Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
TESIS DE DOCTORADO

ARTE Y CULTURA IMPRESA.
RICARDO WARECKI EN EL ESCENARIO ARTÍSTICO ROSARINO ENTRE 1930 Y 1950

Autor:
Lic. Elisabet Veliscek
Director:
Dr. Guillermo Augusto Fantoni

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos
para la obtención del título de Doctor en Humanidades y Artes
con mención en Historia.

ROSARIO
2023

INDICE

INTRODUCCIÓN. Un artista polifacético……4

CAPÍTULO 1. Arte y cultura de masas. Vinculaciones entre gráfica, literatura y política……30

1.1. Temáticas escolares y cultura gráfica en la revista Quid Novi……32

Síntesis y geometría……39

Ciencia, arte y decoración……45

1.2. De la revista Monos y Monadas a la experiencia antifascista……51

Una propuesta miscelánea……57

Literatura e imagen……60

Monos de actualidad……64

Agrupaciones antifascistas y experiencias progresistas……69

1.3. Los emprendimientos editoriales de Montes i Bradley……76

El Boletín de Cultura Intelectual……81

La revista Paraná……87

Exlibris, dibujos y caricaturas……93

CAPÍTULO 2. Entre textos e imágenes. El diseño aplicado en la literatura y el teatro……107

2.1. La tradición del libro ilustrado……108

Trabajo editorial y gestión cultural: La Librería y Editorial Ruiz……111

La decoración e ilustración de libros……115

La Editorial Rosario……122

Otras colaboraciones……126

2.2. La barranca y el río……131

Entre el agua y las orillas……136

Influencias estéticas e iconográficas……140

Agua, rocas, árboles: las estampas de Minturn Zerva……144

Lugares de la mente……147

Tiempo de ocio……149

2.3. Los cuentos imaginados……152

Imágenes de una infancia feliz……155

Alusiones a la cultura masiva……158

Ociosa melancolía……162

2.4. Arte, escenografía y teatro independiente……165

Experimentales e independientes……166
Presupuestos estéticos e ideológicos……..171

CAPÍTULO 3. Instituciones culturales, agrupaciones y compromiso social……..190
3.1. La relación con el Círculo de la Prensa de Rosario……191
La cultura y la democracia……195
El salón sanmartiniano……198
Retablo criollo……...203
3.2. Antiimperialismo, guerra fría y antiperonismo……207
Crónicas de actualidad……209
La ciudad industrial……..212
Imágenes de la posguerra……..215
Los salones del Trabajo……..219
3.3. Salones y exposiciones: entre el Museo Municipal de Bellas Artes y la Asociación Amigos del Arte……222
Los envíos de grabados……222
De cuentos y retratos……..228
La Asociación Amigos del Arte……233
3.4. Los Plásticos Independientes y la pintura litoraleña……236
El III Salón y sus derivaciones……240
Exposiciones y acciones en torno al Grupo Litoral……243

CONSIDERACIONES FINALES……264

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES……269
1. Publicaciones periódicas consultadas……269
2. Archivos y repositorios……270
3. Libros y artículos……271

INTRODUCCIÓN

Un artista polifacético

En el segundo tramo de 1963 Ricardo Warecki se desempeñaba en el ámbito editorial como director de la revista *Cauce. Artes y Letras*, una publicación de la Comisión Municipal de Cultura de Rosario, que reunía textos de diferentes escritores como Ricardo Orta Nadal, Arturo Fruttero, Hugo Padeletti, Horacio E. Correas, José Peire, Irma Peirano, Angélica de Arcal e incluía dibujos en tinta e ilustraciones del propio artista. A pesar de tratarse de un momento álgido de intervenciones municipales, la revista condensaba una serie de protagonistas y situaciones que atravesaron distintos momentos en la trayectoria de Ricardo Warecki durante las décadas del treinta y del cincuenta: la producción visual enlazada al mundo de las artes gráficas, el diseño y las revistas; la relación y colaboración con diferentes escritores e intelectuales de la época –gran parte de los que escribieron en *Cauce*–, la participación en instituciones culturales y periodísticas de la ciudad como el Círculo de la Prensa y la Asociación Amigos del Arte o la gravitación del Grupo Litoral, que el mismo artista integró y cuyos pintores –Pedro Giacaglia y Francisco García Carrera– eran revisitados en la publicación. Si bien era un momento caracterizado por otras dinámicas y exploraciones estéticas, la revista proponía una evocación de la cuestión litoraleña perceptible tanto desde el nombre y el diseño de tapa –una paloma en el cielo y un pez sobre el agua del río, conectados por un hilo–, así como en algunos de los títulos de los textos, referidos a formas de la existencia o la geografía de la región. Una serie de temáticas sugeridas de modo muy elusivo en la revista pero que identificó a toda una generación de pintores y escritores de Rosario y Santa Fe durante el periodo de entreguerras, con más fuerza, pero también en otros momentos, a partir de la combinación de perspectivas regionales con procedimientos de la literatura y el arte modernos. El propio Warecki desarrolló un importante sector de su obra en torno a figuras, paisajes y asuntos suburbanos enmarcados por la barranca y el río, mientras que en otros casos estos escenarios o figuras litoraleñas funcionaron como encuadres para representaciones ligadas a la imaginación. Sin moverse de su ciudad, el artista exploró con algunos de los tópicos y propuestas estéticas de la pintura y el diseño que se estaban llevando a cabo a nivel mundial y que se conocían en nuestro país a través de las exposiciones de arte, los libros y las revistas culturales o mediante los artistas que viajaron a distintas ciudades del viejo mundo y mostraron sus indagaciones en las galerías y salones de pintura y escultura.

El temprano acercamiento de Warecki al universo de las artes aplicadas, el grabado y el diseño gráfico,[1] unido a las enseñanzas de su padre sobre las técnicas del tallado sobre madera y su desempeño en el ámbito del periodismo, contribuyeron a cimentar los rasgos que definirían y explicarían parte de las elecciones e itinerarios trazados por el artista. Esta tesis propone abordar las transformaciones estéticas producidas por Ricardo Warecki en un segmento decisivo de la modernidad artística, dando cuenta de la amplitud de sus variantes y propuestas, a la vez que da cuenta sobre la trama de relaciones trazadas por el pintor con otras figuras del escenario artístico y cultural de la época. En relación a estos señalamientos, la investigación sobre el tramo más significativo de su obra gráfica y pictórica nos permite dar visibilidad, a su vez, al estado del campo artístico y cultural durante el periodo, ateniendo tanto a sus modulaciones particulares como a sus diferenciaciones o coincidencias con el panorama de la plástica nacional. Los vínculos que fue trazando a lo largo del tiempo con intelectuales, escritores y artistas iluminan sobre la complejidad del escenario durante el transcurso de los primeros años de la década del treinta hasta finales de los cincuenta, un periodo que abarca desde los debates entre un arte puro y un arte al servicio de la lucha social, pasando por un momento de afirmación de espacios artísticos alternativos hasta la expansión y canonización generalizada del modernismo estético, aspectos que atravesaron también la obra del pintor y dibujante.

A lo largo de una breve pero intensa trayectoria, Warecki diseñó escenografías para obras de teatro, carteles y anuncios publicitarios, realizó historietas, dibujos, tiras cómicas, caricaturas, viñetas, ilustraciones para textos literarios y cuentos infantiles, portadas de libros y de revistas, exlibris, xilografías; incursionó también en la pintura al óleo, en la acuarela, en algunos momentos en la escultura y en obras de escala mural; también se dedicó a la crítica de arte, a la poesía; colaboró en la elaboración de piezas teatrales, en la edición y dirección de revistas, formó parte de agrupaciones y asociaciones artístico-culturales, y también incentivó a través de distintos medios el desarrollo de un espacio

[1] Si bien el diseño gráfico existe como profesión desde mediados del siglo XX, por lo general los historiadores emplean esta noción para referirse al arte aplicado al mundo comercial, tomando como momento cenital el tránsito producido del arte gráfico al diseño, entre 1890 y 1914. Según Richard Hollis, anteriormente se hablaba en realidad de "artistas comerciales", es decir, especialistas en dibujo y composición, entre quienes podía haber tipógrafos, ilustradores, retocadores, calígrafos, etc. A diferencia del artista, el diseñador planifica también la producción mecánica y por lo general revisa con el cliente la propuesta y sus diferentes etapas. A lo largo del texto utilizamos indistintamente las ideas de "diseño gráfico" y "arte comercial" para referirnos al diseño del periodo de entreguerras, atendiendo a la practicidad del concepto, aunque teniendo en cuenta esta distinción. Véase Hollis, Richard, *El diseño gráfico. Una historia abreviada*, Barcelona, Destino, 2000; Meggs, Philip B., *A History of Graphic Design*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1983. En relación al desarrollo del diseño gráfico en Buenos Aires: Gergich, Andrea, "De impresores y tipógrafos a diseñadores. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y los nuevos modos de concebir las formas gráficas a comienzos del siglo XX, en camino a la conformación del campo del diseño", en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, nº 133, Universidad de Palermo, Buenos Aires, pp. 131-147.

para las artes plásticas y la cultura local: ya sea a través de su taller –convertido en un lugar de encuentro entre artistas, periodistas y escritores de la época–; a través de los espacios institucionales en los que se desempeñó, o en los recintos de las editoriales, diarios y revistas en los que trabajó. Si hay algo que la trayectoria de Warecki demuestra es justamente el modo en que en una vida puede restituir los sueños y las angustias de una época entera haciendo visibles aspectos que por momentos sobrepasan la dimensión estrictamente individual para dar cuenta de los estados sucesivos del campo en el que esa figura se desarrolla.[2] En este sentido, la noción de "trayectoria" de Pierre Bourdieu es especialmente útil para comprender las "posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformaciones", una idea que repone el espesor social del concepto de "biografía" o "historia de vida", habitualmente enlazado a la imagen de una experiencia individual con un recorrido continuo entre un comienzo (el nacimiento o algún momento significativo) y un fin (la muerte), a partir de una linealidad subyacente que presupone una secuencia ininterrumpida y un empeño de exhaustividad difícil o casi imposible de consumar. La reconstrucción de una experiencia de vida inserta en un espacio social propone entender la biografía en función del contexto de referencia en el que está inscripto, haciendo que un itinerario individual se convierta en la posibilidad de hablar de un escenario social con sus características y estrategias de funcionamiento a partir de sus ritmos y temporalidades propias. Se trata de un criterio más flexible en la medida que permite distinguir el doble movimiento entre el espacio de posibilidades que intervienen como las elecciones y decisiones que articulan la experiencia de un sujeto y las relaciones que establece con otros en un escenario social en perpetuo cambio, como es el caso de Rosario.

El concepto de "trayectoria" supone, a su vez, la idea de un "campo cultural" como un espacio con un funcionamiento propio en donde se ponen en juego las necesidades de los productores culturales con las influencias externas (sociales, políticas, religiosas, etc.), aunque no sin conflictos.[3] A pesar de la funcionalidad del modelo teórico de Bourdieu, en

---

[2] El despliegue de los estudios biográficos como parte del género histórico tuvo una gran expansión desde principios de los años ochenta a partir de su reivindicación por parte de sociólogos, historiadores e intelectuales, quienes renovaron el interés por las narraciones de vidas y generaron importantes innovaciones que ofrecieron nuevas formas de análisis y aproximaciones al tema. Entre la enorme cantidad de trabajos, para este recorrido fueron particularmente suscitadoras las reflexiones de François Dosse, Jacques Revel y Pierre Bourdieu. Véase: Dosse, François, *El arte de la biografía: entre historia y ficción*, México, Universidad Iberoamericana, 2007; Revel, Jacques, "La biografía como problema historiográfico", en *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social*, Buenos Aires, Manantial, 2017 [1984], pp. 217-228; Bourdieu, Pierre, "La ilusión biográfica", en *Historia y Fuente Oral*, nº 2, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 74-83.

[3] Esto comporta, en términos de Bourdieu, un sistema de relaciones de poder entre quienes acumulan mayor capital cultural y quienes se inician o ingresan al campo, generando una

numerosas ocasiones la aplicación rígida de sus conceptos terminó sacrificando muchos matices y derivó en una serie de trabajos que tendieron a generar polarizaciones y acabaron eliminando la pertinencia de un individuo como objeto de análisis, vaciando de sentido su propuesta y ubicándola únicamente como una estrategia para legitimar su posición simbólica. No obstante, entendemos la noción de "campo" de una manera elástica, no como "frontera" y "límite" hacia el interior del cual se producen disputas cuyo único fin es la búsqueda de la legitimidad, sino como un escenario de transacciones y desplazamientos que en el espacio local se traducen en la convivencia de distintos individuos y grupos definidos tanto por sus tensiones y contradicciones como por sus estrategias comunes de acción cultural. Tal pluralidad de caminos confluye en un mismo escenario enriqueciendo el horizonte de una época y a su vez permite matizar la idea del campo como un esquema de oposiciones frontales. Carlos Altamirano sostiene, por ejemplo, que el modelo de los "campos" es funcional para revelar algunas lógicas de la producción cultural "si se quiere ir más allá de referencias demasiado aproximativas como las de "contexto", "trasfondo social", o ideas igualmente vagas aunque frecuentes en las historias sociales del conocimiento, del arte y la literatura".[4]

La imagen de una trayectoria pensada como una serie de momentos significativos más que como un todo homogéneo, delineado por un comienzo y un final, habilita el recorte de ciertos fragmentos de tiempo que son lo suficientemente reveladores como para dar cuenta de un itinerario como el de Ricardo Warecki, que parece difuminarse luego de finales de los años cincuenta hasta el punto de producirse un largo silencio final incentivado posteriormente por la lenta enfermedad y muerte de su hija al despuntar la década del ochenta.

En este sentido, el trabajo se aleja de los tradicionales relatos históricos alusivos a las "vidas de artistas" que definieron ciertas "imágenes" e ideas estandarizadas asociadas a la noción de una figura masculina excepcional, incomprendida por la sociedad y con una desmedida creatividad.[5] En las narraciones sobre artistas difundidas por los críticos modernistas en la prensa y las revistas periódicas de la ciudad, seguía siendo recurrente la reproducción de ciertos tópicos ligados al misterio que envolvía a estas personalidades y su dificultad de encontrar un espacio permeable a su sensibilidad y originalidad, sin

---

competencia cuya última meta es el reconocimiento, la consagración o la lucha por el monopolio de la distinción. Bourdieu, Pierre, "La ilusión biográfica", *op.cit.*; sobre la noción de "campo cultural", del mismo autor: *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montressor, 2002 [1966].

[4] Altamirano, Carlos, "Campo Intelectual", en Altamirano, Carlos (dir.), *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2008 [2002], pp. 9-12.

[5] Ernst Kris y Otto Kurz reflexionaron sobre la conversión del artista en figura enigmática y heroica a partir de las leyendas y estereotipos que circularon a través de sus biografías e historias de vida. *Cfr. La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1991.

ensayar una imbricación de esas trayectorias en el entramado cultural, artístico y social en el que se inscribían.[6] Los renovados enfoques de la sociología de la cultura y la historia social del arte aportaron, sin embargo, diversas perspectivas de análisis para entender las condiciones de la creación artística y las relaciones con el contexto ideológico y cultural en que los artistas producen sus obras. Esta investigación se orienta en la línea de estos estudios y en particular en los aportes teóricos desarrollados por Raymond Williams y Pierre Bourdieu en el terreno de la sociología de la cultura, quienes proporcionaron herramientas de análisis para la consideración de las relaciones dentro del campo artístico y la configuración de instituciones, formaciones, tradiciones y tendencias, o plantearon la importancia que tuvieron las regiones periféricas en la conformación de los modernismos culturales metropolitanos.[7]

En relación a esto último, fueron insoslayables los replanteamientos sobre el concepto de modernidad que diversos críticos e investigadores del mundo trazaron desde una perspectiva que incluía un análisis más global y relacional del fenómeno. Las décadas de los ochenta y noventa dejaron en evidencia el interés generalizado por la descripción de diferentes realidades modernas que se desarrollaron por fuera del contexto europeo y no correspondían con las conceptualizaciones ortodoxas elaboradas desde las metrópolis culturales. Estos autores invitaron a pensar la modernidad como un "proyecto incompleto", caracterizado por la diferenciación, el desborde, la pluralidad, la contradicción, el rechazo a una receptividad impuesta, y pusieron en crisis el monopolio interpretativo de los países centrales, así como sus definiciones restrictivas o negativas sobre las experiencias artísticas y culturales de las periferias.[8] El desarrollo de los relatos históricos locales deben

---

[6] Nos referimos por ejemplo a las entrevistas a diferentes artistas de la ciudad, publicadas en la revista *Cinema para todos* y recopiladas en Montini, Pablo (comp.*), Los desterrados: artistas rosarinos en Cinema para todos (1931-1933)*, Rosario, Iván Rosado, 2020.

[7] Hacemos referencia a los textos de Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, *op.cit*; del mismo autor *Las reglas del arte: génesis y estructura de campo literario*, Madrid, Anagrama, 2010 [1992]; y también a los trabajos de Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009 [1977]; *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994 [1981]; y *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 2002 [1989].

[8] Según Mary Louis Pratt desde las últimas décadas los intelectuales confrontaron el reto de producir un análisis de la modernidad teniendo en cuenta las diferenciaciones, contradicciones y trayectorias particulares de los países Latinoamericanos. Estas narrativas plurales refuerzan la hipótesis de Jürgen Habermas sobre la idea de la modernidad como un "proyecto incompleto" y en constante redefinición, que expresa la conciencia de una época y su relación con el pasado. A su vez, la deconstrucción de la compleja relación entre el centro y los márgenes dentro de la historia del arte universal ha permitido explorar el modo, por ejemplo, en que los artistas de las periferias occidentales eran reconocidos y tratados como iguales por sus pares que integraban los movimientos de la vanguardia internacional. Esto significa, según Piotr Piotrwski, que ha sido la historia del arte la responsable de elaborar un discurso central, organizando la geografía artística en términos de centros y periferias. Si bien es cierto que en las regiones colonizadas el arte moderno se desarrolló en gran parte inspirándose en los modelos metropolitanos, se hizo evidente que esas manifestaciones superaban la adaptación e imitación definida por los grandes centros urbanos y en algunos casos proponían modelos alternativos de "contramodernidad",

comprenderse en el marco de los procesos de las variaciones culturales y artísticas que participaron a su vez de las transformaciones sociales, políticas e institucionales de la ciudad generando diversas experiencias y tradiciones modernas. En relación a la ciudad como ámbito de las renovaciones estéticas, los textos de Beatriz Sarlo funcionaron como referencia en la medida que permitieron dar una nueva dimensión a las décadas del veinte y del treinta en Buenos Aires, como un escenario con un variado desarrollo literario, artístico y cultural. Sus trabajos excedieron las tradicionales versiones historiográficas abocadas a la idea de la dependencia económica y cultural que concebían en particular los treinta como una década infame y reverberan la imagen de un tiempo oscuro que precedió al peronismo. A su vez, Sarlo le dio una gran importancia al fenómeno de expansión de los medios masivos de comunicación analizando formas vinculadas a la prensa periódica, las revistas de gran tirada o el mercado editorial de libros baratos, demostrando como el auge de proyectos propiciados por intelectuales y artistas de las capas medias de la sociedad, generaron propuestas genuinamente modernas.[9]

En este horizonte de problemas, el texto transita el itinerario de un artista y de un conjunto de figuras ubicadas en las orillas de la historia, recalando también en el modo en que el contexto local permite transformar los sentidos tradicionales de lo moderno para generar encuentros que privilegian la complementariedad y la diferenciación. Si se tiene en cuenta que las jerarquías canónicas propiciadas por el modernismo surgieron como producto de las fuerzas del mercado, las negociaciones y posicionamientos en el campo de los mismos artistas, o formaron parte de una red de intercambios sociales, políticos, culturales, discursivos e institucionales impulsados por una serie de circunstancias económicas e intelectuales –exigencias editoriales, disponibilidad de documentos y

---

desafiando los cánones impuestos. En palabras de Arjun Appadurai esto, junto al fenómeno de las migraciones, dio paso a una "modernidad desbordaba", vivida de forma dispareja y con irregular conciencia de sí misma, lo que supone la formación de un espacio de disputas y negociaciones simbólicas de aquellos que buscan anexar la modernidad a sus propias prácticas y modos de vida. Dentro del amplio corpus bibliográfico referido a estas problemáticas, tomamos: Pratt, Mary Louise, "La modernidad desde las Américas", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVI, nº 193, octubre-diciembre del 2000, pp. 831-840; Habermas, Jürger, "La modernidad, un proyecto incompleto", en Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad*, México, Ed. Kairós, 1985 [1983], pp. 19-36; Piotrwski, Piotr, "On the Spatial Turn, or Horizontal Art History", en *Umeni*, Vol. 56, Issue 5, Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic, 2008, pp. 378-386; Appadurai, Arjun, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001 [1996] y Morse, Richard, "Ciudades 'periféricas' como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)" en *Bifurcaciones. Revista de Estudios Urbanos*. Disponible en http://www.bifurcaciones.cl/003/bifurcaciones_003_Morse.pdf.

[9] Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003 [1988]; de la misma autora *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004 [1992]; *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011 [1985]; Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997 [1983].

materiales de investigación, acceso a determinadas obras artísticas, a archivos y fuentes, etc.–, tanto la obra de Warecki como los casos examinados a lo largo de la investigación reafirman la idea de que la construcción y el contenido del canon es histórico y culturalmente determinado y depende de quiénes son los responsables de su producción y mantenimiento.[10] Incorporar fenómenos hasta ahora ignorados o relegados 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 otras rutas menos exploradas que tendieron a minimizarse o recortarse dentro del contexto nacional sin tener en cuenta su inserción en ese entramado. A su vez, la escasa valoración de la historiografía nacional a los desarrollos regionales afianzó sus fronteras y delimitó sus objetos, dificultando aún más integrar las transformaciones locales a los procesos artísticos más generales y la tendencia a reducir lo producido a nivel nacional con lo realizado en Buenos Aires eclipsó otras manifestaciones igualmente significativas. El esfuerzo por construir una historia desde los bordes requiere situar en escena otros acontecimientos y experiencias como un modo de desentramar, en términos de Raymond Williams "una versión muy selecta de lo moderno que se propone entonces adueñarse de toda modernidad"[11] y evitar caer en una narración canónica que interprete sus propias representaciones como universales.

Frente al desgaste de los paradigmas científicos que dictaron las líneas de investigación relacionadas con los procedimientos de tipo globales, Jacques Revel refiere al cambio de rumbo en los estudios históricos que desde los años noventa exhiben una dirección contraria: "El enfoque microanalítico cuestionó convicciones muy fuertes, sobre todo porque se rodeaban de las ventajas de la evidencia y la simplicidad. Por ejemplo, la convicción según la cual la importancia de un fenómeno es proporcional, de cierta forma, a su tamaño".[12] A pesar de los cambios de percepción y la incorporación de nuevas formas de análisis que ponían en tela de juicio la poderosa tradición científica y se abocaron a dar un lugar a quienes no dejaron "ni nombre ni huella visible", no faltaron quienes a lo largo de la investigación cuestionaran la elección de este artista por su aparente insignificancia

[10] Brzyski, Anna, "Introduction: Canons and Art History", en Brzyski, Anna (ed.) *Partisan Canons*, Durham, Duke University Press, 2007, pp. 1-25. La autora sostiene que los cánones surgen cuando los criterios de valoración realizados por un individuo o un grupo comienzan a afectar en un grado significativo la percepción general del significado histórico de obras o artistas particulares determinando así su calidad. En este sentido, los diferentes ensayos del libro exploran el modo en que se forman, mantienen o modifican los cánones de la historia del arte a partir de un análisis que incluye un amplio registro geográfico.

[11] Williams, Raymond, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 2002 [1989], p. 53.

[12] Revel, Jacques, (dir.), "Presentación: la construcción de lo social", en *Juegos de escalas. Experiencias de microanálisis*, Buenos Aires, UNSAM Edita, 2015 [1996], p. 9-17, 13.

dentro del gran relato del arte moderno o señalaran la inespecificidad del recorte de tiempo para aludir al desarrollo de una trayectoria. Si bien estas apreciaciones siguen adoptando lógicas canónicas para identificar a ciertos artistas u obras como más importantes que otras, consideramos que esas trayectorias, retazos de experiencias y estrategias individuales, por más mínimas que sean, participan en los procesos generales de la historia del arte y se insertan en los esquemas simbólicos y sociales de la época de una manera singular, diferente, compleja, dando cuenta de las múltiples gradaciones que caracterizaron la experiencia histórica de la modernidad.

Somos conscientes, también, de que transitar un conjunto de episodios biográficos puede derivar en una reducción de determinados sucesos que no son necesariamente los únicos acontecidos, pero se trata de una forma de reposicionar hechos del pasado y reconstruir el hilo de un relato a partir de una serie de indicios y documentos, que al ser interrogados y comparados con otros materiales o puestos en contexto, nos brindan una imagen posible, necesariamente incompleta y parcial, aunque fundamental para el conocimiento de una historia de vida.[13] Como toda biografía histórica, es una construcción narrativa personal que supone evocar partes del pasado y olvidar o suprimir otras. Y aunque la indagación sobre el artista por momentos sobrepasa la instancia individual mezclándose con la de otros protagonistas de la época –quienes a veces adquieren mayor dimensión–, esto se explica en la necesidad de dar cuenta de un espacio artístico y cultural caracterizado por movimientos y transformaciones propias, que habilitan el análisis del escenario como parte del contexto de relaciones en el que Warecki desarrolla su obra y que en algunos casos repone situaciones, problemas y figuras poco conocidas o directamente nunca estudiadas.

A su vez, la proximidad de Warecki con diversas personalidades de la cultura y su participación en proyectos concretos como la edición de libros, revistas o piezas teatrales, da cuenta de las articulaciones e, incluso, tensiones entre arte autónomo y cultura impresa, que identificaron todo el recorrido del artista, pero que no fueron, sin embargo, aspectos tan evidentes desde sus inicios. En relación a esto, una pasantía en el Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc" dedicada a la gráfica de Julio Vanzo para el diario *Tribuna* me dio la oportunidad de ver por primera vez algunas ilustraciones de Warecki realizadas para acompañar los textos del periódico vespertino, artista que varios años antes había sido incluido con un conjunto de pinturas en una exposición sobre la plástica

[13] Seguimos la propuesta metodológica de Carlo Ginzburg basada en tomar datos en apariencia triviales o secundarios, que pueden resultar reveladores para conocer aspectos más profundos y de otro modo inalcanzables. Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*, Buenos Aires, Prometeo libros, 2013 [1986]; *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Península, 2011 [1976].

de Rosario en los años cincuenta y mencionado dentro de una serie de trabajos alusivos al periodo.[14]

Sin embargo, es preciso señalar que sobre este pintor no han quedado mayores registros de su actividad temprana a excepción de algunos textos biográficos generales que resultan sumarios e imprecisos. En primer lugar, Luis Gudiño Kramer e Isidoro Slullitel, sin detenerse en su caso particular, mencionan al creador dentro de una amplia nómina de artistas modernos en Rosario.[15] Diego Abad de Santillán, por su parte, le dedica en su diccionario una entrada en la que apunta algunas de sus actividades en el campo cultural, aunque sin especificar fechas o datos concretos. En la sucinta información aportada, subraya su colaboración en el diario *La Capital*, aludiendo a la actividad del artista en el campo del dibujo.[16] Casi una década más tarde, su compañero, el escritor Horacio Correas, publica un texto para el catálogo de una exposición en la Galería Carrillo de Rosario, en el cual lo ubica como uno de los principales ilustradores argentinos y refiere brevemente a su labor como dibujante y grabador, también menciona su participación en el Grupo Litoral; su desempeño como crítico de arte y conferencista y su labor en la Dirección Municipal de Cultura en los años 1962 y 1972.[17] Por otra parte, en una entrevista a Juan Grela realizada por Guillermo Fantoni al despuntar los años noventa, el pintor señaló a las actividades de Warecki dentro de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes en los cuarenta, así como su participación en el Grupo Litoral en los cincuenta, aunque desestimando, de alguna manera su trayectoria enlazada al terreno del diseño gráfico, inserción que supuestamente explicaba su desinterés por la política.[18] Se trataba por lo general de señalamientos muy escuetos en donde se reiteraban ciertos datos tomados de las mismas fuentes, posiblemente de resúmenes biográficos, que no exhibían una preocupación por abordar diferentes aspectos de su trayectoria, sino únicamente mencionar al autor y ubicarlo como uno de los integrantes del Grupo Litoral, considerado como la máxima expresión del arte moderno en ese momento.

Si bien algo similar sucedió con otros artistas de este agrupamiento, en la última década investigadores locales se han ocupado de aspectos parciales de la obra y de la situación del artista. Así, por ejemplo, Lorena Mouguelar analizó una serie de ilustraciones

---

[14] Nos referimos a la muestra de Guillermo Fantoni, *La diversidad de lo moderno. Arte de Rosario en los años 50*, realizada en 2011 en el espacio de arte de la Fundación OSDE de Rosario; Mouguelar, Lorena, "Rosario, el río y sus mujeres. Vanzo y Warecki en Monos y Monadas" en *Teórica,* nº 2, Córdoba, Fundación Rosalía Soneira, julio de 2006, pp. 45-54.

[15] Gudiño Kramer, Luis, *Escritores y plásticos del litoral*, Santa Fe, El litoral, 1955; Slullitel, Isidoro, *Pintores de Rosario en lo que va del siglo*, Rosario, MMBAJBC, 1964.

[16] Abad De Santillán, Diego, *Gran enciclopedia de la provincia de Santa Fe*, Tomo II, Buenos Aires, Ediar/ Sociedad Anónima Editora Comercial, Industrial y Financiera, 1967.

[17] Correas, Horacio, *20 años de permanencia en la pintura*, Rosario, Galería Carrillo, 1973.

[18] Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 1997, p. 53.

elaboradas por Vanzo y Warecki para la revista *Monos y Monadas*,[19] mientras la exposición *La diversidad de lo moderno: arte de Rosario en los años 50* organizada por Guillermo Fantoni en el 2011 situó al creador en el entramado del campo artístico rosarino durante los años cuarenta y cincuenta.[20] Estos desarrollos biográficos tempranos y menciones generales fueron completados con un exhaustivo trabajo de relevamiento de fuentes y archivos que, junto con la reimpresión de los tacos xilográficos conservados por la familia del artista y algunas las sus pinturas halladas en diferentes instituciones, colecciones privadas o en el mismo acervo familiar, permitieron reparar en algunos aspectos de la producción temprana de Warecki.

Al problema de la falta de trabajos puntuales y la mala conservación de sus pinturas en las instituciones y colecciones –donde por lo general se encuentran archivadas, olvidadas o muy deterioradas–, se sumaba también la inexistencia de un archivo personal que documentara su recorrido artístico, las exposiciones en las cuales participó, que recogiera apuntes o recortes de prensa, manuscritos, cartas o material biográfico, algo necesario considerando que el artista tampoco firmó sus escritos en los diarios y revistas de la época. A esto habría que agregarle la dificultad de acceder a su obra pictórica, en gran medida destruida, perdida, obsequiada, o simplemente atomizada en colecciones particulares y museos de la ciudad y la región, así como la menor actividad –en relación con otras figuras de la época– en el ámbito de los salones de bellas artes y el nulo interés del propio pintor por la difusión de su obra, que coincidía con la indiferencia del medio hacia su actividad anterior al Grupo Litoral. Guillermo Fantoni analizó cómo este agrupamiento dominó la escena artística de los años cincuenta al punto de considerarse "el nivel más alto de la plástica en la ciudad" y transformarse "en una marca de identidad" que terminó obturando el conocimiento e interés sobre otras manifestaciones –precedentes o posteriores– que se alejaron de sus lineamientos estéticos.[21] A su vez, el proceso de canonización e institucionalización generalizada del alto modernismo luego de la segunda posguerra, derivó en la construcción de una narración lineal y progresiva de la historia que alimentó ciertas aporías vinculadas a un paradigma evolutivo, basado en la idea de la novedad constante y el rechazo hacia la reelaboración de las formas heredadas.[22] En su versión más intransigente esta construcción direccional accedía a

[19] Mouguelar, Lorena, "Rosario, el río y sus mujeres. Vanzo y Warecki en Monos y Monadas", *op.cit.*
[20] Fantoni, Guillermo, *La diversidad de lo moderno, op.cit*
[21] Fantoni, Guillermo, "Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral", en Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (ed.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, volumen II, Buenos Aires, CAIA / Eduntref, 2012, pp. 505-527, 510.
[22] De manera inversa, en una serie de ensayos Carl Schorske sugiere cómo diversos intelectuales y artistas miraron el pasado, lo supuestamente regresivo y arcaico, para elaborar propuestas de futuro. *Cfr.* Schorske, Carl E., *Pensar con la historia. Ensayos sobre la transición a la modernidad*, Buenos Aires, Taurus, 2001 [1998].

niveles cada vez más avanzados de experimentación que involucraban la búsqueda de pureza, la reflexión sobre los propios medios de la pintura y la abstracción.[23] Sin embargo, esto dejaba afuera otras variantes igualmente legítimas del modernismo que entablaron una relación distinta con la tradición, como las diversas formas del realismo moderno, el arte político, los movimientos y artistas que produjeron una reelaboración crítica del pasado –reciclando sus elementos, construyendo versiones eclécticas– o quienes incorporaron formas de la cultura de masas, transformadas por la experiencia personal.

La suma de estos factores generó una serie de preconceptos y una imagen cristalizada de la figura del artista, considerada tal vez poco relevante para el desarrollo de la historia de las artes plásticas, más asociada –por los críticos y textos de la época– con la elaboración de una obra de carácter autónomo que, con una producción vinculada al mundo publicitario, periodístico y revisteril. Debido a su condición múltiple y su aparente menor ambición, la confección de estampas y dibujos de prensa suscitaron escaso interés en comparación con la obra de caballete, supuestamente condensadora de los aspectos esenciales del arte, cuestión que era indispensable volver a pensar. Esto da cuenta de las dificultades que debieron sortear aquellos artistas cuya obra se enmarcaba en una modernidad equidistante, o quienes como Warecki, tensaron los límites de las relaciones entre la obra de arte y la esfera de la cultura masiva, por lo que fueron directamente omitidos o, en el mejor de los casos, confinados a los márgenes de los textos tradicionales referidos a la plástica nacional, quedando ocluida cualquier instancia de reposición histórica.

Ante la imposibilidad de acceder a las fuentes primarias y a gran parte de la obra pictórica, el trabajo con los archivos hizo posible detectar otras instancias menos conocidas de su actividad, vinculada a la decoración y el diseño de piezas gráficas, la escenografía, la ilustración de cuentos o la elaboración de viñetas y caricaturas, modalidades en apariencia secundarias pero que en el caso del artista se tornaban significativas por su asombrosa cantidad y su tendencia a la experimentación, lo que daba cuenta de un talento inexplorado, que era necesario redescubrir para dotar de mayor complejidad a su trayectoria como dibujante y pintor. Si, como señalamos, Warecki fue prácticamente excluido de los textos históricos sobre el arte de la ciudad, su inmensa actividad en el ámbito de la prensa de circulación periódica y en los circuitos alternativos ligados al mundo de la edición e impresión, saldaban ese vacío, aunque de manera insuficiente debido a la falta de conservación o disponibilidad de una parte importante de aquellos documentos como revistas, papeles privados o archivos familiares e

[23] Los textos de Clement Greenberg instalaron una narrativa histórica que introdujo una nueva concepción de progreso artístico. Sus numerosos artículos fueron reunidos en el libro *Art and culture. Critical Essays*, de 1961.

institucionales de figuras o entidades con las que se relacionó el artista, ya sean escritores, editores, impresores o personalidades de la cultura y del periodismo, que tampoco han sido rescatados del olvido y cuyo análisis seguramente enriquecería aún más este trabajo u otros referidos a la historia de la plástica en la ciudad.

Debido a esto, mi aproximación al artista se orientó desde entonces hacia la producción gráfica como aquello que lo diferenciaba de otras propuestas y, a su vez, le permitía explorar con modalidades que incluían el humor, el entretenimiento, la relación entre texto e imagen o la experimentación con temas y lenguajes estéticos renovadores, más mesurados en su pintura. Dentro de los primeros trabajos fueron fundamentales los dedicados a la creación de grabados sobre madera que me dieron la oportunidad de adentrarme en algunas experiencias ligadas al mundo editorial y revisteril, luego complementados con diferentes indagaciones sobre su variada actividad como dibujante y diseñador.[24] Ese cambio de orientación reveló distintas facetas de un artista que no se identificaba dentro de las secuencias narrativas clásicas y las tradiciones del arte canónico basadas en ciertas obras y artistas "claves".

De todos modos, aquellas experiencias gráficas que en un primer momento le permitieron obtener un espacio de afirmación en los círculos periodísticos y en ámbitos de difusión masiva como la prensa y las revistas, luego fueron escasamente atendidas o directamente excluidas de toda consideración, debido en gran parte a la expansión y canonización del modernismo estético en los años de posguerra. La valoración modernista desestimó todo aquel relato que pudiera estar en alguna medida contaminado por elementos de la cultura masiva y la reproducción seriada generando una escisión entre arte autónomo, o arte en sentido tradicional, y arte aplicado al diseño gráfico y la tipografía. Esta diferenciación, en apariencia tan clara, terminó estableciendo con demasiada frecuencia una división estricta y tajante, como si el trabajo gráfico de un artista fuera una consecuencia meramente secundaria o un "mal necesario" para lograr la deseada independencia económica. Andreas Huyssen desarrolló su tesis sobre la "gran división", como una problemática que caracterizó al arte y a la literatura desde finales del siglo XIX. El crítico refería con este concepto al discurso purista que insistía en una hostilidad categórica entre lo alto y lo bajo, entre el arte autónomo y la cultura de masas.[25] Un ataque que claramente apartaba no sólo a los realismos de entreguerras y a las políticas

---

[24] Entre esos primeros escritos figuran los dedicados a la serie de xilografías contenidas en el *libro La barranca y el río* de Abel Rodríguez, o al conjunto de grabados reimpresos con los tacos originales: Veliscek, Elisabet, "El río, el barrio y el paisaje: grabados de Ricardo Warecki y Santiago Minturn Zerva hacia los años cuarenta", en *Separata «Imágenes impresas»*, año XIII, nº 18, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre de 2013, pp. 32-46; Veliscek, Elisabet; Finkelstein, Esther, *Mundos impresos. Grabadores modernos en Rosario*, cat. exp., Buenos Aires, Espacio de Arte-Fundación OSDE, 2015.

[25] Huyssen, Andreas, *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006 [1986].

revolucionarias del arte con tendencia socialista, sino también a toda manifestación que se dirigía o provenía de la "industria cultural". Dicha dualidad considera, por ende, el trabajo de artista y el diseñador como elementos excluyentes, cuando claramente Warecki se cuestiona esa misma diferencia dando predominio a la mezcla, la contaminación de referencias visuales y registros formales, para ahondar en las fuentes comunes de ambas expresiones.

Esa aparente polarización cargada de connotaciones negativas desestimó la cultura de masas por su ausencia de criterios estéticos o su homogeneidad frente a los productos de la cultura alta, algo puesto en discusión, sin embargo, por los mismos creadores que a lo largo del siglo XX tensionaron los límites entre el arte, la literatura moderna y aquellas expresiones o materialidades características de los circuitos masivos, incluida la comercialización de objetos impresos como libros, revistas, afiches, etc. Dentro de los estudios literarios y culturales, distintos autores plantearon que las experimentaciones formales de los escritores vanguardistas no pueden separarse de las formas físicas en que esas experiencias florecieron, ya sea a través de las ediciones baratas, las discusiones en la prensa diaria o la exhibición de textos e imágenes modernistas en publicaciones dedicadas a la moda, la belleza o las celebridades, que eran financiadas básicamente a través de la publicidad.[26] Algo similar podría aseverarse en los casos de aquellos artistas plásticos que aprovecharon las libertades y disponibilidades que ofrecían los medios impresos para el desarrollo de una obra experimental, incorporaron los estilos propios de la cultura de consumo masivo y comercial; jugaron entre los bordes del arte, la tipografía y el diseño gráfico, o aplicaron sus conocimientos en el ámbito de la decoración de interiores, los objetos y la vestimenta, sin preocuparse por aquellos prejuicios modernistas que escindían la cultura "superior" de la organizada industrialmente.[27] Lejos de alimentar los supuestos antagonismos, esta tesis sostiene que muchos pintores como Warecki se mostraron entusiastas ante las estrategias del mercado de masas por sus posibilidades

[26] Es decir, se trataba de publicaciones concebidas más en base a modelos comerciales que culturales. *Cfr.* Hammil, Faye y Hussey, Mark, *Modernism´s print culture*, Chennai, Bloomsbury Academic, 2016; Osborne, Huw (ed.), *The rise of the Modernist Bookshop. Books and the commerce of culture in the twentieth century*, New York, Ashgate Publishing, 2015; Mark, Morrison S., *The public face of Modernism. Little magazines, audiences and reception, 1905-1920*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2000.

[27] Véanse, por ejemplo, los trabajos de Bonet, Juan Manuel, "Los Delaunay y sus amigos españoles", en *Robert y Sonia Delaunay*, cat. exp., Madrid, Fundación Juan March, 1982, s/p; Bogart, Michele H. *Artist, advertising and the borders of art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995; Bonet, Juan Manuel y Fauchereau, Serge, *Juan Gris: dibujos satíricos de la colección Emilio Ferré*, cat. exp., París, Instituto Cervantes, 2014; Maderuelo, Javier y Sudhalter, Adrián, *Kurt Schwitters. Vanguardia y publicidad*, cat. exp., Madrid, Fundación Juan March, 2014; Crow, Thomas, "Modernidad y cultura de masas en las artes visuales", en *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002 [1996], pp. 11-44; Fanés, Fèlix, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, Madrid, Alianza, 2007.

de crear un circuito alternativo que permitiera rejuvenecer y multiplicar los modos de circulación y difusión de obras. Consideramos estas experiencias como parte fundamental de su producción visual por lo que no pueden escindirse sus trabajos aplicados al diseño de su actividad como pintor.

En este marco, la noción de "cultura impresa", empleada a lo largo de esta tesis, comprende –en su definición más amplia– una variedad de estadios que van desde las condiciones de producción e impresión de artefactos, pasando por la atención hacia sus cualidades materiales, visuales o sus condiciones físicas; los modos de circulación, de lectura y de apropiación, hasta las dimensiones sociales, políticas y culturales que activan esos objetos. El campo de estudios de la cultura impresa tuvo distintas denominaciones y abarcó diversos saberes hasta que, en coincidencia con las nuevas formas de hacer historia impulsadas sobre todo desde los años ochenta, y a partir de la relevancia que comienza a tener el concepto de "cultura" de Raymond Williams, se incrementó notablemente la adopción del término.[28] El mismo comenzó a incluir aspectos que de alguna manera eran vinculantes: desde el análisis de libros, periódicos y publicaciones de circulación masiva en general, hasta las formas de la gráfica, la tipografía, el diseño y la publicidad.

A lo largo de la historia del arte occidental y en el momento en que Warecki desarrolla su obra fueron más habituales otro tipo de expresiones referidas a la elaboración de piezas "gráficas" o "impresos", aunque adoptamos este concepto debido a su elasticidad y operatividad para englobar ciertos fenómenos, procesos estéticos y formas de circulación que, ente caso, se vincularon con la producción plástica del artista. Si bien podría discutirse la vaguedad del término –que se encuentra en constante redefinición y delimitación de sus alcances– en este trabajo resulta funcional para demostrar que los discursos jerarquizantes y verticalistas fueron producto más de la historia del arte y de las narraciones modernistas que de los propios artistas, propensos a expandir los bordes tradicionales y adoptar rápidamente las transformaciones y expansiones visuales generando contaminaciones entre el arte, la cultura impresa y las formas provenientes de la circulación masiva. En este mismo sentido, si la revolución del texto y los materiales impresos fueron un tema de gran preocupación entre los intelectuales que expresaron sus ansiedades y hostilidades ante el surgimiento de la cultura de masas, tras estos argumentos coexistían lecturas mucho más optimistas sobre las potencialidades de las nuevas tecnologías y la reproducción mecánica que fueron poco atendidas dentro del relato moderno. Su énfasis histórico puesto en la erudición e idealización de la alta cultura junto con el análisis de las experimentaciones literarias y artísticas llevadas a cabo en las

[28] Hammil, Faye y Hussey, Mark, *Modernism´s print culture, op.cit.*

áreas metropolitanas alentó a producir divisiones tan categóricas como exageradas, por lo que diversos estudios empezaron a cuestionar muchos de los presupuestos modernistas en el contexto de los debates entre modernidad, posmodernidad y nuevas formas de construcción histórica.[29] Desde finales de los sesenta y comienzos de los setenta el abandono de los paradigmas de la modernidad como teoría y práctica por antonomasia motivó una serie de reflexiones que buscaron contrarrestar los efectos reguladores de las prioridades modernistas.[30] En ese contexto, los medios impresos y las formas de la cultura masiva comenzaron a ser revalorados como parte del amplio espectro de lo moderno, no obstante, todavía es necesario reconstruir un gran segmento de ese entramado de experiencias en el ámbito de la historia del arte y la literatura de la ciudad, para atender a sus matices y modalidades particulares.

Dentro del ámbito de los análisis sobre cultura impresa fueron indispensables, también, los trabajos que tomaron las revistas, periódicos y libros como objeto de estudio; los que se abocaron a indagar en las manifestaciones de la gráfica y el diseño modernos y los que examinaron la relación entre texto e imagen a partir de los enfoques metodológicos desarrollados por los "Estudios Visuales". Los textos producidos dentro de este último campo se insertaron en el núcleo de investigaciones que desde los años setenta produjeron un intenso debate sobre los límites disciplinarios de la historia del arte y propusieron una renovación de sus métodos, teorías y objetos. En particular, los ensayos de William J. T. Mitchell advirtieron sobre la materialidad de los artefactos impresos y, retomando las inquietudes foucaltianas, pusieron énfasis en las relaciones de sentido entre las representaciones visuales y escritas. Al intentar superar los métodos comparativos tradicionales entre imagen/texto –derivados de los estudios literarios que instalaron modelos dominantes basados en la primacía de lo verbal por sobre lo visual– abogó por la contaminación de ambos estratos de una manera flexible empleando formas de análisis procedentes de los estudios lingüísticos y semióticos.[31] Según Mitchell, los discursos

---

[29] Herbert Gans insiste en que las similitudes entre cultura alta/baja han sido por lo general subestimadas y ambas expresan formas del gusto. Gans, Herbert J., *High Culture and Popular Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books, 1999 [1974]. Algunos textos representativos de las confrontaciones críticas en relación a los rasgos de la cultura de masas fueron recogidos en Bell, Daniel; Mac Donald, Dwight*, et.al. Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985 [1969].

[30] A pesar de los esfuerzos históricos dedicados a desestabilizar las jerarquías entre alto/bajo, los debates continúan y las distinciones aún persisten. Así lo demuestran algunas publicaciones y exposiciones de arte internacionales que refirieron a las exclusiones persistentes del modernismo en cuanto a sus temáticas, geografías y formas culturales. Véase, por ejemplo, Varnedoe, Kirk; Gopnik, Adam, *High & low: modern art [and] popular culture*, New York, MOMA, 1990, de los mismos autores: *Modern art and popular culture: readings in high & low*, New York, MOMA, 1990; Grenier Catherine, *Plural Modernities 1905-1970*, Paris, Centre Pompidou, 2014.

