⁸

Estas versiones del circo y el carnaval como alteraciones de la vida cotidiana y, a la vez, como reserva de un mundo incontaminado por la modernidad, podían encontrarse en la obra de algunos artistas argentinos que realizaron sus envíos al Salón Nacional de Bellas Artes. Suelen tratarse de recreaciones de un mundo feliz, de diversiones y maravillas que, en ocasiones, contrastan con un escenario de precariedad. Las escenas que pintan Ceferino Carnacini y Andrés J. M. Castro, en 1937 y 1946 respectivamente, muestran la carpa de circo como una arquitectura extraña que trastoca el paisaje corriente de la ciudad, sitiada por las familias que hacen fila en la entrada que, a pesar de estar abierta, no deja ver más que sombras en su interior



Andrés J. M. Castro, *Motivo de circo*, 1946, Catálogo del XXXVI SNBA.



Ceferino Carnacini, *El circo*, 1937, Catálogo del XXVII SNBA.



Camilo Lorenzo, *Función de la tarde*, 1939, Catálogo del XXIX SNBA.

reforzando el misterio.⁹ En otros casos, se retrata la arena en plena función como un despliegue de prodigios, de cuerpos en acción, fuertes y ligeros, que desafían la gravedad ejecutando arriesgadas piruetas. *Función de la tarde*, de 1939, pintada por Camilo Lorenzo, muestra diversos números del espectáculo circense de forma simultánea, componiendo una escena cargada de acción, vitalidad y movimiento.

Por su parte, la fiesta del carnaval popular en los barrios aparece como un momento de comunión y fraternidad que, como lo indica Homobono Martínez:

Se sitúa en oposición al tiempo ordinario y a la vida cotidiana, y establece una relación dialéctica, paradójica y contradictoria, entre lo sagrado y lo profano, la ceremonia –religiosa o cívica– y lo lúdico, la celebración y la rutina, las pautas de institucionalización y de espontaneidad, la liturgia y la inversión, la trasgresión y el orden, la estructura y la *communitas*, las dimensiones de lo público y de lo individual.¹⁰

Se nos presenta como un umbral a través del cual puede vivirse el tiempo sagrado –el tiempo como *kairos*– y con la capacidad de mediar entre dimensiones que se encuentran separadas en lo cotidiano, volverlas permeables o directamente disolver los límites entre ellas. Las jerarquías y órdenes sociales entre los participantes se relajan y estos pueden experimentar lo que Víctor Turner denomina *communitas*, es decir “la confrontación directa, inmediata y total de las identidades humanas que, cuando ocurre, tiende a hacer que quienes la experimenten piensen en la humanidad como una comunidad homogénea, desestructurada y libre”.¹¹ El clima de la fiesta puede invadir incluso los límites de lo privado, abrir la intimidad de los hogares, socializar lo propio y dar paso, fugazmente, a la vivencia de otro mundo posible. Sin embargo, este retorno breve e inasible a la Edad de Oro es la condición misma de su existencia: no se puede vivir permanentemente en la fiesta y quizás por esta misma imposibilidad se suele despedir al carnaval entre lágrimas de verdadera congoja. La grabadora María Luisa García Iglesias presentó en 1937 *Carnaval*, un aguafuerte en el que podemos observar algunas costumbres tradicionales de la celebración porteña: el desfile en coches o carrozas, los palcos armados frente a las puertas de la casa, los juegos con serpentinas, flores y papeles de colores y una gran variedad de personajes típicos de la fiesta. Entre líneas onduladas aparecen disfraces de tipos regionales o exóticos, como una “aldeana” o un “chino”, junto a payasos, pierrots y colombinas. La composición organiza las figuras en grupos bien definidos, mayormente de a tres, dispuestos en una organización triangular con varios planos –la calle, el palco, la carroza– que se superponen verticalmente. Los personajes y agrupaciones que habitaron las noches del carnaval porteño fueron numerosas y diversas. A lo largo del tiempo han desfilado comparsas, agrupaciones humorístico-musicales y murgas, entre otras. Estas últimas, como señala Doudtchitzky,¹² fueron las encargadas de recoger parte de las tradiciones africanas ausentes del carnaval porteño desde fines del siglo XIX:

Algunos autores sostienen que los ritmos característicos de murga porteña tienen una simbolización que remite a la esclavitud (con el ritmo de

rumba, que se baila mayormente agazapado), liberación con los tres saltos (representado en tres patadas) y libertad (ritmo de matanza de baile más “saltado” y con mayor movimiento de brazos). También que el “temblequeo” de los murgueros tiene que ver con el movimiento de los africanos.¹³

La murga baila y canta por las calles de las barriadas, retomando las tradiciones políticas del carnaval: parodia al poder vistiendo galera y levita, versiones festivas de trajes de la “alta sociedad”, a la vez que se aprovecha de los intersticios abiertos por el humor y las libertades de la fiesta para obrar con su canto como comentaristas críticos de la realidad. Cada una guarda su propia identidad, ligada a un territorio o institución, que se despliega a través de símbolos, colores y adornos. Los llamados “murgueros” –integrantes de la murga– cosen a sus trajes diversos apliques bordados a mano que afirman su pertenencia al grupo y, a la vez, se relacionan a su individualidad e historia personal. Rafael Bertugno retrata en *Murga del barrio* a una de estas agrupaciones, interpretando en una rueda sus instrumentos de viento y percusión para los vecinos que se han acercado a festejar. El bastonero dirige al conjunto y entona unos versos dándonos la espalda, mientras que en su levita distinguimos claramente un bordado rectangular que, probablemente, lleve el nombre del conjunto.¹⁴ Bertugno fue un pintor y aguafuertista oriundo de Montescaglioso, en la región sur de Italia y egresado de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1920. A pesar de ser mayormente reconocido por sus paisajes y motivos del puerto, la cultura popular del barrio estuvo presente también entre sus obras.



María García Iglesias, *Carnaval*, 1937, Catálogo del XXVII SNBA.

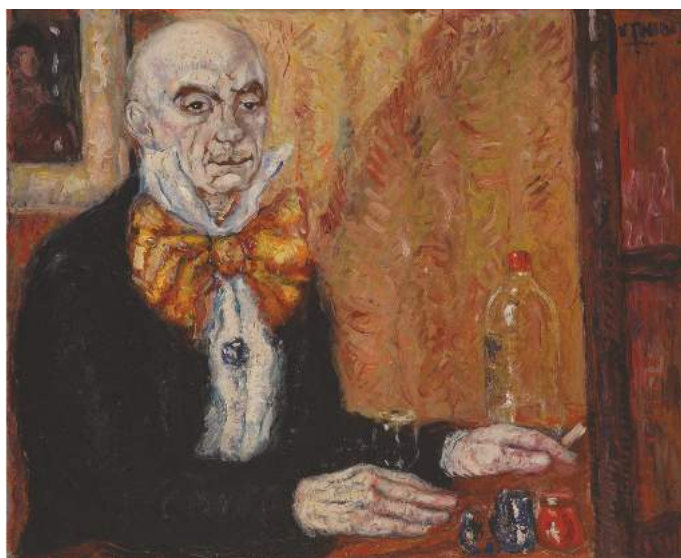


Rafael Bertugno, *La murga del barrio*, 1941, Catálogo del XXXI SNBA.

Cuando se baja el telón: el artista como clown tras bambalinas

Junto a estas visiones luminosas del circo y la fiesta, se desarrollaron también otras facetas vinculadas a la propia identificación de los artistas con el clown, el circo y sus personajes. Esta particular empatía se desarrolló durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX, generando una iconografía enriquecida por el aporte de artistas como Daumier, Toulouse-Lautrec, Rouault y Picasso. Entre ellas afloró una versión mucho más oscura y a veces dramática del mundo circense que resalta los contrastes entre la alegre vitalidad del escenario y la dureza de la vida tras bambalinas.¹⁵ La versión particular del payaso viejo y cansado en el final de sus días aparece con frecuencia entre las obras que se destinaron a los Salones Nacionales de Bellas Artes. Starobinski intuyó dos “finales de carrera” para la figura del payaso trágico.¹⁶ Por un lado, aquel final que se produce en la cumbre del triunfo vano, comparable a la caída de Ícaro, a quien el éxtasis de su vuelo le hizo olvidar la fragilidad de sus alas y, por el otro, la lenta agonía del viejo artista cansado que ya no despierta el interés de su público. *Ocaso*, la última obra enviada por Thibón de Libián al Salón Nacional en 1930, poco antes de su muerte, refleja el triste destino de un viejo payaso abatido que se maquilla una vez más para salir a escena. El personaje mira fijamente al espectador que lo ha sorprendido detrás de la máscara y sus facciones muestran el agotamiento y el cansancio de la vida errabunda.

También en las telas de Camilo Lorenzo, resulta frecuente observar a los artistas maquillándose para la función en algún rincón de la carpa improvisado para tal fin, entre medio de gente que viene y va, o esperando tras el decorado, listos para salir a la pista. Entre finales de los treinta y mediados de los cuarenta, sus obras derivaron en una serie de escenas en las que representó, de forma todavía más evidente, a los artistas del circo en su rol como trabajadores. En pinturas como *Rincón de carpas* o *Gente de circo*, vemos a los personajes armar y desarmar carpas y carrozas, todavía vestidos y maquillados, en una labor comparable a la de cualquier



Valentín Thibon de Libian, *Ocaso*, 1930, Colección Museo Castagnino+macro, Rosario

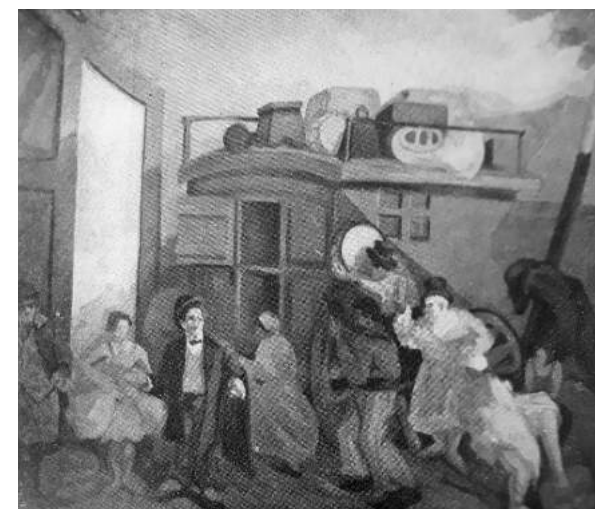
obrero. Esta nueva configuración podría responder a la situación social percibida en las periferias de las grandes ciudades, pobladas de nuevos trabajadores –muchos de ellos provenientes de las provincias del interior– empleados en la floreciente industria nacional empujados a los márgenes y a veces a la miseria. Entre los envíos de esta serie, hay uno que destaca de manera particular por la iconografía abordada. Se trata de *Accidente de circo*, de 1941. En ella se representa la tragedia vivida ante la caída de una *écuyère* de su montura. Algunos hombres desalojan al público de la carpa mientras que el dúo de payasos, junto a otra amazona, intentan como pueden auxiliar a su compañera. Una atmosfera patética y goyesca tiñe toda la escena: uno de los payasos oculta su rostro entre las manos, paralizado por la situación y el llanto. Este es el único cuadro que recoge la temática del accidente de circo presentado al Salón Nacional y su narración recuerda al óleo *Circus*, pintado por el expresionista alemán August Macke en 1913. La caída de la bella amazona puede interpretarse como la mala estrella a la que es propenso todo artista. Según Jean Clair, la figura de la amazona, sostenida en un frágil equilibrio, de pie sobre el lomo del corcel, puede ser homologada a la representación de *Tyche*, la diosa griega de la fortuna, cuya iconografía clásica la muestra en equilibrio sobre una bola.¹⁷ Casi siempre se la encuentra emparejada con una figura en reposo, por lo general un atleta o un viejo payaso. Según Clair, juntas revelan:

El conflicto entre disciplina y exuberancia, y asimismo entre razón y azar; la resolución de los contrarios mediante la búsqueda del momento propicio (...); la *concordia discors* entre el equilibrio clásico y la turbulencia romántica de la cual fue presa Goethe.¹⁸

La obra de Lorenzo revela la naturaleza trágica del espectáculo y su juego fatal al borde de la muerte. Esta danza macabra con la fatalidad podría ser entendida también como una metáfora de la vida del artista, empujado a los márgenes de la so-



Camilo Lorenzo, *Rincón de carpas*, 1938, Catálogo del XXVIII SNBA.



Camilo Lorenzo, *Gente de circo*, 1943, Catálogo del XXXIII SNBA.



Camilo Lorenzo, 1939, Catálogo del XXIX SNBA.

ciudad y jugándose en cada obra la vida, el éxito y el fracaso. No obstante, teniendo en cuenta el carácter único de la escena y el momento angustiante de su realización –en pleno desarrollo de la Segunda Guerra Mundial–, la obra podría estar referenciando veladamente otro tipo de tragedia, una tan devastadora que incluso penetra en los últimos refugios de la magia y la inocencia.

El payaso y la amazona conviven también en el óleo *Pre-escencia*, presentado por Julio Suárez Marsal en 1940. Oriundo de la provincia de Buenos Aires, Suárez Marsal, se radicó en la provincia de Mendoza en 1937 donde ejerció la docencia. Fue director de la Escuela de Cerámica de la Universidad Nacional de Cuyo y también del Museo Provincial de Bellas Artes “Fernando Fáder”. Se dedicó a la escultura, la ilustración y la pintura, tanto de caballete como mural, además de cultivar la investigación y crítica de arte. Su obra posee una potente carga geométrica de influencia poscubista con la cual trabajó tanto la figura humana como el paisaje, en particular el de las cordilleras andinas, a las que represento desde una perspectiva monumentalista. *Pre-escencia* es una obra cargada de simbolismos que retrata a un payaso ensimismado en sus pensamientos. De su mente parecieran surgir figuras etéreas de animales y monstruos que se desplazan a su alrededor, girando en un ciclo interminable. Entre ellas destaca una amazona en su caballo –cuyo modelo se asemeja al personaje femenino de *El circo* de Seurat– perseguida por un monstruoso reptil con características antropomorfas que, ataviado con una galera, pareciera representar un oscuro poder económico.



Julio Suárez Marsal, *Pre-escencia*, 1940, Catálogo del XXX SNBA.

Durante los años treinta y cuarenta fue recurrente la aparición de acróbatas y amazonas en el Salón Nacional. Los saltimbanquis de estas obras carecen del activo vigor que demuestran durante su actuación en el escenario, por el contrario, se muestran en reposo, solitarios o en grupos muy reducidos, con los brazos cruzados y un semblante ensimismado. Algunos ejemplos los encontramos en los óleos de Víctor Roverano –*Acróbata*, de 1932–, Jorge Larco –*Muchachos de circo*, en 1934–y Luis Gerónimo Martignoni –*La ecuyere*, de 1944–. Entre ellos, dos versiones de la amazona, realizadas por Mario Giordano La Rosa, se destacan del conjunto: *Caleidoscópica* de 1934 y *El caballo rojo* de 1945. Se trata de figuraciones potentes y arquitectónicas que sustituyen el habitual escenario tras bambalinas por un paisaje fabril y portuario altamente geometrizado, lleno de chimeneas, barcos, puentes y almacenes, introduciendo el elemento moderno poco frecuente en este tipo de composiciones, usualmente atemporales. Si ya de por sí este cambio de decorado resulta insólito, más aún lo es el de la montura de la caballista que ahora cabalga sobre un carrusel. Giordano La Rosa juega con las apariencias de lo vivo y lo inerte produciendo un efecto de “inquietante extrañeza” sobre los caballos de madera que se confunden con seres animados, un recurso habitual de la pintura metafísica y los realismos de entreguerras.¹⁹ En el caso de la obra más temprana, llama la atención la carga de sensualidad y erotismo de la escena. En lugar de encontrarse en reposo, la amazona, cual mítica figura, monta desnuda el brioso corcel de madera en un espacio que se percibe inestable y dinámico por el uso de curvas y diagonales. Un movimiento, valga decir, en potencia, ya que la precisión del detalle subsume la totalidad del cuadro en un tiempo suspendido. La idealización de la mujer como poseedora de una sexualidad activa, “masculina” y, por ende, peligrosa, es un tópico del siglo XIX que se consume en el arquetipo de la *vamp*. En el caso de la *ecuyere*, señala Starobinski:

(...) en la flexibilidad de ese cuerpo femenino se esconde, en realidad, una virilidad agresiva y peligrosa. Hay algo que la une con las fieras que se exhiben en la misma pista. Desgracia para el imprudente que intente poseerla. Esta caballista no es sólo una fría amazona, una Diana indiferente al amor: es una Hécate fúnebre que conduce un pálido cortejo de difuntos.²⁰

Uno de los artistas más influenciados por las temáticas circenses fue, seguramente, el dibujante y grabador autodidacta Juan Dell’ Acqua. Nacido en 1907, en Antofagasta, Chile, participo de los Salones Nacionales desde 1934. Sobresalió también como realizador de afiches, llegando a diseñar algunos importantes durante el peronismo.²¹ Entre los trabajos más importantes que realizó se destaca el mural de la sección argentina de la Exposición de Nueva York en 1939. Su figuración, al principio más realista, sobre finales de la década del treinta se torna sumamente expresionista a la vez que se carga de elementos decorativos, dando como resultado una obra de carácter particular. En 1938 presentó al Salón Nacional la xilografía *El Cristo de la risa*, que retoma un viejo motivo presente en los pintores y literatos del siglo XIX: la superposición de la figura del payaso trágico a la de Cristo como una suerte de redentor sacrificado. Como expone Starobinski:



Mario Giordano La Rosa, *Caleidoscópica*, 1934, Catálogo del XXIV SNBA.



Mario Giordano La Rosa, *El caballo rojo*, 1945, Catálogo del XXXV SNBA.

La lucha del alma contra los tormentos de su encarnación encuentra su expresión última en el rostro de Cristo. El holocausto del payaso trágico –víctima inocente– ofrece una réplica apenas paródica de la Pasión. El *clown*, que es el *que recibe las tortas*, se convierte así en el doble emblemático del Cristo de los ultrajes.²²

Y prosigue más adelante:

(...) los grandes autores dramáticos con frecuencia han hecho del *clown* o del bufón el agente de salvación, el genio bueno que, pese a su torpeza y sus sarcasmos, echa una mano al destino y contribuye al regreso de la armonía a un mundo que el maleficio había perturbado. (...) Aparentemente lo lían todo y siembran por todas partes la confusión; pero, al final, sus torpezas resultan ser providenciales, pues obedecen a una lógica mágica que desbaratan todas las previsiones razonables. Son los bienhechores de la vida y el amor amenazados.²³

Cristo de la risa, expone en primer plano la figura de un payaso alado con la cabeza tumbada hacia un lado. Detrás, otro personaje con los brazos abiertos se funde con el primero dando la impresión de formar un solo ser, una especie de titiritero fundido con su marioneta. La imagen de un cristo alado es rara, pero podría estar basada en el Cristo Seráfico que suele acompañar la representación de San Francisco de Asís, recordando la ocasión en que el Santo recibió los estigmas, como ocurre en el conjunto escultórico presente en la Iglesia de la Orden Tercera de São Francisco da Penitência en Río de Janeiro. Sin embargo, otros grabados que parecieran pertenecer a la misma serie, como *Liberación* de 1947, sugieren que las alas de los payasos se vinculan, seguramente, con la idea de libertad. Un año antes de presentar el *Cristo de la risa*, Dell' Acqua envió al *Salón Debut*, un aguafuerte cuyo personaje central es un clown a punto de ingresar a escena. Este ocupa el eje central de la composición y su verticalidad se refuerza mediante las frenéticas líneas del aguafuerte que dan textura y perspectiva al fondo umbrío. Sus manos son desproporcionadamente grandes, como en las monumentales representaciones de trabajadores, mientras que su mirada perdida le confiere una actitud reflexiva.²⁴ Estas características otorgan a la obra un clima totalmente diferenciado de aquellas que Dell' Acqua realizó en años posteriores, ya que claramente presenta una factura mucho más cercana a los realismos del periodo de entreguerras. A su vez, la pose frontal del payaso con sus manos caídas por delante es, sin lugar a dudas, una referencia directa del famoso *Gilles* de Antoine Watteau, protagonista de las *fête galantes*. Esta sustitución de Pierrot por un clown ordinario demuestra una constante en las obras de este periodo: la superposición habitual y desprejuiciada de los personajes del circo, el carnaval y la *Comedia dell' Arte*. Arlequines, clowns, pierrots y acróbatas intercambian continuamente sus atributos y se mueven indistintamente por escenarios diversos.



Juan Dell' Acqua, *Cristo de la risa*, 1938, Catálogo del XXVIII SNBA.



Juan Dell'Acqua, *Debut*, 1937, Catálogo del XXVII SNBA.

Un desfile de máscaras y arlequines. La problemática del arte y la cultura

Desde mediados de la década del veinte, comenzaron a ingresar al Salón Nacional varias obras que evidenciaban un ensayo de diversas torsiones formales y que sirvieron para allanar el camino a la paulatina incorporación de la novedad estética al interior de la institución. Spilimbergo, Forner, Berni, Lacámara, Scotti, Travascio, Gigli y Giordano La Rosa, fueron algunos de los nombres que, a través una figuración de nuevo cuño contribuyeron a renovar el campo artístico argentino. Como afirma Diana Wechsler, estos artistas:

Ensayan una representación más abstracta mientras abandonan los detalles anecdóticos y tratan a las formas como planos y volúmenes en el espacio transgrediendo sutilmente la norma establecida. Los motivos elegidos para estos ejercicios plásticos son las naturalezas muertas, los desnudos y las figuras, temas que aparecen de manera creciente a partir del Salón de 1928.²⁵

Poco tiempo después, asumiendo viejas tradiciones iconográficas del arte occidental, muchos de estos artistas terminaron por sumar a estas figuras y naturalezas muertas, distintos personajes, máscaras y antifaces relacionados con el repertorio de la *Commedia dell'Arte*, el teatro y el carnaval. De acuerdo con Lorena Mouguelar:

En un contexto de reafirmación de las tradiciones latinas –en oposición a la expansión germana– italianos y franceses reelaboraron modos de representación y temas aun latentes en el dominio de la cultura. (...) Las figuras ataviadas con trajes característicos de los actores de la comedia del arte, que les permitían a estos pintores volver a la representación icónica sin olvidar el legado de las vanguardias podían leerse como una “reflexión sobre la cultura” y la función del artista dentro de la sociedad.²⁶

A partir de los años treinta y hasta mediados de los cuarenta, se multiplicaron las apariciones de arlequines, pierrots y payasos interpretando instrumentos musicales. Estos seres, apenas sosteniendo la práctica de su arte, se erigían como salvaguardas de la cultura occidental en un clima que comenzaba a percibirse lleno de amenazas e incertidumbres. Podemos rastrear algunos ejemplos en los catálogos de los salones: *El dúo* y *Composición* de Horacio Butler en 1936, *Pierrot músico* de Cesar López Claro en 1939, *Arlequín* de Elba Villafañe en 1941 y *Arlequín y la acróbata* de Mario Giordano La Rosa en 1943. No podemos olvidar, tampoco, la famosa serie de Arlequines que Emilio Petorutti elaboró desde mediados de los años veinte y que envió al Salón entre 1934 y 1938. Estas últimas producciones, derivadas de sus indagaciones formales en torno al cubismo sintético, presentan a los músicos de una manera abstractizante, reduciendo sus figuras a una sucesión rítmica de planos de colores.

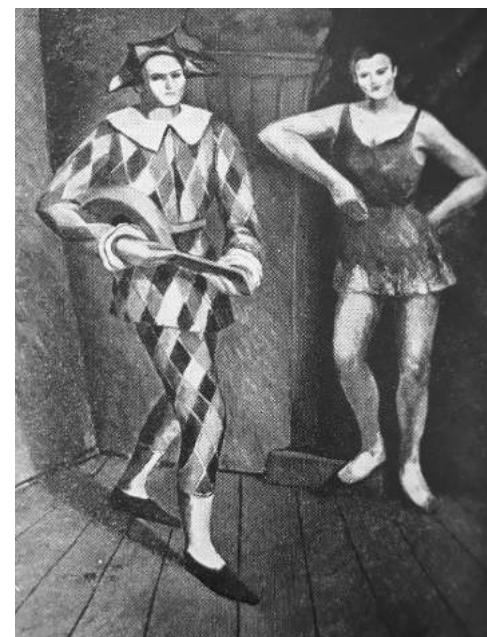
La figura de Arlequín –ya no como músico– se encuentra presente también en *Camarín de circo* de Ernesto M. Scotti, obra ganadora del Primer Premio en el Salón Nacional de 1940. El óleo de gran formato toma de excusa el tópico de la familia

de saltimbanquis –trabajado, entre otros, por Daumier y Picasso– y sintetiza diversas iconografías en una sola escena para hacer de la tradición de la pintura occidental su tema. En esta tela conviven, junto al personaje de la comedia del arte, un desnudo sentado en primer plano, una maternidad y una figura melancólica acodada. Alrededor se distribuyen diversos elementos geométricos –el círculo del redoblante, el cubo de asiento, el pedestal de apoyo–, mientras que, en el fondo, una cortina levantada permite vislumbrar la arena vacía. La narración gira en torno a una tirada de cartas que, dada la cantidad de significantes y el año en que fue presentada, difícilmente pueda asociarse a un interés egoísta de los personajes en conocer su fortuna económica o su suerte para el amor. Mas bien, parecería otro tipo de presagio, en todo caso más oscuro y amenazante.²⁷ El premio obtenido por este cuadro, coronó una serie de reconocimientos que Scotti fue cosechando en su paso por el Salón Nacional desde su debut en 1925: en 1926 obtuvo el Premio Estímulo, el Premio Cecilia Grierson en 1935, el Premio Composición en 1936 y el Premio Eduardo Sívori en 1937, entre otros.

Durante las primeras décadas del siglo XX, las máscaras se convirtieron en objetos fascinantes para los artistas de las primeras vanguardias que salieron a la caza de piezas etnográficas, atraídos por sus cualidades formales y sus procesos de



Ernesto M. Scotti, *Camarín de circo*, 1940, óleo sobre tela, 200 x 224 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, inv. núm 1770.



Mario Giordano La Rosa, *Arlequín y la acróbata*, 1943, Catálogo del XXXIII SNBA.



César López Claro, *Pierrot músico*, 1939, Catálogo del XXIX SNBA.



Horacio Butler, *El dúo*, 1936, Catálogo del XXVI SNBA.



Elba Villafañe, *Arlequín*, 1941, Catálogo del XXXI SNBA.

síntesis del rostro humano. Esta corriente primitivista utilizó la estética de los objetos “tribales” como una manera de insuflar nueva vida a un arte occidental al que se consideraba osificado.²⁸ No obstante, otros artistas se sirvieron de un tipo diferente de máscara, de raigambre carnavalesca, perteneciente a tradiciones de largo aliento en la historia de la pintura. Las máscaras que poblaron el universo pictórico de Enrique de Larrañaga pertenecieron, definitivamente, a esta estirpe. Su obra, como la de pocos, mantuvo en todo momento una honda cercanía con el mundo popular. Hijo de padres vascos, comenzó sus estudios en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación en la cual recibió clases de maestros como Cesáreo Bernaldo de Quirós y Fernando Fáder. Su influencia fue palpable en las primeras series, dedicadas a la representación del paisaje nacional. A fines de 1924 emprendió un viaje por Europa, en el que recorrió lugares de Italia, Francia, Bélgica e Inglaterra, estableciéndose finalmente en España. Allí entabló relación con otros artistas como Cecilio Guzmán de Rojas, Antonio Berni, Emiliano Barral, Gregorio Arranz y José Gutiérrez Solana, con quien frecuentó la tertulia del café Pombo. Según Roberto Amigo:

Su caso es distinto al de los artistas de su generación que se instalaron con la aspiración de emular el arte actual europeo (más accesible en los años veinte por el retorno a la armonía y la claridad compositiva), por el contrario Larrañaga continuó con lo que venía pintando antes de iniciar su viaje, lo que el crítico José Francés denominó “ruralía remota”, y cuando recibe el impacto de lo moderno es desde la obra de José Gutiérrez Solana, distante del equilibrio clasicista del retorno al orden.²⁹

La influencia del maestro madrileño fue decisiva para los nuevos rumbos que siguió su pintura a partir de los años treinta “manteniéndose en el registro de lo popular, a veces desde lo grotesco”.³⁰ Al retornar a la Argentina en 1931, Larrañaga participó activamente del Salón Nacional, produciendo obras de gran importancia y obteniendo todos los galardones a lo largo de la década: en 1931 recibe el Segundo Premio Municipal por *El mudo*; en 1932 el premio Jockey Club por *Carnaval*; en 1934 gana el primer premio con *Mr. Teddy* (hoy desaparecida), en 1935 obtiene el Primer Premio Municipal por *Arrieros* y en 1936 gana el Gran Premio Adquisición con *Entre telones*.