[31] Mitchell, William, J. T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009; Mitchell, William, J. T., (ed.), *The Language of Images*, The University of Chicago

puristas consolidados por críticos de arte norteamericanos como Alfred Barr y en especial Clement Greenberg, instalaron versiones ortodoxas de la historia que insistieron en excluir la literatura y la temática de las artes plásticas bajo la norma de la pureza y la abstracción. Es decir, además de construir relatos polarizantes que invalidaron las obras producidas a partir de medios mixtos, impuros, eclécticos, las narrativas clásicas del modernismo tendieron a provocar un cisma o una ruptura entre la imagen y el texto, lo verbal y lo visual, como si fueran elementos escindidos y excluyentes.[32] Sin embargo, el autor formula que "la interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes "puramente" visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los medios sea uno de los gestos utópicos más importantes del modernismo".[33] Esto implica tener en cuenta que la representación y el sentido nunca están totalmente controlados y pueden exhibir discordancias de acuerdo el contexto y los destinatarios. Es decir, las imágenes insertas en libros, periódicos y revistas, podrían participar del sentido literario y relacionarse estructuralmente con el texto, indicar momentos de la narración, o producir relaciones más complejas para expandir, contradecir, o ni siquiera vincularse con el significado textual directo. En estos casos la experiencia de la visualidad de los artefactos impresos se relacionaría con la propia imaginación del lector, haciendo posible una serie de representaciones mentales (literarias o visuales) que pueden volver a conectarse con las imágenes, potenciado la capacidad inventiva y los posibles sentidos que transmiten.

Podría afirmarse que la erupción ocasionada por las historias revisionistas del modernismo sustituyó las explicaciones puristas greenbergianas por la inclusión de perspectivas que tenían en cuenta las tradiciones alternativas de esta experiencia histórica. Atender a las relaciones de los artefactos visuales con los códigos literarios o los temas que los imbrican a sus diversos soportes impresos, ya sean periódicos, revistas, publicidades, etc., es una de las cuestiones que atraviesa gran parte de los capítulos de esta tesis. Por ende, al considerar los medios y soportes en que las imágenes de Warecki circularon, las características materiales y textuales de los objetos impresos son fundamentales para interrogar sobre las ideas que expresan y transmiten.

La exploración de las relaciones entre la imagen y el texto abrió una serie de puentes para el análisis de las revistas y publicaciones periódicas como parte de las

---

Press, 1980 [1974]; Mitchell, William, J. T., *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2016 [1986].

[32] En términos del autor, "aunque la eliminación de la temática –el objeto representado de la pintura tradicional– sea el gesto más famoso y evidente del arte abstracto, el verdadero problema para Greenberg eran las inevitables asociaciones literarias que ésta acarreaba", Mitchell, William, J. T., "Ut Pictura Theoria: la pintura abstracta y el lenguaje", en *Teoría de la imagen, op.cit.*, pp. 187-210, 189.

[33] Mitchell, William, J. T., *Teoría de la imagen, op.cit.*, p. 12.

investigaciones provenientes de la literatura, los estudios culturales y la historia del arte, que tuvieron un gran despliegue en diversas partes del mundo, incluida la Argentina.[34] Si bien habitualmente primaron los diagnósticos referidos a las cuestiones verbales/literarias de esas publicaciones, desde la última década se han incrementado los estudios abocados a indagar en el rol de las imágenes impresas en relación con los consumos culturales que caracterizaron el desarrollo de las artes gráficas en nuestro país. En relación a esto último, los textos compilados por Laura Malosetti Costa, Marcela Gené y Sandra Szir analizaron dispositivos muy heterogéneos, insertos en problemáticas más generales de los siglos XIX y XX, pero reunidos bajo la noción de lo impreso.[35] Dentro del conjunto de autores que abarcan esos volúmenes fueron particularmente Sandra Szir, Marcela Gené, Andrea Gergich y Silvia Dolinko quienes profundizaron en el análisis de las diferentes modalidades de las artes gráficas y el grabado a lo largo de la historia de la cultura de Buenos Aires, atendiendo a sus aspectos materiales y visuales, condiciones tecnológicas y espacios diferenciados de profesionalización.[36] Si como señalábamos, el desarrollo historiográfico concerniente al abordaje de los medios de circulación periódica es muy amplio tanto en nuestro país como fuera de él, siguen siendo relativamente escasos los trabajos enfocados en la dimensión visual y estética de esos objetos impresos, por sobre los que priorizan aspectos relativos a la palabra escrita.[37]

---

[34] Entre la extensa cantidad de estudios dedicados al tema, un completo estado de la cuestión y listado bibliográfico actualizado puede encontrarse en Tarcus, Horacio, *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*, Temperley, Tren en Movimiento, 2020. Sobre el fenómeno de las "pequeñas revistas" en el marco del modernismo norteamericano, sigue siendo de gran utilidad el volumen de Mark, Morrison S., *The Public Face of Modernism. Little magazines, audiences, and reception, 1905-1920*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2000.

[35] Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (comp.), *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009; *Atrapados por la imagen: arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013; Szir, Sandra (coord..), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2016; Gené, Marcela y Szir, Sandra (comp.), *A vuelta de página. Usos del impreso ilustrado en Buenos Aires (siglos XIX-XX)*, Buenos Aires, Edhasa, 2018.

[36] Entre algunos de los trabajos más importantes se encuentran: Szir, Sandra, *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2006; de la misma autora: *El semanario popular ilustrado Caras y Caretas y las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad. Buenos Aires 1898-1908*, Tesis Doctoral, UBA, 2011 (mimeo); Gené, *Marcela, Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005; Gergich, Andrea, "Nueva Tipografía, nuevos tipógrafos. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y la profesionalización de la gráfica local en las primeras décadas del siglo XX", en Ares, Fabio (comp.), *En torno a la Imprenta de Buenos Aires, 1780-1940,* Buenos Aires, Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2018; Dolinko, Silvia, *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003; de la misma autora: *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012; Román, Claudia, *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*, Buenos Aires, Ampersand, 2017.

[37] Algunas de esas excepciones son: Saavedra, María Inés y Artundo, Patricia M. (dir.), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires, UBA,

En el escenario local algunos investigadores se han ocupado también de abordar casos de artistas que paralelamente a su obra autónoma desarrollaron una producción vinculada al diseño, la ilustración y la actividad mural. En este sentido, resultan indispensables los trabajos de Adriana Armando sobre los grabados y decoraciones de Lelia Pilar Echezarreta y Argentina Arévalo para algunas revistas de la ciudad; los dedicados a la intensa actividad mural de Alfredo Guido que además recalaron en sus ilustraciones para *La Revista de "El Círculo" de Rosario* y los que consideraron diversas revistas artísticas y culturales de los años veinte.[38] A ellos pueden sumarse los escritos de Nicolás Boni sobre la obra de los primeros maestros decoradores arribados a la ciudad a principios del siglo XX, los de Guillermo Fantoni sobre la gráfica surrealista, los cartones humorísticos y los grabados de Leónidas Gambartes; los de Silvina Rabinovich sobre los linóleos de José Marín Torrejón y los artistas de la Agrupación Refugio en los años treinta; los de Lorena Mouguelar dedicados a las ilustraciones de Julio Vanzo para diarios y revistas o a la obra de escala mural, así como sus trabajos más recientes sobre ilustradores y caricaturistas de comienzos del siglo XX, y los textos de Esther Finkelstein sobre las xilografías de Rosa Aragone, Clelia Barroso y la actividad de la Agrupación de Grabadores de Rosario en los años cincuenta.[39] Estas publicaciones a las que pueden

---

Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia de las Artes "Julio El Payró", 2002; Artundo, Patricia M., *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008, los textos ya mencionados recopilados por Laura Malosetti Costa, Marcela Gené y Sandra Szir; y algunos trabajos incluidos en el volumen de Delgado, Verónica; Mailhe, Alejandra y Rogers, Geraldine (coord.), *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX),* La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2014.

[38] Armando, Adriana, "Artistas mujeres, la gráfica y las artes decorativas: el caso de tres revistas culturales de Rosario", en *Avances. Revista del Área Artes*, nº 14, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2008-2009, pp.63-76; "Una perspectiva sobre la participación de mujeres artistas en Rosario", en *Avances. Revista del Área Artes*, nº 18, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2010-2011, pp. 39-50; "Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte", en Amigo, Roberto y Petrina, Alberto, *La hora americana 1910*-1959, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, pp. 189-203; "Propósitos y valoraciones de revistas culturales de Rosario en los años veinte", en *Separata «Editores, escritores y artistas en libros y revistas del siglo XX»*, año XVIII, nº 26, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre de 2020, pp. 1-37.

[39] Boni, Nicolás, *Pintores, escenógrafos y decoradores en Rosario a comienzos del siglo XX: relaciones entre las artes plásticas y la lírica*, Tesis de doctorado, Rosario, UNR, 2019 (mimeo); Fantoni, Guillermo, "Travesías del realismo mágico. Leónidas Gambartes entre la realidad y el ensueño", en *Separata, «Caminos hacia Gambartes»,* año III, nº 5 y 6, Rosario, CIAAL/UNR, octubre de 2003, pp. 1-27; "Alucinante realidad: la cotidiana presencia de lo sobrenatural en los grabados de Leónidas Gambartes", en *Teórica*, nº 0, Córdoba, Fundación Rosalía Soneira, 2004, pp. 19-31; Rabinovich, Silvina, "Entre los mástiles del puerto y la luz del libro: los linóleos de José Marín Torrejón", en *Separata, «Crónicas de entreguerras»*, año X, nº 15, Rosario, CIAAL/UNR, octubre de 2010, pp. 3-19; "Paisajes de claridad empañada. La presencia de la guerra en la obra gráfica de José Marín Torrejón, en *Avances. Revista del Área Artes*, CIFFyH/UNC, nº 18, 2010/2011, pp. 217-231; Mouguelar, Lorena, *Julio Vanzo y el arte nuevo. De las experiencias gráficas a los murales*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013; "Pintores, ilustradores y caricaturistas. El arte como profesión en Rosario a comienzos del siglo XX" en *Caiana*, nº 6, Buenos Aires, 2015, pp. 118-131; Finkelstein, Esther, "Estampas en la ciudad. La Agrupación de

añadirse exposiciones de arte con sus correspondientes catálogos, así como artículos y ensayos, muestran claramente cómo aspectos referidos a la gráfica y el diseño aplicado fueron preocupaciones que, de un modo u otro, atravesaron el conjunto de investigaciones abocadas a la historia de las artes plásticas de la ciudad.

Sin embargo, notamos que en estos artistas la obra de caballete por lo general no mostró contaminaciones significativas provenientes de la cultura de masas, algo perceptible de modo especial en la gráfica, pero también en la pintura de Warecki. Cuando se pondera su desarrollo en el marco de las circunstancias de la época cabe señalar el notable carácter precursor de una figura que, sin demasiados prejuicios, se desplazó hábilmente entre el campo del arte moderno y del diseño de publicidades, escenografías e ilustraciones impresas. Un caso similar podría ser el de Guillermo Paino, un destacado grabador e ilustrador de origen español, que realizó bocetos e instalaciones para exposiciones industriales y comerciales, diseñó afiches publicitarios, escenografías para diferentes teatros independientes y participó en concursos de vidrieristas para tiendas departamentales de la ciudad –coincidiendo en algunos de esos espacios con Ricardo Warecki–, a la vez que integró diferentes agrupamientos artísticos del período. Además de Paino, entre las publicaciones periódicas podían encontrarse asiduamente ilustraciones de Leónidas Gambartes, Julio Vanzo, Andrés Calabrese y Rolando de Marco, quienes desarrollaron una obra impresa con estilos y referencias visuales compartidas. Esto da cuenta de ciertas actitudes y rasgos formales subyacentes que provenían de una interpretación de los temas y procedimientos estéticos del modernismo internacional, aun cuando la cultura gráfica presentara un espacio en cierta medida diferenciado por sus vínculos mucho más intensos con un mercado heterogéneo y cambiante. A diferencia de los dibujantes y caricaturistas visibles en las revistas y publicaciones de la época que no tuvieron un desarrollo en el campo de la plástica, los cruces fronterizos entre el arte y el diseño les permitieron a estos artistas elaborar una obra tan potente como singular. Debido a todo esto a lo largo de la tesis las publicaciones periódicas analizadas no aparecen meramente como materiales primarios para dilucidar las tramas de la producción artística, sino como entidades por derecho propio en las cuales Warecki entreteje un circuito de relaciones profesionales y consolida sus afinidades por el mundo del arte impreso. Es a través de estos artefactos que el artista se permite experimentar con lenguajes renovadores próximos al poscubismo, el *art decó*, el surrealismo, el expresionismo y las

---

Grabadores de Rosario en la década del cincuenta", en *Separata, «Instituciones, agrupaciones y salones en Rosario y Santa Fe»*, año XVII, nº 24, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre de 2019, pp. 51-79; "Retratos, figuras y síntesis: xilografías y aguafuertes de Clelia Barroso", en *I Jornadas Internas de Investigación en Artes*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, octubre de 2019 (mimeo).

nuevas formas de la figuración, matizados a través de interpretaciones personales que ofrecieron una variedad de soluciones visuales y plasmaron formas sincréticas de modernismo.

Ahora bien, podríamos preguntarnos de qué modo el artista comenzó a mostrar filiaciones que lo aproximaron al campo del diseño y terminaron puntuando un recorrido tan particular. Esto requiere dar cuenta brevemente de algunos episodios biográficos que en cierta medida permiten explicar parte de las elecciones y opciones transitadas por el pintor e ilustrador durante el periodo de entreguerras.

Ricardo Pedro Agustín Warecki, tal era su nombre completo, nació el 26 de septiembre de 1911 en el seno de una familia de origen centroeuropeo. Sus padres, Gregorio Warecki y Agustina Chomicki, habían arribado a finales del siglo XIX de diferentes localidades de Polonia, en el marco del proceso inmigratorio masivo, y se conocieron en una gran colonia de familias polacas y ucranianas instaladas en la ciudad de Apóstoles, Misiones. La finalidad de las políticas inmigratorias llevadas a cabo en estas colonias era la de incorporar personas unidas en comunidad a la vida nacional, fomentar la creación de nuevas industrias y centros productores en zonas despobladas para servir a la prosperidad del país, e incentivar el desarrollo cultural.[40] No sabemos cuáles fueron las circunstancias en que Gregorio y Agustina decidieron trasladarse y radicarse en Rosario, pero al menos en la década del diez ya se encontraban en la ciudad. Allí Gregorio, que se había especializado en el viejo oficio de la ebanistería, se dedicó a la fabricación de muebles finos de madera teñida, así como de objetos torneados, tallados y piezas decorativas que podían estar recubiertas de diversos materiales como láminas de cerámica, paneles lacados o apliques metálicos. Desde finales del siglo XIX y comienzos del XX la ebanistería había sufrido una gran transformación debido a las renovaciones en el ámbito de las artes decorativas de los movimientos ingleses, franceses y alemanes que repercutieron en diversas partes del mundo y le dieron un papel relevante a esta actividad en el diseño de interiores. En ese contexto, Ricardo Warecki se interesó rápidamente por el trabajo artesanal del padre, quien le transmitió sus conocimientos técnicos asociados a las artes aplicadas, el diseño y el tallado en madera. Luego de aprender los lineamientos básicos del oficio, Warecki comenzó a experimentar con recortes de madera de viraró realizando pequeñas composiciones talladas con buril, una herramienta utilizada principalmente para grabar en metal por su punta afilada y fina, pero que también fue muy común en el ámbito

[40] Según las estadísticas entre 1876 y 1910 emigraron 358.507 habitantes a la Argentina, de los cuales 94.047 eran austro-húngaros y gran parte de ellos se instalaron en las colonias agrícolas de Apóstoles y Azara en Misiones. *Cfr.* Stefanetti Kojrowicz, Claudia y Prutsch, Ursula, "Apóstoles y Azara: dos colonias polaco-rutenas en Argentina vistas por las autoridades argentinas y austro-húngaras", en Opatrný, Josef (ed.), *Emigración Centroeuropea a América Latina*. Vol. II., Praga, Universidad Carolina de Praga/Editorial Karolinum, 2002, pp. 147-160.

de la ebanistería. A estas primeras piezas les siguieron sus xilografías en blanco y negro o en colores homogéneos donde combinaba los entramados de finas líneas realizadas en buril con las temáticas y estilos provenientes del grabado internacional, siguiendo, en particular, los postulados del libro del grabador y diseñador alemán Hans Alexander Mueller (1888-1962), quien enseñaba en la Academia Nacional de Artes Gráficas y Diseño Editorial en Leipzig. Hacia finales de los treinta Mueller emigró a Norteamérica y allí trabajó como ilustrador de obras literarias realizando estampas para acompañar novelas clásicas, lo que le llevó a publicar en 1939 su clásico libro *Woodcuts and Wood Engravings: How I Make Them*, con la impresión de una enorme cantidad de xilografías originales, que Warecki consiguió y atesoró en su biblioteca utilizándolo continuamente como medio de aprendizaje y referencia visual. A pesar de su intensa actividad en el diseño de piezas gráficas, Mueller fue conocido en mayor medida por haber sido el profesor del grabador estadounidense Lynd Ward (1905-1985), fuertemente influenciado por la gráfica del expresionismo alemán –reversionado por la tónica realista-social norteamericana–, quien desarrolló una serie de novelas visuales sin textos, consideradas como los antecedentes de la novela gráfica.[41] Sin embargo, importantes publicaciones de la época celebraron la edición del manual destacando la labor de Mueller en el área del diseño y la impresión,[42] lo que le valió un reconocimiento adicional y la posibilidad de que su trabajo fuera distribuido en librerías de distintas partes del mundo. En Rosario existían desde principios del siglo XX diferentes casas dedicadas a la venta de libros y revistas extranjeras como la antigua tienda fundada por Miguel H. Pomponio y posteriormente la sucursal de la prestigiosa Librería Sopena, o La Ibérica, donde por lo general podían conseguirse materiales editados en Europa o en los Estados Unidos. Es posible que Warecki haya conseguido este y otros libros de su biblioteca en estos locales, dada también su relación con diferentes editores y libreros de la ciudad, con quienes colaboró en diversas oportunidades diseñando tapas de libros y posiblemente decorando algunas de sus vidrieras comerciales.

Ese aprendizaje inicial en el taller de su padre, complementado con una serie de lecturas de manuales informativos, devino en un interés genuino por el mundo de las artes gráficas que después le llevó a vincularse con otras manifestaciones como la pintura. En un proceso inverso al de los artistas que se formaron en el dibujo como base para la elaboración de bocetos y apuntes a los que luego aplicaban el color, Warecki concibió la gráfica como un fin en sí mismo y a lo largo de toda su vida utilizó la ilustración y el grabado

[41] Badoi, Olivia, "A feeling for Wood itself: Lynd Ward's Arboreal Modernism", en *Cycle*, Volume 6, n° 2, 2021, disponible en: https://doi.org/10.26597/mod.0207, última revisión 8 de junio de 2022.
[42] Por ejemplo, el número de 4 de diciembre de 1939 de la revista semanal *Life* incluyó un perfil del artista elogiando la edición del libro.

como formas artísticas preponderantes, tanto si se trataba de piezas cuya finalidad era acompañar textos literarios como de obras pensadas de manera autónoma. Debido a esto, desde inicios de los años treinta y con tan sólo 19 años comenzó a publicar sus primeras ilustraciones, dibujos y caricaturas en diferentes periódicos y publicaciones masivas, lugares a los que podía acceder fácilmente gracias a su actividad en el campo periodístico.

Sin embargo, para comprender las modalidades de una producción visual como la de Warecki, inserta en mayor medida en los medios de circulación impresa, es necesario también atender al momento de desarrollo y consolidación de la industria gráfica en Rosario y observar sus condiciones de posibilidad.

Por sus características asociadas a la difusión de ideas y mensajes políticos, la producción gráfica tuvo una considerable expansión desde la llegada de las primeras imprentas móviles a comienzos del siglo XIX. Esta particularidad hizo que desde mediados de la centuria se radicaran en la ciudad numerosos artesanos europeos dedicados a las artes gráficas como linotipistas, tipógrafos, impresores, litógrafos, dibujantes profesionales y especialistas en la fundición de metales, que abrieron locales consagrados a distintos ramos de la industria.

Unas décadas después del arribo de las imprentas itinerantes, con el tratado de la libre navegación de los ríos firmado por Urquiza, la ciudad fue adquiriendo las instituciones propias de un centro urbano y con ellas se crearon imprentas, periódicos y talleres especializados. En el marco de esas iniciativas, en 1854 se instaló la primera imprenta perteneciente a Federico de la Barra, un escritor, periodista y político nacido en Buenos Aires, que imprimó el primer diario de la ciudad, *La Confederación*, de carácter político, literario y comercial. A este taller le siguió en 1857 la apertura de la casa litográfica Carlos Rivière y Cía., dirigida primero por el maestro francés Charles Rivière y luego por el famoso litógrafo de París Louis Thérier. Poco después, el grabador Juan Ciccarelli abrió una fábrica de tintas negras y de colores que tuvo como anexo un taller de grabado y, al mismo tiempo, en una zona cercana se instaló un local de encuadernación de libros e impresión.[43] En contraste con el campo de la plástica local que mostró sus primeros signos de institucionalización con la organización del Primer Salón de Otoño en 1917 y la creación de asociaciones culturales que impulsaron la formación de un espacio diferenciado, la industria gráfica exhibió rasgos de consolidación entre finales del siglo XIX y principios del XX, momento en que se editaron casi un centenar de publicaciones de circulación periódica. En este sentido, desde la aparición en 1870 del primer semanario de caricaturas titulado *La Cabrionera*, una gran cantidad de dibujantes profesionales y autodidactas se

[43] Mikielievich, Wladimir, *La imprenta en Rosario. Edición especial con motivo del 50 Aniversario de la Sociedad Industrial Gráfica de Rosario, 1919-1969*, Rosario, Sociedad Industrial Gráfica de Rosario, 1969.

embarcaron en la creación de viñetas, dibujos y caricaturas políticas para acompañar las páginas de los periódicos y semanarios publicados en la ciudad. La gran expansión de la industria llevada a cabo en los primeros años de 1900 hizo posible la instalación de un conjunto importantísimo de imprentas que lograron multiplicarse durante las décadas siguientes. En efecto, para mediados de los treinta existían en Rosario más de cincuenta talleres gráficos y numerosos gremios que congregaban a sus trabajadores. Las revistas, diarios y libros que aparecían en la ciudad por entonces se imprimían en esos establecimientos, algunos conducidos por destacadas figuras como Emilio Fenner y Vicente Pomponio, que tuvieron contactos fluidos con el mundo de las artes plásticas, la literatura y la política. Por su trabajo en la gráfica Ricardo Warecki frecuentó especialmente los talleres de Fenner y Pomponio, pero también tuvo vinculaciones con otros imprenteros de la ciudad. Como vemos, durante el periodo en que desarrolló su obra, el arte impreso era un campo con una extraordinaria expansión que presentaba límites porosos entre la artesanía, la plástica y el diseño.

Sin embargo, la condición efímera de los artefactos impresos sumado al proceso de canonización e institucionalización del modernismo estético derivó en una indiferencia generalizada hacia la producción gráfica aplicada a los medios masivos, considerada únicamente como formas de índole comercial. Esto llevó a que ciertos artistas y críticos de la época aludieran de manera peyorativa a las actividades de Warecki en el ámbito publicitario y revisteril. Por ende, esta tesis procura a lo largo de sus diferentes capítulos reconstruir aspectos muy poco conocidos de la trayectoria de Ricardo Warecki en el espacio de las artes gráficas y la pintura a la vez que se propone ampliar el conocimiento sobre el estado del escenario artístico y cultural durante las décadas del treinta y del cincuenta en Rosario, dando cuenta de otros casos, figuras y situaciones. Para esto, hemos organizado el trabajo en una serie de núcleos temáticos que, sin seguir un ordenamiento cronológico estricto, comprenden diversos aspectos de la producción visual y el itinerario del artista en el campo de la cultura local dando cuenta de las problemáticas ya enunciadas.

El tema del primer capítulo, “Arte y cultura de masas. Vinculaciones entre gráfica, literatura y política” considera un conjunto de revistas y emprendimientos editoriales en los que participó Ricardo Warecki durante las décadas del treinta y del cuarenta y a su vez analiza de manera general estas publicaciones teniendo en cuenta su materialidad visual, la relación de las imágenes con los textos, los sentidos políticos que se activan y la participación de otros artistas o ilustradores. Por un lado, la revista *Quid Novi?* dirigida entre 1932 y 1934 por la educadora Dolores Dabat propuso difundir la cultura y el arte moderno en el marco de las tendencias escolanovistas desarrolladas en la Argentina. Sus

páginas fueron ilustradas por Julio Vanzo, Ricardo Warecki, Charles Miller, Lelia Pilar Echezarreta y Argentina Arévalo, quienes elaboraron composiciones sintéticas inspiradas en los movimientos estéticos de la primera mitad del siglo XX o dibujos decorativos y naturalistas insertos en climas modernistas. El texto aborda de qué manera las imágenes de la revista se relacionan con la difusión de las nuevas tendencias, con los intereses de su directora y las iniciativas de la Escuela Nueva. El mismo año que esta revista llega a su fin comienza a publicarse la segunda etapa de *Monos y Monadas*. Esta publicación semanal de actualidades y entretenimiento apareció entre junio de 1934 y 1936 bajo la dirección del periodista Nicolás Viola, manteniendo en líneas generales el estilo de su predecesora, que circuló hasta 1913, aunque con una estética actualizada en función de las renovaciones artísticas de la primera mitad del siglo XX. Junto con la observación de los aspectos generales que dan forma al proyecto y sus transformaciones, se consideran las intervenciones de Ricardo Warecki, que abarcan desde ilustraciones para textos de ficción literaria hasta viñetas y caricaturas políticas. Nuestra hipótesis sostiene que, mientras las imágenes para cuentos y relatos breves aluden a temáticas atemporales y estilos del periodo de entreguerras, las viñetas satíricas permiten entrever las afinidades políticas de la revista. Al mismo tiempo, se tiene en cuenta la participación del artista en otras publicaciones asociadas a agrupaciones y movimientos frentistas en defensa de la cultura que se desarrollaron en el periodo en que circuló *Monos y Monadas*. En esta misma línea relacionada con las publicaciones periódicas, el último trabajo del capítulo indaga en algunos emprendimientos editoriales dirigidos por Ricardo Ernesto Montes i Bradley durante el transcurso de los años treinta y cuarenta. Se trata de una serie de revistas y boletines en donde tenían lugar los últimos debates del momento, se difundían textos de escritores regionales y circulaban a través de noticias o imágenes las nuevas tendencias estéticas. Junto a la publicación de revistas en esos años el escritor desarrolló una serie de proyectos editoriales cuyos libros también fueron ilustrados por el artista. A partir de la importancia que tuvieron estas publicaciones en el entramado cultural de la época, se rastrean los intercambios trazados por el escritor con los artistas plásticos que colaboraron, teniendo en cuenta, particularmente, de qué manera se inscribe la intervención de Warecki en ese circuito y cuáles son las características que adquiere su obra en ese contexto.

El segundo capítulo “Entre textos e imágenes. El diseño aplicado en la literatura y el teatro” aborda los vínculos de Warecki con el arte, la producción editorial y la escena teatral independiente a partir de la consideración de un conjunto de piezas gráficas diseñadas para libros y textos de ficción literaria, así como registros fotográficos de escenografías, que revelan la proximidad de este artista con figuras ligadas a la literatura y la dramaturgia, pero también a la edición, impresión y comercialización de libros en Rosario y Buenos

Aires. Como veremos, durante los años treinta y cincuenta se produce una etapa de gran prosperidad en la industria editorial argentina y particularmente en Rosario emergen nuevas empresas editoras y librerías especializadas que proponen 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. En esta línea se analizan una serie de publicaciones de la época a la vez que dedicamos un apartado especial a las xilografías de Ricardo Warecki y Santiago Minturn Zerva para el libro de cuentos *La barranca y el río* de Abel Rodríguez. En relación con las temáticas desplegadas en los cuentos, durante los años de entreguerras y posguerra el artista elaboró una serie de obras inspiradas en el agua, la naturaleza y los márgenes urbanos, que fueron consideradas en este contexto. La relación con la literatura fue también el hilo conductor para el análisis de la producción gráfica de Warecki que acompañó los textos de la sección infantil del diario *La Capital*. Los dibujos infantiles realizados para el diario se expresaron en torno a tres formas: la exhibición de una infancia feliz asociada con la naturaleza, con un predominio de la línea decorativa; la representación de niños en el escenario urbano mediante el uso de recursos visuales que parecen provenir de las revistas infantiles, las publicidades y las historietas; y por último, la utilización de motivos afines a la cultura y las tradiciones artísticas, que entre las dos guerras mundiales, experimentaron una vuelta a la figuración y los valores clásicos. Por otra parte, la relación entre imágenes y textos permitió recuperar la experiencia del Teatro Nuevo XX de Rosario desarrollada por Alberto Rodríguez Muñoz entre 1942 y 1947, para recalar en sus presupuestos estéticos e ideológicos, así como la labor de Ricardo Warecki en la elaboración de los diseños escenográficos.

El tercer y último eje “Instituciones culturales y compromiso social” aborda, por un lado, la vinculación de Warecki con el Círculo de la Prensa de Rosario y su compromiso con la defensa de la cultura, la democracia y la revalorización de un pasado que tenía sus referentes en el nacionalismo de raíz liberal, a partir de la consideración de una serie de obras sobre temas patrios o criollos que realiza durante el periodo. En esta misma línea relacionada con su posicionamiento político-social se examina la producción de viñetas, tiras gráficas y publicidades difundidas en la prensa en el contexto de los sucesos nacionales e internacionales que estaban afectando la situación económica y política del periodo de la segunda posguerra, el inicio de la guerra fría y el ascenso del peronismo. Por otra parte, se rastrean sus envíos a los salones organizados por el Museo Municipal de Bellas Artes y la Asociación Amigos del Arte de Rosario, así como su participación en distintas agrupaciones artísticas que manifestaron un rechazo hacia los gobiernos derivados del golpe y luego hacia el desarrollo del peronismo.

Las últimas intervenciones realizadas hacia los años setenta a través de grandes composiciones geometrizadas y obras de escala mural anticipan el cierre de su dedicación al arte, en la que se produce un largo silencio final. La experiencia en el Grupo Litoral había constituido seguramente un prisma desde el cual valorar su recorrido anterior, mientras las renovaciones visuales, los procesos de desmaterialización estética y los cambios de paradigmas que se estaban dando en los años sesenta pudieron haber colaborado con ese largo aislamiento. Unas décadas después, en junio de 1980 muere su hija Leticia producto de una enfermedad terminal y en ese momento, decide abandonar completamente la actividad artística. Ricardo Warecki moriría doce años más tarde en el mismo mes que su hija. La intención de este trabajo es restituir una trayectoria que, como la de tantos otros artistas de la ciudad, merecen un espacio dentro de una historia del arte más inclusiva.

CAPÍTULO 1

Arte y cultura de masas.
Vinculaciones entre gráfica, literatura y política

Este capítulo traza un panorama que repone algunas de las publicaciones en las que Ricardo Warecki participó entre los primeros años de la década del treinta y mediados de los cuarenta, las cuales resultan significativas en la medida que permiten visualizar una serie de cuestiones como las tensiones y/o alianzas que configuraron el campo cultural de la época, los cruces entre proyectos individuales y colectivos, las preferencias estéticas, la relación entre cultura impresa y literatura, así como las preocupaciones sociales e idearios políticos que fueron perfilando el itinerario del pintor e ilustrador desde sus primeras acciones públicas hasta la consolidación de una imagen y un posicionamiento social y cultural más definido. En el trazado de estas publicaciones se puede constatar la manera en que los artistas, escritores, intelectuales y periodistas de trayectorias desiguales dentro del escenario cultural, utilizaron el ámbito de la prensa de circulación periódica, aprovechando las estrategias inherentes del mercado de masas para transformar el terreno de la cultura, reactivar ideas o producir nuevos debates, generar redes de sociabilidad, propiciar intercambios de experiencias, conseguir nuevos lectores y seguidores o ampliar su horizonte de intervención.

A su vez, a través de las características de su materialidad y propuesta visual, este conjunto de revistas exhibe los cambios que afectaron el mundo de la gráfica y los medios impresos durante la década del treinta, y si bien esos rasgos ya eran visibles desde la época anterior, se produce a nivel general una renovación de los preceptos básicos que abarcan desde los anuncios publicitarios, la tipografía y la diagramación de las páginas hasta el formato y las ilustraciones u ornamentaciones que contienen. De hecho, luego de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* realizada en París en 1925, se produce a nivel internacional una vuelta al rigor geométrico y la simetría que habían sido desplazadas en los movimientos decorativos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Es por eso que en los años treinta las diferenciaciones locales y nacionales del *art decó* tienen un efecto profundo en las modalidades gráficas, en la moda y las artes decorativas que implementan un uso más radical de la geometría, la yuxtaposición y fragmentación de la imagen, junto a la racionalización y extrema simplificación de las formas y la tipografía. Estas transformaciones se articulan con las innovaciones del cubismo y el poscubismo que combinan aspectos figurativos y abstractos, múltiples puntos de vista y colores intensos; con las renovaciones de la gráfica

expresionista y surrealista desarrolladas en distintas partes de Latinoamérica y la propagación de movimientos modernos basados en la geometría que inspiraron nuevas formas del arte, la decoración y la industria, pero también con las diversas corrientes enmarcadas dentro de las "vueltas al orden" donde se infiltró el gusto por los volúmenes sólidos, la expresión de tristeza y melancolía, el silencio mágico y la mirada hacia las grandes tradiciones occidentales. De a poco, las revistas ilustradas abandonan los recursos lineales del *Art Nouveau* junto a las temáticas exotistas y decadentistas, eliminan el exceso de ornamento y disminuyen las actitudes fatalistas de las figuras representadas. En cambio, las imágenes que acompañan los textos comienzan a utilizar colores intensos junto a blancos y negros plenos, a incorporar figuras humanas de gestos angulares, rostros ovalados y cuerpos tubulares o volúmenes macizos que se integran en algunos casos con las distorsiones y alteraciones de la realidad, vista en ocasiones desde distintos ángulos o posiciones. También hay ilustraciones en las cuales se acentúa la serenidad, la calma, el silencio, la belleza clásica, el misterio, en coincidencia con la proliferación de los movimientos restaurativos que surgen como reacción a las vanguardias, retomando los géneros tradicionales mediante el empleo de un realismo moderno.[44] En estos casos por lo general predominan las escenas intimistas, los paisajes imbuidos de cierta extrañeza y las figuras inmersas en sus pensamientos, aunque las posibilidades son ilimitadas y responden a las formulaciones que ensaya cada artista.

La predilección de Ricardo Warecki por el mundo de las artes gráficas le permitió experimentar desde temprano con los temas, iconografías y formas estéticas que estaban transformando el estilo del diseño de libros, periódicos, revistas y objetos de consumo masivo en las primeras décadas del siglo XX. Se trata, de hecho, de uno de los pocos ilustradores que se pensó a sí mismo de manera profesional y buscó insertarse posteriormente en el campo del arte autónomo, a diferencia de los pintores que devenían ilustradores como una forma de obtener un sueldo adicional. Debido a esta elección, Warecki mantuvo una cercanía con el mundo periodístico y con grupos de jóvenes escritores e intelectuales que a menudo le solicitaron trabajos para ilustrar sus textos

[44] Sobre las formas de la figuración desarrolladas durante el periodo de entreguerras existe una extensa bibliografía, de la cual tomamos: Clair, Jean *et.al*., *Le realismes, 1919-1939*, cat. exp., París, Centre Georges Pompidou, 1980, del mismo autor *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid, Visor, 1999 [1996]; Llorens, Tomás, *et.al, Mímesis. Realismos modernos, 1918-1945*, cat. exp., Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2005, Celant, Germano, Gianelli, Ida (coord.), *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, cat. exp., Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1990; Silver, Kenneth E. (coord.), *Chaos & Classicism. Art in France, Italy and Germany, 1918-1936*, New York, Solomon Guggenheim Museum, 2011, Avanzi, Beatrice; Ferrari, Daniela (dir.) *Retorno a la belleza, obras maestras del arte italiano de entreguerras*, cat. exp., Madrid, Fundación Mapfre, 2017. Para el caso argentino y la recepción de la muestra del Novecento italiano en Buenos Aires: Wechsler, Diana, "Itinerarios del novecento. Encuentros y apropiaciones de una tradición en las metrópolis del Río de la Plata", en *Separata*, CIAAL/UNR, Año VI, nº 11, noviembre de 2006, pp. 3-18.

publicados en los medios de circulación masiva o lo contrataron para intervenir en distintos órganos impresos con viñetas, caricaturas y dibujos. Este capítulo intenta recuperar algunos de esos espacios de circulación, como las revistas *Quid Novi?*, *Monos y Monadas* o las ilustraciones realizadas para diversos boletines y periódicos, teniendo en cuenta, a su vez, las dinámicas del escenario cultural y artístico en las que el artista se inserta y desde donde contribuye con sus trabajos. Al considerar estas publicaciones como plataformas que dieron cohesión a diversos individuos y colectivos literarios, profesionales o artísticos, las colaboraciones de Warecki se ubican en la urdimbre de otras contribuciones artísticas desarrolladas en los mismos espacios, sin las cuales no se podría comprender cabalmente las tipologías y características que adquieren estos objetos impresos.

1.1. Temáticas escolares y cultura gráfica en la revista *Quid Novi*

En 1930 el poeta norteamericano Ezra Pound sugirió en su ensayo "Small magazines" que las revistas artísticas y culturales del siglo XX no sólo publicaron manifiestos programáticos de nuevos movimientos, sino que ellas mismas operaron como una forma de manifiesto y toma de postura respecto del arte y la sociedad.[45] En el interior de estas pequeñas revistas, donde habitualmente Ricardo Warecki trabajó como ilustrador, tenían lugar debates sobre arte, política, literatura, cultura, pedagogía, ciencias y otros temas usualmente relegados, aunque no del todo excluidos, de las publicaciones más comerciales o de actualidades y entretenimiento, un campo en el que el artista también se desempeñó a través de viñetas humorísticas, dibujos y caricaturas.

Junto con otras formas de producción artística, las revistas integraron ese amplio universo cultural de la modernidad rosarina conformado por espacios institucionales y formacionales de carácter más laxo o formal, dependiendo de sus prácticas, como las redacciones de los periódicos, las tertulias en los teatros y cafés de la ciudad, las reuniones de sociabilidad en los estudios de los pintores y los escritores o los encuentros en los museos, galerías y asociaciones artísticas que impulsaron el desarrollo de nuevas agrupaciones y tendencias estéticas a lo largo del siglo XX. La participación de los artistas en la esfera pública permite suponer una ubicación que excede los escenarios más frecuentes del arte moderno donde el trabajo en el estudio del pintor se combina con el ejercicio colectivo en el taller de impresión o el recinto editorial.

[45] Pound, Ezra, "Small magazines", en *The English Journal*, Vol. XIX, n° 9, University of Chicago Press for National Council of Teachers of English, noviembre de 1930, pp. 689-704.

Según Theodore Peterson, el efecto generado por estas publicaciones no puede medirse por las cifras de ventas ni la masividad de su circulación. Por lo general, las "pequeñas revistas" estaban dirigidas a un limitado número de suscriptores formado en gran medida por figuras de la elite artístico-cultural y a largo plazo ese círculo minoritario podía ser más influyente para determinar el curso de los acontecimientos.[46] Esto parece ser cierto para determinado tipo de publicaciones pero no termina de explicar la relación extensa y diversa que algunas revistas culturales modernas tuvieron con el mercado de masas y sus estrategias de difusión y comercialización, o bien el modo en la que la cultura de consumo se infiltra en las diferentes producciones gráficas, literarias o publicitarias de la época.

En el caso de *Quid Novi?*, se trataba de una revista institucional dirigida a docentes, alumnos y padres, aunque por sus anuncios podemos inferir también un público general, difundida entre abril de 1932 y 1934 por las Asociaciones de Ex-Alumnas y Padres de la Escuela Normal Nº 2 de Rosario, bajo la dirección de la pedagoga Dolores Dabat, quien era Directora del establecimiento desde 1924. Bajo su gestión renovadora no sólo se creó la revista y una editorial con el mismo nombre, también se fundó el Profesorado de Música y Dibujo, la Asociación de Ex-alumnas "Ana María Benito" y se desarrolló una intensa actividad cultural y educativa que tendría continuidad al menos hasta el momento de su muerte, en febrero de 1940. Estas iniciativas estuvieron en consonancia con una serie de debates e innovaciones pedagógicas efectuadas durante el periodo de entreguerras entre las que cobraron relevancia otras propuestas similares como la llevada adelante por Olga Cossettini al frente de la Escuela Experimental "Dr. Gabriel Carrasco" desde 1935.[47]

El programa renovador sostenido por las hermanas Dolores y Bernardina Dabat en el marco de las experiencias educativas escolanovistas en la Argentina se orientó hacia una defensa de la escuela como referente cultural indispensable para el desarrollo de valores democráticos y una consiguiente reacción frente a métodos más conservadores.[48] Estas innovaciones significativas del escenario pedagógico se hicieron extensivas hacia las páginas de la revista mencionada y otras publicaciones periódicas difundidas por asociaciones y organismos anexos a la escuela entre las décadas de 1930 y 1940. En ellas participaron un conjunto de artistas modernos que se destacaron como diseñadores

---

[46] Peterson, Theodore, "Magazines for cultural minorities", en *Magazines in the Twentieth Century*, Urbana, The University of Illinois Press, 1956, p. 363.

[47] Caldo, Paula; Pellegrini M.; Micaela y Mosso, Agustina, "Usos sociales de la historia. La estrategia de Olga Cossettini, Rosario, 1935-1943", en *Panta Rei. Revista digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, s/n, Murcia, 2016, pp. 97-110, Doi: http://dx.doi.org/10.6018/pantarei/2016/6

[48] Entre las diversas lecturas referidas a la Escuela Nueva en la Argentina, citamos el trabajo de: Carli, Sandra, "Escuela Nueva, cultura y política", en Biagini, Hugo y Roig, Arturo (dir.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, Tomo I., Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 363-371.

gráficos e ilustradores o actuaron como profesores en los cursos dictados en la Universidad Popular de Rosario, en el Instituto Social de la Universidad del Litoral y, posteriormente, en el Profesorado de Dibujo, instituciones con sedes o anexos en la Escuela Normal. El importante lugar otorgado al arte y las manifestaciones culturales en una revista organizada por docentes y alumnos egresados de una institución escolar que fomentaba una enseñanza activa, permite arrojar luz sobre los posicionamientos desarrollados por un sector para el cual el arte y la educación eran elementos inescindibles del progreso social.

Al ubicar sus protagonistas los ensayos pedagógicos en el enclave regional a la vez que sostienen vínculos con diversas perspectivas sobre la Escuela Nueva en un marco más amplio, la publicación se instala como un referente con características particulares. Se aborda, entonces, la revista como un artefacto visual y material determinado por un consejo editorial –lo que implica tener en cuenta las colaboraciones de los artistas que la hicieron posible, entre ellos Ricardo Warecki–, y también la revista como vehículo de ideas y espacio de experimentación plástica que, en su proceso de producción y circulación "hace posible intervenciones exigidas por la coyuntura".[49] En el intento de intervenir el presente para modificarlo, los artistas que contribuyeron en la elaboración y disposición gráfica fueron tan partícipes como los docentes, periodistas, escritores y especialistas que colaboraron con sus textos y expusieron sus conocimientos sobre determinados temas. La cuidada edición general, el lugar otorgado a las fotografías, ilustraciones e imágenes publicitarias, la adopción de diseños tipográficos inspirados en las formas de contraste introducidas por el *art decó* americano y la Bauhaus, la incorporación de estilos influenciados por las modas decorativas y las expresiones heredadas de las vanguardias históricas, le dieron al proyecto visual un aspecto tan potente e innovador como el de los discursos escritos sustentados en las teorías pedagógicas modernas.[50]

---

[49] Según Beatriz Sarlo, "Entre todas las modalidades de intervención cultural, la revista pone el acento sobre lo público, imaginado como espacio de alineamiento y conflicto. Su tiempo es, por eso, el presente". Véase: "Intelectuales y revistas: razones de una práctica", en *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*, *América: Cahiers du CRICCAL*, nº 9-10, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1992. pp. 9-16.

[50] Algunos aspectos de la revista fueron analizados por otros autores. Acerca de las propuestas pedagógicas, véase: Fernández, María del Carmen; D´Ascanio, Gabriela; Welti, Elisa, "Vanguardias artísticas y vanguardias pedagógicas. Análisis de la revista *Quid Novi?* (Rosario, 1932-1934)", en *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas*, Centro de Estudios Espigas–IIPC-UNSAM, Buenos Aires, 8-9 de mayo de 2017, disponible en: [http://www.revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/68], última revisión 1 de junio de 2019. Sobre la colaboración de Julio Vanzo: Mouguelar, Lorena, "¿Qué hay de nuevo? Vanzo y la gráfica moderna en los primeros '30", en Actas de las *IV Jornadas Nacionales. Espacio, Memoria e Identidad*, CEEMI, Universidad Nacional de Rosario, 2007. Y en relación a la participación de artistas mujeres en algunas revistas culturales de la ciudad, entre ellas *Quid Novi?*, consultar: Armando, Adriana, "Artistas mujeres, la gráfica y las artes decorativas: el caso de tres revistas culturales de Rosario", en *Avances. Revista del Área Artes*, nº 14, Centro

En el primer número, aparecido en abril de 1932, *Quid Novi?* se presentaba como una revista cultural en un sentido amplio cuyos contenidos especificados desde la portada comprendían: Pedagogía, Literatura, Ciencia, Arte y Notas varias. Sin manifiesto ni enunciado programático, desde la editorial señalaban la importancia de generar una unión de aspiraciones para la "difusión y afianzamiento de la cultura general" apelando a la "inquietud" y "ansias de superación" de sus colaboradores. En ese primer y único comunicado, de cierta manera manifestaban la necesidad de formar un campo común para articular ideas más que para fracturar, aunque siempre desde una posición renovadora que mantenía puntos de contacto con el pasado.

Según la división hecha por Beatriz Sarlo entre "revistas de modernización" y "revistas de ruptura" al comparar *Proa* con *Martín Fierro*, *Quid Novi?* se ubica claramente en el espacio de las revistas de tendencia modernizante.[51] Esto se ve en el empeño por reanimar el panorama cultural, artístico y educativo local, pero sin transgredir el buen gusto y el buen comportamiento, manteniendo un espíritu serio y conciliador alejado del escándalo. La resistencia a las perspectivas educativas tradicionales aparece en la revista enunciada desde distintos frentes que incentivan lo nuevo como fundamento de valor. No hay una negación del pasado sino la afirmación de una sensibilidad que prioriza la novedad desde el despliegue de los contenidos y la inscripción de elementos innovadores (tamaño, tipografía, papel satinado, la conjunción de imágenes a dos tintas y fotografías). Asimismo, el título escogido refiere a un saludo común entre los camaradas latinos y su equivalente en castellano, ¿Qué hay de nuevo?, refuerza la mirada hacia el pasado a la vez que pone en escena la novedad.[52]

La revista aspiraba publicar cuatro números anuales durante el periodo de cada ciclo lectivo y si bien este objetivo nunca llegó a cumplirse, editaron seis ejemplares, uno de ellos doble, entre 1932 y 1934. Con un formato un poco más grande en relación a las revistas tipo cuaderno habituales, se extendía a unas setenta páginas, siguiendo una edición muy cuidada impresa en colores, con tapa de cartulina e interior en papel satinado de alta calidad. El número suelto tenía un costo de 50 centavos y la suscripción anual de dos pesos, un precio elevado en comparación con otras publicaciones del periodo que rondaban los 20 centavos como la revista *Brújula*, aunque ésta tenía menor cantidad de páginas y una composición más efímera. La impresión se realizaba en los Talleres

---

de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2008-2009, pp. 63-76.