La primera de estas obras presenta a un artista enmascarado vestido como un payador. Esta figura popularizada por el circo criollo, acompañaba con una guitarra sus versos improvisados que, muchas veces, referían a la actualidad a la manera de una crónica cantada. Larrañaga utilizó tonos terrosos para la escena y los ropajes del gaucho, a la vez que distorsionó la perspectiva mediante el uso de planos rebatidos. El título de la obra termina de cerrar el sentido paródico de este cantor silente que, irónicamente, tampoco puede interpretar su instrumento ya que lleva unos guantes de tela. Mirando de forma oblicua, la máscara busca la complicidad del espectador en esta charada. Roberto Amigo percibió también la potente carga crítica de la pintura en el contexto de miseria, desocupación y fuerte represión que acompañó el primer golpe de estado en Argentina: “El trabajador disfrazado, entonces, no toca ni canta. ¿Es arriesgado suponer que *El mudo* debe leerse desde la crisis del treinta? El



Enrique de Larrañaga, *El mudo*, 1931, Colección Museo Castagnino+macro, Rosario

sujeto aislado lleva consigo las formas sociales que lo hacen posible”.³¹ Tanto en esta obra, como en el caso de *Carnaval*, se percibe claramente la influencia de Gutiérrez Solana, aun presente en los primeros años del pintor en la Argentina. En esta última, el pintor reelabora tanto el tema del *Entierro de la sardina*, heredado de Goya, como el de las danzas macabras. Parodiando las escenas de lamentaciones, Larrañaga narra un velorio de carnaval en el que una comitiva da sepultura al difunto/muñeco entre música y baile, una fiesta presidida por un personaje disfrazado de la parca ¿o acaso se trata de la misma muerte? Como en los grabados de Goya “máscara y rostro se confunden, la primera pierde su materialidad y se fusiona con lo que antes solo cubría. Al retirarla, sin embargo, revela que, bajo ella, el verdadero rostro es idéntico a la máscara que lo tapaba”.³² La máscara grotesca augura el destino que a todos nos iguala al final de nuestros días. El influjo de Gutiérrez Solana se diluyó en poco tiempo de la obra de Larrañaga, que siguió reelaborando el tema del circo y el carnaval en otras claves. Durante los años siguientes presentó varias escenas de máscaras al Salón Nacional resueltas mediante un soberbio uso del color, a través de fuertes contrastes y saturaciones. Una de las más importantes fue, sin lugar a dudas, *El palco*, que como lo indica su título se desarrolla en uno de los tantos teatros que solían organizar bailes de máscaras durante la época de carnaval. Las máscaras de Larrañaga, que se funden con los rostros que las portan, resultan inquietantes y enigmáticas, complejizando un tema común entre los impresionistas del siglo XIX como fue la presencia de mujeres en los palcos del teatro.³³

Las máscaras grotescas aparecieron también en la obra de José Benito de Bikandi, que continuó trabajando sobre las costumbres de su tierra natal, el País



Enrique de Larrañaga, *El palco*, 1939, Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez"

Vasco, aun cuando ya hacía tiempo se encontraba radicado en Argentina.³⁴ Continuando esta vertiente, presentó al Salón Nacional de 1940, su obra *Carnaval*. En ella podemos ver a una interminable turba disfrazada descender desde la ciudad, cruzar un puente y, por último, desfilar frente al espectador. La enorme y delirante bacanal se compone de una diversidad de personajes, entre los que encontramos zanqueros, cabezudos y animales de todo tipo, aunque por el tamaño y calidad de la reproducción cuesta individualizar cada uno. La locación pareciera ser el Puente Viejo –*Zubi Zaharra*– de Ondarroa, pueblo natal de Bikandi, reconocible por el pasaje que asoma por debajo de uno de sus arcos, contiguo al edificio de la Cofradía Vieja que da paso a la plaza del mercado. Una pincelada suelta y convulsa otorga al cuadro un tono potente y expresivo, acorde a la locura de la fiesta, que se potencia en la vista de las montañas del fondo. Las referencias a la pintura de James Ensor son innegables en esta sucesión de máscaras grotescas, en particular a *La entrada de Cristo en Bruselas*. Esta influencia es perceptible también en la serie de dramáticas composiciones que desarrolló Luis Gowland Moreno durante los años en que se prolongó la Segunda Guerra Mundial, en sintonía con la tragedia que asolaba el mundo. En este conjunto de naturalezas muertas –que incluye obras como *Tormento* de 1942 y *La confesión* de 1944– Gowland Moreno dispuso diversas máscaras y piezas de maniqués junto a calaveras, tanto humanas como de animales. En *La confesión*, por ejemplo, el macabro cráneo de un equino pareciera escuchar sonriente el murmullo de una careta maliciosa. Sobre el fondo asoma la cabeza de un maniquí que inexpresiva confronta al público, mientras que bajo todo el conjunto se dejan ver unas cadenas. Toda la imagen remite al género de las *vanitas* en la que los distintos elementos simbolizan los placeres vanos, la existencia finita y la inevitabilidad de la muerte.³⁵

Además de estas versiones grotescas, otros tipos de máscaras poblaron los bodegones y naturalezas muertas de este periodo, acompañadas de arreglos florales, paños de tela e instrumentos musicales. Bárbara García Menéndez sostiene que:

Como objeto de bodegón, sin nadie detrás, estas máscaras rompen la frontera entre el yo y el otro y resultan especialmente inquietantes. Cuestionan la diferencia entre lo animado y lo inerte, entre la presencia de lo humano y la deshumanización del disfraz, y entre el rostro y la careta.³⁶

La primera obra de este tipo que aparece en los catálogos es *Naturaleza Muerta* de Aquiles Badi, merecedora del segundo premio en el Salón de 1927. Badi, uno de los referentes de la renovación estética en este periodo –integrante del Grupo de París junto a Horacio Butler, Héctor Basaldúa y Antonio Berni, entre otros– cultivó una figuración moderna y constructiva desarrollada en los talleres de Henri Le Fauconnier y Charles Guerin. Integrados dentro de la llamada Escuela de París, estos artistas “se afanarán de recuperar una tradición añorada reconstruida ahora sobre los valores clásicos y estables de orden, claridad y armonía. Así, diseñan una vía más apta para la recuperación de un mundo devastado por la violencia de la guerra”.³⁷ En aquel momento, las enseñanzas irradiadas, principalmente, desde los talleres de André Lothe y Othon Friesz se convirtieron en un norte a seguir para



José Benito de Bikandi, *Carnaval*, 1940, Catálogo del XXX SNBA.

muchos de aquellos recién llegados a la capital francesa. El pensamiento estético de Lothe consistía en “el deseo de sintetizar el arte clásico, en términos de armonía, orden y equilibrio, y la incorporación de un lenguaje moderno acorde con los nuevos tiempos”.³⁸ Junto a *Naturaleza Muerta*, Badi presentó en aquel Salón otra tela protagonizada por una figura circense, *El Saltimbanqui* –conocida también como *El acróbata azul*– que da cuenta de una figuración sólida y estructurada mediante valores clásicos. Fueron numerosas las obras que los siguientes años, bajo títulos como *Naturaleza muerta* o *Composición*, continuaron presentándose en el Salón Nacional incorporando variaciones a los bodegones con máscaras. Algunas como *Composición* de Arturo Guastavino o *Naturaleza muerta* de Juan Carlos Faggioli, añadieron instrumentos musicales, como un laúd o una Guitarra aludiendo también al mundo de las artes y la cultura. También la pintora María Isabel Roca participó del XXVI Salón Nacional de Bellas Artes con *Naturaleza muerta*. En esta composición sólida y estructurada, Roca dispuso un jarrón con un arreglo floral y dos máscaras posicionadas de forma tal que, desprendiéndose del gesto neutral, resultan sumamente expresivas. Incluso el paño parece plegarse de tal forma que acobia los rostros artificiales. El mundo del carnaval y sus máscaras fueron un motivo frecuente tanto en su obra como la de su pareja, el pintor Enrique de Larrañaga, al que tratamos previamente. A través de diversas fotos puede verse a las máscaras habitar el taller en el que ambos trabajaban, a la espera de saltar a una de sus telas.



Luis Gowland Moreno, *Tormento*, 1942, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”.



Luis Gowland Moreno, *La confesión*, 1944, Catálogo del XXXIV SNBA.



Arturo Gerardo Guastavino, *Composición*, 1933, Catálogo del XXIII SNBA.



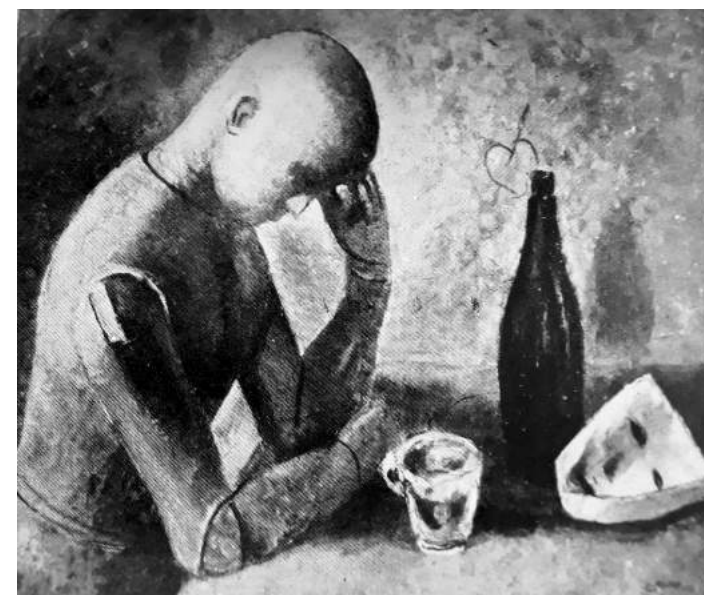
Isabel Roca, *Naturaleza muerta*, 1936, Catálogo del XXVI SNBA.

La influencia de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico y Carlo Carrá, así como de los mundos oníricos del surrealismo, resulta evidente en otras obras del periodo, como es el caso de *Composición* de Enrique Borla y *Naturaleza muerta aérea* de Luis Gerónimo Martignoni, ambas de 1939. La primera muestra un maniquí acodado sobre una mesa junto a un vaso, una botella de cerveza y una máscara, de la cual solo vemos el reverso. La careta, otrora el verdadero rostro del muñeco, pareciera esbozar una sonrisa cruel y burlona. Dibujada sobre la pared vemos la posible causa del profundo estado melancólico que envuelve al personaje: un corazón atravesado con una flecha, un mal de amores. La figura del bebedor aparece asociada a la melancolía desde la doctrina de los cuatro humores ya que, según se señala en el *Problema XXX, I* atribuido a Aristóteles, el vino por ser de naturaleza aérea tendría el mismo efecto en los hombres que la bilis negra, causa de la naturaleza melancólica.³⁹ En la segunda obra, Martignoni ubica, entre medio de una serie de objetos geométricos, un antifaz y unos guantes insólitamente insuflados de vida. Estos, cual fragmentos del cuerpo humano, generan una sensación de ambigüedad y extrañeza al diluir los límites entre lo vivo y lo inerte, condensando una escena que se sostiene en el límite de “lo imposible” y “lo improbable”.⁴⁰

A principios de los cuarenta, aparece también la obra de una artista enigmática. Josette Gonzales Moreno participa tan solo en tres ocasiones del Salón nacional, de 1940 a 1942 y desaparece de las páginas de la historia del arte. Son pocos los datos reunidos que la ubican como hija del pintor Antonio González Moreno y de Madeleine Marie Suzanne, nacida en Francia en 1919 y fallecida en Buenos Aires en 1996. Probablemente haya llegado a la Argentina junto a su familia en 1934. Su padre estudió en la Academia Julián en 1913 y en la Escuela de Bellas Artes de París de 1915 a 1923, por lo que puede suponerse que ya desde el hogar Josette contó con sólidas herramientas y conocimiento suficiente de los desarrollos artísticos en Europa.⁴¹ Las pocas obras que conocemos de ella vuelven sobre motivos e iconografías clásicas de la historia del arte, como es el caso de *Pomona* de 1941. *Máscaras* es la última obra que Josette Gonzales Moreno presentó al Salón Nacional. Resuelta en un estilo clasicista, vemos en ella un retrato casi frontal de una mujer sosteniendo tres máscaras. Nuevamente notamos la imagen envuelta en una atmósfera de extrañeza en la que los objetos inanimados se confunden con los seres vivos, ya que el rostro de la joven resulta indistinguible de las máscaras que posee. La postura de la mujer sosteniendo un juego de máscaras aparece también en *Unmasked*, fotografía que pertenece a una serie de autorretratos tomados por Leonor Fini alrededor de 1960 y que daría indicios de una iconografía en común. En realidad, se trata de una referencia a las alegorías de *Mezza figura*, consistentes en figuras femeninas portando máscaras como por ejemplo *Mujer sosteniendo una máscara* de Lorenzo Lippi. Si bien algunas de estas obras pueden leerse como alusiones del engaño o la seducción, Eckhard Leuschner las asocia a la idea de la imitación presente en las artes, convirtiéndolas en alegorías de la pintura.⁴² Es interesante pensar a *Máscaras* en esta clave, más aún si la relacionamos con la importancia de la máscara en relación a la identidad femenina que atravesó a muchas artistas mujeres ligadas al surrealismo. Podemos nombrar, además de Leonor Fini, a Maruja Mallo, Remedios Varo, Leonor Carrington, Alice Rahon y Bridget Tichenor, entre otras. Según sostiene Tere Arcq:



Luis Gerónimo Martignoni, *Naturaleza muerta aérea*, 1939, Catálogo del XXIX SNBA.



Enrique Borla, *Composición*, 1939, Catálogo del XXIX SNBA.

La estrategia surrealista del disfraz y la mascarada empleada en ocasiones en relación al ámbito de lo sagrado funciona también como un cuestionamiento en torno a la identidad y los roles de género. (...) Varo, Carrington y Horna empleaban el disfraz como en un juego surrealista de intercambio de identidades. Diseñaban máscaras para sus fiestas de disfraces, para sus obras de teatro y luego las incorporaban en sus obras. En *Mujer saliendo del psicoanalista*, Varo representa a una mujer con su mismo rostro, que en un acto rebelde, subversivo, se quita la máscara al momento de salir de la consulta mientras se dispone a echar a un pozo la cabeza del padre.⁴³

En un campo de puras especulaciones, podríamos imaginar a la obra de Gonzales Moreno como un autorretrato y, de ser así, estaríamos ante una afirmación de su identidad como artista al retratarse en la forma de una alegoría. Lamentablemente no tenemos registros fotográficos de la artista que nos permitan sostener esta hipótesis.

Entre las más enigmáticas figuras enmascaradas del periodo resalta *Payaso*, óleo que Elba Villafañe envió al Salón Nacional de 1936. Esta artista, de sostenida presencia en el los salones y varias veces premiada, fue una de las tantas mujeres injustamente dejadas de lado por el relato oficial de la historia del arte.⁴⁴ Alumna de



Josette Gonzales Moreno, *Máscaras*, 1942, Catálogo del XXXII SNBA.

Alfredo Guido en la Escuela Superior de Bellas Artes y luego profesora de la Escuela de Bellas Artes de la Nación, Villafañe se destacó como pintora y grabadora retratando, en numerosas ocasiones, los paisajes y las costumbres del noroeste argentino, lugar de procedencia de su familia. La figura central de *Payaso* resulta una interesante reelaboración de la iconografía de la melancolía y guarda similitudes y correspondencias con *La alumna* de Mario Sironi.⁴⁵ En la escena el clown, ensimismado en sus pensamientos, abandonó sobre la mesa corneta y matraca –sus “herramientas de trabajo” ya ociosas– y se ha sumergido en la bebida. Tanto el vestuario como el fondo dividen en dos la escena, alternando los tonos oscuros y claros que refuerzan la dualidad y ambigüedad en la que se mueve el personaje, cuyos rasgos se debaten no sólo entre lo vivo y lo inerte, sino también entre lo femenino y masculino. El universo del carnaval, regido bajo la lógica de las inversiones, es el mundo al revés. Cambia lo alto por lo bajo, invierte la figura del loco, transformándolo en sabio y volviéndolo el único cuerdo de la fiesta. El artista, nuevamente, es sorprendido en el lugar del payaso y sus instrumentos festivos se comportan como pobres remedos del compás y la escuadra,⁴⁶ herramientas que permiten, tanto al artista como al arquitecto, aprehender la realidad y hacerla medible:

La perspectiva en el Renacimiento había sido instrumento de racionalización de la realidad. Había encarnado la esperanza de que el hombre pudiera ejercer su control sobre lo visible, que pudiera, gracias a las matemáticas, hacerse amo y poseedor de la naturaleza.⁴⁷

La imagen melancólica “describe el estado inconsolable del espíritu confrontado con el problema de la imposición de un orden inmediatamente inteligible al caos natural de las cosas”.⁴⁸ De esta manera, el artista encuentra refugio en su pantomima, en la magia de la pista, y en la entrega a la fiesta, sin embargo, está condenado a ser el único consciente de la farsa presintiendo lo que aguarda más allá del decorado y las luces de colores. Preso de la impotencia y la incertidumbre, cuando el final de la fiesta se acerca, el espíritu creativo se refugia en la bebida. Pero ¿qué es lo que acecha más allá de la risa y el jolgorio? ¿Qué destino vislumbra el clarividente? El mismo año en que se presentó esta obra, daba comienzo en España uno de los capítulos más oscuros de la historia. La Guerra Civil Española iba a convertirse en la antesala directa de los horrores que sacudirían a Europa y al mundo entero los años siguientes. Identificados con la figura del artista, estos clowns podrían estar hablándonos del rol de los creadores en los tiempos por venir, en el que el arte sería la bandera de la lucidez en un mundo que se ha vuelto loco.