[51] Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003 [1988].

[52] La cuestión de lo nuevo fue una marca distintiva de las vanguardias latinoamericanas de los años veinte que tuvo proyecciones en las décadas siguientes. Véase: Schwartz, Jorge, "Introducción", en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002 [1991], pp. 33-94 y Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica, op.cit,*

Gráficos Pomponio de Rosario, uno de los centros editores más importantes dirigidos en ese momento por Vicente Pomponio, subdirector del diario *Tribuna* y miembro del Partido Demócrata Progresista, con quien Warecki coincidió en varias oportunidades.

Junto con la revista circularon una serie de suplementos de divulgación científica y cultural con un formato de pliegos abrochados, del tamaño de un libro, donde se priorizaba el texto con muy pocas fotografías en general. Esos suplementos funcionaban como una extensión de la revista, en algunos casos financiados por la Asociación Pro-Cultura Popular Cooperadora de la misma escuela o impresos en diferentes talleres tipográficos a cuenta de editores y libreros de la ciudad como Laudelino Ruiz, encargado de la Librería y Editorial Ruiz, donde Ricardo Warecki trabajó diseñando las portadas e ilustraciones de los libros.

Los suplementos constituían un conjunto de publicaciones especializadas cuya expansión hacia el objeto libro fue posible debido a la creación de una editorial que extendía su programa de transmisión científica y cultural. Lejos de agotarse en unos pocos intentos, se publicaron alrededor de treinta y seis ensayos de literatura, matemática, música y pedagogía. Éstos podían adquirirse en la misma escuela y entre ellos había algunos dedicados a la investigación científica y entomológica, que eran de interés particular para la educadora. Para la realización de los textos fueron convocados escritores como Enrique González Tuñón, Nicolás Olivari, César Tiempo, Silvia Guerrico y otros, cuyas interpretaciones de la historia cultural, la poesía y la literatura servían seguramente de complemento para los saberes difundidos en las aulas.

A pesar de haber lanzado unos pocos números, la revista tuvo un impacto profundo en el escenario educativo convirtiéndose en un modelo de producción editorial vinculada a la renovación escolar. Según informaba una nota del diario *La Tierra* no existía en ese momento otra publicación de similares características.[53] En realidad, si bien es cierto que no había otras revistas educativas dirigidas a un público amplio que a la par mantuvieran un perfil asociado a la difusión cultural, *Quid Novi?* se ubicaba en la tradición de las revistas y boletines culturales divulgados entre los años veinte y cuarenta en Rosario. Entre algunas de las más conocidas podríamos mencionar *La Revista de "El Círculo"*, *Argos* y *Apolo* de los veinte; *Símbolo* y el *Boletín de Cultura Intelectual* de los treinta; la *Revista Paraná*, *Espiga* y *Nun* de los cuarenta, y otras vinculadas al espacio escolar como la *Revista de la Asociación Pro-Escuela Normal Nacional Nº 3 de Maestros*, *Surco* y *Mostacillas* de la misma época. Aunque es evidente que distintos establecimientos educativos publicaron sus propias revistas, es posible que éstas no llegaran a alcanzar el mismo grado de reconocimiento. Algunas de las razones posiblemente fueran el alto nivel

[53] "Publicaciones", tomado de *Quid Novi?*, año I, nº 2, Rosario, julio de 1932, s/p.

de sus colaboraciones visuales y literarias, la actualidad de los debates pedagógicos asociados al movimiento escolanovista, así como la orientación naturalista y científica de sus textos. Aunque la divulgación de conocimientos científicos era algo frecuente en las publicaciones del siglo anterior, aparecía en este caso bajo un aspecto renovado.[54]

Este proyecto era acompañado desde el discurso visual mediante la dirección artística de Julio Vanzo y la participación de Ricardo Warecki, Charles Miller, Lelia Pilar Echezarreta y Argentina Arévalo, entre los que tuvieron mayor intervención. De todos ellos, los tres primeros elaboraron a menudo composiciones formadas por masas volumétricas y arquitectónicas, haciendo uso de la geometría y los planos de borde neto, mientras Echezarreta y Arévalo tendieron a la minuciosidad decorativa y los dibujos ricos en detalles. A pesar de tratarse de artistas con distintos estilos, es posible que Warecki haya ingresado debido a su relación con Julio Vanzo y con Dolores Dabat, mientras Echezarreta era maestra en la escuela y junto con Arévalo discípulas de Alfredo Guido. La diversidad de tendencias desarrolladas por estos artistas trazaba una conexión entre el arte moderno y las tendencias decorativas de moda, que se extendió a los debates entre las perspectivas pedagógicas renovadoras y las tradiciones escolares, poniendo en juego una serie de opciones estético-culturales, en el marco de una publicación animada por un espíritu reformista. Debido a las características visuales de la revista y la combinación de diferentes propuestas, considerar las intervenciones de todos los artistas, más allá de Warecki, permite comprender de qué manera dialogan o confrontan sus trabajos con los de los otros ilustradores.

Por un lado, Julio Vanzo era un artista experimentado que venía produciendo una obra abundante desde finales de la década del diez[55] y su compañero, Ricardo Warecki, un joven dibujante, grabador y pintor, que en el primer tramo de los años treinta se estaba iniciando en el campo de la gráfica. Además de realizar algunos ensayos en el terreno del grabado sobre madera, durante el periodo participó realizando pequeños dibujos en diarios de Buenos Aires y Rosario, entre ellos, *La Razón*, *Crítica*, *Tribuna*, también colaboró en algunas revistas como *Cinema para Todos*, y elaboró portadas de libros e ilustraciones

---

[54] En las memorias sobre la escuela, Dabat señala que los intereses abocados a las cuestiones científicas y naturalistas le permiten prescindir de informar sobre algunas actividades vinculadas a las labores de aguja –la elaboración de lencería y tejidos en los cursos de corte y confección, por ejemplo– que consideraba programas demasiado comunes y no podían "pasar por originales" en las escuelas especializadas. Véase: *La Escuela Normal Nº 2 de Rosario de 1910 a 1935*, Publicaciones de Quid Novi, Suplemento nº 22, Tomo IV, Rosario, Establecimiento Gráfico Pomponio, 1935, p. 322. Sandra Szir señala: "Las publicaciones periódicas populares solían incluir temas científicos como curiosidades y esta forma cultural y material era básicamente el modo como a fines del siglo XIX y comienzos del XX a nivel popular se accedía a esos contenidos.", en *El semanario popular ilustrado Caras y Caretas…op.cit.*, p. 88

[55] Sobre las opciones desplegadas por este artista a lo largo de su trayectoria: Mouguelar, Lorena, *Julio Vanzo y el arte nuevo. De las experiencias gráficas a los murales*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013.

para cuentos y novelas. Debido a su participación en el Círculo de la Prensa y luego en la Federación Argentina de Periodistas, sus primeras intervenciones se dieron en el ámbito de los diarios, e incluso posteriormente fue convocado para trabajar en la organización O Globo de San Pablo, una red que agrupaba distintos medios de comunicación. Tanto Warecki como Vanzo, también relacionado al mundo del periodismo, habían cultivado una gráfica con un estilo sintético y actualizado desarrollando, en el caso de esta revista, una imagen constructiva en la que se perciben las formas de los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX.

En el caso de las piezas decorativas de Lelia Pilar Echezarreta, éstas se relacionaban con los intereses científicos y naturalistas de la revista y de su propia directora, Dolores Dabat, maestra de Ciencias Naturales y colaboradora en los trabajos de taxidermia del paleontólogo, químico y docente de la institución, Francisco Podestá. Debido a esto, los extensos artículos sobre la flora y la fauna regionales ocuparon un lugar importante señalando el culto a la ciencia y a la investigación mediante un lenguaje claro y preciso. Echezarreta, maestra de dibujo decorativo en la escuela y discípula de Guido, fue quien registró cuidadosamente los diversos ejemplares que describían los textos en sintonía con los intereses de su directora.

Unas contribuciones menos abundantes tuvieron, sin embargo, Charles Miller, así como otros dibujantes que aparecieron muy esporádicamente en algún número y cuyas firmas o seudónimos resultan difíciles de distinguir o de asociar con algún artista. Casi todos los mencionados habían tenido algún vínculo previo con las hermanas Dolores y Bernardina Dabat, habían formado parte del cuerpo docente de la escuela o dictado cursos en instituciones anexas. Junto a estas figuras vinculadas directamente al ámbito de la revista, también hubo otros artistas que se desempeñaron en el establecimiento como educadores y decoradores. Por ejemplo, en el primer número se publicaron fotografías correspondientes a un importante conjunto de pinturas realizadas por los artistas y docentes Jacobo Abramoff y las hermanas Carmen y Delia Nicolás para ornamentar las aulas del establecimiento.[56] Poco después, hubo también otras figuras que integraron el plantel docente del Profesorado de Dibujo con funcionamiento en la escuela, concretado en 1935. Entre algunos de los que dictaron cursos de dibujo artístico y artes aplicadas estaban Demetrio Antoniadis, Nicolás Antonio de San Luis, Manuel Suero y Carlos Uriarte.[57] De este conjunto, Antoniadis participó en una revista editada por el Profesorado

[56] Las obras representaban temas relacionados a la historia de la vivienda, el campo argentino, fábulas, cuentos e imágenes de niños de diversos países, de la mano de pintores cuyos itinerarios pueden reconstruirse a partir de sus participaciones en los salones de bellas artes o las revistas y publicaciones de la ciudad.

[57] Sobre la creación del profesorado puede consultarse el estudio de Welti, Elisa, "El profesorado de dibujo en la Escuela Normal Nº 2 (Rosario, 1935-1949): Una escuela de 'formación estética

de Dibujo y Pintura en 1940 y tres años después fue el encargado de diseñar la portada de la *Revista de la Asociación Pro-Escuela Normal Nacional Nº 3 de Maestros*.

Tanto para D. Dabat como para otros pedagogos vinculados al movimiento reformista, la enseñanza del dibujo y las actividades manuales permitían desarrollar las capacidades creativas y eran un medio para la traducción de ideas y pensamientos, una concepción que fue reforzada desde muchas notas y suplementos de la revista. Entre los artistas convocados, el pintor italiano radicado en la Argentina, Guido Buffo, publicó comentarios sobre la expresión plástica infantil a partir de su experiencia docente adquirida en diversas materias artísticas en escuelas de las ciudades de Rosario, Córdoba y Buenos Aires. Su apunte sobre "El valor en la enseñanza del dibujo" estaba acompañado por una fotografía de alumnas sentadas en el pasto dibujando a orillas del Arroyo Saladillo, mientras se ve que una de las muchachas sostiene un animalito. La idea de una educación en libertad era fomentada desde los preceptos de la Escuela Nueva: "Atrás quedó la escuela de la pasividad" –decía un texto con fotografías remitidas por el arquitecto Ángel Guido, hermano de Alfredo Guido–, "los bancos están ahora solos", los niños decoran sus propias aulas, redactan el diario de su clase, hacen gimnasia, alimentan y cuidan animales domésticos o cultivan la tierra.[58] Guido Buffo explicaba la importancia de fusionar el conocimiento de los materiales con la experiencia y para ello sugería la observación directa de la naturaleza. Él mismo era un aficionado de la botánica, la zoología y la geofísica, había realizado pinturas para el Jardín Botánico y Zoológico de Buenos Aires, descubierto algunas variedades de insectos y fundado un museo de ciencias dentro de la Universidad del Litoral.[59] Es entendible que D. Dabat sintiera afinidad y hasta admiración por sus reflexiones teóricas y le haya otorgado un espacio significativo dentro de la revista debido a su experiencia como profesor de dibujo y de materias científicas. A través de estas participaciones es posible entrever una red cultural e intelectual en la que las filiaciones personales se prolongaban a la esfera profesional.

Síntesis y geometría

En cada nuevo número de *Quid Novi?* el sumario se imprimía sobre una composición de edificios torreados formando bloques compactos que se desplazaban hacia los bordes y debajo, el río era insinuado a partir de unas simples líneas ondulantes. La misma imagen se actualizaba en cada edición a partir de la variación de sus colores que iban del negro

---

para el futuro niño argentino'", en *Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación*, nº 6, Rosario, UNR, 2011, pp. 253-270.

[58] "La escuela del hacer", *Quid Novi?*, año II, nº 5, Rosario, julio de 1933, s/p.

[59] La Fundación Guido Buffo es la encargada de conservar el patrimonio cultural del artista: [http://fundacionguidobuffo.org/ciencia/], última revisión 9 de junio de 2019.

sobre fondo blanco, utilizado en tres ocasiones, a los amarillos y azules. Si bien ninguna imagen da cuenta de su autoría, el estilo remite a las ilustraciones de formas puras y volúmenes facetados realizadas por Ricardo Warecki y Julio Vanzo para diversos diarios, periódicos y revistas artístico-culturales de la ciudad. En particular para Warecki, el escenario de la ciudad moderna y las periferias industriales habían sido motivos tan sugestivos como la representación de arrabales marginados y suburbios urbanos rodeados por el territorio desnivelado de la barranca y el lento fluir del Paraná.[60] Las aguas trazadas mediante formas ondeantes no sólo aparecieron en la imagen del índice temático, también formaron parte del diseño de algunas páginas a modo de orlas decorativas deviniendo en un conjunto de líneas planas de diferente grosor usadas para el enmarcado de textos e imágenes. Esa estilización geométrica se manifestaba, además, en la yuxtaposición de trazos gruesos y delgados en una misma tipografía o el sombreado decorativo que eliminaba parte del carácter, convirtiéndose en una particularidad del planteo visual de la revista.

Durante los años veinte y treinta el mundo de las artes gráficas y el diseño comercial sufrieron una serie de transformaciones que implicaron una depuración del lenguaje visual a partir de la geometrización y simplificación de sus componentes básicos. Las tipografías de líneas rectas introducidas por Morris Fuller Benton, Vladimir Tatlin, El Lissitzky, Natalia Goncharova, Cassandre y otros artistas, ingenieros o diseñadores, adoptaron perfiles angulosos o alternaron el grosor de los caracteres para captar la atención del espectador y crear titulados e inscripciones fáciles de entender a simple vista. Particularmente en el periodo de entreguerras el diseño gráfico *art decó* acusaba una influencia de casi todos los estilos pictóricos de vanguardia: el cubismo y el futurismo añadieron la posibilidad de fragmentar y superponer formas, mientras el movimiento *de stijl* y el constructivismo ruso introdujeron la pureza de las líneas, las formas elementales y los colores planos en los carteles e imágenes gráficas.[61] Esas alternativas fueron adoptadas con espíritu innovador en otras partes del mundo adquiriendo un alcance muy amplio aunque con distintos matices en función de las modas decorativas. En la revista pueden encontrarse algunos de los recursos visuales utilizados por los movimientos artísticos del primer tramo del siglo

[60] Esta expresión fue utilizada por Guillermo Fantoni para referir a las características de la modernidad artística santafesina, atemperada, pero firme, frente al vanguardismo intermitente de Rosario, *cfr. Instantáneas sobre el arte de la ciudad de Santa Fe. Una antología desde el siglo XIX hasta el presente*, Rosario, Fundación OSDE, 2007. Por otro lado, la representación del agua oscurecida del río y su vinculación con los márgenes sociales habitados por seres melancólicos y desposeídos fue un tema transitado por Warecki en distintas piezas gráficas que servían como acompañamiento de textos literarios, constituyendo un argumento reiterado y una preocupación constante a lo largo de su producción visual, véase "La Barranca y el río" dentro del Capítulo 2.

[61] Duncan, Alastair, "Pintura, grafismo, cartelismo y encuadernación", en *El Art Déco*, Barcelona, Destino, 1994, p. 151.

XX en los dibujos esquemáticos y elegantes de las portadas, las formas claras, vigorosas, los volúmenes contrastados, los planos facetados, la disposición general de aspecto sintético y el uso de las nuevas formas tipográficas que estaban revolucionando el mundo del diseño. La incorporación de estas novedosas fuentes provenía de una mirada hacia las transformaciones generadas entre las décadas del diez y del veinte en el campo del diseño gráfico e industrial, que se proyectaron hacia la confección de libros de vanguardia y revistas de arte. Las tradicionales letras decoradas utilizadas en períodos anteriores fueron reemplazadas por una tipografía más austera, conocida como *sans-serif*, con sus derivaciones geométricas de contornos pulidos inspiradas en el cubo-futurismo, el constructivismo, el maquinismo y el *art decó*. Si bien en un principio este estilo de fuentes, como la *Broadway* de Morris Fuller Benton, eran empleadas mayormente por las revistas de moda y los anuncios publicitarios, luego se convirtieron en modelos tipográficos de las publicaciones modernas, sobre todo para resaltar los titulares, debido a sus contrastes marcados entre líneas finas y gruesas.[62] Estas tipografías, habitualmente utilizadas por Warecki en las cubiertas de libros, adquirieron distintas versiones dentro de un amplio grupo de fuentes, las cuales pueden verse tanto en el encabezamiento de la tapa de la revista como en algunos de los títulos ubicados en el interior, que retoman las características visuales de esos diseños. También, las franjas de líneas rectas u ondeantes de distinto grosor, la página del índice cuyo título pareciera estar aplicado con una plantilla de esténcil y los círculos negros flotando sobre un fondo blanco en reemplazo de las letras capitales –evocando, tal vez los motivos suprematistas–, formaban parte de las renovaciones del diseño gráfico, visibles además en los anuncios publicitarios impresos al inicio y al final de la publicación. Una de las particularidades de las revistas de circulación masiva, al menos entre los años treinta y cincuenta, era la aproximación visual que tenían las publicidades comerciales con respecto al diseño general. Esto se explica porque la mayoría de las veces esos anuncios y pequeños carteles gráficos estaban hechos por dibujantes y artistas que podían modificar los bocetos en función del medio en el que se divulgaran.

En ese espacio de influencias innovadoras se sitúan otras experiencias como la composición realizada para un texto sobre la cinematografía educativa publicada en el primer número, la cual reúne fotografías recortadas y ensambladas de ojos enigmáticos,

[62] Uno de los más importantes estudios sobre las renovaciones tipográficas de las primeras décadas del siglo XX, es el de Drucker, Johanna, *The Visible Word. Experimental typography and modern art, 1909-1923*, London, The University of Chicago Press, 1994. La autora sostiene que las experimentaciones con la tipografía desarrolladas por los artistas modernos derivaron de las innovaciones precedentes del diseño gráfico y comercial. A su vez, la relación entre el mundo de la tipografía y el diseño de revistas fue analizado por Aynsley, Jeremy, "Fashioning graphics in the 1920s: typefaces, magazines and fashion", en Aynsley, Jeremy; Forde, Kate (ed.), *Design and the modern magazine*, New York, Manchester University Press, 2007, pp. 37-55.

rostros, edificios y cámaras de video, acercándose al fenómeno de los fotomontajes sobre la temática del cine desarrollados por los artistas de las vanguardias surrealistas, dadaístas, y otros movimientos. La práctica de recortar imágenes fotográficas para luego combinarlas con nuevos materiales era un método empleado de manera habitual en los trabajos prácticos escolares que se extendió al ámbito de la revista. En general, la fotografía fue un elemento muy utilizado para registrar los aspectos de la Escuela Activa mediante las actividades de los alumnos, quienes aparecían escribiendo en sus cuadernos, leyendo, dramatizando obras literarias, dibujando y pintando al aire libre o haciendo gimnasia. También se divulgaron fotografías artísticas como *Luz en las tinieblas* de Luis Oisseaud, un paisaje fabril nocturno iluminado por focos de luz artificial, que tenía de contrapartida la monumentalidad clásica de un templo ateniense fotografiado por Paul Wolff, o el retrato intimista en tonos sepias del paleontólogo argentino Lucas Kraglievich sumergido en la lectura, rodeado de documentos y restos fósiles. Por otra parte, las renovaciones de la ciudad moderna se tradujeron en las fotografías de telescopios, refractores y reflectores astrográficos, en las imágenes de las fábricas con sus maquinarias y engranajes de metal pulido o en los artículos explicitando el funcionamiento de la electricidad. No obstante, mientras las fotografías por lo general mostraban personas, objetos, espacios; los fotomontajes priorizaban la desunión, la fragmentación, la ruptura y se distinguían por la capacidad de presentar un conjunto de ideas mezcladas en una misma composición.[63]

La ventaja que ofrecía este lenguaje visual era transferida hacia muchas de las imágenes e ilustraciones de la revista donde aparecen objetos superpuestos o recortados, como puede verse en algunos dibujos de Ricardo Warecki y Julio Vanzo. Si bien una gran cantidad de piezas no están firmadas, podemos notar este tipo de recursos utilizados en la ilustración de Warecki para el texto titulado “La Escuela Activa y los practicantes de la Escuela Normal” en el primer ejemplar de 1932, en la cual asoman distintos objetos suspendidos en el espacio: un reloj con números romanos y un reloj de arena, un ábaco, un libro abierto y una figura femenina de aspecto clásico, que recuerda las esculturas de la pintura metafísica. La escena aludía al argumento desarrollado en el texto en relación a la actitud de varios docentes de “mantener las normas didácticas del anticuado molde, rígido y vertical del plan en vigencia, en que viene formándose desde hace años el maestro argentino”. En la imagen, la figura petrificada de la maestra alumbra con la luz del conocimiento al niño, mientras el resto del espacio se encuentra en la oscuridad, en referencia a las formas tradicionales de la pedagogía que debían ser desterradas y

[63] Adrián Sudhalter examina las diferentes formas que adquirió el discurso sobre el fotomontaje entre los artistas, profesores y críticos durante los años veinte y treinta: *Fotomontaje de entreguerras (1918-1939)*, cat. exp., Madrid, Fundación Juan March, 2012.

reemplazadas por “sistemas más eficaces y más humanos”, según anunciaba el autor del escrito.[64] En otras ilustraciones de la revista también se usaba este procedimiento de formas y objetos superpuestos a la manera de un montaje cubo-futurista, como por ejemplo, en el poema del uruguayo Luis Onetti Lima o en la página del sumario con los bloques de edificios inclinados repetidos infinitamente. Esta modalidad era adoptada de forma asidua por Warecki en muchos de sus dibujos realizados para distintos medios gráficos de la ciudad y en la revista aparecían incluso en otras piezas que unían perspectivas dislocadas con una figuración más compacta.

Las escenas donde dominaban los planos fragmentados y la simultaneidad de puntos de vista se combinaron con imágenes inspiradas en los realismos de entreguerras, en las que empezaron a ganar terreno los volúmenes sólidos, la serenidad de las formas y el silencio mágico. Tanto Ricardo Warecki como Julio Vanzo centraron su mirada en la figura humana, la poesía de los objetos, el tiempo detenido, los escenarios enigmáticos, la naturaleza muerta y el desnudo, abogando por la sencillez de composición y una relación distante entre los lugares y las cosas. El excesivo análisis de algunas obras es desplazado por una figuración de dibujo nítido y volumétricamente sólida como la ilustración de Vanzo que acompaña la primera página del texto “El espejo indio” en el segundo número de la revista, o el dibujo de Warecki para “Cuartillas de inquietud” en la edición de 1933, por dar algunos ejemplos. En estas imágenes los hombres y las mujeres suelen aparecer tristes y pensativos, en un mundo que puede ser tan enigmático como hostil e incomprensible, mientras el paisaje habitado y la naturaleza muerta se convierten en un ejercicio de orden y armonía.[65]

Otros artistas representaron bajo seudónimos estos climas misteriosos como puede advertirse en el dibujo de “Acha” realizado para un artículo sobre la orientación profesional de los alumnos en el número cinco, en el que un joven entre aburrido y preocupado se apoya sobre una mesa con libros e instrumentos científicos, una imagen cuyo tema y procedimiento se acerca a las estampas de Warecki, quien pudo haber sido, tal vez, el autor del dibujo. Los estudios sobre ciencias habían permeado todos los espacios y notas de la publicación, estando gran parte de los textos orientados a informar en relación a esos temas. Del mismo modo, algunas de esas figuras monumentales absortas en sus pensamientos aparecen retomando motivos tradicionales como el de la espera en soledad, visible particularmente en las imágenes de Warecki elaboradas durante el periodo de

[64] Astil de Koegel, A. F., “La Escuela Activa y los practicantes de la Escuela Normal”, en *Quid Novi?,* año I, nº 1, Rosario, abril de 1932, s/p.

[65] Pontiggia, Elena, “El *Novecento* italiano: una síntesis”, en Avanzi, Beatrice; Ferrari, Daniela (dir.) *Retorno a la belleza, obras maestras del arte italiano de entreguerras*, cat. exp., Madrid, Fundación Mapfre, 2017, p. 55.

entreguerras y la inmediata posguerra, que combinan recursos sintéticos del poscubismo, el *art decó* y las nuevas formas de la figuración. A manera de ejemplo, en la ilustración a dos tintas de una maternidad realizada por Warecki para un texto de José E. Peire en el volumen de 1934, prevalecen las masas compactas y arquitectónicas, los bordes netos de la colina y las montañas del fondo junto a las formas cilíndricas en la copa de los árboles, respondiendo todo a una sencillez pura y racional de los objetos. Las curvas podían ser suaves y aerodinámicas, como en este caso, o más angulosas y perfiladas cuando representaba asuntos ligados al nerviosismo de la ciudad moderna. Sin embargo, las calles del barrio y la recuperación de una ciudad imaginada fueron algunos de los temas más reiterados en la gráfica del artista en detrimento del movimiento y la multitud característicos del centro urbano. El entorno del barrio con sus casas bajas y calles empedradas es argumento de varias de sus imágenes donde aparecen plantas –entre ellas cactus, los preferidos del realismo mágico alemán–, paisajes misteriosos, niñas con delantales, estudiantes, libros, y ventanas que se transforman en naturalezas muertas. En otras ilustraciones los planos geométricos de fuertes contrastes eran sustituidos por entramados de texturas, formas tubulares u orgánicas, trazos oblicuos y composiciones de líneas enmarañadas. Por ejemplo, en los dibujos a tinta elaborados para "Caminos santafecinos" y "Poesías" de Beatriz P. Saenz o en los poemas firmados por Delfor B. Mendez y Agustín Rossi, los elementos del paisaje y las figuras se fusionan con los fondos texturados, en algunos casos mediante el uso de colores verdes y pardos o a través del blanco y el negro. A la par, en algunos textos de la revista Warecki representa gauchos, campesinos e indios ubicados en paisajes nocturnos o enigmáticos, temas que serán reiterados en su obra gráfica durante el transcurso de los años cuarenta, al igual que las gestas patrias y los retratos de los héroes de la Nación.[66]

En la sección "Casos y cosas" de la revista, Warecki también realizó pequeñas caricaturas y viñetas humorísticas que habituaban a divulgar notas de color o denunciar situaciones conflictivas respecto a los salarios docentes, el maltrato de los empleados públicos, entre otros hechos. Esas micro escenas se relacionan con el estilo de los dibujos de la sección "Olla popular" creados poco después para la revista *Monos y Monadas* y con las viñetas humorísticas en contra del gobierno peronista que publicaría una década más tarde en el diario *Crónica* de Rosario, donde combinaba el humor con la denuncia política. En esos casos la ironía de las viñetas se convertía en una actitud de resistencia frente a un medio político y social que consideraba adverso y, al igual que las de *Quid Novi?,* se inspiraban en las formas de la cultura masiva como las historietas, el comic y las revistas de actualidades. Esas viñetas prefiguran un recorrido del artista vinculado a la producción

[66] Véase el apartado "La relación con el Círculo de la Prensa de Rosario", dentro del Capítulo 2.

de dibujos y caricaturas de pequeño formato y carácter efímero que respondían tanto a las condiciones de la vida local como a las exigencias de la política y le permitían tener intervenciones esporádicas en publicaciones de diversa naturaleza.

Ciencia, arte y decoración

A la par de las imágenes de estos artistas que dan cuenta de las formas de renovación plástica, la revista publica diseños decorativos e ilustraciones literarias de un conjunto de mujeres que habían participado en la década anterior de los procesos de diferenciación estética hacia el interior del campo artístico de Rosario y que son convocadas por sus vínculos con la directora de la publicación. A pesar de las distancias que estas ilustraciones revisten con el estilo desarrollado por Warecki y los otros artistas, son importantes no sólo porque se vinculan con las temáticas de muchos de los textos sino también porque aportan un carácter diferenciado a la visualidad de la revista, cuya dimensión puede comprenderse mejor teniendo en cuenta el conjunto de sus colaboraciones.

Uno de los primeros textos ilustrados de la revista corresponde a un artículo de Dolores Dabat sobre el Aguaribay. Las distintas páginas ocupadas por el escrito fueron acompañadas por una reproducción fotográfica del ejemplar en el patio de la escuela, un dibujo sin firma de factura sintética y dos imágenes de Lelia Pilar Echezarreta: un boceto para ser ejecutado en terciopelo o paño y una ilustración botánica de los frutos y flores del Aguaribay con sus componentes numerados y registrados debajo de la lámina. Este último dibujo en especial puede vincularse con la tradición de los antiguos tratados farmacológicos que tenían una función relacionada con la clasificación y documentación de distintas especies botánicas para dar a conocer su utilidad medicinal. La ilustración describía las plantas con sus frutos, órganos florales, semillas y hojas destacando las características particulares de la especie mediante cortes microscópicos realizados en la misma escuela desde el microscopio o la lupa. Podemos imaginarnos a la artista y la educadora diseccionando y documentando distintas especies que luego eran dispuestas ordenadamente sobre la mesa o una lámina para ser ilustradas. Por lo general los dibujos de la artista comparten las cualidades de las ilustraciones botánicas y científicas donde las plantas e insectos no se registran en su estado natural, sino que sus partes son acomodadas de manera especial sobre un fondo de color plano para hacer visibles los caracteres y poder identificar la variedad.

La sugestión por el mundo de la naturaleza manifiesta en la producción estética de Lelia Pilar Echezarreta se prolonga en su labor docente desarrollada a través de la Escuela Normal Nº 2, el Profesorado de Dibujo y de una manera más íntima, en su taller ubicado

en el barrio Saladillo. Mele Bruniard, quien asistía al estudio de la pintora, la recordaba llevando hojas, ramas y flores que dibujaban y después pintaban con lápices de colores,[67] mientras otra de sus alumnas mencionaba cuando le enseñaba a colorear "delicadas florcitas de nomeolvides en frascos de vidrio y a usar las acuarelas sobre un papel graneado", aludiendo también a la atmósfera de extrañeza que envolvía a la antigua casona de la calle Amberes y el amplio jardín.[68]

Los dibujos botánicos de Echezarreta integraron además sus envíos a los salones de bellas artes de Rosario y Buenos Aires, donde asistía con papeles pintados, aguafuertes, maderas talladas y proyectos decorativos elaborados sobre variados soportes.[69] En otras de sus obras la forma y estructura de las plantas se combinaba con la representación de numerosas especies de aves e insectos dispuestos formando composiciones decorativas, como en los proyectos de mayólicas realizados en gouache, que recibieron un premio estímulo en el XII Salón de Rosario de 1930 o anteriormente, las ilustraciones realizadas en tinta y gouache para las tapas de libros del naturalista J. H Fabre enviadas al IX Salón de Otoño de 1927.

En un texto de Dolores Dabat sobre las aves rapaces nocturnas publicado en el segundo número de la revista, la artista realizó una serie de bocetos sobre la morfología de la lechuza de campo, enseñando el moteado de las plumas, las formas de las patas y el estudio de sus huesos. La tapa de la revista, decorada tal vez por Ricardo Warecki o Julio Vanzo, seguía el tema del artículo con la imagen de una lechuza en tonos negros y verdes, pero a diferencia de las ilustraciones de Echezarreta, continuaba con el estilo sintético de la tipografía y el diseño general. En el mismo número esta ave fue también motivo de un proyecto de porta-tinteros cuya ejecución, según informaba la artista, debía realizarse en una pequeña talla de madera sobre un fondo rústico. En consonancia con las inclinaciones naturalistas de la publicación, varias de sus portadas incluyeron imágenes de animales o plantas relacionadas con los estudios de la profesora incluidos en el interior. En el número cinco, una figura humana alada en la tapa –probablemente de Vanzo– refería al texto sobre "El poder de las alas" firmado por la educadora e ilustrado por Echezarreta. Las alas desplegadas del grillo fueron motivo de una composición horizontal en negros, azules y blancos que cerraba el escrito en forma de guarda

---

[67] "Mele Bruniard, el arte vivido como necesidad en un mundo propio", en *La Capital,* disponible en https://www.lacapital.com.ar/senales/mele-bruniard-el-arte-vivido-como-necesidad-un-mundo-propio-n422933.html, última revisión 9 de junio de 2019.

[68] Rosolio Pirovano, Cristina, "La casona de la calle Amberes" (mimeo), 16 de febrero de 2016.

[69] El itinerario artístico de Lelia Pilar Echezarreta fue minuciosamente reconstruido por Adriana Armando: "Una perspectiva sobre la participación de mujeres artistas en Rosario", en *Avances. Revista del Área Artes*, nº 18, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2010-2011, pp. 39-50.

decorativa. Los azules se integran en las ilustraciones de ese volumen realizadas por otros artistas e incluso en los títulos de algunos textos y en la misma portada.

Otras ediciones estuvieron enfocadas la descripción visual y escrita de especímenes de plantas y colecciones herbarias o simplemente incluían estos dibujos para acompañar versos y textos breves. Un ejemplo es la publicación de un poema sobre el ceibo extraído del libro *A flor de agua* de Justa Burgos de Meyer, dedicado a Dabat y acompañado por un dibujo de la declarada posteriormente flor nacional argentina. Al parecer, la vocación de la educadora por el mundo de la naturaleza era conocida ya en el ambiente cultural y en este sentido se explican las numerosas anotaciones sobre ciencia y arte incluidas en las memorias de la Escuela Normal Nº 2. El desarrollo de las ciencias naturales alcanzó en la institución niveles muy avanzados que comprendían el ensayo de preparaciones botánicas, la colección de insectos y las exposiciones infantiles extranjeras de los trabajos de ciencias. En relación a estas convocatorias internacionales, la escuela reunía estudios prácticos de osteología, taxidermia, conservación en líquidos preservativos, herbarios y diversos brebajes y dibujos elaborados por alumnos y docentes, luego enviados a muestras llevadas a cabo en sitios tan dispares como Japón, México, California y Buenos Aires. Estas producciones obtuvieron algunos premios, vinculándose con los programas de manualidades y los cursos de geometría intuitiva, orientados a la construcción de formas geométricas mediante del doblado y el calado en piezas de cartulina. A partir de esas ejercitaciones se estudiaban los sistemas de cristalización química, la formación de polvos y cristales con sus características materiales y estéticas, algo que era especialmente útil en el dibujo botánico para reproducir las formas de naturaleza fractal de las flores, plantas e insectos. Según informa el libro de memorias de la escuela, la cristalización quedó ubicada dentro de los programas de manualidades, seguramente porque era una herramienta complementaria para la creación de diseños naturalistas junto con la práctica del dibujo lineal y la geometría del espacio, así como una manera renovadora de acercar la infancia a las materias científicas. De esta manera, los contenidos de los cursos vinculados a las ciencias naturales y las artes decorativas estaban por lo general relacionados y en este contexto es posible pensar en los lazos desarrollados en la escuela por Dolores Dabat, Lelia Pilar Echezarreta y los otros artistas.[70]

[70] La producción de artes decorativas que fusionaban las bellas artes con la artesanía y las artes industriales tuvieron un despliegue sostenido particularmente desde el siglo XIX como una forma de brindar una ocupación provechosa a las mujeres que provenían de familias acomodadas. Algunas de esas figuras lograron mantener una carrera y permear espacios tradicionalmente ocupados por los varones o construyeron alternativas sostenidas en función de los mandatos sociales. En relación a estos temas, consultar: Chadwick, Whitney*, Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1990 y los distintos trabajos ya mencionados de Adriana Armando. Por otra parte, durante los años veinte y treinta se produce a nivel internacional un "revival" de las artes decorativas, las artes manuales y la producción de artesanías, que genera un entusiasmo

Argentina Arévalo fue otra discípula de Alfredo Guido en Fomento de Bellas Artes, con una participación menor en la revista en relación a su compañera Lelia Pilar Echezarreta. En general sus aguafuertes y xilografías presentadas en los salones de bellas o publicadas en revistas culturales estaban avocadas a los motivos indígenas, pero también realizó algunas escenas infundidas en climas exotistas y orientalistas. Un ejemplo de este tipo es la ilustración a tinta publicada en el número cinco de la revista siguiendo un texto de Alberto Arévalo sobre sus impresiones de un recorrido por África del Norte y Oriente Medio, titulado "Por tierras de Mogreb". Por su brevedad y características, la narración de la travesía puede relacionarse con las anotaciones de los diarios y cuadernos de viaje donde se apuntan sensaciones efímeras producidas por aquellas historias que la memoria puede olvidar. Un episodio de ese relato era traducido visualmente por la artista: la fascinación de las mujeres árabes por el lujo de las telas ricamente labradas, disponibles a través del comercio ambulante de productos textiles, joyería y especias, o en los mercados cubiertos de la ciudad.

Dos años antes Arévalo había ilustrado para la revista un texto de la escritora y política activista sudafricana Olivé Schreiner, traducido del inglés por Alberto Arévalo. "El secreto del artista" correspondía a un fragmento del libro *Dreams* publicado en 1890, donde la escritora se pronunciaba a favor de los derechos civiles de las mujeres. El texto relataba la historia a un artista que pintaba cuadros con "un rojo maravillosamente encendido" generando la admiración de otros pintores que, deseosos de conocer cuál era el ingrediente secreto, emprendieron aventuras al lejano Oriente, revisaron viejos libros y compusieron colores similares, pero nunca igual de extraordinarios. A la par, el artista seguía pintando con un rojo enardecido, mientras su rostro se iba empalideciendo y cuando finalmente falleció "lo desnudaron para amortajarlo" advirtiendo "en el costado izquierdo del pecho la señal de una herida muy antigua".

El diseño para el texto de Olivé Schreiner orientaba sobre las preocupaciones americanistas de Argentina Arévalo manifestadas anteriormente en *La Revista de "El Círculo"* de Rosario. En sintonía con el estilo de las portadas de Alfredo Guido en la etapa previa de la publicación, donde aparecían motivos del mundo indígena con influencias de las tendencias decorativas heredadas de los movimientos finiseculares,[71] el dibujo de una mujer desnuda con una trenza y los brazos sobre la cabeza extendía ese universo de

---

renovado entre muchas mujeres por revivir el interés y resguardar las artesanías tradicionales que formaban parte de un patrimonio popular. *Cfr.* Kirkham, Pat, "Women and the Inter-war Handicrafts Revival", en Attfield, Judy; Kirkham, Pat (eds.), *A View from the Interior. Feminism, Women, Design, London*, The Women´s Press, 1989, pp. 174-183.

[71] El proyecto cultural sostenido por *La Revista de "El Círculo"* fue estudiado por: Armando, Adriana, "Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte", en Amigo, Roberto y Petrina, Alberto, *La hora americana 1910-1950*, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, pp. 189-203.

sugerencias a la revista *Quid Novi?*. El tema de las Venus americanas era combinado asimismo con referencias características de los realismos del periodo de entreguerras: el de las ninfas, odaliscas y mujeres desnudas o con una simple túnica llevando los frutos recién recolectados, portando cestos y ánforas o acarreando agua.[72] En este caso, la figura femenina sostiene una estela funeraria discoidea tallada en su interior con la forma de un corazón, rodeada de paños decorativos. Debajo de la escena representada en el bastidor aparece la imagen del artista con la zona izquierda del torso atravesada por pinceles, componiendo una suerte de alegoría de la muerte con un lenguaje plástico moderno en el que se infiltran componentes espiritualistas e idealistas.

Las ilustraciones de Argentina Arévalo insertas en climas misteriosos pueden pensarse como una forma de resistencia frente a otras perspectivas estéticas sumergidas en la construcción y racionalización del mundo. De este modo, sus singulares interpretaciones coexistieron con los diseños decorativos de Lelia Pilar Echezarreta, que a veces también aplicaron arabescos, líneas ondulantes y ornamentos de naturaleza modernista o simbolista, junto a las versiones más sintéticas de Ricardo Warecki, Julio Vanzo y Charles Miller, donde se amalgamaban formas de la gráfica y el arte moderno, la publicidad y la cultura masiva. Con un lenguaje visual actualizado, estos últimos abrieron la publicación a un horizonte cultural distanciado del nudo imaginario de las revistas científicas del siglo XIX, para arribar a una búsqueda inmersa en la renovación técnica, construida a partir de líneas simples y trazos depurados. Esas imágenes se relacionaban con el estilo de las ilustraciones de ficción literaria o dibujos impresos de aquellas publicaciones periódicas modernas que no tenían la necesidad de acompañar literalmente los textos o hacer uso de un detallismo casi fotográfico para dar un testimonio de veracidad de diversas especies o seres, sino de aportar nuevos sentidos o complementar visualmente sus enunciados.

Asimismo, durante los años treinta y cuarenta hubo otros proyectos editoriales de carácter educativo en donde participaron Ricardo Warecki y otros artistas de la ciudad, que también eran docentes del Normal Nº 2, de la Universidad Popular y el Profesorado de Dibujo. Algunas de esas publicaciones como *Surco* estuvieron abocadas a difundir las actividades y los objetivos de una institución en particular, en este caso de la Universidad Popular de Rosario dependiente del Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral, donde Warecki figura entre sus profesores de dibujo artístico. La revista constituía un

[72] Según D. Batchelor en estos casos "la mujer se representa de forma primaria como imagen de fertilidad: la portadora de una nueva vida o sustancia", *cfr.* "«Esta libertad, este orden»: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial", en: Fer, Briony; Batchelor, David; Wood, Paul, *Realismo, racionalismo y surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999, p. 15.

espacio de orientación técnica y literaria donde tenían participación algunos profesores del Instituto, quienes también colaboraban económicamente para que pudiera llevarse a cabo, ya que los ejemplares se distribuían gratuitamente entre los alumnos, a quienes la publicación estaba destinada.

La Universidad Popular había sido fundada en 1918 por Agustín Araya en el marco de la creación de universidades libres destinadas a impartir cursos profesionales y técnicos a trabajadores que se encontraban fuera del sistema educativo oficial. Las asignaturas se dictaban en las aulas de la Escuela Normal Nº 2 hasta que dos décadas más tarde la institución se incorporó al Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral, que comprendía también una sección dedicada a la Extensión Universitaria y un Museo Social. Con el aumento del presupuesto se crearon nuevos cursos y fueron anexados algunos sobre instrucción literaria, arte decorativo, encuadernación y música, que venía dictando la Asociación de Ex-alumnas de la Escuela Normal Nº 2, por lo que la relación entre ambos establecimientos se mantuvo activa durante un largo periodo de tiempo, generando lazos duraderos entre diferentes personalidades de la cultura y la administración local.[73]

A su vez, varios profesores de la institución que colaboraron en la revista *Quid Novi?* fueron docentes de la escuela o dictaron cursos en la Universidad Popular. Entre algunos de los programas de este último espacio se destacan los cursos de dibujo artístico dictados por Ricardo Warecki, Guido Buffo, Enrique Munné, Alfredo Guido, Lelia Pilar Echezarreta y Félix Pascual, los de técnicas fotográficas impartidos por Orfeo J. Berisso y Antonio Carrillo, los de modelado a cargo de Carlos A. Rodó y Daniel Palau, el de industria del juguete dado por Rogelio Segovia o el de propaganda comercial, ofrecido por Pedro Epstein.[74]

Otras publicaciones dedicadas al ámbito educativo como la ya mencionada *Revista de la Asociación Pro-Escuela Normal Nacional Nº 3 de Maestros*, o *Mostacillas*, tuvieron un trayecto más fugaz y resultan difíciles de reconstruir, aunque también participaron un conjunto de figuras que se preocuparon por la difusión de la cultura y el arte moderno.

Tanto los artistas y decoradores como los docentes y escritores que colaboraron en algunos de estos proyectos arribaron a un imaginario común sustentado en la transmisión de saberes científicos y culturales con aires renovadores. En este sentido, *Quid Novi?* fue

---

[73] Bernardina Dabat, hermana de Dolores Dabat, fue, por ejemplo, regente de los cursos vespertinos entre 1931 y 1934 mientras estuvo en distintos momentos a cargo de los ciclos literarios.

[74] Según informaba la propia revista los profesores trabajaban dentro de los programas formativos con libertad de ejercicio "a fin de obtener las mayores ventajas de sus alumnos en punto a preparación", con una carga horaria que por lo general se extendía a setenta horas anuales. Para ello se trataba de incentivar al alumnado haciendo las clases atrayentes con temáticas que pudieran abarcar intereses diversos o aplicarse al mundo laboral. Véase: *Surco. Revista de la Universidad Popular de Rosario*, año V, nº 7, Rosario, octubre de 1943.

una revista única que se destacó por su originalidad, su mirada progresista e inquieta y las ganas de intervenir activamente en el presente. Como expresaban los padres de la Asociación en el segundo número: "Ha llegado para la escuela común la hora de los interrogantes y las vacilaciones. Ha pasado la hora de las actitudes definidas (…) Vamos, pues, en procura de las finalidades que exigen las modernas orientaciones": la escuela como espacio de "acción civilizadora" e "institución cultural". Ricardo Warecki parecía haber defendido esa propuesta por lo que su pequeña hija retratada con el guardapolvo blanco y los libros escolares reforzaba en sus pinturas ese sentimiento de fervor hacia la educación pública y en especial hacia el proyecto escolanovista.[75] Algunos de los vínculos trazados tempranamente por el pintor en el marco de estos espacios educativos se sostendrían en el tiempo construyendo parte de su mundo de referencias profesionales y afectos personales.

1.2. De la revista *Monos y Monadas* a la experiencia antifascista

Simultáneamente a su contribución en *Quid Novi?*, durante los años treinta Warecki se vinculó con distintas organizaciones y publicaciones frentistas alineadas a las redes antifascistas de carácter intelectual u obrero, que le llevaron a una toma de posición enlazada con las expresiones de resistencia y oposición tanto frente a las tradiciones políticas autoritarias como a los ensayos fascistas que se estaban convirtiendo en una amenaza a nivel internacional. En ese espacio de sociabilidades y construcciones estético-políticas mantuvo una filiación con el Partido Demócrata Progresista (PDP) y colaboró en diferentes publicaciones que le permitieron desarrollar un posicionamiento, cuyas marcas pueden reconocerse a través de las diversas experiencias transitadas: desde su participación en las páginas del diario *Tribuna* y en los boletines de la filial Rosario de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) hasta su implicación en la fundación de organismos democráticos como la Asociación Rosarina de Intercambio Cultural Argentino Norteamericano (ARICANA). En ese conjunto de intervenciones se enmarcan las ilustraciones y caricaturas elaboradas para la segunda etapa de la revista *Monos y Monadas* (1934-1936), un semanario con contenidos universales dirigidos a la familia en su conjunto que mostró señales de afinidad con las políticas desplegadas en la provincia por la democracia progresista.

Las imágenes elaboradas por Ricardo Warecki y otros dibujantes nos permiten abordar algunas aristas poco analizadas que van desde la identificación de los estilos y temáticas desarrollados en las ilustraciones de ficción literaria, que incorporaron motivos

[75] Su hija Leticia, de hecho, asistía a la Escuela Carrasco, dirigida por Olga Cossettini.

iconográficos del periodo de entreguerras, como el tema de la melancolía saturnina, los ambientes nocturnos y la espera en soledad, hasta cuestiones relativas a la filiación con la democracia progresista, visible a través de las viñetas políticas y las caricaturas satíricas.[76] Para llevar a cabo este objetivo se tienen en cuenta, por un lado, los aspectos visuales y materiales del semanario, que señalan las características y modalidades del proyecto, su estructura miscelánea, contenidos, colaboraciones y propuesta general, así como las transformaciones que tuvo en sus dos etapas. Por otro lado, las ilustraciones de Warecki para las narraciones literarias permiten identificar los estilos de la gráfica y las temáticas desplegadas, mientras las viñetas, caricaturas y fotografías publicadas en la sección "Monos de actualidad" funcionan como soporte para el señalamiento de una serie de sucesos políticos que aparecen reflejados en el semanario y sugieren una posible filiación con el gobierno demoprogresista. Por último, el análisis de los diversos aspectos visuales de la revista y su contexto de producción da paso a la reposición de otras instancias del mismo periodo en las que Warecki mostró un acercamiento al PDP o se vinculó a los frentes democráticos y antifascistas de la época, explicitando así un compromiso visible a través de diferentes experiencias. En este marco, se consideran sus colaboraciones en los boletines de la filial Rosario de la AIAPE, su participación en el diario *Tribuna*, órgano oficial del PDP, y posteriormente su contribución en la fundación de ARICANA. Estas intervenciones permiten iluminar distintos matices del itinerario temprano del artista y a su vez, la articulación con el panorama social y político le da complejidad a una serie de situaciones que, vistas en su conjunto, adquieren mayor coherencia.

Desde el 1° de junio de 1934 *Monos y Monadas. La revista de* Rosario, abría una segunda época bajo la dirección del periodista, guionista y director teatral Nicolás Viola, quien había tenido algunas experiencias previas como crítico de teatro en otros órganos periodísticos de la ciudad.[77] Esta publicación semanal de actualidad combinaba notas de índole artístico-cultural con formas de entretenimiento popular mediante una resolución gráfica moderna, manteniendo el universo de intereses de su predecesora.[78] La primera época circuló en Rosario con el subtítulo *Semanario festivo, literario y actualidades* entre junio de 1910 y abril de 1913 coincidiendo con el momento de celebraciones en torno al

---

[76] Para otro análisis de la revista: Mouguelar, Lorena, "Imágenes de la vida en la ciudad. Las portadas de Julio Vanzo para Monos y Monadas de Rosario", en *Separata*, nº 18, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre de 2013, pp. 17-31.

[77] Sobre las particularidades biográficas, véase la entrada correspondiente en Abad de Santillán, Diego, *Gran Enciclopedia de la Provincia de Santa Fe*, Tomo II, Buenos Aires, Ediar, 1967.

[78] Distintos aspectos de la primera etapa fueron abordados por: Cossia, Lautaro, "El Centenario en la revista *Monos y Monadas*. De la mitología nacional a la representación de una mitología rosarina", en Malosetti Costa, Laura; Gené, Marcela (comps.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 109-135 y Megías, Alicia, "De *Monos y Monadas* a *Gestos y Muecas*: el impacto de la política sobre el campo periodístico rosarino", en *Actas XVI Jornadas Interescuelas/Departamento de Historia*, Mar del Plata, 2017.

primer Centenario de la Revolución de Mayo. Su comité editorial estaba conformado por un conjunto de artistas plásticos y fotógrafos que intervinieron en el proceso de consolidación del campo artístico rosarino en la primera década del siglo XX, entre ellos, los dibujantes José de la Guardia, Luis A. Paz, Manuel Caro, A. Porsch, el maestro Mateo Casella, los fotógrafos Joaquín Chiavazza y Richard Gaspary o el artista español radicado en Buenos Aires, Francisco Fortuny, quien durante su estadía en Rosario realizó para la revista una serie de apuntes de viajes y acuarelas sobre el puerto y el paisaje de la ciudad. Asimismo, en menor medida podían encontrarse dibujos e ilustraciones de César Augusto Caggiano y Humberto Catelli, este último un activo colaborador también en la segunda época.

En afinidad con ciertas formas de la producción visual de principios del siglo XX y a través de sus sesenta y seis páginas, las imágenes de la primera etapa de *Monos y Monadas* desarrollaron un estilo modernista con componentes simbolistas y luministas en las que predominaron resabios del *Art Nouveau* a través de la línea ondulante y decorativa, el detallismo abigarrado, las tramas hechas en pluma o pincel, la apelación a las gamas de grises y sombreados y en otros casos el dibujo límpido con una impronta naturalista, o la influencia del dibujo publicitario y la ilustración revisteril. Las propuestas visuales se emparentaron con las modas decorativas siguiendo los parámetros estilísticos del diseño de la época y a la vez incorporaron bosquejos satíricos y representaciones caricaturescas apelando a la sonrisa de los momentos cotidianos, a la contemplación de las situaciones humanas, o a la crítica social y política. El formato y contenido se ajustaba, en este sentido, al paradigma de los semanarios ilustrados, periódicos humorísticos y revistas de actualidades que incluían burlonas caricaturas del gobernante de turno, haciendo de lo cómico una forma de consuelo frente a un contexto social y político cambiante.[79]

En relación a las tradiciones de la prensa periódica nacional, el título de la revista contiene diversos significados y procedencias. El primero y más evidente se relaciona a la exitosísima *Caras y Caretas*, iniciadora de una lista de innumerables revistas que parodiaron, copiaron o se inspiraron en este magazine y en modelos similares provenientes de Europa y los Estados Unidos, basados en el principio de autonomía de

[79] Es importante señalar que desde la misma década circularon otras versiones homónimas de naturaleza ilustrada y festiva que compartieron algunas de las tipologías visuales del semanario publicado en Rosario como la editada en Lima, Perú, con la dirección del poeta y dramaturgo Leónidas Yerovi entre 1905 y 1907 o la producida en Valparaíso, Chile, entre 1910 y 1922. Ambas se convirtieron en íconos de la prensa satírica y de actualidades en sus respectivas ciudades, aunque al parecer no hayan sido tomadas como objeto de estudio. Por otro lado, las diferentes formas que adquiere lo cómico son estudiadas en: Berger, Peter, *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Ed. Kairón, 1998, p. 131.

cualquier interés político.[80] Además de las publicaciones nacionales y extranjeras que posiblemente actuaron como guías, según los diccionarios históricos de la RAE el término "monos" puede tener distintas acepciones, entre ellas: "monigote", dibujo rápido y poco elaborado, "monerías", acciones y ademanes graciosos o "monadas", cosas bonitas. Es decir, las "monadas" y las "monerías" estarían asociadas a la exageración de los gestos, las acciones bromistas y los dibujos graciosos o ridículos. En coincidencia con estas significaciones a lo largo de la historia otras publicaciones satíricas apelaron a la idea de la animalización o distorsión del cuerpo humano mediante la caricatura y tomaron nombres referidos a algo irritativo, por ejemplo, *El Mosquito* –que pica, zumba el oído, molesta–,[81] o pusieron en juego la idea de una escenificación paródica de lo corporal como *Gestos y Muecas*, marcando desde el título un anclaje asociado al entretenimiento y el humor gráfico.[82] Estas designaciones daban cuenta del carácter jocoso y despreocupado que caracterizaba a este estilo de semanarios donde la prioridad estaba puesta en la construcción miscelánea, la proliferación de notas y fotografías de actualidad desvinculadas de cualquier intencionalidad seria. En coincidencia con esos objetivos, una de las primeras ilustraciones de Ricardo Warecki para el segundo número de la publicación (en su segunda etapa) anudaba a esta diversidad de intereses la preocupación por la coyuntura social y política, aunque sin acercarse al nivel de agresividad de la prensa facciosa ni al humor conciliatorio e inocente que evadía la crítica. En la sección "Monos de actualidad" Warecki ilustró un monito divertido realizando acrobacias en el aire mientras observaba debajo, en un escenario casi circense, bloques de políticos manteniendo acaloradas discusiones mediante gritos, insultos y empujones. Esta imagen de alguna manera anunciaba la perspectiva de la revista dando apertura a una sección dedicada a la denuncia social, que podía emplear un efecto humorístico, o en ocasiones ser más explícita, pero de todos modos exhibía un costado menos indiferente frente al resto de la publicación. Sin embargo, las pocas viñetas y fotografías que podían demostrar ciertas filiaciones políticas o poner en evidencia aspectos sociales críticos quedaron eclipsadas frente a la tendencia a exhibir una mirada festiva de la sociedad y de los protagonistas

[80] Véase el trabajo de Rogers, Geraldine, *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2008. Para una lectura sobre la gráfica de la revista aplicada a textos literarios: Szir, Sandra, "Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en Caras y Caretas (1898-1908), en Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 109-139.

[81] Para una caracterización de este periódico en el marco de la prensa satírica argentina del siglo XIX, véase Román, Claudia, *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*, Buenos Aires, Ampersand, 2017.

[82] Sobre el concepto de "humor gráfico", sus diferentes acepciones y su diferencia con el "humor" propiamente dicho, en el sentido freudiano, consultar: Levin, Florencia, *Humor gráfico. Manual de uso para la historia*, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2015.

más relevantes de la burguesía mercantil, así como de los escenarios habituales de sociabilidad junto a la actualidad artística y cultural de la ciudad.

Sin explicitar en ningún momento por qué se decide recomenzar dos décadas después con el mismo nombre y otro equipo periodístico, el primer número de la segunda etapa, publicado el viernes 1° de junio de 1934, se diferenciaba claramente por su diseño renovado tanto en las tapas impresas en tres colores como en el interior de la revista y, aunque mantenía el módico precio de 0.20 centavos, incluía con una cantidad menor de páginas.[83] Con una narración atenta a las transformaciones técnicas y sociales, su primera editorial fijaba la propuesta que definiría las entregas siguientes: "Ya estamos en la ciudad rumorosa y palpitante de vida. Frente a ella adelantamos el paso que ha de adentrarnos para convivir sus inquietudes, su dinamismo y sus necesidades, sus ilusiones y desesperanza, siguiéndola en su ritmo acelerado (…) como una antena que capte todas sus resonancias".[84] Tanto desde la ilustración que acompañaba el texto como por el contenido enunciativo, emergía la mirada de una ciudad transformada y modernizada en su arquitectura, en sus zonas urbanas y propuestas culturales mediatizadas por la tecnología moderna y su configuración de nuevos espacios de entretenimiento y sociabilidad. Las notas sobre las experiencias renovadoras producidas por el cine sonoro, la radio y el teatro se sumaron a las secciones fijas dedicadas a los informes de actualidad, moda y deporte, que formaron parte de la publicación inicial. Las numerosas pastillas sobre cine y teatro pueden entenderse no sólo debido a la manifestación cada vez mayor que tenían estas modalidades en el contexto de modernización tecnológica, la cual determinó un nuevo método de producción, distribución y consumo de bienes culturales e informativos, sino también, a los intereses específicos de su director, Nicolás Viola, un periodista y dramaturgo local que había forjado vínculos personales con escritores, productores teatrales y artistas plásticos en el contexto de su respectiva profesión. Entre el conjunto de los artistas con los que tenía un contacto fluido por su inscripción al medio periodístico estaban Ricardo Warecki y Julio Vanzo, encargados de las ilustraciones del semanario. Ambos creadores habían coincidido durante los primeros treinta en la elaboración gráfica de la revista *Quid Novi?*, y en el diario vespertino *Tribuna*, donde trabajaron como dibujantes.

Además de Warecki y Vanzo, luego se incorporaron con intervenciones más esporádicas Andrés Calabrese y Leónidas Gambartes, integrantes de la Mutualidad

[83] Ese precio estaba a tono con el de otras publicaciones periódicas y *magazines* de la época, por ejemplo, la *Revista Multicolor de los Sábados*, que se publicó desde 1933 como un suplemento del diario *Crítica*, costaba 0.10 centavos.
[84] *Monos y Monadas*, nº 1, Rosario, junio de 1934.

Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos;[85] el fotógrafo Julio Aranda, quien se encargó de registrar los eventos reseñados por la revista, y un conjunto significativo de ilustradores menos conocidos que se desempeñaron en el terreno de la publicidad o del diseño gráfico y usualmente firmaron sólo con el apellido o con seudónimos. Asimismo, otros artistas como Emilio N. Isacchi, Raúl Rodríguez, Héctor Di Bitetti, Humberto Catelli y Esteban Serrador Marí contribuyeron realizando algunas de las portadas del semanario, diseñadas en su mayor parte por Julio Vanzo durante el primer año de la publicación.[86] De este conjunto, Héctor Di Bitetti integraba en ese momento el grupo de la Mutualidad junto a Andrés Calabrese y Leónidas Gambartes, sus otros compañeros en la revista, mientras en la década siguiente Humberto Catelli presentaría sus obras en el Primer Salón de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes[87] con Leónidas Gambartes, Juan Grela, Julio Vanzo y otros pintores. Todos ellos generaron filiaciones estéticas y amistades que desbordaron el contexto del taller de impresión o el recinto editorial, desplegándose a través de diferentes agrupamientos artísticos comprometidos con el arte nuevo[88] que tuvieron una vida muy intensa en la ciudad.

---

[85] La visita de David Alfaro Siqueiros a la Argentina en 1933 aportó nuevas sugestiones estéticas a un conjunto de pintores vinculados al Partido Comunista que, liderados por Antonio Berni, realizaron poco después un llamamiento público para constituir la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario. La agrupación estaba organizada en torno a una Escuela Taller, que planteaba un sistema alternativo a las onerosas academias de arte y sus miembros desarrollaron como propuesta estética un Nuevo Realismo, el cual se diferenciaba del realismo socialista soviético y de los viejos realismos. A través de pinturas murales transportables y el uso de nuevos medios técnicos y soportes, buscaron representar las realidades más urgentes utilizando una figuración moderna con componentes derivados de la pintura metafísica y estilos cercanos a los realismos de entreguerras. Sobre el itinerario de Berni y el desarrollo del grupo hasta su disolución en 1936, véase Fantoni, Guillermo, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2014.

[86] En relación a las temáticas desplegadas por Vanzo en las tapas de la revista, consultar el trabajo de Mouguelar, Lorena, *op.cit*

[87] Se trató de una formación artística desarrollada entre 1942 y 1947 en el contexto de las agrupaciones frentistas en defensa de la cultura, de la democracia y, en este caso también, de las autoridades de la Dirección Municipal de Cultura y el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario, cuya gestión progresista estaba siendo atacada por un sector que congregaba figuras con diversas inclinaciones ideológicas, véase el apartado dentro del Capítulo 3 "Los Plásticos Independientes y la pintura litoraleña" y 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, nº 29, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre de 2021, pp. 77-103, disponible en http://ciaal-unr.blogspot.com/

[88] Los trabajos de Jorge Schwartz y Beatriz Sarlo refirieron a la cuestión de "lo nuevo" como una de las utopías que caracterizó la literatura de las vanguardias latinoamericanas de los años veinte y treinta. En el terreno de las artes plásticas, Diana Wechsler retomó este concepto para aludir a las progresivas filtraciones de lo nuevo que revelaban una apropiación singular de aspectos de las vanguardias europeas y de la recuperación de la figuración desarrollado durante el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales. Wechsler, Diana, "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945" en Burucúa, José Emilio (dir. de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 269-314.

Estas colaboraciones caracterizaron el estilo gráfico de la revista durante la segunda etapa, mientras el contenido periodístico se acercaba al de los *magazines* populares de las primeras décadas del siglo XX como *Fray Mocho*, *Caras y Caretas* (de Buenos Aires); *Tipos y Tipetes*, *Gestos y Muecas*, *¡Con Permiso!* y posteriormente *Meterete* (de Rosario), con una propuesta enlazada a las renovaciones técnicas y culturales de la época que iban desde la modernización de los preceptos gráficos hasta la predilección por las temáticas propias de la vida moderna y sus formas de entretenimiento: la radio, el cine, el teatro, el deporte, etc. A su vez, se ubicaba en el contexto de otras publicaciones de la década del treinta, aunque estas tuvieran un carácter más serio y se enlazaran con un tipo de propuesta dedicada a la divulgación artístico-cultural, como *Brújula*, *Símbolo*, *Quid Novi?*, *Rumbo*, *Rosario Bibliográfico* y el *Boletín de Cultura Intelectual*, junto a otras revistas que, en algunos casos compitieron entre sí y contribuyeron a consolidar el campo revisteril local con sus dinámicas y características propias.[89]

Una propuesta miscelánea

Al igual que otros magazines, la revista proporcionaba contenidos heterogéneos destinados a un público amplio que iban desde noticias sobre fiestas y sucesos periodísticos efímeros, pasando por textos breves dedicados a la moda, el deporte, la cocina, el cine y el teatro, hasta secciones literarias que hacían uso del viejo recurso del folletín y de la publicación de cuentos ilustrados para ser leídos de un tirón en el ómnibus o el tranvía. Se trataba de un producto de consumo masivo, barato, el cual exhibía los progresos materiales del sector más pudiente de la sociedad, favorecido por el desarrollo económico generado por la industria del petróleo y la construcción, a nivel nacional, y el despliegue de la producción agrícola, a nivel regional. Si bien luego de la crisis desatada en 1929 estas condiciones cambiaron, durante el periodo en que apareció la revista se produjo un momento de estabilidad a partir de una tendencia ascendente de exportaciones y una mejora en los precios que permitieron mantener la actividad interna.[90] En relación a este contexto, en las páginas del semanario aparecen resaltados los logros profesionales, prácticas sociales e intereses culturales de los comerciantes, financistas e industriales de la ciudad a la vez que se infiltran las actividades de una serie de personajes fronterizos ligados al escenario barrial como los canillitas y los obreros, o se muestran los espacios y actividades de la diversión más cotidiana: el partido de fútbol, las funciones de radio-teatro,

[89] Tomamos la noción de "campo revisteril" de Tarcus, Horacio, *Las revistas culturales latinoamericanas…op.cit.*

[90] Para un análisis del desarrollo económico del periodo, véase: Korol, Juan Carlos, "La economía", 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. 17-48.

las tareas manuales, el gusto por el tango, el folklore y por algunas danzas popularizadas a través del cine como el baile carioca. En efecto, en sus propuestas discursivas y temáticas, el semanario comprendía una variedad que podía adecuarse a consumidores diversos, tanto de aquellas fracciones acomodadas que aparecían representadas como de un público medio y popular, resultando una opción atractiva para amplios estratos sociales. Su precio no implicaba una inversión importante, se podía comprar en el quiosco del barrio sin tener que movilizarse hasta una librería y a cambio proporcionaba el placer de una lectura ligera con una cuota de humor, actualidad y entretenimiento mediante una resolución gráfica moderna.

Dentro de esa propuesta miscelánea la literatura ocupó un lugar significativo a partir de la circulación de cuentos breves, cartas, poemas y folletines por entregas, publicados por una lista de autores variados en donde se mezclan escritores que pertenecen a un registro relativamente exitoso dentro campo intelectual con otros profesionales dedicados a las narraciones de circulación periódica. Entre los que transitaron por las páginas de la revista se destacan las firmas de los hermanos Raúl González Tuñón y Enrique González Tuñón, Nicolás Olivari, Horacio Correas, Rosa Wernicke, Fausto Hernández o autores ligados a la vanguardia italiana de los años veinte como Filippo Tommaso Marinetti, Massimo Bontempelli y Luigi Pirandello. En el caso de estos últimos, los textos tomados de otras fuentes –como solía ocurrir– aludían a temáticas de la cultura de la primera posguerra como el jazz, visto por lo general como una provocación para el régimen conservador, o el motivo de introspección y soledad humana tan característico de la pintura y la literatura durante el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales. Esos textos de autores por lo general vinculados con las formas de la literatura culta se combinaban con narraciones del estilo de las que circulaban en las ficciones periódicas y con contenidos periodísticos diversos que podían tener alguna vinculación con las expresiones artísticas del momento. En ese espacio de propuestas creativas se inscriben las lecciones sobre costura, bordado y pintura decorativa impartidas por la profesora Carmen M. de Grieben, siguiendo el estilo “diaguita, incaico y calchaquí” o las notas sobre exposiciones artísticas realizadas en galerías y museos de la ciudad. La incorporación de esta docente al *staff* del semanario se relacionaba, por un lado, con la introducción de secciones dedicadas al consumo de mujeres lectoras y, por el otro, con una estrategia de difusión de la labor formativa llevada a cabo por las instituciones públicas en donde trabajaban como profesores de dibujo y pintura reconocidos artistas de Rosario. Por ejemplo, Andrés Calabrese, que contribuía con la gráfica de la publicación, se desempeñaba en ese momento como presidente de la Séptima Sección de los Consejos Escolares, y fue convocado en varias oportunidades para dar su opinión sobre una serie de temas

educativos. También se comunicaba la actividad de estos colegios mediante notas y fotografías que mostraban a los docentes y autoridades escolares, a los alumnos estudiando o celebrando acontecimientos festivos.

A la par, junto a la a la enorme cantidad de fotografías tenían un lugar significativo los anuncios publicitarios ilustrados por diversos artistas según las modalidades de la época, lo cual expandía un campo de oportunidades comerciales en torno al diseño aplicado. Algunos creadores como Ricardo Warecki comenzaron su itinerario plástico mediante la ilustración de textos literarios en diarios y revistas de carácter cultural, el diseño de portadas de libros o la elaboración de avisos publicitarios y carteles para diversos productos de consumo masivo. Estos trabajos iniciales en medios de gran circulación le permitieron no sólo su inscripción en un campo profesional muy amplio, sino que también la permanencia insistente en estos espacios le abriría un camino de validación artística posterior, reforzado por el círculo de amistades cercanas o por instancias de legitimación oficial. La gran influencia de la industria publicitaria y las imágenes de la cultura comercial tuvieron un efecto profundo en el desarrollo del proyecto creador de este autor y de otros artistas modernos de la ciudad. La revista se encargó de promocionar la labor de los dibujantes y caricaturistas regionales y en algunos casos internacionales a través de las portadas y las notas en su interior. Además de los nombres ya mencionados, participaron muchísimos ilustradores y en algunos casos se anunciaron exposiciones locales como la del caricaturista boliviano Justo A. García, en un salón cedido por el propietario de Radio del Litoral, se difundieron academias y estudios de dibujo como el de Emilio N. Isacchi o se publicaron caricaturas de otros artistas como la del pintor “Cami” realizada por Ricardo Warecki.[91]

Asimismo, el hecho de que las publicaciones impresas en general incluyeran abundante material gráfico ayudó a convertir la ilustración en una opción laboral atractiva para los que estaban a medio camino entre el periodismo, la edición y se interesaban por el diseño. Si bien había quienes desdeñaban el poder de la imagen como complemento del texto escrito o consideraban la publicidad una forma de manipulación del pensamiento, las ilustraciones, fotografías y anuncios comerciales de las revistas contribuyeron a extender su popularidad y aumentar su consumo entre diferentes capas de la sociedad. Los avisos de vinos, cigarrillos, almacenes de ramos generales, confiterías, tiendas de moda, sastrerías, academias de arte y teatros ocuparon un lugar considerable dentro del

[91] La relación de la cultura comercial masiva con las formas del arte culto ha sido objeto de intensos debates, por lo menos desde las últimas tres décadas. Véase por ejemplo: Bogart, Michele H. *Artist, advertising and the borders of art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995. La autora sostiene que, si bien las manifestaciones visuales realizadas con fines comerciales todavía ocupan un lugar marginal dentro de la historia del arte, es indudable que esos vínculos enriquecieron la cultura del siglo XX.

semanario apuntando a un público masculino y femenino amplio que podía adquirir esos productos o asistir a esos lugares. En este sentido, si bien muchas de las notas e imágenes estaban dirigidas a la ostentación de la prosperidad económica y social de cierto sector de la sociedad rosarina, la abundante incorporación de publicidades y el carácter misceláneo de la publicación permitían aumentar la demanda y hacer la revista más rentable.

Literatura e imagen

Desde los primeros números Ricardo Warecki elaboró viñetas con anécdotas simples y un humor ingenuo para la página "Olla popular", la cual informaba que se construiría a partir de colaboraciones del público encuadradas dentro de la modalidad del chiste, las "greguerías" y la historieta. Mediante el uso de signos gráficos simples estas historias parecían estar orientadas a un público juvenil y se desprendían tanto de sus viñetas politizadas como de sus imágenes realizadas como acompañamiento de textos literarios que tomaban motivos iconográficos reiterados dentro de su obra gráfica y pictórica.

A diferencia de los dibujos y caricaturas referidos a la situación política-social, las ilustraciones del artista para cuentos y textos breves publicadas en la revista durante 1934 y 1935 tenían un carácter más atemporal. En ellas aparecen generalmente figuras femeninas y masculinas de volúmenes redondeados, rostros ovalados, ojos en forma almendrada y cuellos estilizados que denotan las influencias de las vertientes decorativas del *art decó*, las nuevas formas de figuración y en algunos casos el poscubismo a través del tratamiento anguloso de la línea. Según señalan distintos trabajos, el alargamiento extravagante de las formas y los gestos a los que recurren artistas como Amadeo Modigliani, Constantin Brâncuși, Kees Van Dongen y otros, tuvieron una enorme influencia en la ilustración de revistas y especialmente en las portadas de publicaciones dedicadas al mundo de la moda.[92] En la Argentina de los años treinta era posible encontrar este tipo de recursos en la gráfica aplicada al diseño de publicidades, revistas e ilustraciones pero también en el ámbito de las historietas y tiras de prensa que apelaban al uso de formas geométricas y esquemáticas derivadas de los movimientos renovadores de las primera mitad del siglo XX.[93] Sin embargo, a diferencia de la gráfica de las tapas que retrata la vida elegante y optimista, en las páginas interiores los diseños de Warecki y de otros dibujantes poco conocidos como F. Blanco y algunos que no han firmado, exhiben personajes

[92] Señalamos en este caso el estudio de Klein, Dan, "Art decó y funcionalismo", en Gruber, Alain (dir.), *Summa Artis. Historia General del Arte. Las artes decorativas en Europa*, Vol. XLVI, Madrid, Espasa Calpe, 2000 [1994], pp. 436-524, 478.

[93] *Cfr.* Rivera, Jorge B., "Un marco de referencia para los años 30", en *Panorama de la historieta en la Argentina*, Buenos Aires, Coquena Grupo Editor, 1992, pp. 28-44.

distantes y melancólicos, abortos en sus pensamientos y en apariencia aislados del mundo circundante.

En relación a esto, las ilustraciones de Warecki realizadas durante los treinta y cuarenta muestran una preferencia por la representación de escenarios nocturnos asociados usualmente con la melancolía saturnina. Según Remo Ceserani, la noche es "el lugar de las verdades indecibles, de los encantamientos oscuros, de los miedos irresistibles, de las tentaciones inconfesables"[94], es el momento del despertar creativo. La noche en soledad es el tema del dibujo para el texto "Guía del corazón" escrito por Fausto Hernández con el alias "Hernández del Rosario" para el segundo número de la revista, una serie de fragmentos poéticos que describen aspectos de la soledad humana con un tinte metafórico. Ricardo Warecki acompaña el poema con una escena en donde predomina la descomposición de volúmenes, el juego de planos irregulares superpuestos, los grafismos diagonales con contrastes en blanco y negro y los cuerpos redondeados. La figura masculina acodada en el borde de la mesa, al lado de un libro abierto con la arquitectura suburbana al fondo transforma en cierta manera la relación del ser humano con el paisaje visible en las viñetas y caricaturas del artista. Es decir, mientras en las composiciones satíricas –que veremos próximamente– el centro de atención está dado por las siluetas caricaturizadas y el desarrollo de una narración, en estas imágenes la figura humana y su relación con el paisaje urbano o natural desempeñan un papel primordial. Esto se puede observar en sus imágenes para los textos "María la pecadora", escrito por Mariano de la Torre para el primer número del semanario, en "Poemas en Capullo" redactado por Alfredo Galli en el tercer ejemplar o en "La bolilla que faltaba" de Ricardo R. Romano, en el cuarto número de la publicación. Estas narraciones literarias no formaban parte de ninguna sección, aparecían simplemente al dar vuelta la página, entremezcladas con publicidades y seguidas por noticias sobre deporte, teatro o apartados humorísticos. La primera de ellas se inscribe en el interés del artista por los motivos religiosos que representan el tormento padecido por los grandes personajes bíblicos.

Dentro de su producción gráfica y en menor medida en la obra pictórica elaborada durante el transcurso de los años cuarenta y cincuenta, fueron habituales las escenas sobre el descendimiento de la cruz, las lamentaciones sobre el cristo muerto, las imágenes de arrepentimiento y devoción católica o la representación del duelo. En este caso, coincidiendo con el desarrollo del texto, el artista muestra el momento posterior a la ejecución de Cristo mediante la figura dolorida y melancólica de María Magdalena, quien se cubre el rostro a espaldas del espectador, completamente absorbida por su sufrimiento. Por detrás, el eclipse de crucifixión y una inmensa luna acompañan la atmosfera sombría

[94] Ceserani, Remo, *Lo Fantástico*, Madrid, Visor, 1999 [1996], p. 116.

de la condena. La composición está elaborada siguiendo la forma circular utilizada desde la antigüedad clásica y luego renovada durante el periodo del *Cinquecento* italiano para representar la iconografía del arte mariano. A su vez, en algunas de estas obras pintadas por artistas europeos aparece la luna asociada a María y el sol a Cristo marcando la relación existente entre ambos y la manera en que la virgen absorbe la luz celestial.[95] Es posible que el artista conociera estas acepciones narrativas manifiestas en la pintura, los vidrios coloreados y la estatuaria presente en los mismos templos cristianos o bien a través de los libros de arte estampados con reproducciones de obras. Aun así, la representación del paisaje nocturno habitado por figuras dolientes fue una temática que recorrió gran parte de su producción. Otras imágenes como las que acompañaron los textos "Poemas en Capullo" y "La bolilla que faltaba" conservan las mismas características, aunque el ambiente nocturno fue reemplazado por la luz del día, generando una sensación de extrañamiento.

En los dibujos para "Estampas de circo" de Horacio Correas y el poema "Por sobre el silencio y el tiempo" del escritor Manuel J. Mancioni, aparece la figura femenina atlética e idealizada a la manera de las diosas mitológicas o las *madonnas*, pero resuelta en una clave moderna. Las funciones circenses con sus acróbatas y artistas habían sido otras de las temáticas frecuentadas por Warecki y en este caso el relato de Horacio Correas se relaciona con la llegada a Rosario del circo alemán Salderini en julio de 1934. El escritor señalaba: "En todas las esquinas de la ciudad el "affiche" circense colocó la atracción de su color: «Mañana sábado debuta el Circo "SALDERINI". Domadores, payasos, ecúyeres. Fieras feroces cazadas en las junglas africanas, especialmente para este circo. Mañana Sábado Gran Debut»". La figura femenina de la imagen aludía probablemente a "Pimpinela", uno de los personajes descriptos por el escritor como una amazona de circo que bajo su sonrisa mecánica mantenía una vida de privaciones y angustias. No obstante, según indica parte del título, el texto estaba dedicado a "Myrna, estrellita del redondel", a quien Horacio Correas le destina los dos apartados finales y Warecki invoca visualmente a través de la pelota con la estrella. Como deja entrever el poeta se trataba de una persona con quien había mantenido un vínculo especial: "Hace tres años que no tengo noticias de mis amigos del circo alemán. Ni de Myrna (…). Pero la tengo junto a mí, en el cuadro que un día pintara Julio Vanzo…". De esta forma el escritor cerraba una suerte de evocación a su compañera, perpetuando su figura a través de la pluma y la pintura del artista.

En la imagen que acompaña ese mismo texto Warecki utiliza varios elementos para construir la escena optando en primer lugar por un punto de vista ligeramente elevado que

[95] Las diferentes interpretaciones que se trazaron sobre la figura de María en el arte fueron motivo del estudio de Verdon, Timothy, *María en el arte europeo*, Barcelona, Electa, 2005, pp. 38-39.

le permite captar a los protagonistas del espectáculo. A través del uso de volúmenes de una emoción controlada, contornos pulidos y formas estáticas el espacio parece congelado en un momento concreto en el que los personajes se superponen flotando en el aire de un modo casi inverosímil, acercándose más bien al procedimiento de un montaje. La composición fragmentada, una opción utilizada también por el artista en la revista *Quid Novi?*, era empleada en el relato del escritor rosarino, cuya obra era considerada un antecedente regional del vanguardismo en los años treinta, debido a la utilización "del verso libre y las imágenes audaces". [96] En ese marco de innovaciones literarias, Horacio Correas estrena su *Poema marinero en cualquier puerto del mundo, en tres estampas y tres jornadas*, escrito en colaboración con Ricardo Warecki y puesto en escena en 1938 por la compañía de Fanny Brent. Desde muy temprano el artista mantuvo una afinidad con escritores y dramaturgos de la ciudad que se extendió más allá del contexto editorial y le permitió experimentar con distintas propuestas. Ese mismo año, por ejemplo, realiza una ilustración afín al surrealismo para el libro *La ronda de los candiles* de Félix Molina Téllez, poniéndose en contacto con la expresión ecléctica del autor cercana a las nuevas corrientes literarias,[97] mientras al año siguiente comienza a publicar dibujos y publicidades en el *Boletín de Cultura Intelectual* dirigido por Ricardo Ernesto Montes i Bradley, un periódico en el que podían visualizarse las principales tensiones culturales presentes en esa coyuntura particular.

Junto con Ricardo Warecki, Julio Vanzo, Andrés Calabrese y Leónidas Gambartes, otros dibujantes que firmaron con iniciales o seudónimos ilustraron las páginas interiores del semanario poniendo en escena un conjunto de exploraciones temáticas que eran desplazadas desde las portadas coloridas y alegres de la publicación. Los diseños de las tapas ofrecían una interpretación optimista y elegante de la vida mostrando una realidad deseada que claramente confrontaba con el panorama desalentador que atravesaba el país hacia la década del treinta. Como indicaron algunos autores al estudiar la gráfica decorativa de los años veinte y treinta, el mundo extravagante de los musicales, la fascinación ejercida por los espectáculos escénicos, el universo sofisticado de la moda y el deporte funcionaron como un modo de escape de una realidad imbuida en una gran depresión económica, con conflictos bélicos profundos donde estaban emergiendo formas del antisemitismo.[98] A pesar de tratarse de escenarios sociales y geográficos distintos, es posible advertir cómo la crisis política que estaba atravesando la Argentina con el golpe

---

[96] D´Anna, Eduardo, "El vanguardismo", en *La literatura de Santa Fe. Un análisis histórico*, Santa Fe, Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, 2018, pp. 130-134, 131.
[97] *Ibídem*, p. 118.
[98] Kery, Patricia Frantz, *Art Deco Graphics*, New York, Balance House, 1986. La misma tesis fue insinuada por Sternau, Susan A., *Art Deco. Flights Of Artistic Fancy*, London, Tiger Books International, 1997, p. 69.

de Estado de 1930, sumado a sus consiguientes reverberaciones y acciones represivas, además de las pugnas ideológicas desarrolladas a nivel provincial entre el radicalismo y la democracia progresista, fueron temas evitados tanto en las portadas de la revista publicadas entre 1934 y 1935 como en las abundantes fotografías y noticias relativas a los espacios de exhibición y sociabilidad del sector más pudiente de la ciudad. Este tono festivo, asociado a la distensión y el entretenimiento, era un rasgo compartido con otras publicaciones de similares características, que eludieron una colocación política precisa, aunque terminaron por demostrar de forma evidente sus afinidades ideológicas.[99] De todos modos, si bien el semanario mantuvo un perfil humorístico, literario y de actualidades en apariencia indiferente del acontecer político, ciertos indicios permiten suponer una filiación con el reformismo liberal desarrollado por la democracia progresista en la provincia de Santa Fe.

Monos de actualidad

Entre esos territorios que bordeaban lo artístico las revistas se convirtieron en canales privilegiados para la trasmisión de formas del pensamiento y de las corrientes estéticas que predominaban en el circuito de las publicaciones periódicas. En coincidencia con las transformaciones de la cultura impresa que definieron las particularidades de un mercado y una tradición visual, las imágenes modernistas de la etapa previa de la publicación dieron paso a las tendencias del nuevo realismo, el poscubismo y el *art decó* que se combinaron con las experimentaciones gráficas del mundo norteamericano provenientes de los *cartoons*, tiras cómicas e historietas. Como analizaremos en el siguiente capítulo, los estilos y convenciones visuales de la gráfica estadounidense y de los cánones de la producción del dibujo a nivel internacional parecieron tener en Ricardo Warecki y otros artistas del periodo un impacto muy fuerte hacia las décadas del treinta y del cuarenta.[100] En este sentido, sus dibujos para la sección "Monos de actualidad"

---

[99] Oscar E. Vázquez Lucio refiere a las transformaciones de varios periódicos y magazines que pasaron de exhibir un perfil humorístico a mostrar un interés político más concreto. Entre las publicaciones menciona, por ejemplo, *El Mosquito*, *Don Quijote* y posteriormente la revista *Humor.* En relación al viraje de esta última, el autor comenta: "Esta supuesta "transformación", aparentemente novedosa, tiene muchos antecedentes en el pasado y es casi una constante en publicaciones como "Caras y Caretas", "El Mosquito", y especialmente, "Don Quijote", por no mencionar aquí tantos periódicos de vida efímera en los que el humor estuvo exclusivamente al servicio de la militancia política". Vázquez Lucio, Oscar E., *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*, Tomo I, 1801/1939, Buenos Aires, Eudeba, 1985, p. 13.

[100] Véase el apartado "Los cuentos imaginados". Otros investigadores se refirieron también al proceso de asimilación en la gráfica local de los dispositivos visuales norteamericanos, desarrollado durante las primeras décadas del siglo XX en el ámbito de la prensa: Gené, Marcela, "El "Pelado" y el "Peludo": dilemas cómicos de la política de los años veinte", en Gené, Marcela y Szir, Sandra (comp.), *A vuelta de página…op.cit,* pp. 215-240; Gené, Marcela, De "Viruta y Chicharrón" a "Pantaleón Carmona". El humor gráfico en la prensa masiva (1910-1930)", en *Actas XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Mendoza, 2013.

retomaron las modalidades gráficas propias del periodo de entreguerras, a la vez que terminaron de definir el estilo que caracterizaría sus viñetas satíricas posteriores.

Mediante trazos lineales y dibujos sencillos las viñetas gráficas incorporaban una pequeña cartela con una composición en verso ubicada debajo de la imagen para anunciar problemas concretos de la región relacionados a los recortes salariales o la ineficiencia gubernamental. Aunque sólo fueron firmados por Warecki los dibujos de los primeros números, podemos suponer que realizó una gran parte de ellos ya que mantienen los mismos procedimientos estéticos y fórmulas denuncialistas, así como la propensión hacia el absurdo y la narración de historias, aunque algunos fueran elaborados por otros dibujantes del semanario como L. Sloam o Piratello. Dentro de esta sección las viñetas más abundantes estuvieron referidas a los avatares sociales y políticos de la coyuntura, desde las intervenciones de Lisandro de la Torre y los miembros del PDP en los debates antiimperialistas, pasando por los episodios que derivaron en el asesinato de Enzo Bordabehere, hasta la intervención nacional.

En efecto, con el triunfo de la Alianza Civil –integrada por el Partido Demócrata Progresista y el Partido Socialista–, Luciano Molinas asume como gobernador por la provincia de Santa Fe en febrero de 1932, logrando superar la tradicional hegemonía radical. La coyuntura nacional se encontraba inmersa en un proceso de redefiniciones que incluían transformaciones del mercado como consecuencia de la ruptura del modelo agroexportador, agotamiento de los partidos políticos y reverberaciones del golpe militar de 1930 que implicaron una operación de manipulación sistemática, fraudes electorales e intervenciones a distintas provincias de la ciudad. Mientras tanto, a nivel local y regional se desarrollaba un programa de reestructuración y reforma del Estado provincial a través de la acción gubernamental de la democracia progresista, la cual manifestó desde sus primeras actividades los rasgos que definirían su proyecto hasta la intervención federal de 1935: separación de Iglesia y Estado, descentralización municipal, reforma educativa y puesta en vigencia de la Constitución de 1921 que, entre otros puntos, planteaba la cuestión de la laicización estatal. Esta experiencia reformista contrastaba de manera notable con el proceso de restauración conservadora que se estaba desarrollando en distintos puntos del país y a nivel nacional se expresaba a través del apoyo de la Iglesia Católica, los sectores nacionalistas y el ejército a la figura del recientemente electo presidente Agustín P. Justo.

En este contexto, la segunda etapa de la revista se presentaba desde sus editoriales como una propuesta alejada del interés político, a favor del entretenimiento y la vida social. Esta supuesta apoliticidad entraba en discordancia con las notas, fotografías e ilustraciones que, aunque escasas, defendían aspectos del proyecto reformista del PDP.

Si bien el semanario no reconocía abiertamente esta afinidad, a lo largo de su trayectoria aludió a los sucesos sociales y políticos más importantes que definieron el tramo en el que se desempeñó el gobierno demoprogresista, homenajeó a funcionarios del partido y denunció la corrupción, la intervención federal en la provincia y el fraude, que dieron por finalizada la experiencia política santafesina y su programa de reformas.

En una de las ilustraciones publicadas en el número 16 de septiembre de 1934, por ejemplo, se destaca la postura denodada de Lisandro de la Torre en defensa de la soberanía argentina, considerado un opositor a los aliados del imperialismo, representados por el gobierno y la oligarquía que tuvieron en el ministro de Hacienda Federico Pinedo y el ministro de Agricultura Luis Duhau sus voceros privilegiados. Las discusiones mantenidas en el senado desde 1933 por la firma del tratado Roca-Runciman entre Argentina y Gran Bretaña en relación a la sospecha de corrupción que existía sobre el comercio de carne con Inglaterra fueron prolongadas en 1934 y finalizaron de manera abrupta en 1935 con el asesinato del senador electo por Santa Fe, Enzo Bordabehere, en pleno recinto del Senado de la Nación.[101] Cuando la revista publicó la ilustración, todavía no se había generado la comisión investigadora presidida por Lisandro de la Torre que concluyó en el "debate de las carnes" y su continuación de las disputas anteriores, aunque la imagen lo mostraba simbólicamente como un torero aguerrido enfrentándose en solitario al ministro de Agricultura Luis Duhau, un toro a punto de ser derrotado. El ministro bonaerense representaba a las oligarquías tradicionales favorecidas por la política pro-imperialista del general Justo, de manera que el apoyo de la revista al PDP era un imperativo moral en el marco de un contexto conflictivo, aunque entroncaba con el acercamiento del equipo periodístico hacia las políticas de antimilitarismo y antiimperialismo defendidas por el partido.

---

[101] Luego de la crisis internacional ocurrida en 1929 por la caía de la bolsa de valores de Nueva York, en la Argentina se produjo un agotamiento del tradicional modelo económico agroexportador y el entonces presidente –surgido de elecciones fraudulentas–, Agustín P. Justo, quien representaba a los sectores ganaderos exportadores, envió a Londres a su hijo, el vicepresidente Julio A. Roca, para negociar un acuerdo. El Pacto Roca-Runciman fue un tratado comercial entre los gobiernos de Argentina y de Gran Bretaña para mantener el negocio de exportación de carnes, que generó múltiples denuncias de corrupción, fraude, e intensos debates acerca de la posición favorable de Gran Bretaña frente a la Argentina. En el famoso debate parlamentario producido durante esos años, Lisandro de la Torre propuso abrir una comisión para investigar la situación de favoritismo hacia el mercado inglés, la evasión de impuestos, de controles, y el consiguiente monopolio frigorífico de ingleses y norteamericanos. La tensión generada por las acusaciones en el "debate de las carnes" alcanzó a poderosos miembros del gabinete, como el ministro de Agricultura Luis Duhau y el ministro de Hacienda Federico Pinedo. Luego de una serie de incidentes, en el recinto se produce un disparo que produce la muerte del senador electo demócrata progresista, Enzo Bordabehere, compañero de Lisando de la Torre. Véase Ciria, Alberto. "El pacto Roca-Runciman y el comercio de carnes: una gran clave", en Cantón, Darío; Moreno, José Luis; Ciria, Alberto, *La democracia constitucional y su crisis*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986, pp. 124-129.

Por su parte, el debate sobre la compra de carne por parte de los frigoríficos británicos tuvo continuación en noviembre de 1934 con una viñeta acusatoria de Piratello, mientras poco después y en la misma sección –la cual cambiaba de nombre cuando los dibujos se sustituían por fotografías– una caricatura lamentaba la muerte del senador Francisco E. Correa, uno de los fundadores de la Liga del Sur y luego del Partido Demócrata Progresista.[102]

En otras oportunidades las viñetas se intercalaban con fotografías de actualidad como en un ejemplar de abril de 1935 en las que aparecen distintos retratos de Bordabehere, recientemente electo Senador Nacional por la Provincia de Santa Fe, en el que según el semanario se premiaba "una vida entregada totalmente a sus ideales partidarios con una fe inquebrantable en el destino de los mismos"[103]. Al mes siguiente el dibujante Emilio N. Isacchi publicó bajo el seudónimo "Pachón" una ilustración en la que Bordabehere aparecía como el barquero encargado de transportar el alma de los muertos hacia el inframundo mientras el resto de los políticos huían despavoridos por miedo de que pudieran conocerse sus "pecados". Luego de su asesinato en el Senado de la Nación, la portada del 26 de julio de 1935 exhibió la ilustración de un árbol deshojado con la ciudad iluminada al fondo. La editorial manifestaba que su crimen había llegado a "herir en los más hondo las instituciones democráticas"[104] y concluía "La prensa entera del país, ha hecho oír su aireada voz de protesta por este crimen incalificable. Nosotros, como argentinos, como hombres libres, como amigos del ilustre muerto que estaba ligado a esta casa por hondos afectos, unimos la nuestra"[105]. Ese día la página de humor fue reemplazada por una fotografía en memoria del abogado y político argentino a la par que en otras partes de la revista se desplegaron instantáneas del multitudinario cortejo fúnebre en el que miles de personas acompañaron la ceremonia con carteles y banderas en forma de despedida.