Notas

* Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de Rosario. Becario “Certamen Hugo Padeletti”, Estímulo a la Investigación en el Campo de las Artes, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, luciano.g.rondano@gmail.com

¹ Este artículo propone observar cómo, a través de ciertas imágenes, podemos

dar cuenta de la forma en que algunos artistas tradujeron la experiencia vital del periodo de entreguerras y el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Este enfoque existencialista (que no por ello deja de lado su anclaje en lo social) nos permite, además de mostrar la amplitud y diversidad de obras presentadas a los Salones Nacionales durante el periodo señalado, ampliar el canon incluyendo artistas poco conocidos, que no suelen aparecer en el común de los trabajos académicos y de los que, por ende, poseemos todavía escasos datos biográficos. Esta decisión inspiró la elección del título del trabajo que alude, obviamente, al conocido relato autobiográfico de Ernest Hemingway. Los sucesos que impactaron a occidente a partir de la década del treinta y las claras señales de nuevos horrores por venir, sin lugar a dudas, dejaron atrás el mundo narrado en *París era una fiesta*. No obstante, los elementos festivos y sus derivaciones persistieron de manera significativa en la obra de numerosos artistas, como un medio para interpelar una realidad experimentada con mucha angustia e incertidumbre.

² Rondano, Luciano, “Entre lo sagrado y lo profano: fiestas populares en los Salones Nacionales de Bellas Artes, 1911-1960”, en *Separata*, año XVIII, n° 27, Rosario, CIAAL/ UNR, diciembre de 2020, pp. 97-139. Disponible en: <http://ciaal-unr.blogspot.com/>

³ Starobinski, Jean, *Retrato del artista como saltimbanqui*, Madrid, Abada, 2007, p. 8.

⁴ Dupuis-Labbé, Dominique, “Picasso, el circense...”, en *Picasso y el circo*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2006, p. 11.

⁵ Starobinski, Jean, *op. cit.*, p. 11.

⁶ Cfr. Batchelor, David, “Esta libertad, este orden”, en Batchelor, David, Fer, Briony y Wood, Paul, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. el arte de entreguerras*, Madrid, Akal, 1999, pp. 7-90.

⁷ Starobinski, Jean, *op. cit.*, p. 8.

⁸ Rivas Bonillo, Antonio, “El espectáculo inefable: el circo visto por Ramón Gómez de la Serna”, en *Intermedios. La cultura escénica en el primer tercio del siglo XX español*, Madrid, Acción Cultural Española, 2016, pp. 22-23.

⁹ Otras obras del periodo que podrían guardar relación con esta serie son los carruseles retratados por artistas como Servillano Goller o Salvador Stringa, entre otros. En estas imágenes, el carrusel aparece recortado del sórdido paisaje del suburbio como un espacio de magia y color.

¹⁰ Homobono Martínez, José Ignacio, “Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades”, en *Zainak. Cuadernos de antropología-etnografía*, n° 26, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2004, p. 34.

¹¹ Turner, Victor, “El centro está afuera. La jornada del peregrino”, en *Maguaré*, n° 23, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2009, p. 20. Turner distingue en este trabajo tres tipos de *comunidades*, la primera es la “existencial o espontánea”, de la cual tomamos la definición. La segunda es la “normativa”, donde (bajo la influencia del tiempo) la necesidad de movilizar y organizar recursos para mantener vivos y prósperos a los miembros de un grupo, y de ejercer control social entre aquellos miembros en busca de estas y otras metas colectivas, hace que la *comunidad existencial original* sea organizada en un sistema social perdurable. La tercera es la “ideológica”, “una etiqueta aplicable a una variedad de modelos o anteproyectos



Elba Villafañe, *Payaso*, 1936, Catálogo del XXVI SNBA.



Horacio Butler, *Composición*, 1937, Catálogo del XXVII SNBA.

utópicos de sociedades consideradas por sus autores ejemplares o proveedoras de las condiciones óptimas para la *communitas existencial*".

¹² Doudtchitzky, Samanta, *op. cit.*, p. 31.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ La reproducción en el catálogo no deja leer correctamente el parche.

¹⁵ Cfr. Gil, Alberto, "Luces y sombras del circo", en *Museo Carmen Thyssen Málaga. Espacio de opinión y debate en torno a temas de actualidad vinculados a la práctica museística: exposiciones, actividades, educación, social media, museo participativo...*, Málaga, Museo Carmen Thyssen. Disponible en <https://blog.carmenthyssenmalaga.org/?p=2698>

¹⁶ Starobinski, Jean, *op. cit.*, pp. 75-76.

¹⁷ Clair, Jean, "Acerca de *Parade*. Notas sobre la iconografía de Arlequín y los saltimbanquis", en *Picasso y el circo*, *op. cit.*, pp. 56-57.

¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹⁹ Cfr. Clair, Jean, *Malinconía. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid, Visor, 1999, pp. 57-67.

²⁰ Starobinski, Jean, *op. cit.*, p. 44.

²¹ Cfr. Manrupe, Raúl y Quintana, Raquel, *Afiches del Peronismo. 1945-1955*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2018.

²² Starobinski, Jean, *op. cit.*, p. 90.

²³ *Ibid.* p. 92.

²⁴ El estado de ensoñación, la mirada hacia un punto vago, la actitud pensativa pero vigilante, se corresponden con las características de la de las figuras melancólicas descritas por Diana Wechsler. Cfr. Wechsler, Diana, "Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30 entre los realismos y lo surreal", en *Territorios de diálogo, España, México y Argentina*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006.

²⁵ Wechsler, Diana, "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945", en José Emilio Burucúa (director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte Sociedad y política*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 287.

²⁶ Mouguelar, Lorena, "Arlequines y Pierrots: la defensa de la libertad y la cultura en los años '40", en *Avances*, año X, n° 11 (2), Córdoba, CIFFyH / UNC, agosto de 2007, p. 97.

²⁷ "Melancolía, perplejidad, presagio son algunas de las dimensiones que pueden sintetizar aspectos de la experiencia vital de una época como la del periodo de entreguerras". Wechsler, Diana, "Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30 entre los realismos y lo surreal", *op. cit.*, pp. 17-18. El subrayado es de la autora.

²⁸ Cfr. Armando, Adriana y Fantoni, Guillermo, "Arte «primitivo» y búsquedas nacionales: pequeñas historias de escultores argentinos", en *Studi Latinoamericani*, n° 2, Udine, Centro Internazionale Alti Studi Latino-Americani, Università Degli Studi Di Udine, 2006, pp. 373-393.

²⁹ Amigo, Roberto, "Enrique de Larrañaga", en Amigo, Roberto, *Larrañaga*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, p. 33.

³⁰ *Ibid.*, p. 35.

³¹ *Ibid.*, p. 36.

³² García Menéndez, Bárbara, "Disparates de carnaval", en Moreno, Lourdes y Puelles, Luis, *Máscaras. Metamorfosis de la identidad moderna*, Málaga, Fundación Palacio Villalón, 2020, p. 67.

³³ Fantoni, Guillermo, *La luz en la tormenta: arte moderno entre dos guerras*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", 2017, p.20. Disponible en: <http://ciaal-unr.blogspot.com/>

³⁴ Bikandi se radicó en la Argentina en 1926 luego de exponer en el Salon d'Automne de París y en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Al poco tiempo de arribar, realizó su primera exposición en Buenos Aires en la galería Witcomb, importante difusora del arte español en nuestro país. Cfr. Montini, Pablo, "José de Bikandi, el primer conservador de museos de Rosario (1930-1932)", en *Separata*, año XVI, n°23, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre 2018, 48-75.

³⁵ Fantoni, Guillermo, *La luz en la tormenta: arte moderno entre dos guerras*, *op. cit.*, p. 20.

³⁶ García Menéndez, Bárbara, *op. cit.*, p. 69.

³⁷ Balbino, María Elena, *El Grupo de París. Arte y viajes en los años '20*, Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", 2015, pp. 7-8.

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁹ "(...) la bilis negra poseía una cualidad de la que carecían los otros humores, a saber, la de afectar a la disposición. La idea era que había sustancias —el agua, la leche, la miel, por ejemplo— cuya absorción por el cuerpo no influía para nada en la condición del alma; pero había otras que actuaban inmediata y poderosamente sobre la mente, y que asimismo colocaban a la víctima en toda clase de estados espirituales que normalmente le serían extraños. El vino era un buen ejemplo de esto, y la bilis negra producía efectos comparables (idea repetida con frecuencia en autores posteriores)". Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991, p. 54.



Juan Carlos Faggioli, *Naturaleza muerta*, 1941, Catálogo del XXXI SNBA.



Aquiles Badi, *Naturaleza muerta*, 1927, Catálogo del XVII SNBA.

⁴⁰ Cfr. Fantoni, Guillermo, *La luz en la tormenta: arte moderno entre dos guerras*, op. cit., p. 19.

⁴¹ No sabemos cuál fue su formación en Europa más allá del entorno familiar, pero resulta muy probable que haya asistido a alguna academia ya que, como da cuenta Georgina Gluzman, la Académie Julian en la que se formó su padre se caracterizó desde muy temprano por ofrecer a las mujeres en París “una educación sólida y el acceso permanente al estudio del modelo vivo”. Ya para la década del treinta (momento en que Josette Gonzales Moreno pudo haber asistido a talleres y academias) la oferta para el público femenino era más amplia y mujeres de todo el mundo podían estudiar en talleres como el de André Lothe. Gluzman, Georgina, *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2021, p. 12.

⁴² Cfr. Leuschner, Eckhard, “Women and masks: the economics of painting and meaning in the *mezza figura* allegories by Lippi, Dandini and Martinelli”, en *Firenze Milleseicentoquaranta: arti, lettere, musica, scienza*, Venecia, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Studi e Ricerchi, 6, Marsilio Editori, 2010, pp. 311-323.

⁴³ Arcq, Tere, “En el país de la belleza convulsiva”, en Ades, Dawn, y otros, *In wonderland: las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y los Estados Unidos*, New York, Prestel Pub., 2012, pp. 82-83.

⁴⁴ “La proliferación del uso del término mujeres artistas se debió fundamentalmente a los análisis feministas sobre el arte que, desde los años setenta, en Estados Unidos y Europa, comenzaron a socavar las bases de una historia del arte concebida por varones y centrada en el carácter excepcional de una legión de artistas también varones que como verdaderos hitos jalonaron la historia del modernismo estético. De allí la búsqueda de aquellas artistas mujeres que habiendo trabajado en diferentes momentos históricos fueron invisibilizadas, tratando de revelar para-

lamente la trama de sus condicionamientos y las deficiencias de la documentación que limitaban la reconstrucción de trayectorias y obras”. Armando, Adriana, *La naturaleza de las mujeres: artistas rosarinas entre 1910 y 2010*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2010, p. 5.

⁴⁵ Obras semejantes pudieron verse en Buenos Aires en la muestra del *Novecento Italiano* que fue exhibida en las salas de la Asociación Amigos del Arte en 1930 y tuvieron una amplia circulación a través del libro-catálogo de la misma.

⁴⁶ “Las empresas del genio geométrico, la ciencia de la perspectiva por ejemplo, en tanto que supone en la pintura la puesta en orden de las propiedades del espacio, o también el arte de construir, la arquitectura, en tanto que se basa en la medida, el peso y la tensión de los materiales, son empresas que se sitúan bajo el signo de la melancolía”. Clair, Jean, *Malinconia: motivos saturninos en el arte de entreguerras*, op. cit., p. 80.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 82.

Cómo citar este artículo:

Rondano, Luciano, “El Salón era una fiesta. Carnaval, máscaras y clowns en los Salones Nacionales de Bellas Artes en los años treinta y cuarenta”, en *Separata «La circulación de imágenes en Argentina entre 1930 y 1950»*, año XVIII, n° 29, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre de 2021, pp. 39-75, URL: <http://ciaal-unr.blogspot.com/>



Juan Dell'Acqua, *Liberación*, 1947, Catálogo del XXXVII SNBA.

Un nuevo proyecto cultural

“... en esta ciudad hay hombres estudiosos y artistas meritorios a quienes les hace falta el reconocimiento de sus valores, la comprensión de sus obras y el estímulo necesario para que ello se reproduzca. [...] es necesario e indispensable afinar la percepción estética del espectador, su sensibilidad y su inteligencia.”

Manuel A. Castagnino, extracto del discurso inaugural del XVII Salón de Otoño.²

Con estas palabras, el presidente de la Dirección Municipal de Cultura inauguraba en mayo de 1938 una nueva edición del tradicional Salón rosarino y presentaba al mismo tiempo un ambicioso plan de trabajo, orientado a dar un nuevo impulso a la producción cultural de la ciudad en todas sus manifestaciones. Cerrando el año 1937, la Comisión Municipal de Bellas Artes había sido reestructurada en respuesta a los reclamos formales de un importante número de artistas por la ineficacia de su accionar y en su lugar se habían creado dos nuevas instituciones. Por un lado, el Museo Municipal de Bellas Artes que a partir de entonces llevaría el nombre de Juan B. Castagnino en homenaje al entusiasta promotor de las artes y coleccionista rosarino, tal como lo había solicitado su familia al momento de donar al municipio los fondos necesarios para la definitiva construcción de un edificio anhelado por largos años. Por otra parte, la Dirección Municipal de Cultura quedaba constituida como cuerpo colegiado del que sería miembro nato el director del Museo. Esta cláusula era indicativa de la estrecha conexión que debían mantener ambos organismos, pese a que cada uno tuviera funciones específicas.