Entretanto, al clima social y político enrarecido por la muerte de Bordabehere se sumaron los conflictos al interior del partido y la intervención federal a la provincia de Santa Fe en los últimos meses de 1935, como parte de la estrategia desarrollada por el gobierno nacional para obtener el control electoral en la provincia y frenar el avance de la oposición mediante mecanismos fraudulentos. Bajo la excusa de la invalidez de la implementación de la Constitución de 1921, la provincia pasó a ser controlada por el radicalismo antipersonalista, liderado por Manuel Iriondo, bajo la intendencia de Miguel Culaciati, quien ejerció sus funciones hasta enero de 1938. De esa forma, Agustín Justo garantizaba su

[102] *Monos y Monadas*, nº 41, Rosario, 8 de marzo de 1935, p. 19.
[103] *Monos y Monadas*, nº 45, Rosario, 5 de abril de 1935, p. 19.
[104] *Monos y Monadas*, nº 61, Rosario, 26 de julio de 1935, s.p.
[105] *Ibídem*.

lugar respaldado por un sistema de alteración y manipulación sistemático, tendiente a imponer las más serias limitaciones a las fuerzas opositoras. A su vez, la noticia de la intervención generó la movilización de distintos sectores políticos y sociales a la que le siguió una serie de rumores sobre el envío de tropas del ejército hacia la ciudad, lo que propició el temor y la intranquilidad de la población.[106]

Esta sucesión de hechos generó, desde los primeros números de 1936, un viraje radical de la revista hacia la transmisión de los acontecimientos políticos del momento. A través de la gráfica de las últimas tres tapas y las secciones interiores, se volcó de forma más clara a defender la experiencia de la democracia progresista, la cual encontró su estabilidad vulnerada por un escenario totalmente cambiado, una fuerte crisis política y una intervención que dejó sin efecto el programa de reforma del Estado provincial. En ese marco de progresivo calentamiento y huelgas generales en defensa del gobierno, el apoyo de la revista hacia al partido se hizo evidente en los últimos tres números y a través la nueva sección titulada "Van desfilando políticos buenos, malos y peores" firmada por "Pobre Provincia Querida", en donde en una de sus notas se refería a de la Torre como el "demoledor de gabinetes":

> La solución de la crisis ministerial con la salida de los ministros Pinedo y Duhau, constituye un resonante triunfo para el líder demócrata Dr. Lisandro de la Torre.
>
> Aunque este éxito le cuesta bien caro al líder, –la muerte de Bordabehere y la intervención a la provincia–, está bien probado que es un formidable demoledor de gabinetes y que es difícil que le aguanten sus cargas. Aquí son dos los derrotados, y se recuerda que hace unos años dejó mal parados a otros dos ministros de las mismas carteras, –Hacienda y Agricultura–, los Dres. Víctor M. Molina y Tomás Le Bretón, en el célebre asunto de la yerba mate.[107]

Junto a estas secciones, las portadas festivas y coloridas que habían caracterizado los dos primeros años del semanario ahora mostraban manifestaciones y huelgas, aludían a la fragilidad de la democracia, a la clausura de la libertad de expresión electoral y a la intervención federal a través de representaciones caricaturescas y satíricas con colores fuertes y contrastantes. Desde enero de 1936, además, la revista reduce la cantidad de

---

[106] Fernández, Sandra y Armida, Marisa, "La política rosarina", en Pla, Alberto J. (coord..), *Rosario en la historia (de 1930 a nuestros días)*, Tomo I, Rosario, UNR editora, 2000, pp. 64-107. Para un análisis sobre el proyecto desplegado por el PDP en Santa Fe, véase: Macor, Darío, "¿Una república liberal en los años 30? La experiencia demoprogresista en el Estado provincial santafesino", en Ansaldi, Waldo; Pucciarelli, Alfredo; Villarruel, José C. (eds.), *Representaciones inconclusas. Las clases, los actores y los discursos de la memoria, 1912-1946*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1995, pp. 165-197.

[107] *Monos y Monadas*, nº 83, Rosario, 4 de enero de 1936, p. 10

páginas, comienza a costar la mitad de precio y empieza a salir los sábados, acompañada por editoriales relativas a la administración municipal. Estos cambios no fueron suficientes para mantener la estabilidad de la publicación y al cabo de las tres primeras entregas de 1936, la situación de inestabilidad, la intervención federal y el final del experimento reformista aceleraron posiblemente el cierre de la segunda etapa de *Monos y Monadas*.

Aunque desde las notas editoriales la revista aludía a su autonomía e imparcialidad política, a lo largo de sus dos etapas exhibió una afinidad con un partido concreto de perfil local. En este sentido, el apoyo evidente a Lisandro de la Torre y la Liga del Sur que se observa entre 1910 y 1913 se prolonga en la etapa siguiente hacia el Partido Demócrata Progresista, cuestión visible a través de las ilustraciones, fotografía y caricaturas de Ricardo Warecki y otros artistas. Desde el interior de la revista y en sus portadas, ese posicionamiento crítico desarrollado a través de algunos intersticios quedó desplazado a merced de una construcción celebratoria y festiva de la sociedad rosarina de los años treinta. En este sentido, los registros fotográficos de Julio Aranda y las viñetas y caricaturas de Ricardo Warecki, L. Sloam, Piratello, Quirós, Emilio N. Isacchi y otros ilustradores que firmaron con seudónimos o directamente no lo hicieron, permiten arrojar luz sobre un aspecto poco explorado en relación al uso que hizo el semanario de la imagen caricaturesca o satírica como una forma de construir sentidos adyacentes. Frente a la incapacidad del sistema político para fomentar una acción gubernamental alternativa, sumado a la intervención y el peligro inminente del avance de las fuerzas armadas, de la derecha católica y los movimientos nacionalistas, la revista esbozaba con un tono moderado las acepciones de aquello que era tolerado, exaltado o directamente rechazado, aportándole a las imágenes una connotación pedagógica: la función de enseñar al público sobre la indeseabilidad de lo atacado.[108]

Agrupaciones antifascistas y experiencias progresistas

El ensayo progresista constituiría un hito que se ubicaría en una trama de sociabilidad, de publicaciones e instituciones avocadas a la defensa de la cultura en las cuales Warecki participaría paralelamente o en algunos casos antes del cierre de la revista y en donde ampliaría significativamente su mundo de referencias ideológicas y culturales, entre ellas, el diario *Tribuna*, la AIAPE y ARICANA. La revista *Monos y Monadas* se ubica en la intersección de esas experiencias, que, entre los años treinta y comienzos de los cuarenta, le permitieron desarrollar una sensibilidad política y social vinculada a los movimientos antifascistas y progresistas del periodo de entreguerras.

[108] Peter Berger habla de "ironía militante" para referirse a las sátiras combativas que mantienen una actitud de ataque contra algo o alguien. Véase: *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana, op.cit.* p. 256.

En el mismo periodo en que se desarrolló la revista, otras publicaciones nacidas al calor de los movimientos frentistas en defensa de la cultura desplegaron una amplia participación de intelectuales y artistas de procedencia diversa que se unieron a favor del progreso y la civilización. La internalización del conflicto de la Guerra Civil Española, el avance de los totalitarismos y la crisis de los partidos políticos, que evidenciaba la fragilidad de la democracia argentina, precipitó la conformación de redes antifascistas en las que los artistas, escritores e intelectuales de la región tuvieron un rol central a partir de las actividades llevadas a cabo en las filiales del interior de la provincia.[109] Junto a las diferentes agrupaciones creadas por la defensa de los derechos democráticos que se desarrollaron a nivel regional desde mediados de la década del treinta, bajo la guía de grupos y sectores políticos alineados al progresismo –como el Comité de Defensa Popular, la Agrupación Mujeres contra la Guerra, la Alianza Civil, el Comité Antifascista y los numerosos frentes estudiantiles y universitarios–, la filial de la AIAPE en Rosario constituyó un bloque que aglutinó bajo un común denominador a todos los hombres y mujeres que proclamaban el resguardo de las instituciones y ansiaban la formación de una oposición que pudiera enfrentar el avance de la regresión fascista. A través del conjunto de sus revistas, propuestas editoriales y un intenso activismo intelectual, la agrupación desarrolló una actividad orientada a divulgar las iniciativas y posicionamientos de sus miembros y asociados. Aunque la organización del frente antifascista supuso la inclusión de una amplia gama de sectores políticos junto a individuos que no pertenecían a ningún partido, con el fin de darle una identidad común a grupos heterogéneos, en los años venideros la presidencia de la asociación y el programa editorialista recayó casi en su totalidad en figuras cercanas al comunismo.[110] A pesar de esto, diferentes representantes

[109] Ricardo Pasolini se refiere a la *cultura antifascista* como "un conjunto de experiencias culturales y políticas particulares, que pudo constituirse durante el periodo de entreguerras en una potente fuerza de resistencia –en algunos casos en el interior de los países fascistas– alcanzando diversas expresiones organizativas apelando a una solidaridad internacional de nuevo orden respecto del antiguo internacionalismo obrero, cuyo ejemplo más espectacular lo expresan las Brigadas Internacionales en España y los movimientos intelectuales de organización supranacional, pero que en otra dimensión se tradujeron en la *mise en scène* de los problemas de política interna de los países afectados, en la medida en que la amenaza de un fascismo real o imaginado, interpeló a las tradiciones políticas preexistentes sobre su proyección de futuro. De este modo, el antifascismo se transformó en salvaguarda de la tradición liberal-democrática", véase: "La internacional del espíritu: la cultura antifascista y las redes de solidaridad intelectual en la Argentina de los años treinta", en García Sebastiani, Marcela (ed.), *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo. Conflictos políticos e ideológicos en la Argentina (1930-1955),* Vervuert, Iberoamericana, 2006, pp. 43-76, 44.

[110] Al respecto, Pasolini, Ricardo, "El nacimiento de una sensibilidad política. Cultura antifascista, comunismo y nación en la Argentina: entre la AIAPE y el Congreso Argentino de la Cultura, 1935-1955", en *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 45, nº 179, Buenos Aires, octubre-diciembre de 2005, pp. 403-433 y Bisso, Andrés y Celentano, Adrián, "La lucha antifascista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) (1935-1943)", en Biagini, Huego E y Roig, Arturo A. (dir.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, Tomo II, Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 235-265. Véase también, Petra, Adriana, "La

locales de la democracia progresista, el radicalismo, el socialismo, el comunismo, así como intelectuales liberales e incluso conservadores o agrupaciones obreras, van sostener una avanzada cultural cuya eficacia y perdurabilidad sentará las bases de la lucha en apoyo a la reafirmación democrática. "Ha llegado el momento en que no basta crear cultura", señalaba la declaración programática del boletín distribuido en Rosario, "es menester aprestarse a defenderla", continuaba. En efecto, una de las lecturas más reiteradas del fenómeno fascista en las declaraciones y manifiestos de las agrupaciones opositoras lo caracterizaba como una expresión de la decadencia y la barbarie, en contra del "progreso de la ciencia, el arte y la técnica", que debían ser resguardadas en la urgencia de esta "encrucijada trágica".[111]

Desde los primeros momentos en que se organiza la AIAPE como un bloque antifascista heterogéneo, Ricardo Warecki se integra a la organización en el marco de las publicaciones y actividades desplegadas en la ciudad de Rosario. A lo largo de su funcionamiento, entre 1935 y 1943, llega a cumplir distintas funciones que abarcan desde la ilustración de los boletines que publicitaban las actividades de la agrupación hasta cargos administrativos al interior del directorio. Es probablemente en el entorno de la AIAPE donde conoce a algunos de los escritores e intelectuales con quienes desarrollará proyectos en conjunto relacionados con el diseño y la ilustración de textos de carácter periodístico y literario. Entre las figuras que participaron activamente y con quienes Warecki tuvo un vínculo a lo largo de su trayecto se encuentran los escritores Fausto Hernández, Horacio Correas, Facundo Marull, Arturo Fruttero, Ricardo Ernesto Montes i Bradley, Félix Molina Téllez, Mateo Booz, Alcides Greca, el dramaturgo Alberto Rodríguez Muñoz, los médicos Juan Lazarte y Emilio Pizarro Crespo, los artistas Guillermo Paino y Juan Berlengieri, las educadoras Dolores y Bernardina Dabat, entre otros. Si bien con algunos de ellos había mantenido un contacto previo materializado a través de algunos proyectos editoriales y revisteriles como las revistas *Quid Novi?*, *Monos y Monadas* y el diario *Tribuna*, es muy posible que haya conocido a varios en la circunstancia de las actividades de la agrupación, y consolidado esos vínculos a partir de su labor en la Federación Argentina de Periodistas y el Círculo de la Prensa de Rosario, instituciones que serán claves en el transcurso de su itinerario.

La primera participación de Warecki en la AIAPE se relaciona con la ilustración de los boletines distribuidos en Rosario, que propagaban las actividades, conferencias, reuniones, muestras plásticas y encuentros musicales organizados por esta filial. La

---

AIAPE y la consolidación de una sensibilidad antifascista", en *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*, Buenos Aires, FCE, 2017, pp. 65-73.

[111] AIAPE, "Declaración programática, 1°, 2°, 3° y 4° reuniones", Rosario, 1935/1936, pp. 2-3.

primera reunión consistía en un acto homenaje al escritor y militante comunista, Henri Barbusse, uno de los referentes de los movimientos antibelicistas y antifascistas franceses que tuvieron un impacto ineludible en la experiencia desarrollada entre los intelectuales argentinos. Siguiendo el estilo de las representaciones caricaturescas realizadas para las páginas de diversas publicaciones impresas, que por lo general incorporaban alguna fotografía o dibujo para describir visualmente a una figura, estas imágenes distorsionaban o acentuaban algún rasgo característico de un referente concreto. A partir de la exageración del dibujo se buscaba mostrar poses, gestos y fisonomías, que a veces podían adquirir rasgos satirizantes como una forma de ataque, sobre todo cuando se trataba de caricaturas de contenido político y social.

Cada una de las reuniones a las que hacía referencia el boletín proponía discutir o analizar algún aspecto de la coyuntura como los movimientos estudiantiles de la Reforma Universitaria, homenajear el legado de intelectuales, científicos, artistas; realizar discusiones libres y conferencias sobre temáticas vinculadas con el mundo de la cultura y la música popular rusa, el teatro independiente, la educación, la literatura, la política, entre otros temas variados, así como exposiciones de artes plásticas y conciertos. En los boletines se describía someramente el programa de algunos de estos encuentros, sobre todo los dedicados a la música y el baile, no obstante, las conferencias no se transcribían ni se publicaban como en algunas ocasiones hacían las revistas *Unidad* y *Nueva Gaceta*, pertenecientes a la AIAPE de Buenos Aires.[112] Aunque desconocemos si circulaban otro tipo de publicaciones referidas a las actividades de esta agrupación en Rosario, más allá de los boletines y folletos que se entregan a los asistentes de las conferencias, las revistas de Buenos Aires también divulgaron notas de escritores y referentes políticos de la ciudad, como Fausto Hernández, quien se refirió al "deber de los intelectuales"[113] o reprodujeron partes de conferencias e intercambios epistolares de Lisandro de la Torre, uno de los representantes del PDP más admirados por los miembros de la agrupación. También muchos oradores locales fueron invitados a repetir sus disertaciones en las filiales existentes en otros lugares del país, principalmente las de Córdoba y Santa Fe, con las cuales buscaron estrechar lazos.

La AIAPE de Rosario propició, además, la formación de secciones especiales y subcomisiones conformadas por escritores, educadores, artistas plásticos, aficionados al teatro, médicos y abogados.[114] A nivel local, estos grupos tenían como objetivo actuar

[112] La revista *Unidad. Por la defensa de la cultura. Órgano de la AIAPE*, fue publicada en Buenos Aires entre 1936 y 1938; poco después aparece *Nueva Gaceta. Revista de la AIAPE*, que se editará entre 1941 y 1943.
[113] *Nueva Gaceta*, nº 11, Buenos Aires, diciembre de 1941, p. 7.
[114] En Buenos Aires se generaron también distintas comisiones, la de Artes Plásticas se encontraba a cargo del pintor Lino Enea Spilimbergo y la escultora Cecilia Marcovich.

públicamente ante hechos que consideraban "antidemocráticos", asistir o recolectar fondos para los exiliados republicanos, fomentar la apertura de espacios culturales para un público obrero y vecinal, entre otras funciones. Por ejemplo, como demostración del grupo de escritores se menciona "el manifiesto publicado a propósito de la confiscación del libro *Tumulto* del poeta José Portogallo que había ganado anteriormente un premio municipal y de la tentativa de retirar la carta de ciudadanía del escritor Elías Castelnuovo".[115] En cuanto a las actividades de la sección de artistas plásticos se destaca "la exposición y remate de sus obras que se está organizando y cuyos beneficios se destinarán a la Cruz Roja Española". Por su parte, el grupo teatral "tiene en preparación varias obras que se piensa poner en escena en forma de Teatro Popular" y, a su vez, una comisión se encargaba de organizar conferencias para impartir en locales obreros, asociaciones vecinales y bibliotecas populares.[116] Estas iniciativas, junto con la divulgación de boletines y revistas, buscaban ampliar las esferas de influencia de la agrupación antifascista en distintos espacios de la ciudad. Además de las publicaciones ilustradas por Warecki, las artes plásticas fueron fomentadas a través de exposiciones y conferencias. Entre ellas sobresalen las muestras de grabados, dibujos y acuarelas de Clement Moreau, la presentación de la serie de grabados *Unidad* realizados por diferentes artistas de Rosario y Buenos Aires, entre quienes se encontraban Antonio Berni y Juan Berlengieri, activos miembros de la AIAPE, la exposición de xilografías de Sergio Sergi con la presentación de Montes i Bradley o la conferencia de Ángel Guido sobre la obra de Diego Rivera. En estas manifestaciones realizadas a lo largo de 1935 y 1936 se observa claramente una preferencia por la gráfica y el grabado, debido a su naturaleza múltiple y la posibilidad de llegar a un público amplio, que incluía sectores obreros y populares y permitía desbordar los circuitos tradicionales de circulación plástica.

El dibujo y la ilustración fueron utilizados también por Warecki para intervenir en distintos espacios relacionados con la propagación de ideales progresistas y democráticos. Entre esos lugares se encuentra el diario *Tribuna*, fundado en 1928 como

---

[115] José Portogallo fue un escritor nacido en Italia y emigrado a la Argentina, cuya obra *Tumulto* había sido publicada en 1935 por una editorial anarquista, con ilustraciones de Demetrio Urruchúa. A pesar de haber obtenido un premio en un importante concurso literario de la Ciudad de Buenos Aires, el carácter disruptivo de la obra generó la censura y prohibición por parte del intendente y político conservador Mariano de Vedia y Mitre, quien inició una persecución judicial sobre el escritor, evidenciando la política de fraude y control del poder político sobre el campo cultural que definió a la década del treinta. Por su parte, Elías Castelnuovo, representante del anarquismo que mantuvo una cercanía con el comunismo, desarrolló una literatura de contenido social que buscó exponer las consecuencias sociales del capitalismo. Entre algunas de las obras publicadas en ese periodo figuran el guion para el teatro *La marcha del hambre*, de 1933, *Rusia soviética. Impresiones de un viaje a través de la tierra de los trabajadores*, del mismo año, *Vidas Proletarias (escenas de la lucha obrera)*, de 1934, entre otros textos que suscitaron distintas polémicas.

[116] "Memoria. Año 1935-1936", en *Noticias de la AIAPE*, Rosario, 1937.

un órgano de difusión del pensamiento demócrata progresista en Rosario. El periódico tenía de sub-director a Vicente Pomponio, miembro del PDP que cumplió funciones como concejal y diputado en distintos momentos entre 1928 y 1936, y a su vez era director de los Talleres Gráficos Pomponio en donde se imprimían los ejemplares de la revista *Quid Novi?*. Ricardo Warecki y Julio Vanzo se desempeñaron como dibujantes del diario realizando ilustraciones de textos periodísticos y de ficción literaria. En el caso de Vanzo su compromiso con el PDP se extendió a otros ámbitos como el *Boletín Informativo de la Empresa Municipal Mixta de Transporte del Rosario*, editado en el marco de la política de municipalización del transporte urbano.[117]

Desde finales de los años veinte y sobre todo durante la administración de Luciano Molinas en Santa Fe, se crearon y reforzaron dentro de la provincia una serie de símbolos capaces de representar al estado democrático. La arquitectura favoreció las grandes explanadas horizontales y racionalistas como expresiones de una gestión transparente orientada hacia el progreso;[118] se pintaron numerosos retratos de Lisandro de la Torre que lo mostraban ejerciendo su profesión en el Senado de la Nación y se imprimieron boletines, folletos y periódicos financiados por dirigentes políticos, ilustrados y diseñados por artistas locales. En este conjunto algunas publicaciones tuvieron gran peso en la imagen del partido y mantuvieron una edición sostenida, incluso varios años después de la intervención a la provincia. Entre ellas se ubican el diario *Tribuna*, el *Boletín Informativo de la Empresa Municipal Mixta de Transporte del Rosario* antes mencionado, *Nuestra Gaceta. Órgano de la sociedad ayuda mutual R.P.B*[119] de periodicidad irregular desde 1934 hasta alrededor de 1946 y *La Avispa,* difundida desde enero de 1933 en el marco de los semanarios políticos que fueron produciendo una diferenciación de sus rasgos políticos e identitarios.[120]

---

[117] Desde finales de 1932 hasta 1941 Vanzo realizó allí imágenes que representaban obreros heroicos, paisajes industriales y urbanos que permitieron forjar la identidad visual de la democracia progresista, en la que se sucedieron una serie de participaciones plásticas de distintos artistas en la elaboración de placas de bronce, frisos y esculturas para la Empresa de Transporte. Veliscek, Elisabet, "Obreros heroicos e industrias modernas: los boletines de la Empresa Municipal Mixta de Transporte del Rosario", en *Avances. Revista de Artes*, nº 22, Córdoba, UNC, 2012-2013, pp. 291-305.

[118] Sobre todo, los edificios proyectados por el Departamento de Obras Públicas de la Provincia (DOPP) y el Departamento de Construcciones Escolares (DCE) realizados por arquitectos de Rosario y Santa Fe. *Cfr.* Müller, Luis (comp.): *Arquitectura moderna en Santa Fe (1935-1955). Ciudad, modernización y sociedad en la práctica arquitectónica santafesina,* Santa Fe, UNL, 2008. pp. 11-39.

[119] R.P.B refiere a la línea ferroviaria de Rosario-Puerto Belgrano. En la Gaceta pueden encontrarse estampas xilográficas de Julio Vanzo, Ricardo Warecki y linóleos de José Marín Torrejón, además de poemas y notas críticas sobre arte.

[120] Poco después aparece *Viento Norte* en la ciudad de Santa Fe, véase: Macor, Darío, "¿Una república liberal en los años 30? La experiencia demoprogresista en el Estado Provincial Santafesino", *op.cit.*

Junto a Ricardo Warecki y Julio Vanzo, otros artistas alineados a la democracia progresista participaron de los programas editoriales y periódicos difundidos por el partido, entre quienes se encuentran María Laura Schiavoni y José Marín Torrejón, colaboradores esporádicos del diario *Tribuna*. Fundado por el militante y diputado provincial Mario Antelo con aportes económicos de Lisandro de la Torre y Enzo Bordabehere –quien ocuparía el cargo de director–, el diario sale a luz en octubre de 1928, debiendo cerrar sus puertas dos décadas más tarde debido al control de la prensa y las presiones ejercidas por el peronismo.[121] La propuesta gráfica desarrollada por el diario en esos años buscaba reafirmar la idea de la importancia de la democracia para el fortalecimiento del progreso nacional. En este sentido, la iconografía de torres industriales, vistas urbanas y fabriles, obreros monumentales con el puño en lo alto y antorchas elevadas o espigas de trigo y coronas de laureles constituyeron por lo general el estilo de muchas de las notas ilustradas por Julio Vanzo, mientras en el caso de Warecki se destacaron las vistas urbanas, los paisajes de la costa y las figuras humanas realizadas mediante composiciones que combinaban las formas sintéticas con la geometría y una representación esquemática. Las imágenes de Vanzo mostraban una sintonía con el tono heroico y combativo desplegado por el diario en sus notas, las cuales sugerían "construir pilares fuertes", arrastrar el ramaje y remover la tierra que "oscurece el horizonte del futuro".[122] Las obras de Warecki, en cambio, se enlazaron a las propuestas gráficas que venía desarrollando en el contexto de su participación en revistas culturales de la época, donde predominaban las ilustraciones de ficciones literarias y de notas periodísticas de contenidos diversos. De todos modos, su intervención en el diario se inserta en el contexto de un compromiso hacia la defensa de la cultura y de la democracia, que ensaya también a través de la colaboración con instituciones culturales como la Asociación Rosarina de Intercambio Cultural Argentino Norteamericano (ARICANA).

Este espacio había sido fundado en 1943 a partir de un núcleo inicial de artistas, intelectuales, periodistas, educadores y escritores que se propusieron la creación de una institución para el fomento del intercambio de ideas y conocimientos entre Argentina y Estados Unidos, en la trama de la formación de agrupaciones e instituciones animadas por los ideales de la democracia y el "mundo libre". [123] Ricardo Warecki junto con los artistas Julio Vanzo, Nicolás Antonio de San Luis y Juan Berlengieri integraron el núcleo inicial de figuras que promovieron la creación de este organismo, dedicado activamente

---

[121] Más tarde reabre como *La Tribuna* con nuevos dueños e intereses.

[122] Cayó el árbol de la reacción" –indicaban sus páginas–, "Resistió veinte años largos, largos, hundidos sus tentáculos en lo más hondo de esta tierra nuestra", pero "crecerá lozano y fuerte el nuevo árbol de la democracia", *Tribuna* 20.XI.1931. Rosario, p. 1.

[123] Ielpi, Rafael, *Aricana: 65 años*, *1943-2008*, Rosario, Amalevi, 2008, p. 26

desde sus inicios a la promoción de las artes plásticas de la ciudad, en un momento tensionado entre el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial y la crisis del sistema político argentino, en donde se estaba preparando el terreno para un nuevo golpe militar.

La posición de los Estados Unidos frente a la situación de la guerra y su participación en la unificación de las fuerzas armadas para combatir a los regímenes dictatoriales generó una oleada de expectativas que los medios no tardaron en reflejar. Tras la victoria en la gran contienda, a mediados de 1945 Warecki participó en las distintas reuniones convocadas por el Círculo de la Prensa de Rosario con el fin de homenajear "a las grandes democracias" que habían logrado vencer "los tentáculos" del fascismo y preservar las estructuras progresistas que tanto habían defendido. La relación con entidades como ARICANA se encuadra en ese amplio abanico de espacios de sociabilidad fomentados por la cultura y la sensibilidad antifascista que vehiculizó una compleja red de relaciones sociales e institucionales cuyo tejido se organizó a partir de centros culturales, asociaciones de carácter intelectual u obrero, bibliotecas y la creación de diversas publicaciones de circulación periódica.

Sin embargo, luego de la derrota de la Unión Democrática, una alianza donde hallaron su lugar distintos partidos para enfrentar las elecciones que llevaron a la presidencia a Juan Domingo Perón, muchos de los espacios asociados a la cultura antifascista comienzan a perder lentamente su eficacia para reconfigurarse a la luz de un nuevo rival: el peronismo.[124] Las alternativas desarrolladas por Warecki en el escenario de estos nuevos procesos implicarán tomas de posición en ocasiones más explícitas que las elaboradas en el contexto de los años treinta e inicios de los cuarenta. Mientras tanto, esas formas de sociabilidad le permitieron insertarse en una trama de oportunidades culturales y laborales que implicaron una labor de ampliación de los circuitos tradicionales del escenario artístico. Uno de los escritores que conoce en el entorno de la AIAPE, Ricardo Ernesto Montes i Bradley, se convertirá en un aliado y en una figura con quien mantendrá una relación significativa a lo largo de esos años.

1.3. Los emprendimientos editoriales de Montes i Bradley

A la par de su experiencia inicial como ilustrador en distintas revistas, desde 1938 Warecki emprendió una serie de colaboraciones junto al escritor Ricardo Ernesto Montes i Bradley (Rosario, 1905 – Buenos Aires, 1976) que se tradujo en una intervención asidua en diversos emprendimientos editoriales dedicados a divulgar la obra literaria de autores,

[124] La Unión Democrática fue creada en noviembre de 1945 como una alianza electoral que unía a los partidos comunistas, socialistas, demócrata progresistas y radicales, frente a la coalición formada por la fórmula Perón-Quijano.

en gran medida pertenecientes a la región del Litoral, y a difundir la creación plástica de artistas locales y nacionales a través de estudios críticos e imágenes. Se trataba de una serie de libros y revistas donde tenían lugar los últimos debates, se difundían textos afines a las corrientes literarias del momento y circulaban a través de noticias o imágenes las nuevas tendencias estéticas. A partir de la importancia que tuvieron esas publicaciones en el entramado cultural de la época, se exploran los intercambios trazados por el escritor con los artistas plásticos, periodistas, críticos e intelectuales que colaboraron en los volúmenes por él editados, teniendo en cuenta de qué manera se inscribe la intervención de Warecki y cuáles son las características que adquiere su obra en ese contexto.

El diálogo entre literatura y artes plásticas caracterizó gran parte de las producciones culturales realizadas en Rosario durante, al menos, la primera mitad del siglo XX, impregnando también los programas editoriales de Montes i Bradley, como el *Boletín de Cultura Intelectual* y la revista *Paraná*. Si bien ambas publicaciones tenían una orientación vinculada a las artes y las letras modernas, se diferenciaban por las características de su materialidad y el contenido de sus propuestas. A través de ensayos críticos que reflexionaban sobre episodios de la vida cultural, el boletín hizo visibles las principales tensiones que atravesaban el campo artístico y literario de finales de los años treinta y el segundo tramo de los cuarenta, en un contexto convulsionado por redefiniciones e intervenciones institucionales, conflictos ideológicos y situaciones políticas adversas.[125] La enunciación periodística que caracterizaba a los textos del boletín se unía a una materialidad efímera y un tamaño grande en forma de pliegos, –tipo tabloide– pero con una calidad de impresión superior y una mínima cantidad de páginas que le permitieron mantener una distribución mensual gratuita, por canje o solicitud directa, a través de la cual su director pudo consolidar una red de vínculos intelectuales sostenida mediante el intercambio epistolar.[126]

---

[125] Sobre los avatares políticos, sociales y los debates ideológicos desplegados en el marco del peronismo: Altamirano, Carlos, "Ideologías políticas y debate cívico", en Torre, Juan Carlos (dir. de tomo), *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955),* Tomo VIII, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2002, pp. 207-255. Para el caso puntual de Rosario véanse los textos contenidos en Pla, Alberto J., (coord.), *Rosario en la Historia (de 1930 a nuestros días)*, Tomo I, Rosario, UNR Editora, 2000. En relación a las dinámicas culturales: Mouguelar, Lorena, "Instituciones culturales, antifascismo y amistad. Luchas por la legitimidad en Rosario", en Dávilo, Beatriz y otros (coord.), *Actas de las V Jornadas Nacionales "Espacio, Memoria e Identidad"*, Rosario, UNR, 2008.

[126] Los boletines eran enviados por Montes i Bradley a distintas partes del mundo mediante el correo postal. A pesar de que la mayoría de sus papeles privados se han perdido, el Archivo Histórico Municipal de Río Cuarto se encargó de compilar las cartas de Montes i Bradley preservadas en la colección documental del escritor cordobés Juan Filloy, lo que nos permite suponer que el escritor rosarino poseía una abultada correspondencia con diferentes intelectuales y figuras de la cultura, incluso más allá de la Argentina. Algunos de los sobres encontrados con direcciones postales internacionales, a donde iban dirigidos los ejemplares del *Boletín de Cultura Intelectual*, y el conocimiento del escritor de varios idiomas, refuerzan esa hipótesis. Las cartas pueden

El comentario informativo del boletín y su confección abigarrada diferían, sin embargo, con la apariencia más austera de la revista *Paraná*, concebida como un objeto material para la perdurabilidad y el disfrute, presentada a partir de gruesos volúmenes encuadernados a la manera de un libro por entregas. Esa dimensión visual era reforzada desde sus páginas impresas sobre papel obra de alto gramaje, tapas de cartulina paño y reproducciones a color por fuera del texto junto con pequeñas viñetas realizadas a pluma, dibujos a lápiz, aguadas, témperas y fotografías fijadas al papel mediante las técnicas del fotograbado, la citocromía o grabados al linóleo estampados directamente del taco original. Las ilustraciones acompañaban mayormente la difusión de textos de ficción literaria y poética, semblanzas de escritores o personajes históricos, la divulgación de la historia de vida y la producción visual de artistas locales, así como algunas pequeñas notas de actualidad y reseñas de libros, con una estética pulcra más deudora de ciertas publicaciones literarias. A su vez, algunos de los dibujos eran elaborados por los mismos escritores para ilustrar sus fichas biográficas y textos cortos mientras que otros eran realizados en mayor medida por artistas regionales y locales.

En relación a las artes visuales, tanto el reservorio de textos privados de Montes i Bradley como los programas editoriales dejan entrever una sensibilidad estética que le movilizaba a buscar todos los medios posibles para adquirir, coleccionar y difundir la obra de los artistas plásticos y propagar las producciones literarias propias y ajenas en una ciudad que consideraba en gran medida hostil al desarrollo de las manifestaciones culturales. Para ello Montes i Bradley utilizaba los recursos económicos que brindaba una ocupación multifacética dedicada a las ciencias jurídicas, el periodismo, la docencia y la literatura. Incluso en ocasiones se desprendió de obras de su pinacoteca para fomentar la creación de colecciones públicas, intentar auxiliar económicamente a algún artista de su círculo o animar a otros a que así lo hicieran. En sus escritos se puede advertir la preferencia por determinados plásticos y en especial por los grabados de Juan Berlengieri y Sergio Sergi, pero también por todos aquellos a quienes intentó difundir a partir de sus artículos en las primeras páginas de cada nueva entrega del boletín. Allí Montes i Bradley no sólo dio a conocer la obra de los artistas de un modo inusual en un momento donde la crítica local solía, con bastante asiduidad, desprestigiar los envíos a los salones, sino también pudo expresar con libertad sus ideas estéticas y opiniones sobre el desempeño de algunas instituciones culturales de la ciudad. En ocasiones las duras críticas hacia la gestión desarrollada por la Dirección Municipal de Cultura y el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” al que tildaba de “mediocre”, junto a los comentarios

consultarse en: Montes-Bradley, Eduardo (ed.), *El amigo de Filloy. Cartas de R-E Montes i Bradley a Juan Filloy (1935-1976)*, Charlottesville, HTP Press, 2016.

laudatorios dirigidos a ciertas figuras conocidas por su conservadurismo o el ataque hacia lo que llamaba los "adefesios" de la arquitectura moderna, empañaron un itinerario vinculado en gran medida a la preservación de los valores democráticos, delineando un trazado mucho más complejo sobre su pensamiento y accionar político. Indudablemente algunas de las observaciones volcadas en el boletín parecían discrepar con su mirada reformista manifestada en el distanciamiento de la Iglesia y el posicionamiento crítico con respecto al disciplinamiento militar, a las que se sumaron sus diferencias insalvables con el peronismo que le llevaron a principios de los años cincuenta a exiliarse en México, donde permaneció durante más de dos décadas antes de regresar a nuestro país, unos años antes de morir. Aunque por lo general el escritor no se dispensara públicamente en los medios sobre cuestiones relativas a la política nacional, estas impresiones podían quedar asentadas en sus documentos personales. En una de las cartas dirigidas a Juan Filloy fechada a principios de agosto de 1952, dos años después de haberse establecido en México, se refería con angustia a la situación de la Argentina.

> Sobre el tema Argentina, mucho podríamos escribir i leer respectivamente. Sin embargo, tengo hecho el firme propósito de no disgustarme por las cosas que más debieran apenarme, i como de tiempo en tiempo, algo sucede que lo consuela a uno, i se abren con interrogantes, caminos de ensoñación venturosa, resulta a la postre que aunque todo lo patrio hiere *il cuore*, la esperanza, la esperanza, la esperanza, lo reanima. I nos decimos: ¡ojalá! que reviente la primavera con áureas i cohetes que nos llenen el pecho de bienestar por el bienestar anhelado para el país que es nuestra cuna i será nuestra sepultura.
>
> Volveremos entonces allá, cuando aquí terminemos de saber qué cosa es México. I ello será aunque amigos cordiales que bien nos quieren e inmerecidamente nos consideran, hacen lo posible por obtener nuestro consentimiento para obtenernos cátedra universitaria, i cargos de importancia, que bien alcanzarían a redondear la cantidad básica para poder vivir en este suelo, cuya vida, sincera i realmente me encanta pero…cuesta!.[127]

A pesar de la nostalgia que en distintos momentos decía sentir por su país, durante los años cincuenta y sesenta se vinculó con los artistas plásticos del muralismo mexicano, con importantes escritores locales y con otros intelectuales argentinos exiliados, formando rápidamente un entramado de sociabilidad cultural, aunque mantuvo viejas amistades por correspondencia. La habilidad del escritor en el desarrollo y sostenimiento de relaciones interpersonales con distintas figuras del escenario le permitió generar una red de intercambios que operó en un sentido estratégico para obtener mayor visibilidad y perpetuar una imagen de intelectual y animador cultural a nivel transnacional, a pesar de

[127] *Ibidem*, pp. 160-161.

las divergencias que mostraba con ciertas instituciones de la ciudad que a su criterio habían sido absorbidas por los intereses privados de personas más vinculadas a la alta burguesía rosarina que al ambiente de la cultura.

Aunque prácticamente no se han conservado documentos que puedan atestiguar los intercambios epistolares de Ricardo Warecki con los artistas y escritores de su tiempo, algunos pequeños registros e indicios en los diarios y publicaciones periódicas nos permiten entrever una trayectoria dedicada en mayor medida a las artes gráficas, que incluía, como vimos, la elaboración de portadas de libros, ilustraciones de ficciones literarias y publicidades. En este sentido, la amistad que lo unía a diferentes escritores y ensayistas como R. E. Montes i Bradley, Félix Molina Téllez, José E. Peire y César Tiempo, por mencionar sólo algunos, se puede reconstruir, aunque de manera incompleta, como si se tratara de un mosaico. Las huellas discontinuas, por muy insignificantes que parezcan, muchas veces pueden ser más relevantes que los datos precisos para vincular intuiciones y completar vacíos documentales.

En este sentido, la amistad del escritor con Ricardo Warecki se puede trazar a partir de la colaboración del pintor en los diversos programas editoriales, así como en la reproducción de algunas fotografías del boletín que captaron sus encuentros. En ese recorrido también queda en evidencia la proximidad de Montes i Bradley con Leónidas Gambartes, Juan Berlengieri, Santiago Minturn Zerva, los hermanos Guillermo y Godofredo Paino, Alfredo y Ángel Guido, Manuel Suero y con otros tantos creadores de la ciudad y del país, a quienes intentó favorecer mediante la promoción y circulación de sus trabajos. Por ejemplo, en 1937 intercedió en la donación de dieciocho obras de artistas santafesinos, en su mayor parte xilografías, para el Museo Municipal de Bellas Artes de Río Cuarto, al año siguiente gestionó la compra, por parte de Filloy para el mismo museo, de un autorretrato de Juan Berlengieri que había obtenido un premio estímulo en el XIV Salón de Otoño de Rosario y en 1939 hizo posible la donación de obras de Leónidas Gambartes y Lino Enea Spilimbergo.[128] Entre tanto, en sus palabras a Filloy menciona la promesa de Alfredo Guido de obsequiar algunos aguafuertes al museo y también le asegura enviar unas láminas de Juan Berlengieri que mandó a imprimir al taller de la escultora y grabadora María Carmen Portela en Buenos Aires, así como estampas de Rodolfo Castagna, Hemilce Saforcada, Lino Spilimbergo, Sergio Sergi, Clement Moreau, del uruguayo Carlos Alberto Castellanos y muchísimos otros artistas. La predilección de

[128] Guevara, Martina, "La construcción de un centro cultural desde la periferia: Juan Filloy y el Museo de Bellas Artes de Río Cuarto", en *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, nº 1, Vol. 8, enero-junio de 2018, disponible en: http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2107], última revisión 3 de abril de 2020. La autora hace referencia a las donaciones de Montes i Bradley que aparecen asentadas en los libros de actas de la institución. También menciona la entrega de un óleo de Manuel Musto por parte de la Comisión Municipal de Cultura de Rosario en 1941.

Montes i Bradley por el grabado y la gráfica en general queda demostrada por la manera en la que se refería a la destreza de algunos de estos creadores y la enorme cantidad que estampas que intentó hacer llegar al museo de Río Cuarto, al que estaba unido por lazos afectivos con su director. A su vez, también puede percibirse ese interés en el gran número de grabados, viñetas e ilustraciones que les encarga a los artistas –o que en ocasiones el mismo elabora–, para acompañar los textos de los boletines, revistas y libros editados durante los años treinta y cuarenta en la ciudad de Rosario. Entre las distintas intervenciones plásticas se destacan, por su cantidad, las publicidades e ilustraciones diseñadas por Ricardo Warecki para el *Boletín de Cultura Intelectual* y la revista *Paraná*, así como los dibujos y exlibris realizados para el libro de poemas *Alabado sea tu nombre* y el ensayo biográfico titulado *Resurrección de Lenzoni*, publicados por Montes i Bradley en 1944 y 1945, respectivamente.

El Boletín de Cultura Intelectual

El *Boletín de Cultura Intelectual* editó veinticuatro ejemplares durante su primera etapa comprendida entre junio de 1938 y octubre de 1943 y otros cinco entre enero de 1944 y septiembre de 1947. La edición fue suspendida en distintos momentos, aunque inicialmente tuvo una periodicidad mensual que no pudo sostener en el segundo tramo de la publicación. Desde noviembre de 1938 y a lo largo del primer ciclo, cada nueva entrega llevó consecutivamente los nombres de los signos del Zodíaco junto a pequeños dibujos de Leónidas Gambartes realizados en una o dos tintas.[129] Entre los artistas que participaron con viñetas e ilustraciones, Ricardo Warecki se encargó de diseñar el emblema que identificaría a la publicación: una mujer de apariencia clásica con el torso desnudo en alusión a las divinidades griegas y latinas de los símbolos astrales. La figura apoya uno de sus pies sobre un globo terráqueo y otro sobre un espacio celeste donde se insinúa la formación de constelaciones astrológicas, mientras con una de sus manos sostiene un libro y con la otra señala una de las estrellas zodiacales, uniendo dos dimensiones naturales distintas, la terrenal y la espiritual. Debajo, en la misma página, un verso de Emilio Oribe recita:

> ¡Silencio! ¡Silencio!
> Ahora, las estrellas,
> desde las doce casas del zodíaco
> se asoman a las puertas abiertas sobre el mar.

[129] Véanse los trabajos de Guillermo Fantoni compilados en el dossier "Caminos hacia Gambartes" de la revista *Separata*, que analizan distintos aspectos de la producción visual del artista: *Separata*, nº 5 y 6, año III, Rosario, CIAAL, octubre de 2003.

Junto a la imagen realizada para presentar la colección completa de las revistas, una viñeta del artista cordobés Francisco Vidal cerraba el índice. La ilustración continuaba el estilo del trabajo de Warecki a través de la figura de una mujer con los ojos cerrados y sus brazos levantados en medio de un cielo con estrellas. Como podemos ver, los vínculos de Montes i Bradley con Córdoba no se circunscribieron a su amistad con Juan Filloy. Una década antes de lanzar el boletín, el escritor dirigió *Directrices*. *Revista mensual de cultura artística y literaria* junto con Julio Romero del Prado y Eduardo Gómez Ybáñez. Allí los artistas Francisco Vidal, Onofrio Palamara y "Sorine" colaboraron con la ornamentación general de la revista, mientras Nicolás Antonio de San Luis realizó la carátula con la silueta de un arquero, resuelta en trazos geométricos. A pesar de haber difundido únicamente dos números en 1929, la revista fue un testimonio de la vanguardia local, no sólo por haber concentrado en sus páginas a un conjunto de importantes figuras vinculadas a las expresiones literarias más renovadoras de la época, sino también por la actitud disonante con la que Montes i Bradley se dirigía a los intelectuales que representaban a la izquierda más radicalizada, "aquellos que se dicen de vanguardia i son zurdos", a diferencia de quienes "están con nosotros en la verdadera posición estética de izquierda".[130] Esa diferenciación entre "nosotros" y "ellos" sería una de las tantas lógicas de confrontación que adquiriría la vanguardia para dividir el campo intelectual. Significativamente, a través de los mordaces artículos firmados en el boletín, una década más tarde el escritor utilizaría el mismo tono desafiante para desautorizar la labor de algunos protagonistas de la élite cultural e intelectual que ocupaban puestos dentro de la Dirección Municipal de Cultura, el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" y la filial santafesina de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). En uno de esos textos transcribe las notificaciones de renuncia de varios escritores a la SADE de Santa Fe, incluida la suya, en la que critica la dualidad mostrada por el director de dicho organismo, en ese momento el xilógrafo y escritor Agustín Zapata Gollán, en relación a los acontecimientos que precedieron y sucedieron al golpe de junio de 1943, solicitándole su "impostergable e inmediata renuncia", así como de todos aquellos que se solidarizaron "con su pasividad condenable".[131] En efecto, en varias oportunidades Montes i Bradley había manifestado su desaprobación con respecto a la acción militar: "degradante para quien alienta ideas

---

[130] "nuestro número uno fué a la luz / nos elogiaron, estimularon i señalaron defectos, algunos, i nos combatieron inconsistentemente otros / aquéllos –no sabemos si los menos– están con nosotros en la verdadera posición estética de izquierda. (…) / éstos –los otros– que se dicen vanguardia i son zurdos, conejos al decir de olivius, no nos podían considerar en otra forma". Montes i Bradley, Ricardo Ernesto, "…Señal que cabalgamos", en *Directrices. Revista mensual de cultura artística y literaria*, nº 2, año I, Córdoba, 30 de septiembre de 1929, p. 38.

[131] "La descomposición gremial de los escritores santafesinos", en *Boletín de Cultura Intelectual*, nº 24, año II, Rosario, octubre de 1943, pp. 133-136.

pacifistas y cree todavía que sin clérigos i sin militares otra cosa sería la estirpe humana".[132]

Esa actitud inconformista que parecía caracterizar su personalidad también se trasladaba a su forma de escribir, en apariencia anárquica, pero que en realidad continuaba la propuesta de la vanguardia ultraísta, con el fin de distanciarse de las normas tradicionales de la gramática española y acercarse al lenguaje oral. En este sentido, el escritor sustituía la "y" por la "i" y utilizaba minúsculas después de un punto final. También modificó su propio apellido, generando en adelante algunas confusiones acerca de cómo era la forma correcta de escribirlo. Sin embargo, esta aparente simplificación, mantenida a lo largo de su trayecto literario, era contrarrestada con un vocabulario complejo y una tipografía pequeña y apretada que utilizó a través de sus distintos artículos.