Junto con la inauguración del nuevo edificio del Museo proyectado y construido por el arquitecto Hilarión Hernández Larguía y el ingeniero Juan Manuel Newton, el intendente designó al primero en el puesto de director y al pintor Julio Vanzo como secretario de la institución. Los dos habían formado parte de la Comisión Municipal de Bellas Artes y mantenían una relación de amistad iniciada por el vínculo entre sus respectivas mujeres, ambas escritoras. La labor paralela y coordinada de Hilarión Hernández Larguía y Manuel Castagnino al frente de los organismos de cultura municipales posibilitó por primera vez la planificación sistemática de un programa de difusión a gran escala del arte moderno y de estímulo al desarrollo de la producción plástica local. Años más tarde, Iván Hernández Larguía afirmaba que Vanzo había contribuido en forma considerable a concretar el proyecto cultural iniciado en 1938, en la medida en que su bagaje de conocimientos sobre pintura e historia del arte le había permitido “sostener y ordenar la introducción de

temas totalmente desconocidos” para el público de la época, como por ejemplo las estéticas de las vanguardias europeas.³ Por otra parte, la presencia de Vanzo en el Museo así como el impulso que desde entonces tuvo el arte moderno en nuestra ciudad también resultaron determinantes en su propia trayectoria profesional. Si bien este pintor e ilustrador rosarino contaba entonces con un largo recorrido en el espacio de las artes plásticas, el afianzamiento de su colocación institucional y los cambios acelerados en el espacio artístico favorecieron la visibilidad de una obra pictórica y gráfica profusa y al mismo tiempo, sumamente elaborada.⁴ A partir de esta época su presencia en salones oficiales, exposiciones grupales y muestras individuales organizadas en distintos espacios del país fue una constante.

La participación de Julio Vanzo en el XVII Salón de Otoño inaugurado el 24 de mayo de 1938 marcó su retorno a los salones oficiales de Rosario luego de un período en el que por diversas circunstancias había permanecido al margen. El crítico Montes i Bradley destacaba su envió entre los jóvenes plásticos locales presentes en el Salón diciendo “deforma (...) por encarar resueltamente los problemas del movimiento, de la acción a que tan afecto ha sido siempre. Paleta sensible, capta la escena callejera en su difícil dinamismo, con fidedignidad (sic) e intención mural, de pintura destinada a perpetuar.”⁵ La temática del óleo remitido, *Trabajo* (1938) (Imagen 1), había sido uno de los ejes de su producción pictórica y gráfica desde la década del veinte. En este caso eran obreros ferroviarios con almádanas en sus manos, mientras que en otras obras los protagonistas podían ser campesinos arando la llanura santafesina, hombres cargando bolsas en el puerto o empleados fabriles marchando en manifestación. Pero siempre varones con una existencia dura, habitantes del Litoral y seres anónimos. Dentro de este arco temático se incluía su primer envió al Salón Nacional de Bellas Artes en septiembre de 1941 donde presentó *El arrocero*, óleo que según la crítica enunciaba “un martirio y una protesta” pese a que desde el punto de vista pictórico constituía “una festividad cromática de primer orden”.⁶

El anonimato de quienes realizaban trabajos eminentemente físicos se contraponía con el acercamiento de Vanzo al mundo intelectual, del espectáculo o de la alta sociedad rosarina. Políticos y comerciantes, escritores y periodistas, actrices, arquitectos y artistas fueron retratados apelando a distintas estéticas en una secuencia de dibujos, grabados y pinturas que se extendió a lo largo de toda su carrera. Dentro de este conjunto se destacaban los de Rosa Wernicke, escritora y pareja de Vanzo desde los años treinta, que podía aparecer pensativa y concentrada en sus ideas o mostrando su faceta más sensual. Ambas imágenes conformaron el envió de Vanzo al XVIII Salón de Rosario en julio de 1939. En *Descanso* (1935) (Imagen 2) se veía a Rosa acodada sobre una pila de libros, melancólica, con una hoja de papel con dobles sobre la mesa y haciendo un alto momentáneo en su trabajo cotidiano. Junto a Rosa vestida, el imponente *Desnudo* (c. 1939) (Imagen 3) mostraba un cuerpo macizo, de estructura firme y carácter monumental en sintonía con los realismos de entreguerras. Esta última obra fue adquirida por la Dirección de Cultura y donada al Museo a fines de ese mismo año.

Como dijimos anteriormente, las respectivas gestiones iniciadas hacia 1938 por Hilarión Hernández Larguía y Manuel Castagnino tuvieron como



1- Julio Vanzo, *Trabajo*, 1938, óleo sobre chapadur, 86,8 x 82,8 cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina.

eje el decidido estímulo al desarrollo del arte moderno en Rosario. Esta política cultural se materializó a través de diversas acciones: la difusión de producciones contemporáneas mediante grandes exposiciones de arte europeo, americano y argentino en particular; los cursos y conferencias dictados por destacados referentes nacionales e internacionales como Jorge Romero Brest, Julio Payró, Emilio Pettoruti o René Huyghe; la organización de salones destinados específicamente a artistas nacidos o residentes en Rosario; las adquisiciones de obras y la actitud receptiva de donaciones particulares que dieron como resultado el crecimiento exponencial del patrimonio de la ciudad; el patrocinio de exposiciones individuales o colectivas de creadores locales con diversas trayectorias; el activo programa de intercambio de obras con otras salas y museos del interior del país favorecido en gran medida por el momento que franca expansión que atravesaban entonces las instituciones museísticas en la Argentina.

Un ejemplo de esto último sería la exposición colectiva en la que participaron Julio Vanzo, Carlos Enrique Uriarte y Nicolás Antonio de San Luis organizada en mayo de 1941 en el Museo Municipal de Santa Fe, entonces dirigido por Salvador Dana Montañó y en el marco de un cronograma de muestras de artistas rosarinos y santafesinos. La presencia de Hilarión Hernández Larguía en el acto inaugural y el homenaje que le ofrecieron esa misma noche eran indicadores del importante rol que cumplió en la consecución de un espacio que congregó a “tres plásticos representativos del litoral argentino”.⁷ No por casualidad, en la programación del Museo de Santa Fe también se anunciaba la presencia de otro artista rosarino cercano a la gestión de Hernández Larguía. Nos referimos al escultor Lucio Fontana,



2- Julio Vanzo, *Descanso*, 1935, óleo sobre cartón, 68,3 x 47,3cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina.

cuya primera exposición individual en la provincia donde nació se concretaría en esas mismas salas finalmente a mediados de 1942.

Entre los óleos y temples que presentó Julio Vanzo se encontraba *La mesa azul* (1940) (Imagen 4), una composición con mujeres semidesnudas que había sido premiada el año anterior tanto en el III Salón Anual de Artistas Rosarinos como en el VII Salón Anual de Artes Plásticas de Pergamino. A lo largo de los años cuarenta, Vanzo apeló en forma reiterada a este esquema que le permitía mostrar el cuerpo femenino desde distintos ángulos, logrando un ordenamiento dinámico de las figuras en el espacio y un planteo sumamente elaborado a nivel cromático. *La mesa azul* volvió a ser expuesta en 1941 en el marco de una muestra individual en Galería Renom, donde también presentó entre otras obras *Interior* (1941) (Imagen 5), un óleo que el Museo compraría al pintor al finalizar la misma. Nuevamente mujeres desnudas o cubiertas con batas se movían en un espacio cerrado que podría tratarse de un camarín o de un burdel. El modulado en la piel de las figuras, las complejas armonías cromáticas, la línea de contorno negra destacando el carácter bidimensional de la pintura, el desinterés por la representación mimética del mundo, la búsqueda

de equilibrio compositivo y expresividad en la pincelada, daban la pauta de que Vanzo conocía en profundidad y había procesado de un modo personal la herencia cézanneana y de las vanguardias artísticas.

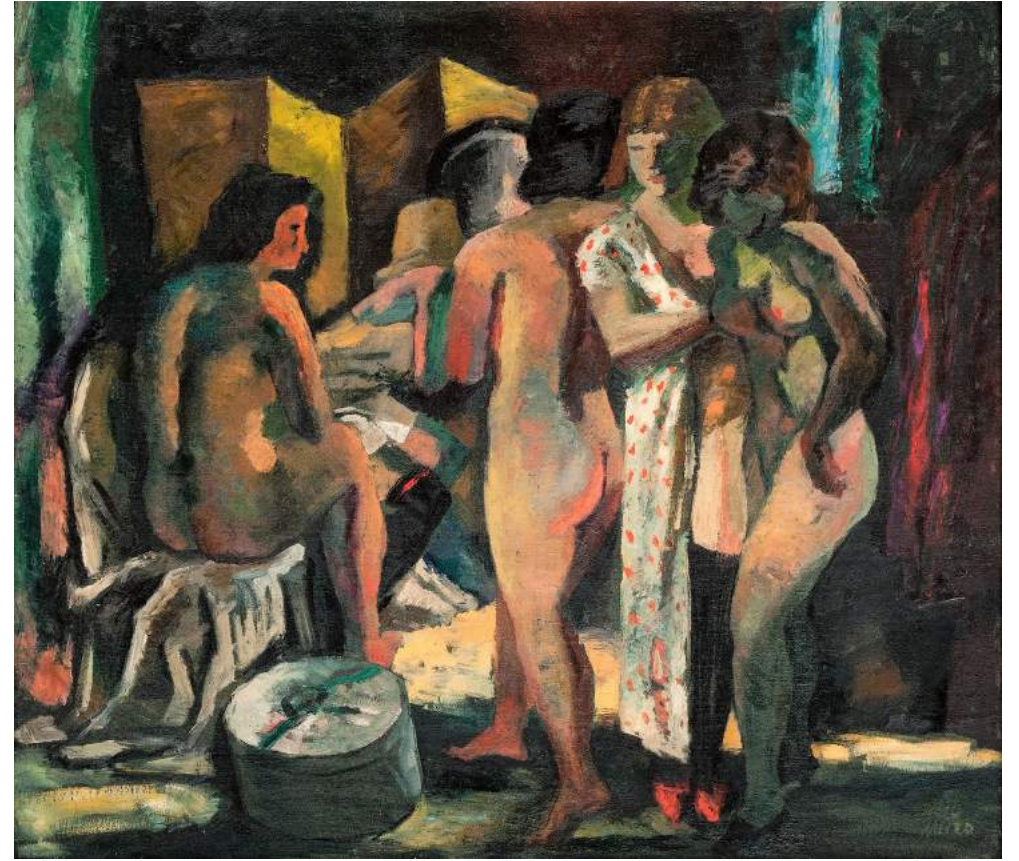
El otro pintor rosarino que expuso en la muestra colectiva presentada en la ciudad de Santa Fe fue Carlos Uriarte, por entonces una figura muy celebrada en la escena local. Su trayectoria quedaría plasmada en imágenes a través de una serie de óleos fechados desde 1927 que presentó en la planta alta del Museo Castagnino en julio de 1942. Los títulos expuestos un año antes en Santa Fe hacían referencia en su mayoría al paisaje ribereño y al trabajo de los pescadores, temas que junto a las imágenes suburbanas fueron recurrentes en la obra de este pintor. Entre ellos se encontraban el óleo *Puente de Arroyito* (1941) (Imagen 7) y el temple *Paisaje de puerto* (1941) (Imagen 6), probablemente los mismos que ese año fueron adquiridos por el Museo. Las imágenes de Uriarte en los cuarenta mostraban un realismo sintético, de figuras apenas esbozadas mediante trazos rápidos y seguros, construcciones geométricas y ritmos cuidados, plasmados con la paleta de tintes quebrados que caracterizó a la pintura litoraleña. Quizás también en ocasión de la



3- Julio Vanzo, *Desnudo*, c. 1939, óleo sobre tela, 100 x 70 cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina.



4- Julio Vanzo, *Modelos descanso (La mesa azul)*, 1940, óleo sobre tela, 75,5 x 84,3cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina.



5- Julio Vanzo, *Interior*, 1941, óleo sobre tela, 70 x 80 cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina.

muestra santafesina haya vuelto a exponer un óleo que por entonces formaba parte del acervo del Museo Castagnino, *Pescadores* (c. 1938) (Imagen 8), obra premiada en el Salón de Otoño de 1938 y adquirida ese año por la Dirección de Cultura. Al igual que *Trabajo* de Vanzo, presentado en el mismo Salón y más tarde también en la muestra santafesina, los pescadores de Uriarte acercaban al espectador a la vida cotidiana de las clases populares, del esfuerzo físico y de la digna humildad.

Finalmente, la muestra se completaba con la participación de Nicolás Antonio de San Luis (Nicolás Antonio Russo), escultor y pintor también consagrado en la ciudad, que ya en la década del treinta contaba en su haber con importantes muestras individuales, participaciones en el Salón Nacional de Bellas Artes y actuaciones como jurado de distintos salones. Su amistad con Hilarión Hernández Larguía fue un permanente objeto de cuestionamiento por parte de otro escultor rosarino, Osvaldo Lauerdsdorf, con quien compitió en diversas ocasiones por premios en salones y concursos para monumentos públicos. En la muestra de Santa Fe de 1941, Nicolás Antonio presentó yesos y bronce junto a una serie de dibujos. Gran parte de sus trabajos eran retratos, como el del *Arquitecto Hilarión Hernández Larguía* (c. 1939) (Imagen 9) que había ingresado en la colección del Museo en 1940 por donación de su autor y fuera cedido para la exposición. El resto de sus esculturas eran en su mayoría desnudos femeninos de tamaño natural con algún sentido alegórico o mitológico. Figuras compactas, de superficies lisas, equilibradas, con la firmeza y serenidad clásicas propias de las vueltas al orden. En este grupo de obras se hallaría *Judith* (c. 1943) (Imagen 10), yeso⁸ admitido en el XXXIII Salón Nacional de 1943 y que recibió un premio adquisición al año siguiente en el V Salón de Artistas Rosarinos. ○ *El medallón* (1941) (Imagen 11), obra que también forma parte de la colección del Museo y a la que haremos referencia posteriormente.



6- Carlos Uriarte, *Paisaje de puerto*, c. 1941, temple sobre papel, 45 x 65 cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina, fotografía tomada por Lucía Bartolini en ocasión de la inauguración de la exposición *Un museo moderno. 1937-1945. Arquitectura, coleccionismo y gestión en el Museo Castagnino*.



7- Carlos Uriarte, *Puente de Arroyito*, 1941, óleo sobre tela, 50 x 65 cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina, fotografía tomada por Lucía Bartolini en ocasión de la inauguración de la exposición *Un museo moderno. 1937-1945. Arquitectura, coleccionismo y gestión en el Museo Castagnino*.