Algunas de esas peculiaridades que lo diferenciaban eran transferidas a sus publicaciones de circulación masiva donde podía experimentar propuestas estéticas y posiciones ideológicas. Por ejemplo, el boletín incluye su declaración editorial no en una de las primeras entregas, como era lo habitual, sino en un ejemplar de la segunda etapa que hacía un balance general y reproducía las tapas del resto de la colección.[133] En dicha nota agradece a todos los artistas, periodistas, escritores, conferencistas y profesores que contribuyeron con el envío de textos o dibujos. Estas colaboraciones generaron un entramado que continuó desarrollándose a través de otros circuitos. Incluso distintas figuras del escenario cultural aparecieron en las fotografías compartiendo reuniones o ideando nuevas propuestas editoriales, como puede verse, por ejemplo, en una de las instantáneas en donde Montes i Bradley, Fausto Hernández, Alfredo Laborde, Leónidas Gambartes y Ricardo Warecki preparan en la mesa de un café el volumen de los Cuadernos del Litoral dedicado a *Pampa* (1938), la primera parte de la trilogía poética de Fausto Hernández titulada *In Mente*. Montes i Bradley fue también quien se encargó de difundir en la revista *Paraná* siete poemas correspondientes al segundo tomo, que nunca llegó a ver la luz, acompañados por una pequeña viñeta de Alfredo Laborde con unos pájaros sobrevolando el paisaje fluvial.[134] En la portada de *Pampa* realizada también por Laborde, un cielo nocturno se interrumpe por unas finas líneas trazadas a mano alzada que se extienden sobre el horizonte como el agua del río, protagonista de su enigmática poesía. Al igual que Warecki y Vidal, Laborde dibuja unas estrellas luminosas que, además

---

[132] Montes-Bradley, Eduardo (ed.), *El amigo de Filloy… op.cit*, pp. 136.

[133] Montes i Bradley, Ricardo Ernesto, "Algo en materia de cultura intelectual", en *Boletín de Cultura Intelectual*, nº 25/33, año III, Rosario, enero/septiembre de 1944, p. 15.

[134] Hernández, Fausto, "De Ensueño", en *Paraná*, nº 1, Rosario, invierno de 1941, pp. 35-52. En el conflicto desplegado en torno a la SADE, Montes i Bradley vertió algunas palabras descalificadoras sobre Fausto Hernández lo que da indicios de que se pudo haber generado una enemistad entre ambos al menos desde 1943.

de las casas zodiacales, podrían evocar también los misterios del sueño, de la noche y de la creación.[135] En varios dibujos realizados durante los años cuarenta para poemas y cuentos publicados en el diario *La Capital,* Warecki volvería a recurrir a la imagen de los cielos nocturnos y estrellados como una forma de aludir a la melancolía y el misterio. Algunos de esos textos fueron narrados por los mismos escritores que participaron en las revistas, periódicos o libros editados por Montes i Bradley como Carlos Carlino, Horacio Correas y Frida Schultz de Mantovani.

El artista, además, realizó pequeñas viñetas, ilustraciones de cuentos y publicidades que aparecieron fundamentalmente en la primera etapa del *Boletín*. Entre ese conjunto, las imágenes para textos de ficción literaria cumplían el rol de referencia visualizando escenas y personajes identificables dentro del relato, que podían comprenderse con una mirada rápida. En el cuento "El loco del callejón" del escritor santafesino Luis María Albamonte, Warecki se detiene en las descripciones del suburbio imaginado por el autor, en las características del personaje y en una escena particular del texto, en la cual un loco roba a un bebé y se enconde en los callejones de un barrio marginal:

> La noche clava en la tierra sus tinieblas como pesadas banderas negras y los faroles de las esquinas son vacilantes audacias que agujerean sus sombras gigantes. Porque el suburbio tiene carne cansada y ojos malheridos, pronto el silencio es un ciego inmóvil que custodia las casuchas humildes. (…)
>
> [El loco] Entra en un callejón que ensombrecen los muros de las casas elevadas y viejas. El moho que alimenta la humedad le da impresión de sótano y los murciélagos tejen en el espacio maloliente mallas invisibles. El loco y su carga parecen un jorobado tambaleante impulsado a una fuga imposible.[136]

El texto concluye cuando el supuesto delincuente simpatiza con el niño y se detiene a jugar con él hasta que llegan los familiares y vecinos con palos y puños amenazantes y, creyendo que iba a estrangularlo, "no pudieron dominar su indignación y lo lincharon…". La imagen despliega visualmente parte de la historia, pero también se relaciona con la temática de la marginalidad urbana que aparece de manera frecuente en la gráfica de Warecki. La noche constituye el momento preferido en estas representaciones a partir de ambientes que evocan los mundos inferiores y los bajos fondos en los bordes de la ciudad. Son por lo general escenarios habitados por vagabundos, delincuentes, borrachos y prostitutas que deambulan por las calles solitarias. Esa misma mirada de la urbe como

---

[135] Chevalier, Jean (dir.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 489.
[136] Albamonte, Luis María, "El loco del callejón", en *Boletín de Cultura Intelectual*, nº 13, año II, Rosario, noviembre de 1939, pp. 9-10.

espacio del pecado, la violencia y la desigualdad puede verse en la ilustración para el libro *La ronda de los candiles*, publicado por Félix Molina Téllez en 1938. Allí, una voluptuosa mujer desnuda se aferra a una cruz ortodoxa al resguardo de unos hombres que la acechan en medio de una noche de taberna en la fría Rusia. Las botellas de vodka, las copas, la serpiente y las monedas hacen referencia al mundo de los prostíbulos donde los placeres carnales se aunaban con otros goces masculinos como el tabaco y el alcohol. En ocasiones esas composiciones de Warecki podían emparentarse con ciertas formas de la iconografía surrealista que mostraba los recodos de la metrópoli con sus objetos enigmáticos y terroríficos. André Bretón se refirió en distintas oportunidades a este redescubrimiento de los espacios urbanos ocultos del racionalismo arquitectónico: "La calle con sus inquietudes y miradas, era mi verdadero elemento: en ella como en ningún otro lugar yo tomaba el aire de lo eventual".[137] Ricardo Warecki se acerca a aquella visión surrealista de la ciudad donde los seres marginales habitan rincones prohibidos que, a su vez, son los mismos escenarios imaginados por los autores en los cuentos y poemas publicados.

En la producción gráfica del pintor, las figuras femeninas delicadas de algunos de sus trabajos contrastan con otras más carnales; los paisajes naturales envueltos en una atmósfera limpia y misteriosa conviven con escenarios caóticos caracterizados por la extrañeza, mientras que los cuerpos abatidos por la melancolía coexisten con seres malignos.[138] Al igual que otros artistas interesados en las corrientes estéticas de entreguerras, la representación de figuras melancólicas aparece con distintas variaciones en su obra. En el dibujo para el cuento "El príncipe Enrique" de Agustín Zapata Gollán, publicado en mayo de 1940, un joven fastidiado observa el mar tormentoso que lo envuelve.[139] La narración aludía a la vida del heredero de la monarquía portuguesa antes de la expedición de América, un personaje solitario "ensimismado en sus estudios y fantasías" que podía pasar horas admirando la inmensidad del océano. La imagen muestra una afinidad con sus ilustraciones de cuentos infantiles difundidas en "La página para los niños" del diario *La Capital* en donde utiliza motivos afines a la cultura y las tradiciones

[137] Combalía Dexeus, Victoria, "Volviendo al surrealismo", en *París y los surrealistas*, cat. exp., Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, junio-septiembre de 2005, pp. 15-23, 15. En el marco local estos temas fueron trabajados en Fantoni, Guillermo, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, *op.cit.*

[138] Otras imágenes de Warecki referidas a estos temas aparecen abordadas en Veliscek, Elisabet, "De la melancolía al horror. Una aproximación a la gráfica de Ricardo Warecki", en *La Trama de la Comunicación*, vol. 20, nº 1, Rosario, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, UNR, 2016, pp. 91-111.

[139] Zapata Gollán, Agustín, "El príncipe Enrique", en *Boletín de Cultura Intelectual*, nº 19, año II, Rosario, mayo de 1940, p. 75.

artísticas occidentales junto a recursos visuales provenientes de las revistas infantiles y la historieta.[140]

Paralelamente, Warecki trabajó desde los años treinta realizando publicidades gráficas para distintas empresas de la ciudad. Algunas de las imágenes elaboradas para la Sociedad de Electricidad de Rosario y La Comercial de Rosario fueron publicadas en el *Boletín*. Como señalaremos luego, la representación de la ciudad industrial, el desarrollo de habilidades técnicas y la fantasía de la electrificación fueron algunos de los motivos desplegados en las publicidades para la compañía eléctrica,[141] mientras que para las empresas albergadas en La Comercial se destacaron las vistas del moderno edificio o las imágenes referidas a las posibilidades que podía generar la obtención de un crédito. Si bien las vistas arquitectónicas para La Comercial no están firmadas por Warecki, el artista realizó otros anuncios para las sociedades mercantiles desarrolladas en ese espacio, que había albergado una compañía de seguros, una empresa financiera y departamentos de renta, siguiendo la estética racionalista moderna. Junto a esos avisos propagandísticos dispersos en distintos diarios de la época, también dibujó fachadas de edificios para revistas, lo que nos permite pensar que estas imágenes podrían ser de su autoría. Los últimos números del *Boletín* incorporaron, asimismo, algunos trabajos para la Sociedad de Electricidad de Rosario que parecieran ser del artista, aunque tampoco poseen una firma visible.

De todos modos, la cantidad de entregas del *Boletín* fue menguando al tal punto que los últimos ejemplares reunían cinco números juntos. En su corpus epistolar, Montes i Bradley mencionó en varios momentos haber tenido inconvenientes con el gremio de los trabajadores gráficos, episodios que se agravaron luego de las medidas laborales implementadas por el peronismo, que incluían un sistema de salarios mínimos, descanso dominical, vacaciones pagas y la extensión de la jubilación de tal manera que abarcara a los empleados de comercio y trabajadores industriales. Debido a esto, en julio de 1946, el escritor se refería con incertidumbre al destino de la publicación en un mensaje a su compañero Juan Filloy:

> Me alegra que le guste el boletín, que ya sabe usted con cuanto cariño elaboro, i desearía sostener, aunque…a decirle verdad, no sé por cuantos números más podrá continuar apareciendo. Si hai que pagar jubilación a los gráficos –como se anuncia–, la nueva suba en su costo dará al traste con mis afanes, posiblemente.[142]

---

[140] Véase el texto "Los cuentos imaginados" dentro del Capítulo 2.
[141] Véase el apartado "Antiimperialismo, guerra fría y antiperonismo" del Capítulo 3.
[142] Montes-Bradley, Eduardo (ed.), *El amigo de Filloy…op.cit*., pp. 124-125.

Si bien los sindicatos gráficos tuvieron en general desde finales del siglo XIX una orientación anarquista o socialista, como un modo enfrentar al poder y diferenciarse del oficialismo, desde las elecciones de 1946 el gremio se fue desarticulando hasta pasar a ser conducido enteramente por obreros peronistas. Mientras tanto, desde Rosario se organizaba una política de oposición muy fuerte al gobierno a través de la Federación Gráfica Rosarina, la cual empezó a tener un rol fundamental luego del repliegue de la asociación bonaerense, aunque fue imposible contener la adhesión y multiplicación en el seno del gremio de los entusiastas seguidores del nuevo partido.[143]

En relación a este conflicto, en junio de 1948 Montes i Bradley protestaba sobre la manera en que los obreros de la imprenta podían retardar o directamente paralizar una publicación si él mismo no se encargaba de supervisarla: "si uno no está presente, los gráficos que son peronistas, lo tiran a matar". Y aunque la última entrega del *Boletín* lleva finalmente la fecha de 1947, en realidad el escritor explica que en ese momento estaba todavía en proceso de edición, y que "por razones de colección", iba a llevar fecha pretérita.[144] Es posible suponer, entonces, que la desaparición del periódico haya estado íntimamente relacionada con las disputas generadas al interior del gremio de trabajadores gráficos y la consiguiente organización de un núcleo de obreros ligados al peronismo, entusiasmados por los aires de transformación que implicaban la conquista de derechos laborales y beneficios sociales, como producto de un largo proceso de lucha y reivindicación gremial. Probablemente el escritor no estaba en condiciones de afrontar los nuevos costos que demandaba la regulación de la labor de los imprenteros, a la que se sumaba la de los periodistas, lo que significó el abandono de sus emprendimientos editoriales para finalmente terminar radicándose en México hacia principios de los años cincuenta.

La revista *Paraná*

En paralelo a la labor desplegada en el *Boletín*, entre 1941 y 1943 Montes i Bradley dirigió la revista *Paraná* que se desarrolló en cuatro gruesos volúmenes impresos en papel obra y tapas de cartulina, con una tirada que rondaba entre los 1500-1600 ejemplares y una distribución iniciada de manera trimestral en el invierno de 1941, aunque interrumpida al año siguiente hasta el otoño de 1943, cuando salió el último tomo con cuatro números juntos. La revista se imprimó en los Talleres Gráficos de Emilio Fenner, el cual tuvo a su

[143] Ferrer, Nelson, "Los gráficos en la era peronista", en *Historia de los gráficos argentinos. Sus luchas, sus instituciones 1857-1957*, Buenos Aires, Dos Orillas, 2008, pp. 325-354. También Rosario fue la sede del Segundo Congreso Ordinario de la Federación Argentina de Trabajadores de Imprenta (FATI), llevado a cabo en noviembre de 1948.

[144] Montes-Bradley, Eduardo (ed.), *El amigo de Filloy…op.cit.*, p. 146. Los últimos números (52/54) se publican en julio-septiembre de 1947.

cargo otras publicaciones del escritor.[145] El lema consignado en la solapa interior de la revista: "Paraná, columna vertebral del litoral. Rica vena, tenso nervio, clara voz de Argentina intelectual. Corrientes, Chaco, Entre Ríos, Formosa, Misiones, Santa Fe, diciendo sus inquietudes", daba cuenta de un vasto territorio geográfico vinculado a la obra de autores provenientes de la amplia zona del Litoral Argentino.

En la nota editorial firmada por Montes i Bradley con el seudónimo "El almadiero", hacía referencia a un ámbito geográfico delimitado naturalmente por las barrancas y declives del río Paraná, como si esta sintaxis espacial determinara un lazo espiritual que uniera diferentes regiones y poblaciones, expresiones literarias y artísticas, borrando las fronteras políticas. También, el emblema del sumario realizado por Warecki aludía a la fecundidad del río, a partir de la figura de una mujer desnuda vertiendo agua de un cántaro:

> (…) PARANA pretende ser eso i solo eso: PARANA. Río que une i no divide, ata i no separa; río que está en la toponimia nacional más que como una referencia mera; como algo más que un paisaje estirado por miles de kilómetros al oro de un sol magnífico, en el azul diáfano de un ámbito grandioso i junto al verde de una vegetación luminosa poblada desde el hombre abajo, de seres de línea opuesta i ágil; como mucho más que un propicio escenario histórico (…). Pueblo que le cruza i le navega aguas arriba i abajo, señor de un mundo que cierran sus flores i sus pájaros, sus mitos y sus leyendas, sus creencias i sus lenguas, sus artes i sus ciencias. Pueblo que es uno en la profundidad i el arraigo de sus esencias telúricas. Pueblo que i aun el aluvión cambia en su etiología por más que gringa se vuelva su pampa en el espejismo civilizante (…).[146]

Inscriptos por lo general en las corrientes literarias realistas y regionalistas de los años treinta y cuarenta, los escritores que a menudo colaboraron en las publicaciones de Montes i Bradley pusieron en juego una problemática intelectual relacionada con el concepto de "región" o de "zona".[147] A grandes rasgos, la idea del regionalismo literario

---

[145] Junto con la casa impresora de Vicente Pomponio, la de Fenner era una de las más importantes de Rosario y ambas habían tenido una vasta experiencia en la edición de revistas culturales, periódicos y libros. La empresa llegó de Europa y se instaló en la ciudad hacia 1900, como producto de la expansión de las industrias gráficas en la Argentina. Desde una perspectiva cultural, las relaciones entre el arte y la industria contribuyeron a una profesionalización de la producción gráfica, a la aparición de numerosos gremios creados por los intensos reclamos sociales y al nacimiento de la Sociedad Industrial Gráfica de Rosario, que desde 1927 comenzó a editar una revista. A mediados de la década de 1930 se habían creado en Rosario más de cincuenta talleres gráficos, entre ellos: Borsellino Impresos, Peuser S.A, Talleres Gráficos Valdez, Talleres Gráficos Virgolini Martínez –donde se imprimió la mayor cantidad de afiches de la época–, Establecimiento Gráfico de Oscar Sudylosky, la imprenta Romiti, y muchas otras. *Cfr.* San Miguel, Luis F., "Historia de las imprentas en Rosario", en *Revista de Historia de Rosario*, año XXXVII, nº 45, Junta de Historia de Rosario, 2005, pp. 63-69.

[146] El almadiero, "Desde la almadía", en *Paraná*, nº 1, Rosario, invierno de 1941, p. 7.

[147] En particular nos centramos en dos trabajos que problematizaron dicha concepción analizando casos de escritores argentinos que le dieron una vuelta innovadora a la idea del regionalismo.

era una noción emparentada con las valoraciones costumbristas y pintoresquistas de un ámbito geográfico en particular, en este caso el Litoral Argentino y su mundo de referencias, que se ha entendido como retrógrado frente a las innovaciones de la literatura moderna o vanguardista de los grandes centros urbanos. Si bien distintas figuras de la alta literatura se interesaron por la descripción de las características estéticas y geográficas de determinados espacios, nunca se ha insinuado que estos autores estuvieran amenazados por la seducción del paisaje provinciano o del color local. Entonces, cuando en los cuarenta se hablaba de literatura regionalista a menudo se hacía de una forma despectiva para referirse a los escritores del interior que producían textos imbuidos en una estética "telúrica" y "retardataria" para un mercado provincial.[148]

A pesar de que esta concepción era bien conocida en la época, Montes i Bradley, lejos de querer apartarse de una narrativa centrada en un territorio definido, acentuó esa perspectiva espacial para identificar el arte y la literatura de la zona con una pertenencia geográfica y cultural en torno al ámbito del Litoral. La revista *Paraná* construyó en gran parte una argumentación sostenida en ese relato, no carente de transgresiones innovadoras en los textos de algunos escritores como Fausto Hernández o Mateo Booz, por dar algunos ejemplos, aunque también puede encontrarse ese lugar compartido en los cuentos y poemas divulgados en el *Boletín*.

El paisaje litoraleño generó una construcción identitaria en donde se diluyeron las fronteras para abarcar una zona amplia en la que podían confluir desde la selva chaqueña y las islas del río Paraná hasta la pampa gringa o la fauna correntina. Sin embargo, frente a una narrativa que apostaba a la semejanza natural, a la descripción realista del entorno y en ocasiones a la visión metafórica, las imágenes transformaron los sentidos de los textos apostando por la ensoñación surrealista o a la incoherencia aparente. El regionalismo de algunos de estos cuentos y textos breves es reconfigurado a partir de las ilustraciones que aluden a marginalidad urbana de los suburbios, a ciertos escenarios urbanos y naturales pesadillescos, a experiencias ligadas al mundo de lo imposible o a universos interiores infundidos en la melancolía saturnina. Algunas de las viñetas y dibujos de Leónidas Gambartes, Amadeo López Armesto, Pedro Hermenegildo Gianzone, Alfredo

---

Véase: Delgado, Sergio, "Realismo y región. Narrativas de Juan Carlos Dávalos, Justo P. Sáenz, Amaro Villanueva y Mateo Booz", en Gramuglio, María Teresa (dira. de tomo), *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 6, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 345-366 y Foffani, Enrique; Mancini, Adriana, "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje", en Drucaroff, Elsa (dira. de tomo), *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 11, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 261-291.

[148] Eduardo D´Anna señala: "Los regionalistas fueron todos tratados como literatos de segunda clase. Por ello es frecuente comprobar que en Buenos Aires se editaban "antologías regionales", o que los libros de los regionalistas eran agrupados en colecciones "de las provincias", pero nunca revistaban en un plano de igualdad con los escritores centrales", en *La literatura de Santa Fe. Un análisis crítico*, Santa Fe, Espacio Santafesino Ediciones, 2018, p. 101.

Laborde y Ricardo Warecki realizadas para el *Boletín* y la revista *Paraná*, confluyeron en este sentido, desplegando una serie de motivos asociados al poder de la fantasía.

Como señalamos, una de las principales características de los emprendimientos de Montes i Bradley era el intercambio entre literatura y artes plásticas. Ese interés por las artes visuales quedaba plasmado en la impresión de linóleos originales, en la numerosa cantidad de ilustraciones y en las reproducciones en color de obras artísticas, cuyas láminas eran pegadas en el borde superior de gruesas cartulinas de tonos neutros, enmarcadas con una línea en color oro, plata o alguna tonalidad afín. A diferencia de los dibujos que acompañaban los poemas y relatos literarios, esas imágenes estaban separadas del texto y difundían obras de artistas rosarinos y santafesinos respondiendo a nueva estrategia cultural que privilegiaba la colección de grabados y piezas gráficas, así como de fotografías y láminas a color, producto de una tendencia general que parecía tener "una función incluso más importante en los países latinoamericanos que en las metrópolis" donde no era posible contar con instituciones estables ni colecciones públicas de dimensiones similares.[149]

En relación con esas reproducciones, el resto de las imágenes cumplía una función ilustrativa extendiendo el sentido de los textos, añadiendo nuevas significaciones derivadas del universo imaginario del artista o presentando a los escritores y su obra a través de pequeñas caricaturas. Algunos de las viñetas apelaban a los recursos y motivos provenientes de la gráfica expresionista y surrealista exhibiendo atmósferas oníricas, ojos mutilados y cuerpos amorfos mediante el uso de líneas distorsionadas y formas exageradas, que funcionaban como un contrapunto de las narraciones basadas por lo general en la descripción de paisajes, ambientes, tipos y costumbres del Litoral. Sin distanciarse completamente de este mundo referencial, otro tipo de textos incursionaban en el misterio, recreando las posibilidades narrativas que ofrecía la vivencia interior de los personajes o el gusto por la aventura, la fantasía y el horror. En diálogo con este tipo de relatos Warecki volvió a ilustrar un cuento de Luis María Albamonte para el volumen de 1943 mediante un grabado en linóleo. En la imagen para "La terrible mentira de Sámbur", los trazos gruesos y sueltos, las formas angulosas y los surcos de la superficie recuerdan a las xilografías de algunos expresionistas alemanes como Ernst Ludwig Kirchner y Karl Schmidt-Rottluff. El grabado fue impreso sobre una lámina de un verde profundo, prolongando la imagen de una naturaleza que se transforma en un paisaje terrorífico con troncos astillados y árboles antropomorfos, en donde lo humano se entrecruza con lo

[149] Silva Beauregard, Paulette, "Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como una galería del progreso", en González Stephan, Beatriz y Andermann, Jens (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, pp. 373-406.

vegetal. Esa dimensión imaginaria sintoniza con las temáticas desarrolladas en algunas piezas de la gráfica expresionista que se inspiraron en los relatos de terror de la infancia, en los dibujos infantiles de los cuentos populares y en los íconos primitivos rusos.[150]

Uno de los rasgos que diferencia esta ilustración de otras imágenes del artista más apegadas a la historia central del cuento es la atención sobre determinados fragmentos del relato para potenciar el efecto de misterio. La estampa no pareciera representar una escena importante sino más bien detenerse en ciertos momentos de la narración: "se le pegaba en las manos la humedad sombría del bosque", "nada podía explicar claramente su terror. Pero una sombra, él lo sabía, traía el motivo de su miedo", "y echó a correr. Corría en el sentido contrario al que llevaba Yensi. Iba hacia el pueblo (…). Sus gritos eran la desesperación fabulosa de todo lo que temblaba bajo la noche a un paso de la locura de una tormenta".[151] El turbador relato de Albamonte se producía en un mundo de ensueño que sugería la fuerza alucinatoria y la subjetividad de la percepción humana a partir de la introducción de formas provenientes de la literatura fantástica, aunque sin olvidar el enclave regional.

Por otra parte, la mirada fragmentaria volvía a aparecer en la ilustración para el relato "I ahora, Pedro" de R.E. Montes i Bradley, publicado en el primer tomo de la revista.[152] Entre las bocanadas de humo de las torres fabriles se multiplican partes de edificios y calles empedradas cubiertas de sangre, así como objetos y figuras yuxtapuestas ligadas al ambiente nocturno propio de las orillas, en el que aparecen animales, hombres borrachos y seres soñando sobre los desechos de la ciudad y el crimen. También en este caso Warecki recurre a distintos episodios del cuento que aparecen todos mezclados siguiendo el estilo de las composiciones fragmentadas de los fotomontajes de entreguerras, que daban una nueva relevancia a la práctica de la fotografía y el recorte de imágenes en el contexto del cine, las revistas ilustradas y la reproducción masiva de imágenes.

En ese mismo número de la revista Warecki realizó dos ilustraciones a tinta para el texto "Momentos de la muerte transparente" de Félix Molina Téllez,[153] una de ellas luego reimpresa en el libro con el mismo título que el autor publicó en 1949 con láminas de "Pelissier". En la imagen principal aparecen seres cadavéricos e informes suspendidos en un paisaje de troncos y ramajes secos junto a un campanario y una mujer desnuda con su

---

[150] Starr, Figura (ed.), *German Expressionism: The graphic impulse*, cat. exp., New York, The Museum of Modern Art, 2011.
[151] Albamonte, Luis María, "La terrible mentira de Sámbur", en *Paraná*, nº 4-7, Rosario, 1943, pp. 9-22.
[152] Ricardo Ernesto Montes i Bradley, "¿I ahora, Pedro?", en *Paraná*, nº 1, Rosario, invierno de 1941, pp. 111-116.
[153] Félix Molina Téllez, "Momentos de la muerte transparente", en *Paraná*, nº 4-7, Rosario, 1943, pp. 105-114.

cuerpo torsionado y los cabellos al viento. La figura femenina sostiene una estrella luminosa que parece estar a punto de escapársele de entre los dedos por la velocidad con la que avanza sobre un caballo, animal vinculado al planeta Marte, cuya visión se considera presagio de guerra.[154] También aquí el artista recurre a imágenes fragmentarias para ilustrar distintas partes del texto, en donde los límites de la pampa configuran el escenario de una tragedia. Unos años antes había representado a una mujer sobre un caballo para la tapa del libro *Horas del alma* de Aristide F. J. Maañón, pero en ese caso el enorme reloj del fondo relacionaba la escena con el paso del tiempo.

La filiación del artista al universo onírico no se circunscribió a su intervención en la revista *Paraná*, pues realizó numerosas imágenes de este estilo para ilustrar cuentos de escritores locales publicados en diarios, revistas y libros. Incluso en momentos más tardíos de su itinerario la imaginación surrealista siguió acompañando algunos de sus dibujos. Un ejemplo es la ilustración a tinta que realizó para el cuento "Los ojos de Aldo Coria", escrito por Luján Carranza para un ejemplar de 1963 de la revista de artes y letras *Cauce*, en donde incorpora ojos amputados, enigmáticas sombras proyectadas y cuerpos retorcidos. En la imaginería del surrealismo el tema de los ojos fuera de su órbita y los cuerpos desmembrados fueron recurrentes para aludir a formas de lo siniestro freudiano.[155] El mismo texto refería a una intervención ocular en el quirófano que derivó en turbadoras asociaciones: "una serie interminable de ojos, de todos colores y tamaños, ordenados en fila, mirando sin ver", colgados, mutilados, arrancados. Luego, el personaje se entera de que había recibido "el ojo de un muerto", de alguien que se había suicidado, y poco después siente la urgencia de terminar con su vida metiéndose un balazo en la cabeza.[156]

La presencia del ojo y de los agujeros, así como de los instrumentos ópticos y las superficies reflectantes o incendiantes se convirtieron en referencias obsesivas dentro de la pintura y la literatura para insinuar la represión de las pulsiones eróticas o la relación entre lo vivido y lo imaginado. En la segunda imagen realizada para dar cierre al relato de Félix Molina Tellez en la revista *Paraná*, Warecki dibuja un cuerpo antropomorfo con brazos lánguidos, como de goma, un único ojo frontal y una pierna doblada hacia adentro cuya extremidad se convierte en un falo introducido en su sexo, del que se desprende una mancha negra. En otra imagen del mismo estilo elaborada para una pequeña autobiografía de la escritora Irma Peirano utiliza algunas alusiones similares: dos figuras informes de largos cabellos, una recostada y otra resurgiendo de la tierra como un fantasma; muñones

---

[154] Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1995 [1991], p. 110.
[155] Fer, Briony, "Surrealismo, mito y psicoanálisis" en Fer, Briony; Batchelor, David; Wood, Paul, *Realismo, racionalismo y surrealismo*, *op.cit.*, p. 200.
[156] Carranza, Luján, "Los ojos de Aldo Coria", en *Cauce*, nº 1, Rosario, agosto-septiembre de 1963, pp. 16-21.

de árboles, un ojo que oculta la totalidad del rostro de la mujer y otros elementos, como un corazón y una estrella, reiterados con insistencia en varias de sus obras. Estos escenarios insólitos relacionados con los motivos freudianos del sueño también asomaron en las viñetas de Amadeo López Armesto donde incorpora flores y pájaros, cuerpos deformes y ojos inquietantes; en las pequeñas escenas de Pedro Hermenegildo Gianzone de rostros cadavéricos y ojos amputados; en los paisajes enmarañados de Leónidas Gambartes; en los dibujos de objetos y sombras superpuestas de Alfredo Laborde; o en las figuras recortadas e intercaladas de Manuel Suero. La mayoría de las veces esas imágenes eran tan pequeñas que podían pasar fácilmente desapercibidas en el diseño general de la página, si se les daba una mirada rápida. Sin embargo, a través de estos intersticios se infiltraron las renovaciones de la gráfica surrealista, movimiento que a menudo era excluido en el contexto de los salones organizados por el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario durante las décadas del treinta y del cuarenta.[157]

Exlibris, dibujos y caricaturas

Las ilustraciones de Warecki cercanas al mundo de los ensueños y pesadillas se diferenciaban del repertorio temático de las acuarelas, témperas aguadas y pequeñas viñetas inspiradas en los realismos de entreguerras, que confeccionó para otros cuentos de la revista, en donde emergen espacios cotidianos y personajes más ligados al mundo de los *magazines* y dibujos animados, en sintonía con otra línea de su producción. Esto puede verse especialmente en los dibujos elaborados para “Noches de verano” de Mateo Booz, tanto en la imagen principal de color sepia como en la pequeña viñeta que cierra el texto; en “La muerte de un personaje” escrito por Luis Gudiño Kramer e ilustrado a partir de una aguada en tonos verdes y en las diversas escenas de tamaño reducido, resueltas en tinta y ubicadas al final de varias narraciones. Esas imágenes atendían a episodios sucedidos en los textos a partir de una figuración más cercana a la estética revisteril de entonces, en analogía con la propuesta visual de los *cartoons* norteamericanos y la gráfica de corte popular. En especial, los diminutos dibujos de líneas quebradas –de carácter alegórico o descriptivo– se unían a través de un tratamiento lineal sin sombreados ni modelados, donde tenía prioridad el espacio blanco que invadía la página. Esto se observa en las imágenes realizadas para dar cierre a los sonetos de Carlos Alberto Álvarez en el

[157] Guillermo Fantoni sostiene que en la amplia selección de obras reunidas en los salones del Museo “resalta con fuerza, más allá de los envíos e incluso de algunas premiaciones paradigmáticas, la ausencia de adquisiciones de obras específicamente surrealistas, a excepción de aquellas situadas en el terreno fronterizo de la pintura metafísica o mágico realista”, *cfr.* “Elecciones de un museo: salones, premios y otras adquisiciones”, disponible en https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/324/title/Elecciones-de-un-museo%3Asalones%2C-premios-y-otras-adquisiciones, última revisión 26 de mayo de 2020.

número de 1943, o en las viñetas para los cuentos de Mateo Booz y Luis María Albamonte en los que Warecki había diseñado también la ilustración principal. La línea de contorno tenía preeminencia, además, en las ilustraciones de pescadores, marineros y sembradores realizadas por Warecki y otros artistas para la sección de novedades bibliográficas, reseñas de libros y noticias relativas al ámbito artístico y cultural del país.

Por otro lado, las particularidades de la producción gráfica del periodo incidieron en el estilo de las pequeñas caricaturas que presentaban a los escritores y colaboradores de la revista en el marco de la divulgación de sus biografías o ensayos, sustituyendo, aunque no del todo, a los retratos fotográficos. Los dibujos caricaturescos comprendían algún grado de fantasía o exageración de los rasgos físicos o intelectuales de la persona retratada con el propósito de llegar a un público mayoritario a través de su inscripción en un medio de circulación masiva. Como indica Edward Lucie-Smith, en general los caricaturistas combinaron elementos incongruentes mediante el uso de algún tipo de alegoría que pudiera ser comprendida fácilmente, con el objetivo de producir humor o incitar una reflexión social, moral o política, sobre algún suceso particular de la época.[158]

En el caso de las caricaturas dibujadas por Warecki, las mismas podían exhibir distintas variantes para acentuar algún aspecto de la apariencia –la nariz, el cabello, los ojos, la boca– mediante la deformación o la síntesis extrema de la figura. Para ello, el artista apelaba a recursos visuales disímiles que iban desde el uso de trazos geométricos o distorsionados; el empleo de contrastes marcados, planos delimitados y zonas irregulares asociadas con las modalidades del grabado sobre madera; la elaboración de siluetas estilizadas a partir de una línea continua que podía adquirir distinto grosor, hasta un tipo de representación más naturalista donde desaparecía el tono burlesco para acentuar la fidelidad del modelo. En este amplio repertorio el artista retrató a un conjunto variado de escritores, políticos y periodistas, centrándose en algún atributo llamativo del personaje. Por ejemplo, en la imagen de la escritora María Teresa Navarro resaltó sus grandes ojos oscuros y el cabello recogido, mientras en el caso de Julio Zeballos lo retrató de cuerpo entero exagerando su cabeza de forma desproporcionada. En otros dibujos enfatizó la nariz aguileña de Félix Molina Téllez; los labios finos y alargados de César Ramella o la mirada soñadora de Irma Peirano. Mientras las figuras masculinas generalmente eran deformadas o alteradas para referir a sus cualidades más notorias, en el caso de las mujeres su apariencia era suavizada mediante un tratamiento más realista.

[158] Lucie-Smith, Edward, *The Art of Caricature*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 19. Por su parte, Ernst Gombrich sostiene que la tradición de las personificaciones, así como la condensación y fusión de saberes literarios, culturales, políticos, etc., formó parte del arsenal del caricaturista desde la antigüedad. *Cfr.*, "El arsenal del caricaturista", en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Debate, 1998 [1963], pp. 127-142.

Esta dicotomía era visible en las formas exageradas y los rasgos deformantes que utilizó para aludir a algunos personajes como el dramaturgo José María Fernández Unsain o el abogado e historiador Leoncio Gianello, en los cuales remarcó la forma de los ojos y de las cejas empleando procedimientos derivados del cubismo y del expresionismo. Ambas corrientes habían explorado en la descomposición de los volúmenes, la superposición de planos y el facetamiento de los cuerpos, convirtiéndose en algunas de las tendencias más elegidas por los artistas a la hora de experimentar con el diseño de caricaturas en el ámbito de los periódicos y revistas modernas.[159]

En otras ocasiones, cuando la revista intentaba dar cuenta de temas legislativos o que requerían mayor seriedad, las caricaturas eran reemplazadas por fotografías. Sin embargo, la mayoría de las veces los dibujos eran elaborados por los artistas que usualmente participaban en la publicación y en algunas ocasiones por los mismos escritores para ilustrar sus hojas biográficas. Además de los mencionados anteriormente, también podían encontrarse trabajos de Rolando de Marco, Carlos E. Uriarte, Juan Berlengieri, Félix Pascual, César A. Caggiano, Julio Vanzo, Enrique Estrada Bello, entre muchos otros que colaboraron en alguna oportunidad realizando caricaturas, viñetas e ilustraciones. Estos artistas crearon un amplio caudal de imágenes definiendo experiencias visuales culturalmente significativas en el marco de distintas publicaciones periódicas que transitaron momentos sociales y políticos relevantes durante la primera mitad del siglo veinte. Algunos de ellos confluyeron en la revista *Paraná* o en el *Boletín* a través de los vínculos desarrollados con Montes i Bradley, y aprovecharon estos espacios para exponer sus últimas experiencias gráficas. En ese sentido, además de exhibir su filiación con determinadas propuestas estéticas, Warecki incorporó algunos trabajos más experimentales, entre ellos, un gran retrato de Olegario Andrade realizado sobre una placa de yeso raspado a la manera de un grabado en hueco. Siguiendo el perfil de su fotografía más conocida, reprodujo asimismo la imagen del poeta en un grafito para una entrega del *Boletín* que continuaba el estilo del grabado. A través de la técnica del yeso raspado, Warecki podía trabajar las texturas lineales, algo que parecía interesarle particularmente, razón por la cual muchos de sus dibujos a tinta y publicidades retomaban las características visuales de sus xilografías sobre madera.

Para realizar este tipo de trabajos, que requerían un conocimiento del modelo, Warecki utilizaba generalmente la fotografía. Los retratos fotográficos multiplicados en libros y revistas le sirvieron de base para la confección de caricaturas e ilustraciones de científicos, políticos, escritores, poetas y personajes importantes de la historia; imágenes

[159] Gopnik, Adam, "Caricature", en Varnedoe, Kirk; Gopnik, Adam, *High & Low. Modern art and popular culture…op.cit.,* pp. 121-122.

que fueron divulgadas en distintos espacios e incluso formaron parte de los diseños de algunas de sus cubiertas de libros. Una prueba de ello es la caricatura del poeta Marcos Lenzoni confeccionada para la tapa del libro *Resurrección de Lenzoni*, escrito por R. E. Montes i Bradley y publicado en 1945 por la Editorial Palace de Rosario. Tanto Montes i Bradley como Warecki tenían un vínculo afectivo con el director de esta editorial, Arnoldo Ross, quien a su vez administraba una reconocida librería de la ciudad, frecuentada por muchos escritores y artistas. A partir de su trabajo como librero y editor, Ross fomentó alianzas con intelectuales y figuras del ambiente artístico y literario a nivel nacional e internacional, mostrando un interés por la plástica que posteriormente se materializó en la apertura de una galería de arte con funcionamiento en un anexo de la librería. Esos encuentros entre escritores, libreros y artistas propiciaron el desarrollo de esta y otras editoriales donde Ricardo Warecki ejerció como dibujante.

Por otro lado, el libro formaba parte de una "Antología Poética del Litoral Argentino" preparada por Montes i Bradley en relación a la obra de "cuatro precursores de la poemática de la zona": Marcos Lenzoni, Domingo Fontanarrosa, Emilio Ortiz Grognet y Fernando Lammerich Muñoz; colección de la cual sólo vio la luz el tomo dedicado a Lenzoni. En el mismo, Montes i Bradley lo describía como "un poeta intimista", un poco bohemio, asiduo a los espectáculos teatrales y a las redacciones de los diarios y de las revistas, donde posiblemente conociera a diferentes pintores.[160] La cubierta del libro de un rojo intenso resaltaba en relación a la pequeña caricatura de Warecki, esbozada a partir del retrato fotográfico del escritor incluido en el interior del tomo. El rostro sin ojos –tal vez como una forma de aludir a la "resurrección" del poeta que sugiere el título– se encuentra resuelto sintéticamente con apenas unas líneas de contorno y unas manchas de tinta para generar contraste. Se trata de una portada austera donde el acento está dado por el rojo furioso, más que por el diseño general del libro.

La afinidad de Montes i Bradley por la labor editorial se desplegó, como vimos, a través de la gestión de diversos proyectos entre los que se encuentran el *Boletín de Cultura Intelectual*, la revista *Paraná*, los Cuadernos del Litoral y las Carpetas del Grillo. En esta última colección publicó en 1944 un conjunto de poemas dedicados a su mujer, Virginia Picot, acompañados por dos puntasecas de Juan Berlengieri y un exlibris de Ricardo Warecki. La encuadernación del libro enfatiza el carácter artesanal e íntimo de los versos con una estética similar a las de las separatas, a través de un cuadernillo impreso en un papel color hueso "importado de Barcelona", cocido con hilo negro y colocado en una carpeta de cartulina. La tapa combina tipografías rojas y negras con un pequeño dibujo en birome azul de una flor, firmado por Montes i Bradley, y debajo el exlibris de Warecki. Éste

[160] Montes i Bradley, Ricardo, *Resurrección de Lenzoni*, Rosario, Ed. Palace, 1945, pp. 20-21.

incluye una serie de elementos dispuestos sobre una mesa: un enorme grillo –que da el título a los cuadernos–, un violín cortado por la mitad, un pliego abierto y una ventana desde la cual se ve la luna llena. Los objetos domésticos y cotidianos tradicionalmente asociados con la naturaleza muerta dan paso a una serie de piezas superpuestas que adquieren significaciones vinculados a la música, la literatura y la cultura. En muchas de sus ilustraciones Warecki solía adoptar los procedimientos del montaje para añadir elementos disímiles en una misma composición. A veces podía parecer que los objetos estaban flotando en el aire, truncados, recortados o intercalados entre sí de un modo irracional, generando escenas dinámicas con un fuerte sentido de síntesis.

Estas experiencias gráficas fueron posibles en la medida en que sus lazos con Montes i Bradley le permitieron incursionar en una serie de emprendimientos relacionados con el desarrollo de redes intelectuales e intercambios artísticos en la ciudad de Rosario. Es indudable que la ampliación del mercado lector hacia los años treinta y cuarenta supuso la formación de públicos y circuitos de divulgación más masivos que tuvieron una correlación en la extensión de medios laborales donde se desempeñaron periodistas, escritores e ilustradores vinculados a las tendencias estéticas modernas.[161] Por su amplia experiencia en la industria editorial y periodística, Warecki fue uno de los artistas elegidos con mayor frecuencia para formar parte de esos proyectos. A su vez, las publicaciones dirigidas y editadas por el escritor se convirtieron en canales propicios para el desarrollo de propuestas estéticas vinculadas al mundo de los sueños y pesadillas o de manifestaciones ligadas a la expresión de las emociones vitales. Si los textos por lo general aludían a una mirada sobre el espacio geográfico litoraleño, las imágenes construyeron mundos imaginarios que a veces se relacionaron con las historias narradas y en otras ocasiones fueron invadidas por la fantasía personal del autor. A partir del amplio acervo de dibujos, grabados, exlibris y caricaturas, Warecki no sólo formó parte del proceso de renovación de las artes gráficas, también utilizó el ámbito de la prensa y de los medios impresos para exhibir su visión sobre el mundo, la sociedad e incluso la política. En este sentido, estas pequeñas piezas gráficas diseminadas en libros y revistas adquieren sentidos más complejos cuando se estudian en su conjunto. A falta de mayores fuentes y registros documentales, son huellas que nos permiten aclarar aspectos de su itinerario y producción visual.

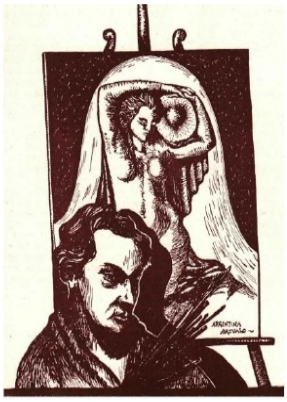
[161] Rivera, Jorge B., "El auge de la industria cultural (1930-1955)", en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, nº 95, Buenos Aires, CEAL, 1981, pp. 577-600.

Revista *Quid Novi?*

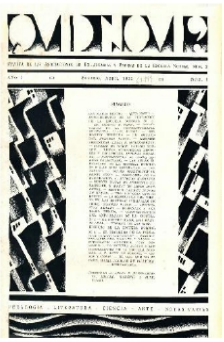
Tapas de la revista (1932-1934)

Selección de imágenes de Ricardo Warecki, 1) ilustración para "Cuartillas de inquietud" de Sara Elena Chaminaud, (julio de 1933), 2) Ilustración para "El hombre que se descubrió a sí mismo" de María A. de Billicich (abril de 1934), 3) Ilustración para "El bien de la Belleza" de José E. Peire (abril de 1934), 4) (abajo a la izq.) Ilustración para "La Escuela Activa y los practicantes de la Escuela Normal" de A. F. Astiz de Koegel (abril de 1932), 5) ilustración para "Motivos del Barrio" de Delfor B. Méndez (diciembre de 1932), 6) ilustración para "Hermano que sueñas" de Delfor B. Mendez (julio de 1932).

Selección de imágenes Julio Vanzo, 1) Ilustración para el texto "Los siete reyes del mundo" de Ricardo Rojas (julio de 1933), 2) Ilustración para "A un barrio obrero" de Carmen Segovia García (julio de 1933) 3) Ilustración para el texto "La Delfina de Ramírez", s/a (diciembre de 1932).



Selección de ilustraciones de la revista 1) Lelia Pilar Echezarreta, Dibujo de cortes y flores del Aguaribay, (abril de 1932), 2) Argentina Arévalo, ilustración para el texto "Por tierras de Mogreb" de Alberto Arévalo (julio de 1933), 3) Charles Miller, ilustración para el texto "Enseñanza de la numeración" de J. Antonio Martínez (abril de 1932).



Selección de otras páginas de la revista.

Revista *Monos y Monadas*

Selección de tapas de distintos números de la revista entre 1934 y 1935. Las tres primeras corresponden al artista Héctor Di Bitetti, las tres siguientes a Humberto Catelli, la cuarta a Esteban Serrador Marí, la siguiente a Raúl Rodríguez y la última a Julio Vanzo.

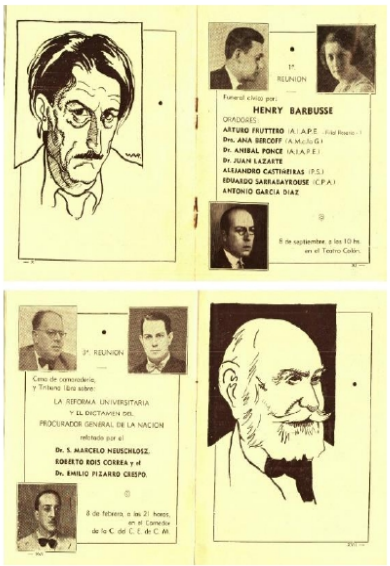
Selección de viñetas y caricaturas de distintos números de la revista entre 1934 y 1935, para la sección "Monos de actualidad". Las tres primeras corresponden a Ricardo Warecki, la cuarta (izquierda) a Julio Vanzo y la de al lado a Emilio N. Isacchi. La última fotografía muestra un registro de un homenaje a Enzo Bordabehere.

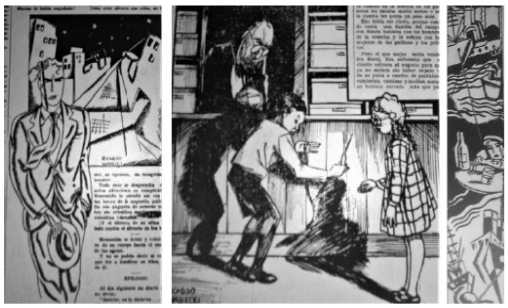
Selección de ilustraciones de Ricardo Warecki para los textos de ficción literaria aparecidos en distintos números de 1934 (de derecha a izquierda y de arriba abajo: "Guía del corazón" de Hernández de Rosario [Fausto Hernández] (8 de junio de 1934) / "María, la pecadora" de Mariano de la Torre (1° de junio de 1934) / "Poemas en capullo" de Alfredo Galli (15 de junio

de 1934) / “La bolilla que faltaba” de Ricardo R. Romano (22 de junio de 1934) / “Estampas de circo” de Horacio Correas (6 de julio de 1934) / “Por sobre el silencio y el tiempo” de Manuel J. Francioni (13 de julio de 1934).

Últimos tres números de la revista *Monos y Monadas*, enero de 1936.

Boletines de la AIAPE
Ilustraciones de R. Warecki, Rosario, 1936

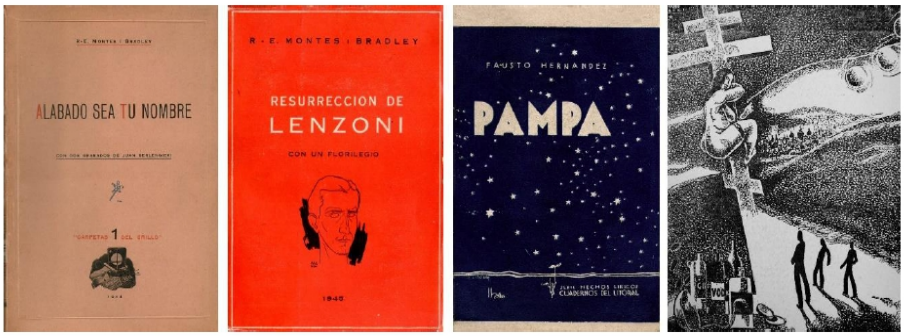




Diario *Tribuna*,
Ilustraciones de R. Warecki, Rosario, 1935

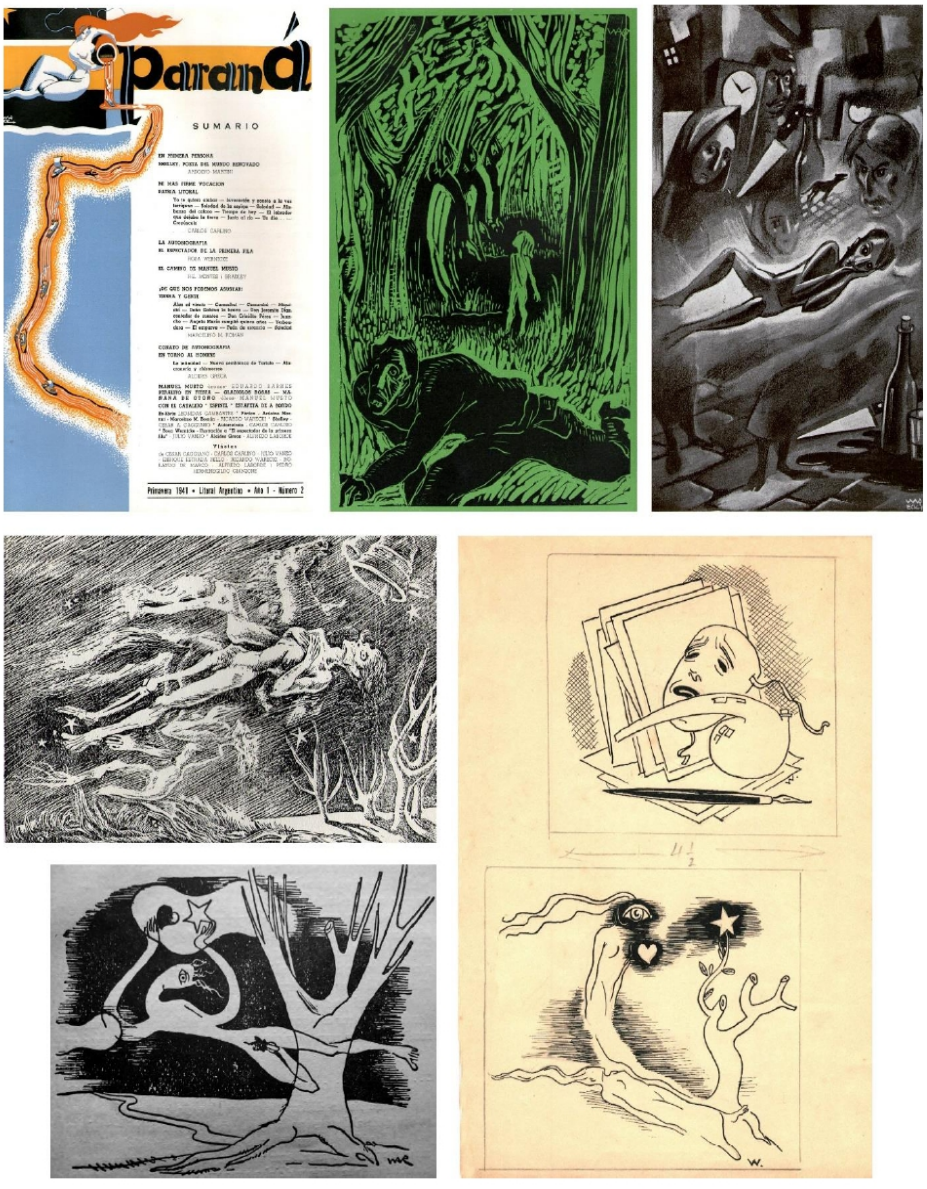
Boletín de Cultura Intelectual

Selección de imágenes del *Boletín de Cultura Intelectual*, las tres primeras corresponden a ilustraciones de Ricardo Warecki, 1) tapa de la colección completa del *Boletín* (1938-1947), 2) (derecha), ilustración para el texto de Luis María Albamonte, "El loco del callejón" (noviembre de 1939), 3) ilustración para el texto de Agustín Zapata Gollán, "El príncipe Enrique" (mayo de 1940), 4) abajo a la izquierda: Ilustración de Francisco Vidal para el índice de la colección completa del *Boletín*, 5) (derecha de la 4) Fotografía ubicada en el *Boletín* (marzo de 1939), de izquierda a derecha: Leónidas Gambartes, Ricardo Warecki, Ricardo E. Montes i Bradley, Alfredo Laborde, Fausto Hernández, 6) (última del lado izquierdo) Publicidad de Ricardo Warecki para el *Boletín* (octubre 1943).



Portadas e ilustraciones de libros, 1) Exlibris de R. Warecki para el libro de R. E. Montes i Bradley, *Alabado sea tu nombre* (Rosario, Carpetas del Grillo: 1944), 2) Ilustración de R. Warecki para el libro de R. E. Montes i Bradley, *Resurrección de Lenzoni* (Rosario, Ed. Palace: 1945), 3) Cubierta de Alfredo Laborde para el libro de Fausto Hernández, *In mente I: Pampa* (Rosario, Cuadernos del Litoral: 1938), 4) Ilustración de R. Warecki para el libro de Félix Molina Téllez, *La ronda de los candiles. Poemas* (Rosario, Ed. América: 1938).

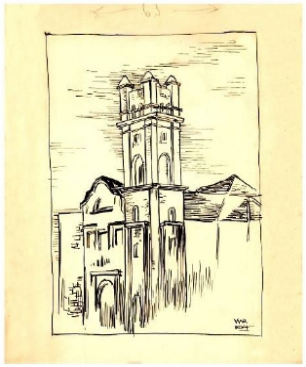
Revista *Paraná*



Selección de ilustraciones y grabados de R. Warecki para la revista Paraná, 1) Ilustración para el índice de la revista (1941-1943), 2) (derecha) Imagen para el texto de Luis María Albamonte, "La terrible mentira de Sámbur" (1943), linóleo, 3) (arriba, derecha) Ilustración para el texto de Ricardo Ernesto Montes i Bradley, "¿I ahora, Pedro?" (invierno de 1941), 4) y 5) (izquierda, debajo de la 1), Ilustraciones para el texto de Félix Molina Téllez, "Momentos de la muerte transparente", (1943), 5) ilustraciones para los textos biográficos de Elías Díaz Molano "Mirarse el ombligo" e Irma Peirano "Mi parábola" (verano de 1941).

Selección de caricaturas y viñetas de R. Warecki para diferentes números de la revista *Paraná*.

El antiguo Templo de la Merced –Santa Fe–



Selección de ilustraciones y grabados de R. Warecki para la revista *Paraná*. 1) Ilustración para el texto de Mateo Booz, "Noches de verano" (verano de 1941), 2) Imagen para el texto de Carlos María Onetti, "Situación de Andrade" (1943), 3 y 4) Las dos de abajo corresponden a viñetas para diferentes notas de la sección "Espinel", 5) La última es una viñeta para el texto de Ricardo Ernesto Montes i Bradley, "¿I ahora, Pedro?" (invierno de 1941).

Selección de viñetas de carácter surrealista para distintos números de la revista *Paraná:* (de derecha a izquierda y de arriba abajo: 1 y 2) Pedro Gianzone, 3 y 4) Amadeo López Armesto, 5) Juan Berlengieri, 6 y 7) Pedro Gianzone, 8) Manuel Suero, 9) Alfredo Laborde, 10) Leónidas Gambartes

CAPÍTULO 2

Entre textos e imágenes.
El diseño aplicado en la literatura y el teatro

Los trabajos incluidos en este capítulo abordan la incursión de Warecki en torno al diseño aplicado a textos de ficción literaria, portadas de libros, cuentos infantiles y obras teatrales. Si en el apartado anterior analizamos las experimentaciones del artista en el ámbito de la gráfica revisteril y en algunos proyectos editoriales, lo que une a estas ilustraciones y diseños es, en gran medida, su relación con la literatura. Como vimos, Warecki se vinculó con una gran cantidad de escritores, periodistas y dramaturgos que lo convocaron habitualmente para ilustrar y decorar sus cuentos, novelas, artículos periodísticos, para crear las tapas de sus libros, e incluso también para elaborar bocetos y escenografías de obras dramáticas. Aunque muchos dibujantes colaboraron de manera anónima en el decorado de libros y textos, fueron relativamente escasos los artistas que dedicaron gran parte de su producción al diseño de pequeñas piezas gráficas. Debido a esto, una profunda indagación en distintos archivos y repositorios permitió descubrir y volver a poner en valor una cantidad importante de obras de pequeño formato, que se encontraban diseminadas en diversos espacios y que por su calidad perecedera hubiera sido difícil restituir de otro modo.

Por un lado, se consideran las ilustraciones para libros realizadas en el marco de diversas editoriales en donde colaboró debido a su amistad con algunos libreros y editores de Rosario y Buenos Aires. En relación a esto se analiza de forma separada el libro de cuentos *La barranca y el río*, de Abel Rodríguez, para luego pasar a trabajar sobre las ilustraciones para textos infantiles aparecidas en la prensa y, por último, la participación del artista en torno a las experiencias teatrales independientes. Todas estas manifestaciones tienen como hilo conductor los textos e imágenes impresos, ya sea a través de libros de cuentos, novelas, obras de teatro o mediante las secciones literarias de la prensa. Como sostiene Deborah Wye, a diferencia de la pintura, que tiene un efecto visual inmediato en el espectador, el libro se caracteriza por una secuencia temporal, y escudriñar sus páginas implica una forma muy íntima y personal de relacionarse con estos objetos.[162] Con la intensión de producir esta experiencia, los artistas podían elaborar imágenes que tradujeran visualmente algún episodio de la narración, construir nuevos

[162] Wye, Deborah, "Sobre arte y libros: una introducción", en Rowel, Margit; Wye, Deborah, *et.al*., *El libro ruso de vanguardia…op.cit,* pp. 10-23.

sentidos o directamente contradecir los textos. A menudo Warecki empleó estas estrategias que combinó en algunos casos con la incorporación de colores puros y contrastantes que funcionaron para producir un mayor impacto visual en las portadas de libros, las cuales debían llamar la atención en las vidrieras y destacarse dentro del resto de las publicaciones, y en especial de las revistas. Sin embargo, la importancia dada a la materialidad del objeto no fue un rasgo distintivo únicamente de los libros, sino también de las ilustraciones aparecidas en las secciones literarias de los diarios, que buscaban atraer nuevos lectores mediante la publicación de cuentos breves y ensayos acompañados por imágenes.

Si como sostiene W. J. T Mitchell la interacción entre textos e imágenes forma parte de la representación en sí misma, los textos del capítulo no se proponen sólo describir esas interacciones, sino rastrear, por un lado, las fuentes estéticas e iconográficas que le interesaron al artista y, por otro, los vínculos que sostuvo con distintas figuras de la cultura, con el objetivo de reparar en otras dimensiones menos conocidas de su trayectoria, arrojar luz sobre aspectos generales de la coyuntura y reponer, siempre que sea posible, la relación de Warecki con el mundo social. En la medida en que las amistades y proximidades cultivadas durante la época devinieron en proyectos que resultaron en productos culturales y artísticos concretos, no pueden dejar de considerarse los lazos que unieron a Warecki con otros artistas, libreros, editores, escritores, periodistas y dramaturgos. Este capítulo busca, entonces, indagar en algunos aspectos de la producción del artista que se activaron desde la amistad y la intimidad.

2.1. La tradición del libro ilustrado

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 segmento 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 cincuenta, 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.

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.[163] 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,[164] 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 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

[163] 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.

[164] Sagastizábal, Leandro, *op.cit.,* De Diego, José Luis (dir.), *op.cit.,* Giuliani, Alejandra, *op.cit.*

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 aún menos se sabe 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 examinar 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.[165] 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.

---

[165] Luego de la muerte de Laudelino Ruiz en 1972 la Librería y Editorial Ruiz continúo 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", intervenida y desmantelada por el gobierno de facto en 1977.

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"[166] 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 convergieron 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: la Librería y Editorial Ruiz

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.[167] 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.[168] Nacido en la ciudad de Robles, España, Laudelino Ruiz (1904-1972) se radicó desde muy joven en la Argentina, donde

---

[166] Benjamin, Walter, "Sobre el concepto de historia" en *Obras 1, 2*, Madrid, Abada, 2008, pp. 303-318.

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

[168] 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… op.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.

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.[169] 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 amplio[170] 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.[171] Entre los años diez y treinta ambos podían encontrarse

---

[169] Seguimos la cronología aportada por Liliana Ruiz, disponible en https://baltasaraeditora.wordpress.com/tag/laudelino-ruiz/, última revisión 28 de diciembre de 2020.

[170] 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.*

[171] 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.

colaborando juntos en revistas libertarias difundidas en Rosario, Santa Fe, Córdoba y Buenos Aires.[172]

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.[173] 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 Mikielievich. 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.[174] 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.[175] 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

---

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.

[172] 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.

[173] 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.

[174] "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.

[175] 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.

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.[176] La coincidencia de los jóvenes escritores impulsados gracias al ejercicio del periodismo 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.[177]

---

[176] 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.

[177] 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

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 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 decoración e 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.[178] 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 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

si se considera la fuerte crisis que estaba atravesando la industria editorial y la prensa gráfica debido a la escasez de papel.

[178] *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.

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.[179]

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.[180] 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.[181]

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.[182] 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

---

[179] 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.

[180] 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, Princenton Architectural Press, 2005; Brown, Kathryn (ed.), *The Art Book Tradition in Twentieth-Century*, Farnham, Ashgate, 2013; 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.

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

[182] 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*.

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. Correas, Hernán Gómez, Félix Mollina 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.[183] 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

[183] 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.

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 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,[184] 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".[185] Se trata de una obra que presenta un panorama de la novela contemporánea, cuya portada 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".[186] 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

[184] 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.
[185] "Dioses del Tiempo, de Félix Molina Téllez", en *Nun. Crítica, Artes, Letras*, Rosario, 1941, p. 25
[186] "Nota Editorial", en Molina-Téllez, Félix, *El mito, la leyenda y el hombre: usos y costumbres del folklore*, Buenos Aires, Ed. Claridad, 1947.

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 lobisóme (sic.).[187]

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".[188]

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

[187] Molina-Téllez, Félix, *El mito, la leyenda y el hombre, op.cit*, p. 89.
[188] *ibidem*, p. 173.

tipografía del título trazada con brochazos de pintura roja y unas manchas de témpera 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 del sentido literal del texto para expandir o contradecir su significado textual.[189]

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 Ruiz: *Pablito. La novela de un niño campesino*, con carátula de Ricardo Warecki e ilustraciones de Pedro Milanesio.[190] 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

[189] Sobre estas variantes de su obra véase el apartado "Los emprendimientos editoriales de Montes i Bradley" dentro del capítulo 1.

[190] 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.

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.

La Editorial Rosario

Paralelamente a su trabajo como ilustrador en la empresa de Ruiz, Warecki se incorpora a un nuevo emprendimiento: la Editorial Rosario, fundada en 1944 por un grupo de profesores desplazados o renunciantes 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 mantenido una intensa participación dentro las tramas sociales e intelectuales vinculadas con los sectores del liberalismo y el republicanismo español; por lo que el 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.[191] 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".[192] Esto da cuenta de la orientación que fueron perfilando los integrantes del cuerpo editorial, desde la adhesión a los valores humanitarios del

[191] "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.
[192] *Ibidem*, pp. 19-20.

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.[193] 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.[194] 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, hasta 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

---

[193] Diversos aspectos sobre el itinerario de este espacio cultural fueron abordados 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, nº 24, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre de 2019, pp. 1-49, disponible en: https://drive.google.com/file/d/1TdES2qfh56KTEDoM6rvhx-WwH0kl7RT5/view y "Aldo Magnani en Amigos del Arte. Un recorrido por los salones", en Fantoni, Guillermo *et.al*., Ojos de cristal: obras de Aldo Magnani 1948-1978, cat. exp., Rosario, Ediciones Castagnino/macro, 2022, pp. 26-35.

[194] 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.

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.[195] 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.[196]

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*

[195] 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.

[196] 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.

internacional. Antes y después de la guerra, del español Augusto Barcia Trelles.[197] 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".[198] 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 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 compositivas 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.[199] 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

[197] 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).

[198] Romera Vera, Ángela, "Prólogo", en Döblin, Alfred, *No habrá perdón*, Rosario, Ed. Rosario, 1945.

[199] Además de Warecki participaron: Laura Bustos Vocos, Alberto Nicasio, Juan Carlos Pinto, Manuel Rueda, Manuel Suero y Ricardo Supisiche.

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.[200] 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 colaboraciones

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

[200] 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.

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. 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 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).[201] 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",[202] 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.[203] 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 plasmara 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.[204] En este caso un niño dentro de una habitación mira hacia una ventana

---

[201] 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.

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

[203] *Ibidem*, p. 10.

[204] 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.

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.[205] 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.[206] 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

[205] 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.

[206] 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.

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 Aristídes 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.

Podríamos sostener que 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 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. De todos modos, este breve pero intenso periodo de experimentación le permitió desarrollar lazos con figuras de la cultura, la literatura y del mercado editorial, que se sostendrían a lo largo del tiempo. La relación con el escritor Abel Rodríguez, por ejemplo, da lugar a una serie de colaboraciones, que examinaremos a continuación.

2.2. La barranca y el río

Entre algunas experiencias que merecen una consideración aparte se encuentran la participación de Ricardo Warecki y Santiago Minturn Zerva en la ilustración del libro *La barranca y el río* de Abel Rodríguez, así como la preferencia del artista por las temáticas vinculadas a la región litoraleña, el paisaje fluvial y los espacios físicos que bordean los confines de la ciudad, visible en un conjunto de piezas gráficas y pictóricas que trascienden este volumen en particular. En esas obras Warecki exhibe las zonas marginales de la sociedad moderna gravitando sobre los espacios cercanos a la barranca del río Paraná, cuyas aguas habían sido motivo de una tradición literaria regional que ponía el acento en la descripción del entorno geográfico, en la incorporación de temas ligados a alguna catástrofe como la inundación, y en la crítica social. En algunos de los textos ilustrados por el artista, la costa se convertía en una metáfora de las orillas, pudiendo representar la idea del camino hacia otros mundos, para alentar la esperanza de un cambio posible, pero

visto desde la lejanía.[207] La representación del agua oscurecida del río y su vinculación con los márgenes sociales habitados por seres melancólicos y desposeídos fue un tema transitado por Warecki no sólo en las xilografías realizadas para el libro de Abel Rodríguez sino también en otras piezas gráficas que servían como acompañamiento de textos literarios, y en una serie de obras pictóricas, por lo que constituyó un argumento reiterado y una preocupación constante a lo largo de su producción visual. En este sentido, se introduce brevemente la vinculación del escritor con el movimiento anarquista, los temas desarrollados en su literatura y, en relación a esto, se examinan las xilografías realizadas por Minturn y Warecki para los cuentos del libro mencionado, la forma en que las imágenes interactúan con las narraciones del autor y, por último, se tienen en cuenta otras obras de Warecki dedicadas a la representación del río y sus alrededores.

El libro *La barranca y el río* fue editado en 1944 por el Círculo de Prensa de Rosario, institución inaugurada a fines del siglo XIX que congregaba a periodistas locales. Warecki se desempeñó como miembro de este organismo durante varias décadas realizando una profusa labor gráfica, en tanto Minturn Zerva fue un grabador y pintor que había adquirido un alto reconocimiento por su empleo de una técnica limpia de líneas simples centrada en las calles del barrio, las noches en el campo y el paisaje solitario. Ambos artistas habían tenido una relación de amistad con diferentes escritores de la época que solían frecuentar los cafés o los talleres de los pintores y escultores, como Abel Rodríguez. Este escritor se desempeñó como corresponsal en el diario *La Capital* de Rosario durante más de tres décadas, siendo reconocido fundamentalmente por su participación en el Grupo de Boedo, donde desarrolló una literatura vinculada al mundo del trabajo, a partir de su propia experiencia como obrero de la construcción.[208] A través de la militancia anarquista, a inicios de los años veinte se vinculó con los redactores de la revista *Extrema Izquierda*, una publicación fugaz que se transformó en el germen del movimiento boedista, y luego continuó participando en *Los Pensadores* y en *Claridad*.[209] En esas publicaciones se relacionó con Antonio Zamora y su grupo de colaboradores: César Tiempo, Álvaro Yunque y Elías Castelnuovo, quien dirigía en ese momento la colección Los Nuevos de la Editorial

---

[207] Un ejemplo son los textos que exhibieron una nueva mirada hacia el paisaje cultural del río, como los de Mateo Booz, Luis Gudiño Kramer y Rosa Wernicke. Sobre la literatura que tuvo al río como argumento, véase Prieto, Adolfo, "El Paraná y su expresión literaria", en *Paraná, el pariente del mar*, Rosario, Ed. Biblioteca, 1973, pp. 395-420.

[208] En una entrevista de 1976 realizada por Reynaldo Uribe, Elías Castelnuovo destacaba: "Veníamos de la clase obrera y la mayoría trabajaba [...]. Abel Rodríguez era albañil y yo, linotipista. Trajimos un mundo desconocido para nuestra literatura, que era el mundo del trabajo, y escrito por los mismos trabajadores". Uribe, Reynaldo, "No teníamos otro horizonte que la revolución", en *Sudestada. Cultura, política y actualidad*, nº 90, Buenos Aires, julio de 2010, disponible en https://www.revistasudestada.com.ar/, última revisión 18 de mayo de 2020.

[209] Candiano, Leonardo y Peralta, Lucas, *Boedo. Orígenes de una literatura militante*, Buenos Aires, Ediciones Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2007, p. 238.

Claridad, donde Abel Rodríguez publicó en 1927 su primer libro titulado *Los bestias*. Entre 1924 y 1931 la colección difundió la obra de jóvenes escritores argentinos de izquierda, en mayor medida a través de libros de cuentos y poesías ilustrados por Guillermo Facio Hebequer, José Arato, y otros. Poco después, en 1929, la editorial volvió a incluir al escritor en una compilación de cuentos y muchos de sus textos realizados entre los años veinte y cuarenta se imprimieron en diarios y revistas literarias de Rosario y Buenos Aires, donde tuvo una participación muy activa.

Su libro *Los Bestias* está compuesto de seis cuentos breves en donde aparecen escenarios empobrecidos habitados por vagabundos, presos, trabajadores portuarios y borrachos que prefiguran los escenarios y personajes desarrollados diecisiete años después en los relatos de *La barranca y el río*.[210] Los protagonistas de esas historias han perdido la humanidad a causa del sistema social que los expulsa por lo que son seres salvajes, bestializados y embrutecidos por las duras condiciones que deben soportar: el hambre, la explotación, la deshonra, la crudeza de la miseria. Sus pasiones brutales son para el escritor, producto de la sociedad capitalista que los corrompe y de la misma naturaleza sombría del hombre. La estética anarquista usualmente hizo uso de las figuras de los desheredados y desahuciados por la sociedad en donde los miserables ocupan un lugar central dentro de los temas de la literatura y del arte, un pesimismo que impregnó tanto los escritos del Grupo de Boedo como las imágenes de los artistas vinculados al anarquismo a nivel internacional.[211]

En consonancia con la militancia anarco-sindicalista de Abel Rodríguez, los diez cuentos de *La barranca y el río* proponen un tipo de literatura vinculada con los ideales de la cultura libertaria cuya realidad se inspira en un determinado estrato social: las clases proletarias y desposeídas. La obra de los escritores inscriptos en estas tendencias se caracterizaba por un uso del viejo realismo crítico enmarcado en los oscuros aspectos de la vida de las clases populares que procedía del aprendizaje de los temas, procedimientos

---

[210] Un articulista mencionaba sobre la distancia de tiempo que había entre los libros publicados por el escritor: "entre el primero y el de ahora median muchos años, que Rodríguez ha repartido entre su labor literaria dispersa y el periodismo anónimo. También entre el observar atentamente a los tipos que le chocan y embeberse ante el paisaje paranaense que lo circunda y el soltar su imaginación tras aquéllos y éste, a la caza del material que después trocará en imágenes literarias su habilidad de narrador. De esta observación y subsiguientes conjeturas nació la decena de cuentos que contiene *La barranca y el río*", en "Momento bibliográfico. Libros y Revistas", *Anales de Rosario*, cuaderno nº 1, CPR, Rosario, 1944-1945, p. 89.

[211] En su ensayo sobre la cultura libertaria española Lily Litvak les dedica un capítulo a estas figuras. Véase: "Los desheredados", en *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2001, pp. 101-138. Por otro lado, diferentes artistas argentinos, entre ellos el grupo de Los Artistas del Pueblo, incorporaron las temáticas y estilos visuales característicos del anarquismo, que combinaron con sus búsquedas estéticas personales: Muñoz, Miguel Ángel, *Los Artistas del Pueblo 1920-1930*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008 y Devés, Magalí Andrea, *Guillermo Facio Hebequer. Entre el campo artístico y la cultura de izquierdas*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2020.

y marcos aportados por la narrativa rusa. Como señala Beatriz Sarlo, la insistencia en la representación realista no puede ser pensada como una reflexión mimética, sino que tiene más bien un valor ideológico.[212] La obsesión psicológica por los marginados, la exaltación del humilde, la prostituta, el vagabundo y los habitantes de los bajos fondos constituían el marco afectivo y social para estos obreros y trabajadores gráficos recién llegados al campo cultural y convertidos por lo general en periodistas. En un esquema que iba de Tolstoi y Dostoievski a Gorki proponían retratar los horrores del mundo viendo en la Revolución Rusa un ideal de cambio social. Los márgenes de la ciudad, el trabajo en las fábricas, los habitantes de los bordes y las periferias pobres se convierten en temáticas narrativas de una nueva literatura, con una estética propia que retrataba las tragedias del pueblo y el poder de la protesta social.

En torno a esta perspectiva literaria cultivada por Abel Rodríguez nos preguntamos: ¿de qué manera el río delimita la vida social y cultural de los personajes que describen las narraciones? ¿cómo eso se traduce en imágenes? En sus cuentos, la criminalidad y el hombre vencido forman parte de un horizonte cultural cuya metáfora son las aguas turbias del Paraná. Es por eso que el río oscurecido por el barro, la espesura de la maleza y la inmoralidad humana se reiteran casi con obsesión en la narrativa del escritor. Las aguas densas que generan depresiones en la tierra fueron tradicionalmente enlazadas con la melancolía de la muerte y la meditación solitaria, por lo que no es extraña esa conexión tan estrecha entre el agua, la melancolía y la miseria social en sus historias. Roberto Giusti se refería en el prólogo del libro a esa relación entre el agua turbia y la oscuridad psicológica de los personajes:

> Eso es lo que hace Abel Rodríguez: irisar con burbujas de poesía el barro en que están enterrados los personajes de sus cuentos.
>
> El barro… Algunos de sus tipos él los ha extraído de las orillas y las aguas turbias del Paraná, en cuya contemplación parece haberse embebido largas horas muertas, contemplando deslizarse las embarcaciones río abajo, «tumbado, como el niño de "El hombre que leía a Kant", en la cima de las barrancas o sentado en el muelle, golpeando el vacío con la punta de los pies».[213]

---

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

[213] Giusti, Roberto, "Prólogo", en Rodríguez, Abel, *La barranca y el río*, Rosario, Círculo de Prensa de Rosario, 1944, p. 13.

En sus textos, el río era también una zona intermedia entre las islas y la ciudad, un lugar de paso entre la espesura de la vegetación que avanza y los barrios suburbanos, identificación que había abonado también otra de sus obras menos conocidas, *Camalotes en el río*.

Las xilografías de Santiago Minturn Zerva y Ricardo Warecki que acompañaron los cuentos completaron visualmente las narraciones a través de la imagen del paisaje natural o urbano, pero con distintos modos en función de los estilos estéticos que caracterizaba a cada uno. Las estampas de Minturn continuaban el registro temático y formal de sus trabajos previos, es decir, la representación de paisajes inhóspitos con entramados de líneas finas y texturas densas elaboradas mediante la herramienta del buril, mientras los grabados de Warecki eran más narrativos y describían alguna escena del cuento a partir de figuras ensimismadas e inmersas en sus pensamientos íntimos que por lo general referían a los personajes de los relatos: niños, mujeres, vagabundos, borrachos, marineros y pescadores que deambulaban por los límites más pobres de la ciudad. Sin embargo, las composiciones de ambos se acercan cuando imaginan los espacios naturales que bordean el río y es difícil distinguir a quien pertenece cada estampa en los casos en que no fueron firmadas.

Por sus características, estas imágenes pueden vincularse a la amplia tradición narrativa del grabado en madera que tuvo un fuerte peso como sustento del libro escrito. Las copias impresas podían llegar a un público extenso debido a su condición de reproductibilidad, bajo costo y rápida elaboración, lo que permitía retratar acontecimientos que la pintura tardaba más en registrar y a su vez el grabado y la gráfica eran, por sus posibilidades de propagación masiva de contenidos sociales, algunos de los medios habitualmente utilizados por los artistas vinculados a las tendencias políticas de izquierda.[214] Asimismo, los fuertes contraste de blancos y negros y el lenguaje sintético del grabado inspiraron algunas de las ilustraciones de libros más interesantes realizadas durante el periodo de entreguerras. El hecho de que tantos artistas se hayan sentido atraídos por el diseño de piezas gráficas para libros, publicaciones periódicas, anuncios publicitarios o realizaran encargos prácticos creando instalaciones para vidrieras y decorados teatrales, indica una relación con diferentes áreas de la cultura impresa y del mercado comercial de circulación masiva que generó a lo largo del siglo XX una red muy amplia de encuentros entre pintores, escritores, músicos, diseñadores y dramaturgos. En

[214] Sobre la vinculación del grabado con la difusión de contenidos políticos y sociales, y en particular con los movimientos de izquierda: Dolinko, Silvia, "Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina", en *Separata*, nº 15, Rosario, CIAAL/UNR, 2010, pp. 20-37 y Benavidez Bedoya, Alfredo, *El grabado social y político en la Argentina del siglo XX*, cat. exp., La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1993.

ese contexto de producción aplicada a objetos de la vida cotidiana, las cubiertas de libros se convirtieron en un vehículo de experimentación visual en un espacio donde se integraban el arte y la literatura. Entre las diversas actividades que podía desarrollar un artista en la producción de libros ilustrados se encontraban el diseño de portadas, tipografías, exlibris, la incorporación de grabados, litografías, xilografías y aguafuertes en algunos casos estampados del taco original sobre papeles especiales o la elaboración de dibujos e ilustraciones que acompañaran los textos. Los artistas también podían colaborar con algún escritor con el que tuvieran una afinidad estética, ideológica o con el que hubieran trabajado en algún otro ámbito, como las redacciones de los diarios y publicaciones periódicas, donde usualmente solían confluir los pintores y escritores. Estos también se relacionaron entre sí en el ámbito social, en los teatros, bares y cafés donde generaron relaciones íntimas y amistades que se extendieron al ámbito creativo dando lugar a una poderosa comunidad, sólo en ocasiones interrumpida por las rivalidades personales o artísticas existentes.[215]

Entre el agua y las orillas

Ricardo Warecki realizó el diseño de la portada del libro a través de una ilustración en blanco y negro sobre la que se superponía el título con una tipografía en rojo intenso. Esta elección cromática estaba relacionada con la preferencia entre los anarquistas y comunistas por ciertos colores como el rojo, contrastado por lo general con blanco y negro, utilizado por sus cualidades simbólicas asociadas con la protesta y la revolución política. Si bien Warecki no militaba en el anarquismo, había tenido una filiación temprana con el movimiento que luego se desplazó al radicalismo[216] y en las movilizaciones políticas de la época el rojo era identificado con la rebelión proletaria a través de banderas y carteles. Debajo de esta tipografía redondeada, la imagen se extendía entre la cubierta delantera y trasera dando continuación al paisaje de la barranca sobre la costa, como si se tratara de una fotografía panorámica que permitía tener una visión en conjunto de este terreno natural con sus accidentes geográficos y tipos sociales que lo componen. En el margen derecho de la portada un pescador deja pasar las horas sentado sobre un tronco mientras

[215] Pierre Bourdieu se refiere al intercambio entre los artistas y escritores a partir del apoyo que éstos últimos les dieron a los pintores para liberarse de la autoridad de la Academia y también por el modo en que proporcionaron un marco narrativo a los descubrimientos plásticos que se estaban llevando a cabo. Bourdieu, Pierre, "Los intercambios entre los pintores y los escritores", en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 [1992], pp. 201-209. También véase: Rowel, Margit; Wye, Deborah, *et.al*., *El libro ruso de vanguardia…op.cit.*

[216] Un traslado de la representación política que fue habitual en el movimiento obrero y en el campo intelectual argentino de entreguerras, junto a la dominancia del sindicalismo en los espacios gremiales. Romero, Luis Alberto, "Buenos Aires en la entreguerra: libros baratos y cultura de los sectores populares", en Armus, Diego. (comp.). *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990, pp. 39-89.

fuma una pipa en la orilla del río y varios metros por detrás otros regresan con su canoa y redes pesqueras. La imagen se relaciona con el estilo de las ilustraciones para cuentos realizadas por el artista para los diarios, donde usualmente utilizaba procedimientos como la témpera aguada, el grafito o el entintado en composiciones de estilo narrativo que tomaban como referente la gráfica de circulación masiva. También había realizado ilustraciones de un estilo similar para algunos relatos de Abel Rodríguez publicados en los primeros años cuarenta en el diario *La Capital*, posteriormente compilados en el libro. Tanto esos dibujos iniciales como los grabados incorporan tipos populares, trabajadores del río y pescadores que habitaban un mundo olvidado a espaldas de la ciudad. La ilustración de la cubierta puede considerarse también otra versión de la imagen realizada para el primer cuento del libro "El pescador y el cuentista" en donde el escritor busca deconstruir las formas del relato a partir de un procedimiento narrativo que le permite entrar y salir del discurso continuamente, entretejiendo las memorias personales con la ficción. El texto alude a la figura de un pescador absorto en sus pensamientos que no puede concentrarse en la actividad que está realizando. La historia de este personaje es construida por un relator externo (el cuentista) que va imaginando su vida mientras se pierde en recuerdos propios. En la xilografía que acompaña el cuento el hombre sostiene su caña de pescar con la cabeza gacha y la mirada fija mientras por detrás el cuentista contempla la escena. El motivo de la cabeza inclinada y el puño cerrado se corresponde con una serie de atributos largamente evocados en la tradición iconográfica: el de las figuras meditativas inmersas en el dolor o el pensamiento creador. En el prólogo Roberto Giusti definía a estos hombres como seres extraviados, derrotados física y moralmente por la máquina social y humana: "son víctimas de sus pasiones, de su abulia, de la lujuria, en una palabra, del barro de que estamos amasados, a veces de la misma naturaleza que aprisiona a los hombres como tela de araña". El barro que se desprende desde la cima de la barranca depositándose en el fondo del río, argumento de algunos de los cuentos, es utilizado como metáfora de la oscuridad interior de los personajes, cuyas historias están entrelazadas por la muerte, el abismo psicológico y el entorno pobre que rodea estas zonas alejadas de la ciudad.

La presencia del agua, el horizonte isleño y el cielo nebuloso fueron motivo de la xilografía para el cuento "La barca" basado en una historia de crimen y misterio, donde los habitantes de los bajos fondos componen un espacio social marginal que se transforma casi en pintoresco por su reiteración entre los escritores de identificación anarquista. La estampa exhibe una escena del relato en la que el marinero y su amante regresan de la isla:

> Desde entonces, todas las mañanas, Pipo hacía viajes a la isla, de donde regresaba a media tarde con su embarcación repleta de troncos y paja brava. Depositaba su carga en la ribera, y luego se tumbaba en la playa a fumar su pipa y a contemplar el cielo resplandeciente. Feliz como ningún hombre, su vida transcurría en la isla, en el río, en la barca. Sus paseos, cuando llegaba a tierra, se limitaban a andar un poco por la playa y cambiar un par de palabras con los pescadores. Sí, la vida de Pipo era feliz. Pero allá, en la isla, había víboras enredadas entre los camalotes, y también había una mujer.

Esa mujer de las islas con una "sugestión de selva" fue transformando su aspecto cuando luego de conocer al pescador comenzó a frecuentar las calles de la ciudad, que en el cuento emerge como espacio de la lujuria y el vicio.

> (…) la mujer manifestó su deseo de volver a la ciudad. Pipo la acompañó. La acompañó muchas tardes. Pero luego prefirió su barca, su pipa y la contemplación silenciosa del río, y entonces ella fue sola por las calles. Volvía a la barca al anochecer. Traía los ojos brillantes y la boca sedienta. El hombre la observaba en silencio y sorbía del caño de su pipa; sorbía inútilmente porque estaba apagada. Llegada la noche, ella contemplaba las luces que brillaban en la distancia y él tenía la mirada fija en las sombras espesas que cubrían el río.

Raymond Williams se refirió a las asociaciones literarias sobre los asentamientos humanos que se generalizaron a lo largo de la historia. Usualmente la ciudad era concebida como un lugar de progreso y civilización, pero a la vez de ruido, vida mundana y ambición, a diferencia del entorno rural incontaminado, en este caso las zonas marginales y costeras que podrían asimilarse a lo rural, donde imperan la inocencia y la virtud, así como "el atraso, la ignorancia y la limitación".[217] Siguiendo por momentos estos contrastes, el relato concluye con la muerte del navegante y el envenenamiento de su mujer, causado por la picadura de las serpientes del río. Sin embargo, la totalidad de los cuentos de Abel Rodríguez transcurren en las zonas suburbanas o costeras como escenario atravesado por la locura, la muerte y la inmoralidad humana, transformando las asociaciones tradicionales sobre la ciudad y el ámbito rural, pero haciendo énfasis en la vida sencilla de esos espacios marginales alejados del centro urbano. A partir las renovaciones del lenguaje producidas en el arte y la literatura argentina desde los años veinte, pareciera ser más importante la proximidad conflictiva entre la ciudad y los escenarios suburbanos que entre la ciudad y el campo. Esto se puede ver en los cuentos de Abel Rodríguez, donde la zona natural del río se presenta como un espacio caracterizado por sus relaciones complejas con la civilización metropolitana e industrial.

[217] Williams, Raymond, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2011 [1973], p. 25.

Pero el río no es sólo el contexto en el que se producen las historias, también es un territorio de experiencias interiores para los personajes y una imagen simbólica de la condición social de la vida humana. Las situaciones se desenvuelven en ese ambiente con un tono pesimista marcado por la desilusión, la desesperanza y los finales lúgubres que caracterizaron la literatura del grupo de Boedo.[218] No obstante, lo que diferenciaba a este escritor de los otros boedistas era un tipo de narración que podía hacer uso de un lenguaje indirecto o dar espacio a la libre interpretación y no por eso ser menos comprometida políticamente con la realidad. En las imágenes esas asociaciones poéticas podían ser asimiladas o descartadas cuando el artista buscara hacer comprensible alguna escena en particular. En este sentido, el grabado de Warecki para el texto no se enfoca en el final traumático, sino que muestra la figura femenina sentada sobre la pila de troncos y el marinero con su pipa encendida mientras se trasladan hacia la ciudad a bordo de la barca. El artista elige un momento central de la narración que resulta fácilmente accesible para los lectores y a su vez permite imaginar las características físicas de los personajes y el escenario en que se desarrolla la acción. Por otra parte, la manera en que construye la obra a partir de un tratamiento sintético con trazos filamentosos, reiterados en el agua y el cielo, responde a una característica visual manifiesta en particular en sus grabados sobre madera, que en algunas oportunidades se trasladó a los dibujos resueltos en tinta.

Esa forma de tallar la madera el artista la aprendió a través de su padre, un inmigrante polaco que practicaba el oficio de la ebanistería a través de la decoración de piezas de madera, muebles y marcos de cuadros. Siguiendo los procedimientos del oficio familiar, el artista construyó sus estampas mediante el uso del buril trazando líneas finas y limpias a la manera de un dibujo, creando pasajes de luces y sombras, contrastes profundos y amplias zonas de texturas mediante redes de líneas con un efecto pictórico. Por lo general el artista realizaba sus diseños sobre viraró, una madera comúnmente empleada en trabajos de ebanistería, que por su dureza y resistencia facilitaba el cincelado de obras de pequeño formato, favoreciendo la precisión de la línea y los pasajes de valor. La técnica del buril le permitió enriquecer la gama de tonalidades entre el negro y el blanco, aportando transiciones más delicadas y superficies matizadas que no se podían realizar con una gubia. Esta se aplicaba en general en composiciones de grandes zonas planas que dejaban en evidencia la textura de la madera y los cortes, algo que en las delicadas xilografías de Warecki no se observa. El minucioso trabajo de artesano le permitió crear incisiones de diferente grosor y ahuecar porciones de madera de muy pequeño tamaño, logrando una gran sutileza en el diseño para hacer de cada pieza un objeto artístico en sí mismo.

---

[218] Candiano, Leonardo y Peralta, Lucas, *Boedo. Orígenes de una literatura militante, op.cit.*

Influencias estéticas e iconográficas

Por sus motivos y tratamientos, estas xilografías tienen una proximidad visual con las obras del grabador alemán Hans Alexander Mueller, quien había realizado una gran cantidad de láminas sobre paisajes marinos, pescadores y barcos. En su biblioteca personal, Warecki tenía un raro ejemplar escrito e ilustrado por este artista –publicado por una editorial norteamericana en 1939–, cuyos capítulos instruían sobre los diversos procedimientos técnicos para la impresión de grabados sobre madera destinados a la publicación de libros. El volumen se detenía especialmente en explicar las diferencias entre el grabado a fibra y a contrafibra, cuyos tacos podían ser cortados siguiendo el sentido de las vetas de la madera o transversalmente a la dirección del tronco, quedando las fibras en posición perpendicular al plano de la superficie a grabar. Esta última modalidad era utilizaba comúnmente en la ilustración de libros y revistas ya que el tallado del buril sobre la superficie de maderas naturalmente duras y cortadas a la testa, daba la posibilidad de crear imágenes con gran cantidad de detalles, como las elaboradas por Warecki para el libro. Por otra parte, las matrices trabajadas de este modo permitían generar un mayor número de copias al sufrir un menor desgaste, un factor que pudo haber sido decisivo a la hora de realizar grandes tiradas editoriales.

Pese a que las estampas de Mueller presentaban en su mayoría un lenguaje derivado de una combinación de cubismo y expresionismo, las temáticas y modalidades visuales de ambos artistas tenían puntos de contacto, aunque en las imágenes de Warecki prevalecía la representación de una realidad objetiva y misteriosa, acorde con los estilos puestos en circulación por los realismos de entreguerras. De todos modos, el volumen fue seguramente un material de referencia para la elaboración de las estampas, sobre todo los capítulos dedicados a la ilustración y decoración de libros a partir de viñetas, exlibris y xilografías, modalidades utilizadas comúnmente por el artista en la producción gráfica. Según el grabador alemán, el mejor libro ilustrado era aquel que resultaba atractivo tanto para el artista como para el escritor complementando el contenido del texto con el espacio dedicado a las imágenes. Mueller consideraba también que durante el desarrollo de una historia había pausas en las que la narración continuaba a través de las ilustraciones, y viceversa, generando un intercambio progresivo entre el texto y la imagen.[219] Esas reflexiones sobre las características de la producción de libros decorados junto con la temática portuaria y suburbana de los grabados a buril de Mueller pudieron haber sido verdaderamente sugerentes para el artista. Además, el tratamiento que este ilustrador

[219] Mueller, Hans Alexander, *Woodcuts and wood engravings: how I make them*, New York, Pynson Printers, 1939, p. 53.

hacía sobre el cielo, el agua y los barcos, tenía una proximidad con los entramados de líneas realizados por Warecki en sus estampas. En una época en donde los manuales dedicados a las técnicas de impresión y sus relaciones con los objetos materiales de circulación masiva no eran muy frecuentes, el tomo de Mueller –un maestro de grabado reconocido por sus xilografías e ilustraciones para libros de grandes escritores de la época–pudo haberse convertido en un importante dispositivo pedagógico y visual. La influencia de este volumen era visible no sólo en los grabados que acompañaban los cuentos sino también en el exlibris de la primera página del libro y en el conjunto de xilografías elaboradas por el autor durante la década del cuarenta. Ricardo Warecki había realizado en esa época una serie de exlibris con escenas en miniatura para libros de distintos autores. Estas pequeñas composiciones cobraron relevancia para los bibliógrafos y coleccionistas que comenzaron a demandarlos con mayor asiduidad durante los siglos XIX y XX por considerarlos una fuente de interés artístico e histórico.[220] El atributo que comparten es el dominio de un férreo virtuosismo técnico, la minuciosidad en el trazado y manejo de los materiales o el detalle escondido que debe ser descubierto con una lupa. Cuando se trataba de xilografías por lo general se realizaban con buril debido a la prolijidad que requerían al ser representaciones minúsculas con significaciones simbólicas y alegóricas cargadas de referencias históricas y culturales. Esto puede observarse en el diseño del artista para el libro, que exhibe una lechuza sobre un árbol y un pliego enrollado –comúnmente asociado a la literatura–, un escenario nocturno cubierto de estrellas y un planeta orbitando en el espacio. En la gráfica de Warecki los ambientes nocturnos eran lugares imbuidos de misterio y entornos propicios para evocar mundos fantásticos y ciudades de oscuridad.

La pequeña dimensión fue al mismo tiempo un rasgo característico en la producción del grabado modernista pensado en su relación con los textos literarios, el arte aplicado al diseño gráfico e incluso como obra autónoma. Si bien la mayoría de los grabados del artista fueron aplicados a textos o publicidades, también realizó trabajos para ser enviados a los salones y concursos organizados por el Museo Municipal de Bellas Artes y la Asociación Amigos del Arte de Rosario. Los temas de estas xilografías eran el horizonte fluvial, los personajes y escenarios particulares de la vida humilde en los bordes de la ciudad, las vistas de fábricas y suburbios o los interiores con figuras melancólicas y paisajes urbanos o rurales, tópicos que el artista adoptó y desarrolló durante el periodo.