Acercamientos y diferencias

Otra variante dentro de la escultura moderna argentina fue la propuesta por Lucio Fontana, quien había vuelto en 1940 tras un largo período de residencia en Europa. El retorno al país, tantas veces planeado y luego suspendido, se concretó en gran medida por la proximidad del ingreso de Italia en la Segunda Guerra Mundial.⁹ Su llegada coincidió con la apertura de una nueva convocatoria para la realización del postergado Monumento a la Bandera de Rosario, de cuyos cambiantes requerimientos establecidos por la Comisión formada al efecto le fue informando su padre, el escultor Luigi Fontana.¹⁰ Confiado en sus posibilidades luego de ganar otros concursos en Italia, Fontana se presentó junto a Hilarión Hernández Larguía y Juan Manuel Newton, el mismo estudio que había tenido a su cargo el edificio del Museo Castagnino.¹¹ Quizás haya sido Julio Vanzo quien intermediara para que los tres se conocieran y realizaran proyectos en colaboración. En 1939 Vanzo le había escrito insistiendo para que se presentara al concurso, pero aún por esa fecha Fontana dudaba sobre la conveniencia de volver a su país natal ante la incertidumbre que le provocaba pensar cómo serían recibidas sus búsquedas estéticas más recientes en un espacio artístico que lo desconocía.¹² En efecto, eso planteaban luego de su regreso desde el periódico antifascista *Argentina Libre*: “Ha pasado los cuarenta. Vivió en Italia. Alumno de Wildt en la Academia de Brera, Milán. Poco o nada se conoce de él en Buenos Aires aunque es respetado en Italia y Europa. Concorre al Concurso para el Monumento a la Bandera junto a Hilarión Hernández Larguía”.¹³

Es por esta razón que ya instalado en Rosario, y siguiendo el consejo que tiempo atrás le había dado Alfredo Guido durante un viaje a Europa, Fontana se abocó con la energía que lo caracterizaba a preparar su presentación en Argentina luego de una ausencia de más de una década. Las obras continuaban tópicos y



8- Carlos Uriarte, *Pescadores*, c. 1938, óleo sobre tela, 51 x 70 cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina.

líneas estéticas desplegadas previamente en Italia, mientras que el uso de diversos materiales y técnicas patentaban los conocimientos y la destreza manual adquiridos por el escultor. Con esta vasta producción Fontana organizó grandes exposiciones de sus piezas más recientes en las principales ciudades del Litoral durante los siguientes tres años. La primera de ellas fue en la Galería Renom de Rosario junto a su viejo amigo Julio Vanzo, con quien había compartido taller en los años veinte.¹⁴ Del conjunto de esculturas, pinturas y dibujos que formaron parte de la muestra, la Dirección Municipal de Cultura seleccionó una obra de cada artista con el fin de incorporarlas al acervo del Museo. De Lucio Fontana adquirió el yeso patinado *Mujer peinándose* (1940) (Imagen 12), un desnudo delgado modelado con fluidez en una postura de equilibrio sutil que transmitía cierta sensación de vulnerabilidad. La escultura se enmarcaba en una serie de cuerpos magros, frágiles, que no podían dejar de vincularse con el clima en el que fueron creados y la angustia provocada por la guerra. De las obras presentadas por Julio Vanzo eligió para su adquisición *La muerte del hombre* (1940) (Imagen 13), un temple que reelaboraba el descendimiento de Cristo en clave secular. La escena también estaba protagonizada por figuras de cuerpos esmirriados, con tintes saturados, en medio de un paisaje tormentoso y en ruinas, elementos que en el arte argentino de la época aludían invariablemente a los enfrentamientos bélicos contemporáneos.

En forma paralela a la organización de muestras individuales o colectivas, Fontana participó en casi todos los certámenes oficiales del país. Su presencia frecuente en distintos salones fue objeto de un creciente reconocimiento hasta llegar a disputar el primer premio de escultura en el XXXII Salón Nacional de Bellas Artes de 1942 con el bronce *Muchacho del Paraná* (Imagen 14). En esa ocasión la mitad del jurado votó por la obra de Fontana y la otra mitad por *Nacimiento* de Antonio Sibellino. Ante esta situación, por reglamento el presidente de la Comisión

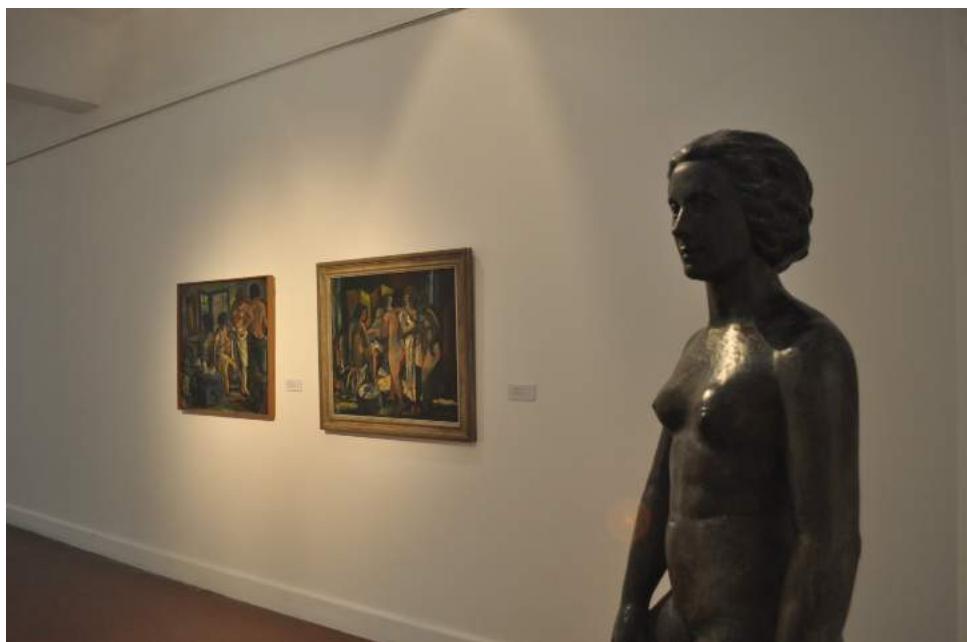
Nacional de Bellas Artes debía desempatar y lo hizo en favor de Sibellino, quien obtuvo así el Primer Premio Nacional. A Fontana le otorgaron entonces el Primer Premio Comisión Nacional de Cultura, que no implicaba la adquisición de la obra. Las graciosas ocurrencias de Fontana para evitar que ambos volvieran a coincidir en un Salón Nacional fue una de las anécdotas rememoradas por Emilio Pettoruti en su autobiografía. Según el relato de Pettoruti, luego de proponer una carrera en bicicleta para decidir quién debía presentarse al siguiente certamen nacional, el rosarino llegaba a la conclusión de que entre ellos no había rivalidad posible ya que cada uno perseguía cosas diferentes con su obra. Y en su caso, afirmaba: "Busco la luz más que la forma, la expansión más que la contención; por eso trabajo rápido, lo bastante como para no destruir el impulso".¹⁵

Finalmente, el *Muchacho del Paraná* fue adquirido por un grupo de ciudadanos rosarinos y donado a la Municipalidad con el fin de que formara parte de una fuente en homenaje a Rafael Biancofiore, quien fuera vicepresidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes entre 1928 y 1930.¹⁶ Su emplazamiento original, en el parque Belgrano frente a las orillas del Paraná, reforzaba las características de la obra (Imagen 15). Décadas más tarde, tras una serie de avatares que pusieron en riesgo su conservación, la escultura fue trasladada definitivamente al Museo Castagnino. De esta misma obra existe sólo otra fundición en bronce que permanece en una fuente ubicada en la Plaza 25 de Mayo de la ciudad de Concordia desde 1947.¹⁷

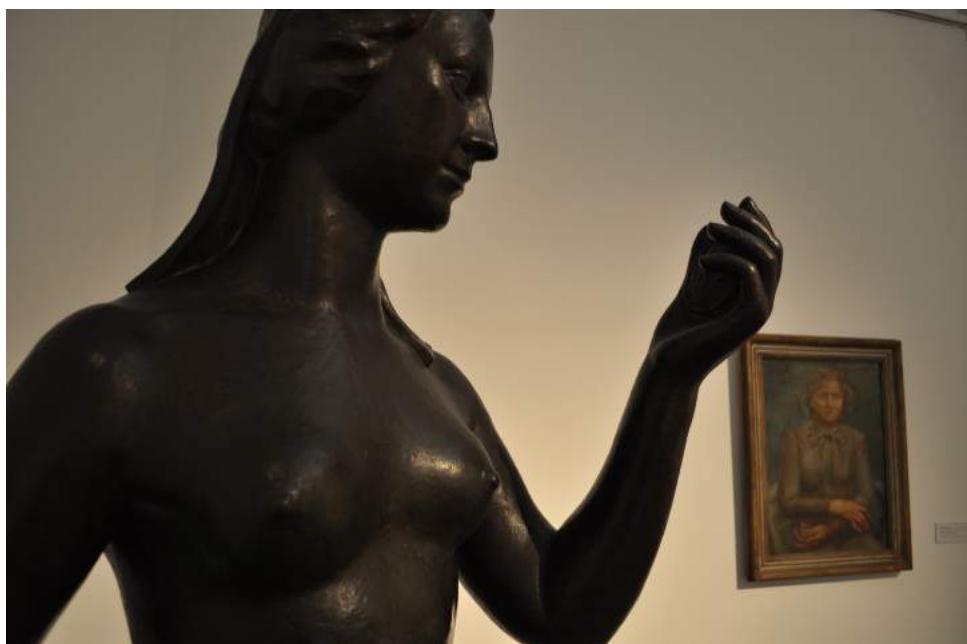
Muchacho del Paraná puede vincularse con otras esculturas que Fontana realizó en los primeros cuarenta como *David*, *La máscara negra* o *San Juan Niño* (Imágenes 16, 17 y 18), todos cuerpos representados a escala real en un gesto repentinamente detenido. El joven pescador litoraleño fue fijado en un instante que conducía al espectador a reconstruir mentalmente el flujo del movimiento vital, el espacio donde el niño habitaba y que a su vez lo había configurado. Así lo expresaba



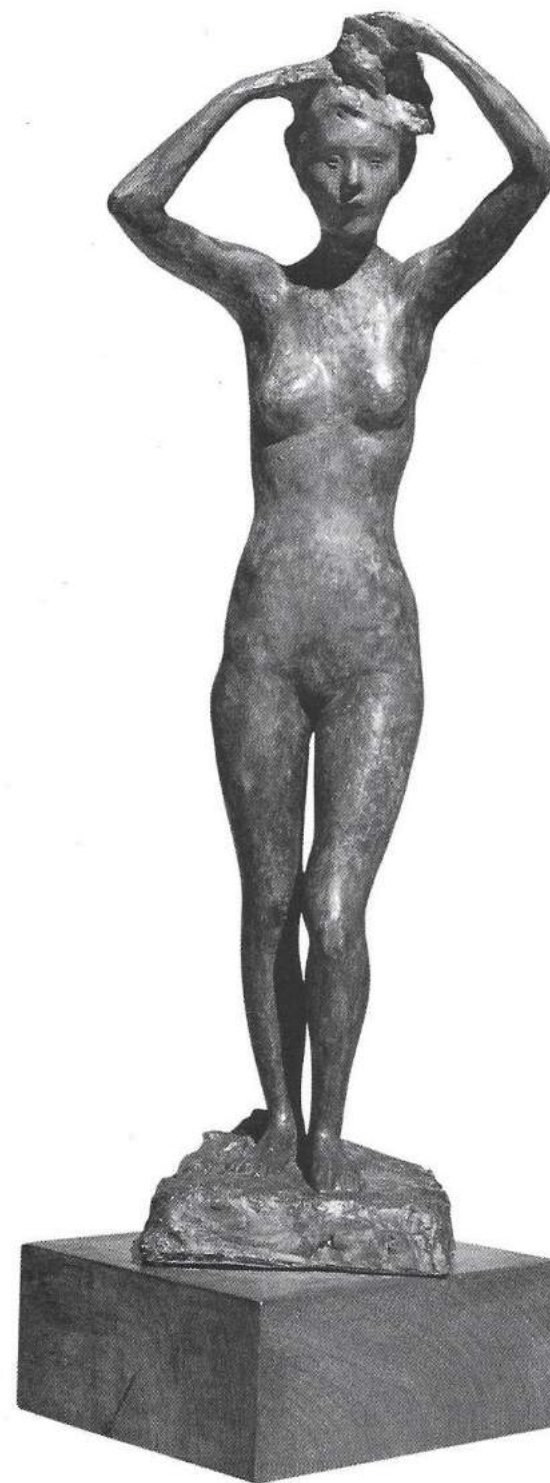
9- Nicolás Antonio de San Luis, *Arquitecto Hilarión Hernández Largaía*, c. 1939, bronce, 47 x 31 x 24 cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina.



10- Nicolás Antonio De San Luis, *Judith (detalle)*, c. 1943, bronce, 189 x 53 x 42 cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina, fotografía tomada por Lucía Bartolini en ocasión de la inauguración de la exposición *Un museo moderno. 1937-1945. Arquitectura, coleccionismo y gestión en el Museo Castagnino.*



11- Nicolás Antonio De San Luis, *El medallón (detalle)*, 1941, bronce, 200 x 54 x 50 cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina, fotografía tomada por Lucía Bartolini en ocasión de la inauguración de la exposición *Un museo moderno. 1937-1945. Arquitectura, coleccionismo y gestión en el Museo Castagnino.*



12- Lucio Fontana, *Mujer peinándose*, 1940, yeso patinado, 79 x 27,5 x 18 cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina.

en sus propios términos Fontana al referirse a la obra: “Es el chico que nada y pesca, formado junto a la orilla del río. Vive casi en su elemento, el acuático, que le da sus primeras experiencias vitales y modela sus músculos, su físico”.¹⁸ Por su temática, su escala y el carácter realista de la imagen, también debe ponerse en relación con *Il Fiocinatore (Pescatore)* de 1933-34, escultura en yeso policromado premiada en Milán y posteriormente fundida en bronce. Al igual que en otras tantas obras realizadas por Fontana en Rosario durante la guerra, el *Muchacho* retomaba una línea de producción iniciada en Italia durante los treinta.

La cercanía de Lucio Fontana con la gestión de Hilarión Hernández Larguía atravesó un momento ríspido a partir de una fuerte desavenencia con Julio Vanzo a mediados de 1942, suscitada supuestamente por diferencias de criterios al interior del jurado para el premio de Escultura del XXI Salón de Rosario.¹⁹ Fontana había sido elegido por el voto de los artistas y defendía la obra del artista cordobés Ricardo Musso, mientras que Vanzo en representación del Museo consideraba superior por sus valores plásticos *El medallón* (1941) de Nicolás Antonio de San Luis. Tras largas discusiones, la renuncia de ambos y la intervención de jurados reemplazantes, finalmente *El medallón* obtuvo el primer premio y pasó a formar parte del acervo del Museo. La obra era un exponente de las nuevas formas de figuración –al igual que el *Torso* de Musso– una figura femenina en contraposto, sintética, de líneas suaves, con grandes manos y pies que incrementaban la pesadez y firmeza del cuerpo. Pero no fueron sólo las características estéticas de las obras las que llevaron a estos dos viejos amigos a una discusión tan encendida.

Más allá de los motivos alegados por Fontana y Vanzo para una pelea que condujo incluso a un reto a duelo, otras cuestiones deben ser tenidas en cuenta. En particular, las crecientes discrepancias entre dos sectores de artistas de la ciudad que se agudizaron con el proyecto de creación de una Escuela Provincial de Artes Plásticas en Rosario. Desde mediados de 1941, y tras la publicación de una nota de Vanzo sobre los objetivos que a su entender debían orientar la conformación de la anunciada Escuela de Artes Plásticas, un grupo de “artistas plásticos independientes” e intelectuales de la ciudad comenzó a reunirse para discutir y sumar al debate público un asunto que los rumores daban por resuelto: quiénes ocuparían los cargos directivos y docentes de la nueva institución educativa.

En efecto, un año más tarde el gobierno de la Provincia nombró por decreto al cuerpo docente de la nueva escuela provincial, desoyendo los pedidos de un llamado a concurso por oposición. Casi todos ellos habían sido parte de las Comisiones Directivas de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, filial Rosario, y en los últimos años muchos se habían sentido injustamente excluidos o cuestionados por los funcionarios de cultura municipales. Lucio Fontana había mantenido relaciones cordiales con los distintos grupos de artistas desde su regreso a la ciudad, sin embargo a partir de su nombramiento en mayo de 1942 como profesor de Modelado de la futura Escuela su situación se tornó más compleja. Estas discusiones inherentes al campo artístico condujeron a un enfrentamiento con Vanzo que, más allá de las respectivas opciones estéticas, tenía su origen en posicionamientos político-culturales divergentes.



13- Julio Vanzo, *La muerte del hombre*, 1940, temple sobre papel, 43 x 57 cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina.



14- Lucio Fontana, *Muchacho del Paraná*, 1942, bronce, 164 x 72 x 60 cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina.

La Escuela Provincial y los Plásticos Independientes

No por casualidad el mismo día, 13 de junio de 1942, se inauguró la Escuela Provincial de Artes Plásticas de Rosario y se constituyó la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes. Esta "formación"²⁰ de carácter frentista surgió en un contexto de expansión del antifascismo a nivel internacional que en Rosario, al igual que en otras tantas ciudades del país, dio lugar a la emergencia de numerosas asociaciones culturales como respuesta cívica ante el avance de los totalitarismos. En efecto, la Agrupación de Plásticos Independientes acercó a artistas que habían participado en los treinta de la experiencia de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos liderada por Antonio Berni, muchos de ellos afiliados al partido comunista, con creadores de tendencia moderna ligados a partidos democráticos. Lo que los unía, además de una cercanía ideológica posibilitada por la coyuntura, era el apoyo a las gestiones de Hilarión Hernández Larguía y de Manuel Castagnino iniciadas en diciembre de 1937 y por entonces duramente cuestionadas desde un sector de artistas y críticos que no coincidían con las opciones inherentes a ese proyecto cultural ni consentían su continuidad en el tiempo. Según los recuerdos de Juan Grela, los objetivos compartidos que llevaron a estos artistas a agruparse fueron tanto la "defensa de las autoridades, de la Comisión de Cultura (sic) y de la dirección del Museo" como de la "democracia" a nivel nacional.²¹

Tras un período de reuniones informales, los Plásticos Independientes se presentaron públicamente como profesionales con una sólida trayectoria y fijaron sus objetivos en el ámbito de la creación, la educación y la gestión cultural, buscando diferenciarse de otros grupos de la ciudad.²² Al mismo tiempo, el propósito explícito de "defender la obra y la dignidad del artista en todos sus aspectos" alertaba sobre el crecimiento de ciertas fuerzas a nivel político en el país que ellos consideraban amenazantes.²³ Con respecto a las elecciones estéticas, si bien sostenían en forma programática la libertad individual para la producción artística, en sus obras se advertía un interés compartido por el amplio espectro de lo moderno. Si en este sentido estaban en franca consonancia con el programa cultural del Museo y la Dirección de Cultura, no era menor la sintonía con las instituciones municipales cuando anunciaban su voluntad de desarrollar "una intensa labor tendiente a un conocimiento más riguroso de la plástica" y de fomentar en el público "un merecido respeto por la producción artística nacional".²⁴

Quienes firmaron el manifiesto fundacional eran figuras de mediana edad y con una actuación destacada en el espacio artístico rosarino: Eduardo Barnes, Julio Vanzo, Carlos Enrique Uriarte, Nicolás Antonio de San Luis, Leónidas Gambartes, Godofredo Paino, Anselmo Píccoli, Juan Berlingieri, Guillermo Paino, Santiago Minturn Zerva, Carlos Biscione, Pedro Hermenegildo Gianzone, Lucio Fontana y Domingo Garrone. Como en la mayoría de los movimientos "formacionales", el alejamiento de ciertos miembros y la integración de otros fueron constantes en la dinámica del grupo, al tiempo que sus respectivas participaciones resultaron sumamente dispares. A lo largo de los años, y con distintos períodos de permanencia, se sumarían los nombres de Juan Grela, Humberto Catelli, Oscar Herrero Miranda, Eduardo Orioli, Juan V. Tarrés, Jacinto Castillo, Andrés Calabrese, Jorge Paganini

de la Torre, Amadeo López Armesto, Ricardo Sívori, Francisco García Carrera, Alfredo Laborde, Inés Rotenberg, Ricardo Warecki, Alberto Pedrotti y Herminio Blotta. Los postulados de la agrupación se fueron materializando a través de la organización de exposiciones colectivas o individuales, el dictado de conferencias y cursos, participaciones como jurados de salones, así como diversas manifestaciones y posicionamientos públicos.

En noviembre de 1942, volvería a emerger en el espacio artístico rosarino la oposición entre dos grupos de artistas: mientras los Plásticos Independientes inauguraban su Primer Salón Colectivo en Galería Renom, representantes de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Rosario organizaban también su Primer Salón de Artistas Locales (Artistas Rosarinos) en Galería Fidélibus. La insistencia en el título de la exposición con respecto al carácter local de los expositores no hacía más que subrayar el descontento con la organización de los Salones de Artistas Rosarinos desde 1939 por parte de los organismos municipales de cultura y en particular, con la premiación recurrente de ciertas figuras cercanas a la gestión municipal.

En 1943 los Plásticos Independientes expusieron en forma conjunta en el Museo Municipal de Santa Fe y en 1945 volvieron a exhibir sus obras en la Galería Renom, bajo el título de II Exposición Anual de Artistas Plásticos Independientes. Pero más allá de estas presentaciones colectivas, tuvieron una presencia constante en todos los salones oficiales de la región y en distintas salas del país. Durante las gestiones de Hernández Larguía y Manuel Castagnino, varios de los integrantes más jóvenes de la agrupación fueron invitados por la Dirección de Cultura a realizar muestras individuales en la planta alta del Museo. Este programa de apoyo a artistas rosarinos o residentes en la ciudad, con el único requisito de que hubieran obtenido algún premio en Salones oficiales de Rosario, hizo que coincidieran en sus salas creadores de distintas generaciones y trayectorias como Eugenio Fornells, Tito Benvenuto, Eugenia Sivieri, Juan Grela o Pedro Hermenegildo Gianzone, por nombrar algunos.

Las muestras se extendieron entre 1942 y 1943 presentando ante el público local panoramas retrospectivos de la producción de cada artista, junto a un pequeño catálogo con la nómina de obras y un breve escrito autobiográfico. Con la exposición de Juan Berlingieri, en octubre de 1942, esta posibilidad se vio ligeramente alterada. Fiel a sus principios, el ex integrante de la Mutualidad terminó su presentación afirmando que trabajaba para el pueblo de América y que no creía en las "clases intelectuales".²⁵ La frase no fue bien recibida por la crítica y a partir de entonces la redacción de los escritos del catálogo quedó a cargo de la Dirección Municipal de Cultura. De todos modos, la obra de Juan Berlingieri ingresó en la colección del Museo a finales de ese año a través de la adquisición directa al artista de *La chimenea roja* (c. 1942) (Imagen 19), acuarela que había formado parte de su exposición individual en el Museo bajo el título de *Paisaje*.²⁶

En el ciclo de 1943 expusieron en la planta alta del Museo otros tres integrantes de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes: Anselmo Píccoli, Leónidas Gambartes y Amadeo López Armesto. Píccoli presentó óleos, temples, dibujos y en colaboración con López Armesto dos bocetos de los murales que el año anterior habían pintado en la sede de la institución cultural Solidaridad Social. Los



15- Lucio Fontana, *Muchacho del Paraná*, fotografía del emplazamiento original en el espacio público.



16- Lucio Fontana, *David* (estudio), c. 1941, yeso, dimensiones y ubicación desconocidas. Fotografía reproducida en el diario *La Capital*, Rosario.



17- Lucio Fontana, *La máscara negra*, c. 1941, yeso dorado, dimensiones y ubicación desconocidas. Fotografía reproducida en el diario *La Capital*, Rosario.



18- Lucio Fontana, *San Juan Niño*, 1941, yeso, dimensiones y ubicación desconocidas. Fotografía reproducida en el diario *La Nación*, Buenos Aires.



19- Juan Berlingieri, *La chimenea roja [Paisaje]*, c. 1942, acuarela, 34,5 x 47,5 cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina.

óleos expuestos incluían un *Retrato de señora* (1942) (Imagen 20) que había obtenido el premio adquisición del XXI Salón de Rosario de 1942. Esta figura, sedente y con la mirada perdida en el vacío, se situaba en el contexto de un resurgimiento del tema de la melancolía en el arte italiano del período de entreguerras así como de apropiaciones y resignificaciones que emergieron en distintos espacios de Europa y Latinoamérica.²⁷ Su actitud ensimismada, propia de quien está hundida en sus propios pensamientos, soñando despierta quizás con una realidad diferente a la guerra, podía verse también en diversas formas del realismo desplegadas en nuestro país. En efecto, fue un esquema de representación recurrente dentro de la Agrupación de Plásticos Independientes. Pensamos en varios retratos de Rosa pintados por Julio Vanzo, en el *Intermezzo* (1941) de Lucio Fontana, o en distintos óleos que bajo el título *Figura* presentó Domingo Garrone durante los primeros cuarenta, por mencionar algunos casos.

La presentación de Leónidas Gambartes en el Museo estuvo compuesta exclusivamente por obra sobre papel realizada desde 1934. De los setenta trabajos exhibidos, la mitad estaba compuesta por sus cartones humorísticos. Estos templos de tintes saturados y fuertes contrastes, planos de color y variadas texturas visuales, se nutrían de la cultura popular para conformar imágenes en apariencia alegres pero dramáticas en su sentido profundo. Tras las remisiones a la infancia de los diseños y algunos de sus títulos, emergían oscuras alusiones a la violencia del mundo moderno y a la pervivencia de creencias mágicas. Una de estas imágenes, *Gualicho* (1940) (Imagen 21), había sido reproducida en el número inicial de la revista *Paraná*, dirigida por Ricardo Montes i Bradley, donde Gambartes también colaboró con sus viñetas y ex libris.²⁸ Tal como afirmó Guillermo Fantoni, en estas imágenes posibles pero

improbables con un lenguaje visual atravesado por el realismo mágico y la metafísica italiana se cruzaban los recuerdos de su niñez con las visiones críticas hacia la realidad contemporánea.²⁹

Juan Grela fue otro artista ligado a los Plásticos Independientes, cuya participación se hizo pública desde el primer Salón colectivo de la Agrupación realizado a finales de 1942, que durante ese mismo año había presentado una exposición individual en la planta alta del Museo. En esa ocasión volvió a exponer *Figuras* (1942) (Imagen 22), la obra que recibiera un premio adquisición en el XXI Salón de Rosario. Su paso por la Mutualidad y en particular, el impacto del trabajo de David Alfaro Siqueiros, se evidenciaba en los acusados escorzos de los cuerpos. Al mismo tiempo, las dos mujeres recostadas en una cama demasiado estrecha se enmarcaban en la predilección que Grela mostró en los cuarenta por los temas íntimos, propios de la vida familiar.³⁰ Sus composiciones con mujeres y niños también ingresaron al Museo a través de premios a obras realizadas en distintas técnicas: una xilografía, un dibujo en lápiz y un óleo, *El moncholo* (1944) (Imagen 23), donde ya afloraba su interés por el mundo litoraleño.

Tal como hemos señalado a partir de unos pocos casos, desde el inicio de las gestiones de Hilarión Hernández Larguía y Manuel Castagnino a finales de 1937, los artistas que luego integrarían la Agrupación encontraron una coyuntura sumamente propicia para el tipo de obra en la que estaban trabajando. Por tal motivo, tuvieron una fuerte presencia en muestras individuales o grupales patrocinadas por los organismos de cultura municipales, sus nombres figuraron frecuentemente entre los premiados en salones oficiales y sus obras fueron incorporadas al acervo del Museo a través de donaciones o adquisiciones directas.

Solidaridad democrática y disolución del grupo

Si bien la mayoría de los integrantes de Plásticos Independientes participaron activamente de distintas asociaciones culturales ligadas al antifascismo y por lo tanto, asumieron una postura crítica ante cualquier tipo de acción autoritaria por parte del propio gobierno, fue recién en 1945 cuando la coyuntura política nacional los impulsó a manifestarse públicamente como grupo. Tras la represión a los estudiantes y demás ciudadanos que salieron a las calles a festejar la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial, las huelgas docentes y las posteriores exoneraciones, artistas plásticos de la Capital Federal lanzaron una declaración pública y optaron por organizar un Salón Independiente al Nacional para exhibir sus obras ese año.³¹ A esta nota publicada en el diario *La Prensa* el 23 de agosto de 1945 adhirieron gran parte de los artistas nucleados en Plásticos Independientes.³²

Poco tiempo después, el 5 de septiembre, la agrupación publicó en distintos medios periodísticos locales una solicitada en la que declaraban su “posición democrática”, acompañando la actitud de los intelectuales y artistas que se habían expresado en Buenos Aires y reafirmando su repudio frente a cualquier gobierno que no represente la “voluntad popular libremente expresada”. Siguiendo la iniciativa de sus pares metropolitanos, instaban a todos los artistas a abstenerse de enviar obras a los salones oficiales, hasta que se restableciese la normalidad institucional en el país. Como cierre y fundamento de su manifiesto, afirmaban: “El arte ha sido, es



20- Anselmo Piccoli, *Retrato de señora*, 1942, óleo sobre tela, 59 x 44 cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina.

y será siempre, a pesar de las limitaciones circunstanciales y transitorias, el vínculo más desinteresado y perdurable de los pueblos libres.”³³ La declaración pública fue acompañada por las firmas de Hermenegildo Gianzone, Jorge Paganini de la Torre, Juan Grela, Leónidas Gambartes, Julio Vanzo, Guillermo Paino, Godofredo Paino, Ricardo Sívori, Domingo J. Garrone, Carlos Biscione, Amadeo López Armesto, Francisco García Carrera, Alfredo Laborde, Santiago Minturn Zerva e Inés Rotenberg, quienes dejaron abierta la posibilidad de incorporar nuevas adhesiones exclusivamente por carta remitida al local de la institución.

Cuando en diciembre de ese año inauguraron su tercera exposición colectiva, el espacio elegido fue la sala de Amigos del Arte de Rosario, dirigida por Manuel Castagnino desde su separación de la Dirección Municipal de Cultura. Para ese entonces, el Museo Castagnino también había sido intervenido por el gobierno, Hilarión Hernández Larguía separado del cargo de director y Julio Vanzo, renunciado a su puesto de secretario. Si bien los Plásticos Independientes continuaron reuniéndose al año siguiente, la muestra de 1946 fue la última presentación pública del grupo.

Si la constitución de Plásticos Independientes fue en gran medida motivada por pugnas a nivel ideológico y político-cultural entre sectores bien diferenciados del arte rosarino, el final de la agrupación también estuvo signado por la clausura abrupta del proyecto que acompañaban. Tras la intervención del Museo Municipal de Bellas Artes en 1946, el grupo replanteó sus estrategias de actuación pública pero esto no

impidió que se disolviera un año más tarde. Muchos de ellos sostuvieron a partir de entonces reuniones informales que condujeron en 1949 a la organización de la muestra piloto de lo que sería poco después el Grupo Litoral.³⁴ En este sentido, fue la fragua del exitoso colectivo de artistas que signaría la historia del arte moderno en Rosario y su proyección a nivel nacional.

Notas

* Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano / Escuela de Bellas Artes - Facultad de Humanidades y Artes – Universidad Nacional de Rosario, lmouguelar@gmail.com

¹ El presente artículo es una versión revisada y ampliada del texto que acompañó la presentación del núcleo “Plásticos Independientes junto al Museo” curado por la autora y que formó parte de la exposición *Un museo moderno. 1937-1945. Arquitectura, coleccionismo y gestión en el Museo Castagnino*, Rosario, del 21/4/2017 al 18/3/2018. Agradezco especialmente la invitación de María de la Paz Carvajal para formar parte de este enriquecedor proyecto colectivo y el auxilio de Mariel Heiz y Verónica Prieto, quienes me facilitaron el acceso a las obras, su catalogación y la documentación resguardada en el Museo.

² “Fue inaugurado ayer el XVII Salón de Otoño”, en *La Capital*, Rosario, 25/5/1938, p. 5.

³ Entrevista personal de la autora con Iván, uno de los hijos de Hilarión Hernández Larguía, Rosario, 14/9/2001.

⁴ Mouguelar, Lorena, *Julio Vanzo y el arte nuevo: de las experiencias gráficas a los murales*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013.

⁵ R. E. Montes i Bradley, “12 apostillas al XVII Salón de Otoño”, en *Boletín de Cultura Intelectual*, a. 1, n. 1, Rosario, junio de 1938, p. 4.

⁶ “Hoy se inaugura el XXXI Salón Nacional de Bellas Artes”, en *La Capital*, Rosario, 21/9/1941, 3° sección, pp. 21 y 26.

⁷ “Julio Vanzo, Enrique Uriarte y Nicolás Antonio de San Luis en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe”, en *La Capital*, Rosario, 23/5/1941, p. 15.

⁸ El Museo también posee un vaciado en bronce de la misma obra. Esa fue la pieza expuesta en la sala en 2017, que se puede ver en la fotografía que acompaña este texto.

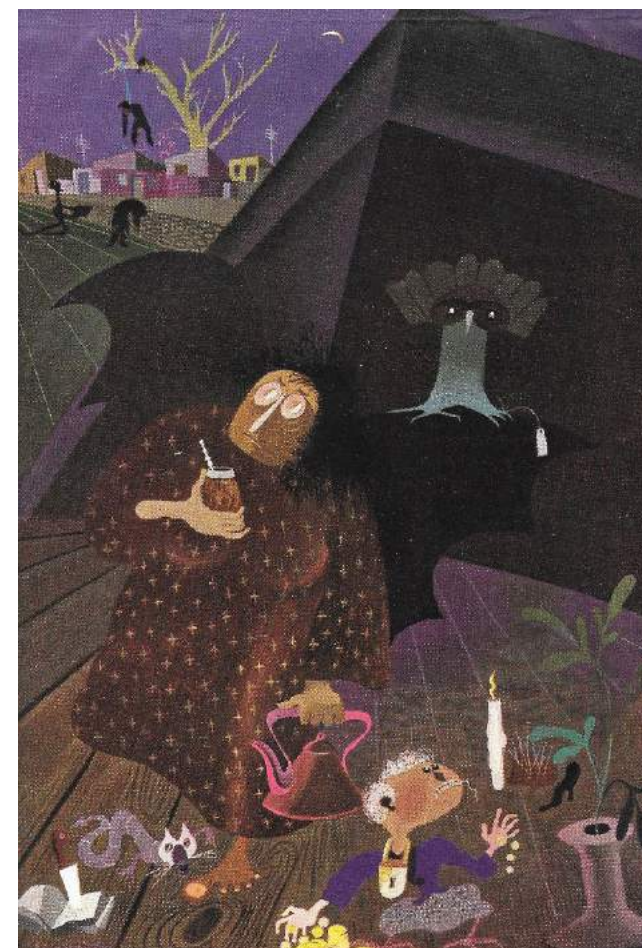
⁹ Mouguelar, Lorena, “Estrategias de retorno. Lucio Fontana en Rosario durante la guerra”, en *Studi Latinoamericani <Territori di dialogo. Arte in Argentina tra XIX e XX secolo>*, n. 6, Udine, Forum, noviembre de 2011, pp. 135-157.

¹⁰ Sobre la trayectoria artística de Luigi y su impacto en los desarrollos del arte local, ver Sbaraglia, Daniela, “Luigi Fontana: pionero de la escultura en Rosario”, en Malosetti Costa, Laura (dir.), *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario*, Rosario, Castagnino/Macro, 2017, pp. 67-78.

¹¹ Ghilioni, Emilio, “Fontana, Rosario: tres momentos” en AA VV, *Lucio Fontana: un seminario*, Santiago de Chile, Universidad Pontificia Católica, 1998, pp. 23-94.

¹² Campigli, Paolo (ed.), *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, Milán, Skira, 1999.

- ¹³ [Jorge Romero Brest], "Lucio Fontana", en *Argentina Libre*, Buenos Aires, 22/9/1940, p. 9.
- ¹⁴ Mouguelar, Lorena, "De la vanguardia estética al antifascismo. Coincidencias en las trayectorias de Julio Vanzo y Lucio Fontana", en Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. II, Buenos Aires, CAIA / Eduntref, 2012, pp. 275-302.
- ¹⁵ Pettoruti, Emilio, *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2004 [1968], p. 261
- ¹⁶ Ordenanza municipal n° 256 del Honorable Consejo Deliberante de Rosario, del 27/11/1942.
- ¹⁷ Sobre esta obra en particular, ver los acercamientos propuestos en distintas claves de lectura a través del ensayo y las fotografías de Inés Marcó, *Niño del río*, Rosario, Iván Rosado, 2017.
- ¹⁸ "El temperamento en el arte argentino. Lucio Fontana", en *La Nación*, Buenos Aires, 6/6/1943, tercera sección, p. 2.
- ¹⁹ Mouguelar, Lorena, "Una amistad en tensión. Formaciones e instituciones culturales en Rosario hacia 1942", en Dolinko, Silvia et al., *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis. VI Congreso de teoría e historia de las artes. XIV Jornadas CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2011, pp. 379-389.
- ²⁰ Nos valemos aquí de la conceptualización propuesta por Raymond Williams, en *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1981. En este trabajo el sociólogo inglés utiliza el término para caracterizar a aquellas asociaciones de carácter más laxo e informal que las instituciones propiamente dichas, donde sus integrantes se encuentran cohesionados por ideas y prácticas compartidas, y cuyas relaciones sociales no se distinguen fácilmente de las de un grupo de amigos.
- ²¹ Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*. Rosario, Homo Sapiens, 1997, p. 41.
- ²² "Agrupación de Artistas Plásticos Independientes", en *La Capital*, Rosario, 13/6/1942, p. 5.
- ²³ El creciente temor de gran parte de la población ante la posibilidad de que se instalase un gobierno autoritario de corte nazi-fascista en Argentina abonó el florecimiento de un extenso arco de agrupaciones civiles que buscaron incidir en el terreno político a través tanto de un accionar dirigido a la formación de la opinión pública como de la construcción de poder en espacios alternativos de participación ciudadana. Al respecto ver, Andrés Bisso (comp.), *El antifascismo argentino*, Buenos Aires, CeDInCI, 2007.
- ²⁴ "Agrupación de Artistas Plásticos Independientes", *op. cit.*
- ²⁵ *Exposición de Juan Berlingieri*, 166° acto, Quinto ciclo de divulgación artística e intelectual, Museo Municipal de Bellas Artes J.B.Castagnino, Rosario, 4 al 18 de octubre de 1942.
- ²⁶ Obra reproducida en el artículo "Las muestras plásticas individuales en el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario", en *La Capital*, Rosario, 14/10/1942, p. 7.
- ²⁷ Al respecto cfr. Wechsler, Diana et al., *Territorios de Diálogo. España, México y Argentina 1930-1945*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación Nuevo Mundo, 2006.
- ²⁸ *Paraná*, a. I, n. 1, invierno de 1941. La obra era entonces propiedad de Manuel



21- Leónidas Gambartes, *Gualicho*, 1940, temple, medidas y ubicación actual desconocidas. Reproducción a color incluida en la revista *Paraná*, Rosario.

- Castagnino. Sobre la importante labor editorial llevada adelante por este crítico y escritor y los fructíferos vínculos que estableció con otros hombres de letras, intelectuales y artistas plásticos durante las décadas del treinta y del cuarenta, ver Veliscek, Elisabet, "Arte y Literatura del Litoral. Los proyectos editoriales de Montes i Bradley", en *En-claves del pensamiento. Revista de Filosofía, Arte, Literatura e Historia*, a. XV, n. 29, Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores, enero-junio de 2021, pp. 193-230.
- ²⁹ Fantoni, Guillermo, "Travesías del realismo mágico. Leónidas Gambartes entre la realidad y el ensueño", en *Separata*, a. III, n. 5/6, Rosario, CIAAL / UNR, octubre de 2003, pp. 1-25.
- ³⁰ La elección reiterada de su compañera de vida, Aid Herrera, como modelo para dibujos, grabados y pinturas se incrementó a partir del nacimiento del hijo de ambos en 1941. Sobre los diversos aspectos de una producción que a lo largo de los años logró conjugar lo íntimo y lo social, la realidad circundante y los mundos imaginarios, ver Armando, Adriana y Fantoni, Guillermo, *Estudios y conclusiones: bocetos y obras de Juan Grela*, cat. exp., Rosario, Humanidades y Artes Ediciones / UNR, 2017.



22- Juan Grela, *Figuras*, 1942, óleo sobre tela, 99 x 59 cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina.

³¹ Estos eventos que reconstruye Andrea Giunta de algún modo preludian los conflictos entre artistas y gobierno que atravesarían el peronismo. Cfr. de la autora, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

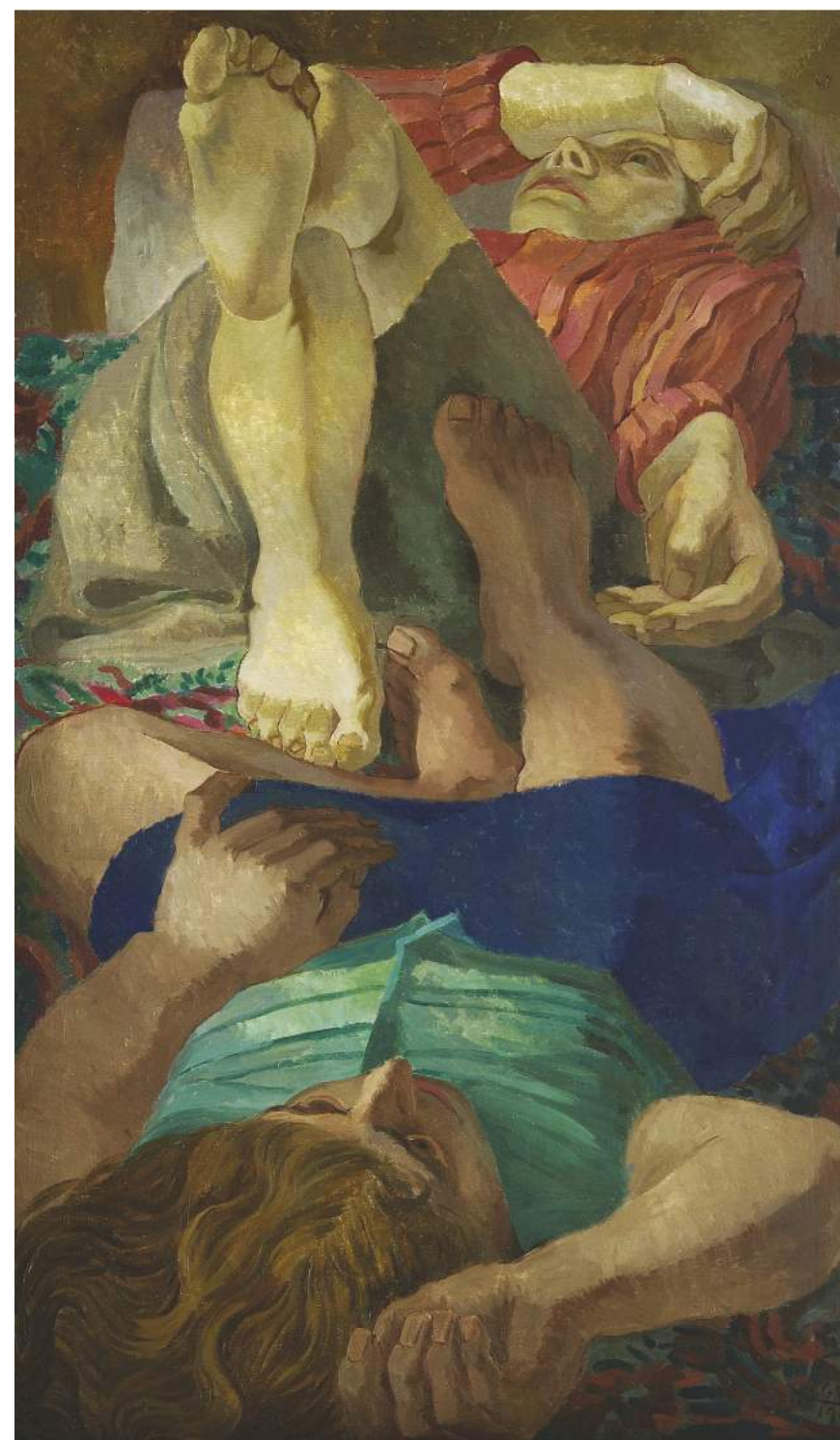
³² Figuraban ahí Julio Vanzo, Juan Grela, Leónidas Gambartes, Anselmo Píccoli, Guillermo Paino y Lucio Fontana, quién ya residía en Buenos Aires.

³³ "Una institución de artistas plásticos no concurrirá en octubre a una muestra oficial", en *La Capital*, Rosario, 5/9/1945, p. 4.

³⁴ La exposición, que reunió a diez artistas y fue acompañada por un manifiesto programático, se presentó en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Rosario. Sobre el particular y las posibles razones que condujeron a la ausencia de Julio Vanzo en la futura agrupación ver Mouguelar, Lorena, "Los murales de Julio Vanzo. Un acercamiento al modernismo en Rosario", en *Separata*, a. II, n. 3/4, Rosario, CIAAL / UNR, octubre de 2002, pp. 1-41.

Cómo citar este artículo:

Mouguelar, Lorena, "Plásticos Independientes junto al Museo. La difusión del arte moderno en Rosario", en *Separata «La circulación de imágenes en Argentina entre 1930 y 1950»*, año XVIII, n° 29, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre de 2021, pp. 77-103, URL: <http://cial-unr.blogspot.com/>



23- Grela, Juan, *El moncholo*, 1944, óleo sobre hardboard, 81 x 77 cm., Museo Castagnino+Macro, Rosario, Argentina.

S E P A R A T A

Centro de Investigaciones del Arte
Argentino y Latinoamericano
Universidad Nacional de Rosario