Otros motivos cimentados en las estampas del libro eran las calles del barrio con sus casas bajas y tipos característicos. En general las obras de Warecki coincidieron con el

[220] Hopkinson, Martin, *Ex libris: the art of bookplates*, London, The British Museum Press, 2011.

tono pesimista de los textos dando un marco visual a las descripciones del autor.[221] En algunas de esas historias se entremezclaban el discurso irónico, los escenarios exóticos, la protesta social como agravio a los modos de vida del mundo capitalista y las visiones angustiantes. En relación a estos temas, los vínculos entre la realidad y el ensueño formaron parte de algunos relatos que incorporaron motivos surrealistas como la revelación de formas ocultas en el inconsciente. En "La madre" se conectan fenómenos como los lapsos de la memoria, las ilusiones y la fantasía a partir de la historia de un joven apesadumbrado por visiones pesadillescas que le llevan a suponer el inminente asesinato de su madre. El escritor emplea ciertos recursos como la extrañeza, el absurdo y la idea del inconsciente representado como una zona de oscuridad donde habitan el miedo y las figuras monstruosas que atormentan el sueño del personaje: "en las tinieblas que se encogen en el zaguán, cree ver rostros agresivos, de pupilas abiertas por el espanto". La xilografía refuerza el contenido del texto mostrando al niño mientras espera en el umbral de la puerta la llegada de su padre, supuesta figura criminal, durante las frías noches de invierno. A través de una sola escena el artista sintetiza la sustancia del relato al exhibir al joven adormecido, la silueta del padre a lo lejos y el ambiente enigmático del barrio bañado por la luz lunar. Los contornos de las sombras proyectadas sobre el patio de la casa refieren al momento en que el joven se entretiene con las siluetas de las figuras y las estrellas deformadas "con largos reflejos prolongados hacia el infinito" que le permiten olvidar por un instante su enorme turbación.

La oscuridad de aquellos relatos cuyos protagonistas transitaban horas muertas a orillas del río, coincidía con la visión existencialista desarrollada por el autor en sus historias. Otras veces se generaba un contraste entre los cuentos ambientados en los escenarios suburbanos y el exotismo del paisaje o sus habitantes. En "Municiones a bordo", el ambiente de la selva paraguaya con sus características particulares se enlaza al tema de la corrupción humana y la propensión de ciertas figuras de aislarse en lugares distantes e inhóspitos, como señala Abel Rodríguez, "de caer allí",

> (…) donde solo hay una barranca roja y agresiva, árboles retorcidos, víboras, arañas, mosquitos, lepra y algo peor: hombres amarrados a la selva! Hombres que llegaron a la selva con el propósito de hacer fortuna: sacar madera, cosechar algodón, tabaco, caña dulce y terminaron por quedarse para realizar, finalmente, las cosas más absurdas.

[221] "Los temas que aborda, de una realidad implacable, nos asoman a simas en las que no arde otra luz que la rojiza del drama (…). Cuando cerramos el volumen nos sentimos, irremediablemente, oprimidos, angustiados", en "Momento bibliográfico. Libros y Revistas" …*op.cit.*

Junto con la descripción de la naturaleza exuberante que bordea la costa del Paraná reaparece la idea de la ciudad asociada a un lugar de deseo, perversión y en este caso también, de la humanidad destruida por su propia indiferencia: "Mientras duraba su permanencia en la selva, no bebía una sola gota de alcohol; más cuando regresaba al pueblo (…) se emborrachaba sin tregua y andaba rodando de boliche en boliche, como una cosa sucia e inútil". En la imagen, la hilera de casas bajas y techos blancos se alinean sobre un horizonte recortado por el cielo nocturno. El formato rectangular acentúa el camino y la vista del paisaje, cuyas sombras avanzan sobre las construcciones precarias, mientras los hombres, alegres por el alcohol, conversan tambaleándose por las calles desiguales, en referencia a un instante preciso de la narración. Esta cartografía literaria de la periferia fue un tema trabajado por otros autores rosarinos y santafesinos preocupados por explorar los lugares y personajes humildes característicos de los bordes de la ciudad, inquietud que también desarrollaron los artistas que registraron los vaciaderos de residuos de la zona sur o los paisajes y asentamientos irregulares del bajo Saladillo, exhibiendo la miseria de esos territorios que durante la época no llegaban a tener límites precisos.[222]

Las visiones plásticas y literarias de esos entornos construyeron la imagen de un mundo sin utopías, poblado por seres errantes y despojados. A esto el autor incorporó referencias a la protesta política, pero siempre mediada por la indiferencia del sistema, como es posible observar en el cuento "Pérez, anarquista y revolucionario". Se trata de revoluciones individuales que por su radicalidad quedan reducidas, para el resto de los personajes del cuento, a hechos pintorescos o recuerdos lejanos del pasado. La estampa que acompaña el texto muestra a la provocadora figura del libertario con el ceño fruncido y su dedo índice apuntando a lo alto, mientras expone las sentencias de la desigualdad social en un congreso obrero celebrado en un teatro de Buenos Aires, lugar frecuente para este tipo de encuentros. La reunión había coincidido con los festejos del Centenario de la Independencia, por lo que las calles estaban completamente iluminadas con faroles: "Los porteños celebraban la fiesta con tal derroche de entusiasmo, que las calles de la ciudad presentaban un aspecto fantástico, sobre todo de noche, cuando miles y miles de bujías proyectaban sus reflejos hirientes". El protagonista, que cambió su nombre por el de Renovación Solidario Pérez, era considerado por la sociedad no más que como un reaccionario, un loco expulsado por el sistema, habitualmente encarcelado por su incitación al disturbio y la revuelta social. No obstante, entre sus compañeros de izquierda era recordado como un personaje "épico", que podía exponer ante un auditorio lleno las diferencias entre la electrificación moderna de la ciudad y los entornos suburbanos

[222] Fantoni, Guillermo, "Fin de ciudad, biografía plástica de Aldo Magnani", en *Ojos de cristal: obras de Aldo Magnani 1948-1978*, Rosario, Ediciones Castagnino/macro, 2022, pp. 8-25.

bonaerenses que carecían de los medios elementales de iluminación. Con la premisa "¡Cien luces! ¡Mil luces! ¡¡¡Un millón de luces!!! ¡Y en vuestros hogares ningún miserable farol!", el anarquista sentenciaba sobre las desigualdades sociales más cercanas sin incurrir en extensas disertaciones literarias sobre la desdicha del pueblo. Según el cuento, Pérez no era un intelectual, sino un simple obrero andaluz que repartía pan y llevaba siempre debajo de su brazo "un libro de tapas sucias que nunca leía", *La conquista del pan* de Piotr Kropotkin. A su vez, la ambigüedad y corruptibilidad del ser humano a la que refiere Abel Rodríguez en todos sus cuentos no está ausente en esta historia: "Alguien ha dicho, al recordarte (nunca falta un mal intencionado) que desempeñas ahora el puesto de comisario en no sé qué departamento de la provincia. Yo no lo creería, aunque te viera con el uniforme". Supuestamente, la misma persona que por sus ideas revolucionarias había sido privada de la libertad, luego formaría parte de ese mismo sistema opresivo que intentaba erradicar. Ese tipo de paradojas podía encontrarse en muchos de los cuentos del autor, como una forma de aludir a la perversión del mundo capitalista que transforma las relaciones humanas.

Agua, rocas, árboles: las estampas de Minturn Zerva

Inspirándose en los alrededores de barrios portuarios y fabriles cercanos a la Estación Sunchales, con sus viejos galpones, silos y ferrocarriles, Santiago Minturn Zerva representó, con sus xilografías de línea constructiva, a un sector de artistas bohemios de las primeras generaciones. Amigo de Gustavo Cochet, con quien aprendió el oficio de la xilografía, y del escultor Erminio Blotta, compartía con estas figuras una visión del mundo idealista y libertaria propia de la bohemia de fines del siglo XIX y principios del XX, complementando este estilo de vida socialmente radical con una filiación anarquista. Los recuerdos de Erminio Blotta sobre los primeros años de actividad compartidos junto a Gustavo Cochet, Santiago Minturn Zerva y Abel Rodríguez, "muchachos pobres, con un mundo de sueños, viviendo en barrios alejados", dan cuenta de la atmósfera particular que caracterizaba a los círculos artísticos y literarios de Rosario durante las primeras décadas del siglo XX.[223] Los modos de sociabilidad habituales de estos grupos radicaban en los espacios de los teatros, bares y cafés como el Bar Belga, el Bar Jofre, el Café Social, donde se reunían los pintores, poetas y periodistas de orientación socialista y anarquista o el café La Brasileña, donde solían concurrir Juan de los Ángeles Naranjo, Félix Molina Téllez, César Caggiano, Santiago Minturn Zerva, Gustavo Cochet y Abel Rodríguez, pero también, las redacciones de los periódicos y de las pequeñas revistas. Los encuentros en

[223] Blotta, Erminio, "El arte pictórico y escultórico", en *La Nación*, Buenos Aires, 4 de octubre de 1925.

los cenáculos del café, recuerda Blotta, "afinaban nuestra sensibilidad artística y nuestro espíritu selectivo".[224] Estas reuniones informales fueron, a principios del siglo, complemento de las academias de arte y de las primeras instituciones.

Las filiaciones políticas construidas en esos espacios se convirtieron en un marco de referencias para las producciones estéticas de muchos artistas y escritores de la época. En el caso de Minturn, los silenciosos paisajes de la ciudad con sus característicos surcos y parvas, los árboles, frutos y flores del litoral eran registrados por el pintor en sus largos paseos por los límites de la ciudad. A pocas cuadras de su casa, el borde del río le ofrecía un medio natural rodeado de arroyos y estanques de agua, árboles y plantas. El agua aparece en muchas de sus obras a través de fragmentos del puerto y del antiguo embarcadero, una zona cercana al paso bajo nivel que Berni registró en su óleo *Medianoche en el mundo* y un rincón que atrajo a muchos artistas de Rosario. En sus paisajes urbanos, Minturn exhibió la belleza natural de los barrios, el pintoresquismo de las casas bajas y las calles estrechas, los tapiales, patios, terrazas y galpones. Pero también representó zonas rurales despojadas donde el horizonte divide al cielo de la vasta llanura litoraleña. Los pastizales y animales del campo, los molinos, estanques, árboles y troncos naturales componen los motivos de sus naturalezas. Estos recodos solitarios aparecen una y otra vez como una recurrencia temática incluso en las xilografías realizadas para *La barranca y el río*, donde destacaba la belleza natural de los barrios y el paisaje.

Las estampas de Minturn no constituían por lo general referencias textuales directas sobre la obra literaria, aunque mantuvieron una intensa relación con lo escrito. Por ejemplo, en las xilografías que acompañan el cuento "Los ojos que no miran", el artista no se enfoca en sucesos concretos de la narración. El texto despliega la historia de un hombre que atraviesa el canal del río con su bote y encuentra entre la maleza unas hojas amarillentas de diario. Al leerlas se informa sobre el asesinato de varios rehenes y piensa en las atrocidades que sus manos serían capaces de cometer. Imagina entonces una ciudad sitiada en la que todas las noches los soldados acribillan a varios hombres y mujeres: "abren a balazos los ojos que no se querían abrir", apunta el escritor. Este trágico episodio se disuelve en las xilografías de Minturn. En una de ellas prefiere acentuar la quietud de un paisaje rodeado por agua y árboles, un pequeño rancho y una canoa, mientras en la otra, las ondulaciones de las olas dejan entrever unos ojos abiertos. En la primera, la imagen de la choza pobre evoca el refugio, la presencia humana. La segunda estampa emplea una referencia literaria más cercana, aunque por la manera en que fueron trazados los ojos parecería indicar que se trata más bien de un paisaje acuático. Algo

[224] *Ibidem.*

similar sucede en las imágenes impresas para otros cuentos como "El hombre que leía a Kant", el cual había sido publicado inicialmente en mayo de 1941 en el diario *La Capital* e ilustrado en esa oportunidad por Warecki. En las dos estampas de Minturn desaparece el tenor dramático de la historia para exhibir la silueta de un hombre caminando a orillas del río, el horizonte calmo del agua y un buque anclado. La idealización estética de la naturaleza había sido un tópico reiterado entre los anarquistas junto con la iconografía del trabajo, el pueblo y los desheredados. Algunos artistas vinculados a este movimiento político presentaron el paisaje en todo su esplendor como una metáfora sobre la eternidad del medio natural que permanece a pesar de la acción del hombre.[225] En muchas de las estampas de Minturn, el silencio que envuelve el ambiente da la impresión de tranquilidad y reposo, más que de desolación, coincidiendo con el estilo de aquellas obras que describen la naturaleza como un marco para el pensamiento y la meditación solitaria. Sin embargo, en estas imágenes se disipa la crudeza del argumento, no se muestra a los pobres que merodean buscando desechos en los buques de carga o a los mendigos "encorvados sobre los vaciaderos de basuras". Los personajes a los que refiere el escritor deambulan entre los desniveles de la barranca frente al río sin nada que perder y la mayoría de las veces sin ocupación, aunque en las xilografías de Minturn la naturaleza invade todo a su alcance. Según Lily Litvak, "los postulados naturalistas libertarios se identificaban a menudo con una actitud vitalista y hasta nietzscheana que se oponía a las restricciones impuestas por el Estado y la Iglesia. De allí se partía para la exaltación de la vida y los sentidos".[226] Como soporte de estas ideas, los artistas insinuaron el susurrar de las hojas, la tranquilidad del río, la poesía del silencio, exhibiendo un costado distinto, pero igualmente comprometido con la realidad.

El paisaje colmado de árboles, el río y la barca descansando sobre la orilla emergen en las xilografías realizadas para el cuento "Desde lo más hondo". A pesar de la aparente calma de las imágenes, es posible que el artista sugiriera la muerte que acontece en la historia a través de la profunda vegetación selvática y el extraño movimiento del follaje. La representación de sombríos bosques y grutas formaban parte de la iconografía asociada a la muerte y el inconsciente, por lo que no es de extrañar que el cuento hiciera referencia a estas figuras: "la gruta era profunda y oscura. Estaba empotrada en el seno de la barranca, y vista desde el medio del río parecía la boca abierta de una enorme bestia", señalaba Abel Rodríguez.

Otras imágenes, en cambio, activan de manera más directa las referencias literarias, como ocurre, por ejemplo, en la xilografía realizada para "Carbón", donde las sombras de

---

[225] Litvak, Lily, "La naturaleza", en *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español…op.cit.,* pp. 43-67.
[226] *Ibidem*, p. 56.

los obreros y sus herramientas de trabajo se perfilan en el fondo de un buque ennegrecido por el hollín:

> Las murallas de carbón se alzaban por todos lados y los buques sucios, arrimados unos a otros, impedían ver bien lo que sucedía en tierra. Allá lejos refulgía el río contrastando con estas aguas ennegrecidas y aceitosas que golpeaban pesadamente la línea de flotación de los barcos y llenaban de escoria el pie de la barranca.
>
> Aquel fragmento de cielo rayado por cuerdas y mástiles era lo único que quebraba la monotonía desesperante y negra que nos rodeaba. Sobre él, la silueta de un obrero resaltaba como una figura recortada en zinc.

La mina y los talleres sucios eran algunas de las imágenes habitualmente empleadas por los anarquistas al tratarse de lugares de profunda oscuridad, hundidos en una atmósfera húmeda y agobiante, donde el trabajo deformaba los cuerpos y ennegrecía las almas. En esos espacios infernales la luz aparece como una bruma que se infiltra entre las grietas de la embarcación: "El interior de la bodega era tan oscuro que la luz de las lámparas eléctricas apenas abría una hendija amarillenta entre las tinieblas". Allí la luz puede pensarse como una metáfora de la claridad que alumbra por momentos a la multitud obrera explotada, en contraposición a la "la luz mala" de la ranchada donde vivía uno de los trabajadores del buque carbonero. Asimismo, como en otros de sus cuentos, Abel Rodríguez desliza de forma pesimista la lucha política a partir de una huelga organizada en una noche tormentosa, que termina trágicamente. La visión de este infierno industrial urbano cercano al puerto, donde el trabajo es extenuante y la retribución escasa, pone al descubierto la codicia de quienes controlan el poder, un tema que se convirtió en fundamento de la obra de varios escritores y artistas vinculados a los movimientos políticos de izquierda, excediendo el núcleo de Boedo.

Lugares de la mente

Varios años después de la publicación del libro, en junio de 1950, Ricardo Warecki dictó una conferencia en la Asociación Amigos del Arte de Rosario, posteriormente difundida en el primer cuaderno *Litoral*.[227] Allí señalaba sobre la destreza requerida para expresar la "esencia" del paisaje, tomando del "catálogo" brindado por la naturaleza los sonidos y colores característicos, aunque evitando la fidelidad del pintor naturalista. De esta manera, continuaba, las imágenes "se revelan desde adentro", "bañadas de su íntima poesía". La superación de la imitación exacta consistía para el artista en una forma de

[227] Warecki, Ricardo "La pintura, evasión y superación de lo imitativo. Naturalismo. Sensualismo. Humanismo", en *Litoral,* cuaderno nº 1, Rosario, 1952, pp. 49-58.

lograr la independencia para salvar el arte de la "deshumanización". Frente a este concepto introducido por José Ortega y Gasset a mediados de los años veinte, Warecki se preguntaba: ¿no será el público el que está deshumanizado? Los intentos del artista de transmitir no sólo las propiedades físicas o la descripción geográfica del paisaje quedan registrados en su obra artística y en sus textos, donde se revela la incidencia del impacto emocional y espiritual para captar la esencia del lugar y trasferir a su vez un sentido de pertenencia.

En una exposición organizada por el British Museum, Kim Sloan refería a los paisajes que evocan "lugares de la mente" recuperando el título de la colección de ensayos publicados en 1949 por el poeta y crítico Geoffrey Grigson.[228] Cada dibujo y acuarela escogida para integrar la exposición correspondía a una idea de construcción personal de la mente y la imaginación de su creador. La muestra incluyó obras que transitaban desde las interpretaciones coloristas y atmosféricas de los pintores de la hermandad prerrafaelista, pasando por las tendencias que dieron preeminencia a las variaciones lumínicas hasta las abstracciones de la realidad que ofrecieron una visión diferente sobre la percepción de la naturaleza. Este concepto, si bien utilizado para referir a un estilo de paisaje comúnmente despojado de humanidad, podría extenderse hacia aquellas obras del artista que perciben las periferias urbanas e industriales de un modo sensible, excediendo el mero registro descriptivo, para dar prioridad a una curiosa mirada que interpreta el sentido del lugar y de sus habitantes. En otras imágenes realizadas por fuera del libro de Abel Rodríguez puede descubrirse un sentido subyacente que permite ofrecer nuevas lecturas hacia esa idea de un lugar puramente imaginario. Como bien señalaba el propio artista en su conferencia, la naturaleza formaba parte de un catálogo, un territorio geográfico siempre presente y a la vez un lugar de pertenencia. En este sentido también pueden entenderse sus ilustraciones y dibujos sobre temas camperos donde a veces el lugar físico en que se inscriben gauchos, campesinos e indios puede resultar irreconocible a primera vista e incluso generar cierta sensación de extrañamiento. En ellos se introducen elementos y espacios comunes provenientes de la imaginación del artista que se vinculan con una propuesta estética e ideológica, donde la intención de reafirmar la identidad nacional, a través de figuras características, tiene una fuerza especial.

Es posible observar la manera en que los rasgos de la sociedad contemporánea, sus habitantes y tipologías, se conectan con una particularidad del paisaje consistente en exponer las huellas de su pasado. En efecto, la naturaleza fue culturalmente diseñada y modificada por el hombre desde tiempos antiguos y muchos artistas sintieron una

[228] Sloan, Kim, *Places of the mind. British watercolour landscapes 1850-1950*, cat. exp., London, Thames & Hudson/The British Museum, 2007.

atracción tan fuerte hacia determinados lugares que necesitaron representar con perseverancia sus transformaciones. El lento fluir del Paraná y sus entornos sociales fueron motivos que le permitieron a Warecki exhibir fragmentos de la vida cotidiana y el esparcimiento popular en una ciudad que había sido configurada teniendo el río como argumento. Las aguas oscurecidas fueron también veneradas y representadas por antiguas civilizaciones de la historia que se desarrollaron sobre las riberas del río. Algunas de las acepciones que adquirieron esas imágenes tenían que ver con la fertilidad y la destrucción, dos formas visibles a través de la abundancia de los frutos de la tierra, que podían ser fácilmente arrasados por las crecidas e inundaciones que bañan el paisaje.

Esa dimensión de la naturaleza inhabitada o momentáneamente suspendida en el tiempo aparece en algunas de sus imágenes a través de la figura de las ruinas como contrapunto del ambiente heroico urbano. Una de sus ilustraciones realizadas en 1941 para un texto de Abel Rodríguez publicado en el diario *La Capital*, muestra un viejo bote de madera abandonado sobre las orillas del río, destruido tal vez por el paso del tiempo, una tormenta inesperada o la inminente desaparición de su dueño. En la pintura y la literatura la poética de las ruinas se utilizaba de manera frecuente para aludir a un lugar abandonado e ignorado por la historia, pero capaz de incitar la imaginación del explorador. Sin embargo, en la mayoría de sus imágenes el río permanece como una llanura apacible, casi domesticada, a veces como un fondo lejano interrumpido por las sinuosidades generadas por la vegetación de las islas o como un horizonte desde donde se perciben las luces y la vida de la ciudad.

Tiempo de ocio

El acortamiento de la jornada laboral y el incremento del número de barrios distanciados del centro brindaron nuevas formas de sociabilidad popular y de tiempo libre, multiplicando las zonas destinadas al ocio familiar. Los espacios verdes y los balnearios definieron algunos lugares predilectos a los que se sumaron las prácticas deportivas y culturales, éstas últimas en torno a la radio, el cine y la palabra escrita en sus diferentes expresiones. Las nuevas formas de concebir el descanso pueden advertirse en ciertas obras del artista en las que obreros, campesinos y figuras femeninas suspenden sus actividades para darle tiempo al reposo, la siesta o la lectura. Sin embargo, a diferencia de las imágenes que ponían en escena las formas de distracción familiar en el interior del hogar, representativas en la propaganda oficial y los libros de lectura del peronismo, en Warecki los tipos populares aparecen ensimismados en sus pensamientos, concentrados en actividades como la lectura y la pesca, o simplemente tendidos sobre la hierba y la tierra, rodeados por el escenario fluvial o el medio agreste.

Entre las numerosas ilustraciones del artista aplicadas al diseño editorial y los dibujos como acompañamiento de textos literarios, se encuentran aquellas destinadas a los cuentos de Abel Rodríguez divulgados en el diario *La Capital*. Uno de esos trabajos, luego publicado en *La barranca y el río*, exhibe la figura de un hombre librado al azar, sumido en la indigencia por las contradicciones de la vida. La segregación espacial de la ciudad excluía a estos seres abandonados de las nuevas formas del ocio practicadas por los sectores acomodados, que se desarrollaban entre las zonas del bañado de los arroyos interiores y el Saladillo, quedando aislado el río Paraná hasta al menos la década de 1940, "debido a su emplazamiento sobre barrancas demasiado escarpadas, a las aguas profundas dedicadas a actividades portuarias y a la ausencia de inversión en estos espacios para la higiene y el ocio".[229]

Hacia el sur de Santa Fe, la costa del río se eleva en altas barrancas que descienden en aguas de gran turbiedad, dando lugar a leyendas populares sobre bestias antropomorfas y espíritus de los que se han ahogado. La peculiaridad de este entorno natural con sus mitos y supersticiones que animaron una tradición literaria de contenidos folklóricos, junto con los tipos populares como el pescador y el tropero de las islas, el palanquero y el baqueano de aguas, entre otros trabajadores del río, daban al paisaje un contorno pintoresco y una identidad especial que quedó registrada en muchas obras artísticas y literarias. La orilla con el escenario de las islas a lo lejos puede concebirse, entonces, como una zona de esparcimiento popular y este aspecto es el que aparece insinuado en las imágenes del artista. Uno de los personajes del cuento mencionado alude a las características de estos parajes naturales: "trataba de embeberme en el paisaje. El cielo de un azul inalterable y profundo contrastaba violentamente con las aguas parduscas del Paraná y con las islas llenas de recovecos y de un verde monótono".

No se trata de un simple marco, en estas obras se perciben los intentos del artista de capturar con una visión propia formas de la identidad popular, entre ellas, el nuevo uso del tiempo libre mediante la lectura de libros baratos, el esparcimiento en parques y jardines naturales o en la zona de las barrancas y la ribera del portentoso Paraná. Las figuras aparecen observando desde las colinas las embarcaciones lucientes, pasando el tiempo bajo el sol estival o simplemente descansando de sus labores. El propio artista solía realizar largas caminatas sobre el borde del río y podemos pensar cómo iba descubriendo en este trayecto la tierra que se mezcla con el agua, las viejas barcas

[229] Roldán, Diego, "Tiempo libre, ciudad e higiene. Las experiencias balnearias en Rosario, Argentina (1886-1940)", en *Scripta Nova*, vol. XII, nº 262, Barcelona, 1 de abril de 2008.

olvidadas en la orilla y las siluetas de los pescadores costeros, herederos de la vida solitaria en la isla; escenarios y figuras que tantas veces le sirvieron de inspiración.[230]

La representación del verde, de la vida rural incontaminada y la periferia industrial pueden considerarse, además, un contrapunto de las imágenes intimistas que tienen como protagonistas a su mujer, hija y sobrina como figuras melancólicas. En aquellos óleos el artista incorpora una mirada hacia la femineidad que busca elevar la belleza espiritual más que la sensualidad física y el hogar emerge como sostén del mundo familiar. Se disuelve allí el registro del paisaje para dar lugar a motivos de la existencia privada, aunque en paralelo continúa realizando apuntes de asuntos urbanos y naturales, algunos de ellos vinculados a la sencilla vida pastoral.

Estos motivos fueron tratados con insistencia por el artista, adquiriendo cada vez nuevos significados y actualizando sus sentidos, a veces relacionados con los textos literarios a los que aludía y en otras ocasiones vinculados a preocupaciones estéticas o búsquedas personales. En todos los casos incorporó una mirada subjetiva que interpretó el paisaje de la ciudad y sus márgenes o la zona de la costa que rozaba la disponibilidad rural a partir de componentes imaginarios combinados con elementos descriptivos para aludir a las contradicciones de la vida capitalista, representar los recodos olvidados por la sociedad moderna o exhibir la potencia de la industria y el poder del trabajo. Aquellos escenarios urbanos y naturales adquieren un sentido próximo a través de las vistas del Paraná, río grande semejante al mar, según la expresión indígena,[231] que funcionó como un marco para las experiencias de los protagonistas de los cuentos. El río era aquel espacio que condensaba diversas expresiones siempre presentes en la imaginación del artista: abría vías nuevas de comunicación y era depositario de actividades industriales; sus barrancas se convirtieron en lugar de recogimiento solitario y sus aguas oscuras en un símbolo de las orillas sociales. Sin embargo, tanto en las imágenes de Santiago Minturn Zerva como de Ricardo Warecki, la existencia sórdida de esa población marginada y desclasada muchas veces perdía el velo dramático que se imponía en la literatura denuncialista de Abel Rodríguez, aunque funcionaron como una percepción visual distinta del fenómeno. En el caso de Minturn, exaltando la función vitalista del paisaje natural, y en el de Warecki, exhibiendo los entornos y personajes de las periferias. En este sentido, el suburbio que avanza hacia el campo transformando el aspecto del paisaje, revela en sus estampas la miseria de los bordes y su contraste con lo nuevo, la cara más visible de la ciudad moderna que imaginó Ricardo Warecki en otras de sus obras.

---

[230] Sus largos paseos por el río eran recordados por su nieto. Entrevista con Ricardo Truffer-Warecki, Rosario, febrero de 2014.

[231] Prieto, Adolfo, "El Paraná y su expresión literaria", *op.cit.*

2.3. Los cuentos imaginados

Durante los años treinta y cuarenta, una parte de la producción de Warecki inspirada en temas literarios estuvo vinculada al mundo infantil. En este conjunto se destacan, por un lado, las ilustraciones para los cuentos publicados en la sección "La página para los niños" del diario *La Capital*, y por el otro, una serie de obras donde niños y juguetes no sólo se convierten en motivo de representación estética, sino que evocan historias clásicas de la literatura universal.[232] El interés del artista por estas temáticas se enmarca en un proceso generalizado en el que numerosos creadores incursionaron en el terreno de las publicaciones destinadas al consumo infantil. A partir de esto, nos proponemos indagar en qué medida la circulación de objetos materiales y culturales para la infancia pudieron haber tenido un efecto sobre su percepción de ese momento de la vida. El reservorio de textos literarios conservados en su biblioteca personal permite responder algunas cuestiones, pero debido a la cantidad de volúmenes arruinados por el paso del tiempo, es necesario rastrear de otra manera esos intereses.

"La página para los niños" consistía en un segmento dentro del diario dedicado exclusivamente al público infanto-juvenil, pensado como un sector diferenciado del resto del periódico, aunque sin llegar a ser un suplemento separado. A diferencia de otras secciones como la literaria, dirigida en ese entonces por Ricardo Warecki, la página no disponía de un encargado general ni de un asesor artístico que le diera unidad, incluyendo una serie de textos e imágenes destinadas a un entretenimiento de carácter formativo. Sin embargo, al ser el mismo artista quien realizaba las ilustraciones, podemos suponer que posiblemente se ocupara también de seleccionar los autores o elegir los juegos y pasatiempos. En este sentido, si bien el conjunto de escritores que participaba era bastante heterogéneo, por lo general se trataba de las mismas firmas que aparecían en la sección literaria. Entre ellos había figuras representativas como Álvaro Yunque, José E. Peire y Horacio José Lencina, junto a otros que en algunos casos poseían menor trayectoria, pero eran muy visibles en las publicaciones de circulación masiva como Antonio Sureda Ferrer, Amalia de Figueroa, Elisa Carbal, Sara Chaminaud de Mondelli, Mario Milland, Antonio Stevani, Silvio Marengo, Carlos P. Burtin, Margarita del Campo, Mónica Díaz Olmedo, Elena Eugenia Bancescu, Luis María Conti, Ernesto Morales y otros. Haciendo uso de distintas fórmulas literarias y con estéticas de diversa naturaleza, muchos de ellos habían incursionado en las historias de aventuras, los relatos infantiles y la poesía.

En las narraciones difundidas por esos autores uno de los rasgos sobresalientes era la presencia de un enfoque didáctico-moralizante en el que se identificaban y ponían en

[232] Este último punto se analiza en otro apartado vinculado a sus envíos a los salones. Véase el segmento "Salones y exposiciones…" dentro del capítulo 3.

escena significaciones ligadas a la imaginación ética de los grandes temas como el heroísmo, el bien y el mal o la educación en valores. Por lo general los textos ponían en juego representaciones literarias al servicio de una mirada pedagogizante, algo muy habitual en las publicaciones de tipo infantil, donde ingresaban transversalmente mandatos culturales regulados por la institución escolar y editorial. En este caso, el equipo periodístico del diario seleccionaba los contenidos publicados en función de las representaciones de la infancia legitimadas en ese contexto particular. Sin embargo, a pesar de ofrecer tramas narrativas lineales sin digresiones ni ambigüedades evidentes, por momentos se incorporaban lecturas que apostaban a la construcción de mundos posibles, cimentando una dimensión literaria que apelaba al poder de lo desconocido o a temáticas y espacios fácilmente identificables pero que permitían activar la imaginación infantil. Los relatos imbuidos en universos fantásticos, por ejemplo, se combinaban con la descripción de una naturaleza exuberante que incitaba la exploración; con la alusión a situaciones de la vida cotidiana expresadas mediante un lenguaje realista o la incorporación del humor. Esas historias impresas funcionaron a la par de un mercado accesible de traducciones económicas, enciclopedias, revistas infantiles, comics y películas de dibujos animados que permitieron educar por fuera del circuito escolar argentino, si se tiene en cuenta, como algunos autores sugieren, que la literatura infantil no formó parte de la currícula oficial hasta la reapertura democrática.[233]

Junto a los textos literarios que ocupaban la mayor parte de la página, también podían encontrarse juegos de ingenio, chistes y problemas numéricos, así como otros pasatiempos lúdicos que incluían palabras, letras y números, por lo general empleados en las revistas para niños con el fin de favorecer el desarrollo de la creatividad, las habilidades del lenguaje y el razonamiento matemático. Asimismo, se publicaron normalmente apuntes sobre temas escolares, notas históricas en alusión a personajes ilustres y unas historietas por entregas sobre la vida de la científica polaca Marie Curie, redactadas y dibujadas por "J. C. Rickwar", uno de los seudónimos utilizados por Ricardo Warecki cuando se adentraba en el terreno menos prestigioso de la historieta y el humor gráfico o en el más arriesgado de las viñetas políticas de corte satírico.

Ya sea mediante las lecciones de dibujo, los comics y tiras de prensa, o a través de las ilustraciones que acompañaban los textos, las imágenes tenían un lugar central y funcionaban a modo de complemento aportando nuevos sentidos a las narraciones

[233] Como indican Valeria Sardi y Cristina Blake "Un primer impulso para su ingreso fue el Plan Nacional de Lectura durante la primavera alfonsinista, que hizo circular producciones literarias de autores argentinos que venían produciendo desde hacía unos años. Otro impulso que tuvo esta literatura fue la ampliación del campo literario infantil para esa época y la explosión del mercado literario destinado a los niños". Sardi, Valeria; Blake, Cristina, *Poéticas para la infancia*, Buenos Aires, La Bohemia, 2011, p. 33.

escritas. Estos dibujos emplearon estilos estéticos que transitaban desde las modas decorativas de finales del siglo XIX hasta las variantes figurativas del periodo de entreguerras combinadas con formas provenientes de las revistas y publicaciones de circulación masiva.

En efecto, la ilustración y las películas animadas para niños cobraron una nueva intensidad en distintos países de Europa, Norteamérica y América Latina durante el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales y el momento posterior a la segunda posguerra. Uno de los motivos se relaciona con la expansión de los estudios cinematográficos de Walt Disney durante los años treinta y cuarenta, lo que derivó en un incremento mundial de su popularidad.[234] En 1943, de hecho, el cineasta realizó una visita a nuestro país que fue celebrada por el mismo Warecki (episodio al cual me referiré más adelante). El impacto generado por estas cintas se debía en gran medida a la combinación de elementos heredados de la cultura popular, el diseño gráfico, los *cartoons*, la literatura y las bellas artes, sumado a la incorporación a su staff de dibujantes y artistas de prestigio que colaboraron en los diseños de las películas.[235] Esa proliferación de imágenes para la infancia se enlaza con la difusión que tuvieron en Latinoamérica y alrededor del mundo los movimientos artísticos europeos entre 1910 y 1940, algo que fue intensificado por los viajes de formación, la creación y circulación de numerosas revistas artístico-culturales y las migraciones causadas por situaciones políticas y sociales conflictivas.[236] La articulación entre formas del arte moderno y la cultura masiva generó una variedad de propuestas marcadas por una síntesis de lenguajes, como puede observarse en las diferentes modalidades ensayadas por este artista.

Si las revistas y películas dirigidas a la audiencia juvenil tuvieron una influencia muy grande entre ciertos artistas a nivel internacional, en la historia del arte la representación de la niñez o la adolescencia no despertó el mismo interés que otras formas consideradas más complejas, ligadas a los intersticios de la ciudad y los personajes desplazados de la sociedad. Según plantean Anne Higonnet, Marcia Pointon y Marilyn Brown, las imágenes de niños han sido frecuentemente marginadas como triviales, sentimentales, interpretadas como intemporales o universales, convirtiéndose en un subgénero feminizado e

---

[234] Durante los años 40, además, con la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, comenzaron a difundirse de forma generalizada en nuestro país comics norteamericanos, historietas de guerra y tiras de superhéroes. Rivera, Jorge B., "Para una cronología de la historieta", en Ford, Aníbal, Rivera, Jorge B. y Romano, Eduardo, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985, pp. 70-88.

[235] Véase el completo estudio de Allan, Robin, *Walt Disney and Europe. European influences on the animated feature films of Walt Disney*, London, John Libbey & Company Ltd, 1999.

[236] Diferentes textos revisan estas cuestiones, entre ellos citamos: DaCosta Kaufmann, Thomas; Dossin, Catherine; Joyeux-Prunel, Béatrice (ed.), *Circulations in the global history of art*, London/New York, Routledge, 2015 y Grenier, Catherine (ed.), *Multiple modernities 1905-1970*, cat. exp., Paris, Centre National d´Art et de Culture Georges Pompidou, 2014.

infantilizado.[237] Recién en el transcurso del siglo XIX aparece una nueva forma de pensar la infancia que se corresponde con un cambio en las actitudes hacia los niños visible a través de la pintura y la literatura.[238] En ese tránsito, no sólo comenzó a tenerse en cuenta la capacidad imaginativa del niño, sino que también la infancia se incorporó al consumo de artefactos de entretenimiento y a la actividad editorial. La importancia concedida al espacio familiar, la educación y el momento dedicado al juego reafirman la nueva mirada hacia esa etapa de la vida, por lo que la tendencia a representar la infancia y la adolescencia es, según afirman las autoras, una construcción propia de la modernidad.

Imágenes de una infancia feliz

En las ilustraciones de Warecki impresas en "La página para los niños" pueden encontrarse por lo general tres formas diferentes de aludir al imaginario infantil: 1) la representación de una naturaleza exuberante, pero a la vez cercana, 2) la apelación a un registro visual emparentado con los temas y personajes reconocibles en las revistas para niños o colecciones de cuentos populares, 3) la utilización de motivos tradicionales del arte occidental.

En el primer caso, la principal característica ornamental que acompaña este conjunto de ilustraciones es el uso de la línea ondulada y asimétrica que se resuelve en un movimiento orgánico. La dinámica lineal a veces se integra a un elemento constructivo como el círculo que envuelve una naturaleza pródiga mientras parte de las figuras, insectos, ramas o flores que la integran suelen traspasar el límite del marco extendiendo ese espacio soñado hacia los bordes. Junto a la línea ondeante se incorporan una serie de motivos procedentes del reino animal y vegetal que atraen la imaginación del artista: extrañas flores y arbustos, capullos y tallos con sus curvas elegantes, árboles, distintas variedades de aves, insectos y mariposas y una serie de asuntos acuáticos que reflejan una preferencia por la suave ondulación del agua y las olas, los estanques y lagos. En este medio fértil los niños aparecen jugando, corriendo, a veces descalzos sobre la hierba, rodeados de agua y naturaleza. Se trata de un mundo encantado y festivo que pareciera emerger de los mismos títulos de los cuentos publicados –"Fiesta imprevista", "Alas doradas", "Jardín serrano", "Orquesta de pájaros"–, extendiéndose hacia las imágenes.

---

[237] Brown, Marilyn, "Introduction: Baudelaire between Rousseau and Freud", en *Picturing Children: constructions of childhood between Rousseau and Freud*, New York, Routledge, 2017 [2002], pp. 1-26.

[238] Por ejemplo, esto puede verse en las obras de Gustave Courbet y Édouard Manet o en los textos de Charles Baudelaire, Víctor Hugo, Charles Dickens, entre otros. Brown, Marilyn, *op.cit.*; Anna Green, *French paintings of childhood and adolescence, 1848-1886*, New York, Routledge, 2016 [2007].

Durante los años treinta y cincuenta los fenómenos estilísticos vinculados a las artes aplicadas como el modernismo fueron nuevamente considerados en el plano artístico por sus potencialidades decorativas aplicadas a la arquitectura y el diseño de mobiliario, la cartelería y la ilustración de libros y revistas, la pintura y la escultura. Fue en Alemania donde los historiadores del arte volvieron su atención hacia los movimientos finiseculares modernistas, ocupándose primero de su versión alemana en torno al *Jugendstil*.[239] Algunas de las formas en que el estilo encontró mayor inspiración fueron el diseño de carteles y el arte de los libros ilustrados, entre ellos los infantiles, que habían adquirido un especial impulso con los modernos métodos de impresión.

Es posible pensar, también, que la experiencia de la paternidad haya introducido al pintor en la lectura de cuentos infantiles clásicos que circularon en casi todos los hogares modernos de la Argentina. Los más conocidos provenían en su mayoría de las tradiciones literarias nórdicas y germánicas –entre los que se encuentran los relatos de Hans Cristian Andersen y los hermanos Grimm–, así como las narraciones orales, cuentos de hadas y leyendas, publicadas en distintas versiones y formatos a lo largo del siglo XX. Muchos de esos cuentos tenían ilustraciones del artista danés Kay Nielsen o del sueco John Bauer, algunas de las figuras más admiradas en el arte del libro infantil, acuarelas de Carl Larsson o imágenes de Arthur Rackham, en las que reverberan improntas simbolistas y modernistas junto a influencias orientalistas y de los diseños de ballets rusos.[240] Esas imágenes podían verse en los lujosos tomos a color publicados por grandes editoriales, pero también en las recopilaciones de cuentos clásicos ilustrados que podían conseguirse en las librerías de la ciudad y en la misma biblioteca del pintor. También los dibujantes locales podían encargarse de realizar sus propias ilustraciones fundiendo las interpretaciones literarias tradicionales con sus visiones y estéticas personales.

Sin embargo, frente este potente grupo de referencias, Ricardo Warecki incorpora un registro de formas sintéticas dando prioridad a lo que puede imaginarse de una manera más cercana, sin incurrir en la descripción de un mundo oscuro y lejano. Sus imágenes se sitúan en un contexto más o menos familiar, a diferencia de lo que ocurre con las ilustraciones infantiles de los artistas europeos antes mencionados, quienes ubican las historias en espacios indeterminados y maravillosos. Ésta es una característica que comparten las obras de Warecki con el género de la literatura infantil argentina, en el que las historias suelen desarrollarse en espacios identificables, permitiendo insertar un

---

[239] Madsen, S. Tschudi, *Art Nouveau*, Madrid, Guadarrama, 1967.

[240] En relación a la obra de Kay Nielsen, véase la reedición de los cuentos populares noruegos *Al Este del sol y al Oeste de la luna*, ilustrados por el artista y compilados por los escritores *Peter Christen Asbjørnsen y Jørgen Moe en 1914.* Daniel, Kendra, "Kay Nielsen´s life and work: artist, designer, innovator", en *East of the sun and West of the moon. Old tales from the North*, *Köln, Taschen, 2015,* pp. 19-32.

conjunto de problemáticas vinculadas al mundo adulto y familiar.[241] Incluso cuando pinta retratos de su hija que parecen inspirarse en narraciones y relatos populares como el de *Caperucita Roja*, realiza un proceso de resignificación y transculturación, devolviendo la imagen a un contexto real y familiar, a un mundo supuestamente cercano a la vivencia cotidiana. En este sentido, puede encontrarse una cercanía a nivel visual entre los libros infantiles de origen nacional producidos hacia la década del cuarenta y las obras de los artistas gráficos que trabajaban en la prensa o ilustraban libros infantiles comercialmente producidos para la clase media. Estos artistas mostraban un costado distinto al de los ilustradores europeos modernistas a partir de imágenes difundidas masivamente que reflejaban las actitudes contemporáneas y la tradición de lo popular.[242] Lo que Warecki parece retomar de la era dorada de los libros infantiles, entonces, tiene que ver con la preferencia por las líneas curvas y sinuosas que hacia la época sufrían un *revival* a través de los dibujos animados, los libros para colorear y las imágenes en las revistas para niños.

Ahora bien, en otras obras de este conjunto parecen incidir también las concepciones más abstractas y estructurales de las tendencias modernistas. Algunos dibujos tienen un carácter fuertemente dinámico mediante la incorporación de una distribución lineal bidimensional o la presencia de una concepción geométrica que privilegia el círculo, elementos que se imponen especialmente en el diseño gráfico y las manifestaciones decorativas escocesas, alemanas y austríacas. Aquí el círculo opera como un espacio que contiene una naturaleza abundante en la que los niños juegan y pasan el tiempo. Ese ambiente idílico se vuelve más cercano cuando el artista añade rasgos del paisaje nacional como las montañas.

Al tratarse de dibujos publicados en un medio donde sólo era posible reunir gradaciones de grises, blancos y negros, Warecki pudo optar por priorizar aquellas versiones de contrastes marcados y formas simplificadas que, por sus mismas cualidades, difícilmente fueran distorsionadas en el momento de la impresión a gran escala. En otras piezas, en cambio, incorporó trazados gruesos, barridos del lápiz para generar sombras y volúmenes, e incluso zonas borroneadas, como en el dibujo realizado para el cuento de Antonio Sureda Ferrer en abril de 1940.

La utilización de un estilo decorativo lineal no fue únicamente un rasgo de los trabajos destinados al público infantil, ya que por el mismo periodo realizó dibujos similares

---

[241] Los espacios como el barrio, la escuela o la casa se convierten en fuentes de referencias para insertar cuestiones ligadas a "los problemas laborales de los adultos, los nuevos modos de integración familiar, las variadas formas de discriminación, la tensión entre el mandato social de los roles filiales y las posibilidades de la realidad, especialmente el rol materno", en Sardi, Valeria; Blake, Cristina, *op.cit.,* p. 11.

[242] Harthan, John, "The book beautiful and after, 1880-1980", en *The history of the illustrated book. The Western tradition*, London, Thames and Hudson, 1997 [1981], pp. 227-281, 238.

para otro tipo de cuentos, divulgados en la sección literaria del diario, como "Humo" de Alfredo Pérez Miral, aparecido en noviembre de 1941. La imagen se permite ciertas concesiones frente al texto al representar una pareja fumando con los ojos entornados en un pequeño momento de intimidad en medio de una reunión social. La composición tiene un carácter próximo a los carteles decorativos en los que predomina el arabesco, la línea curva y dinámica de tipo caligráfico, que a veces adquiere mayor grosor, y las ondulaciones y simetrías equilibradas. Pueden encontrarse, además, otros referentes como las publicidades impresas de cigarrillos que se inscribían dentro de un catálogo de anuncios de objetos de consumo masivo: licores, chocolates, hojas de afeitar, entre otros elementos, impulsados por una economía de mercado en ascenso. En efecto, era usual que hacia la primera mitad del siglo XX la gráfica publicitaria se formara de una combinación de influencias estéticas, entre ellas, el diseño gráfico de la Bauhaus, el *art decó* francés y el modernismo vienés, haciendo uso de la línea ondulante, las diagonales y el zigzag.[243]

Las distintas versiones del modernismo artístico y la gráfica publicitaria generaron un reservorio en disponibilidad para muchos ilustradores argentinos y latinoamericanos hacia las primeras décadas del siglo XX, quienes utilizaron un repertorio de motivos iconográficos en común. En el caso de este artista, lo que hace es reinterpretar los sentidos históricos del movimiento, presentando una visión personal con un sentido moderno para aludir a un espacio sumido en el encantamiento y la ensoñación infantil. Warecki selecciona de estos estilos la elegancia de la línea y la preferencia por la bidimensionalidad, elementos que le sirven para sugerir el mundo etéreo y evanescente de la imaginación.

Alusiones a la cultura masiva

Las imágenes para la infancia que circulaban de manera masiva en diversas revistas y periódicos de la época encuentran mayor sintonía con otro grupo de dibujos donde se refundan estéticas provenientes del cine, la historieta, la publicidad y los libros producidos comercialmente para niños. Algunas aparecían en publicaciones consagradas exclusivamente al ámbito escolar, mientras otro conjunto excede el recurso pedagógico, concentrándose su divulgación en semanarios y boletines de diversa índole, revistas humorísticas y en secciones de la prensa. Pueden mencionarse las portadas realizadas por Carybé para uno de los primeros números de *Cara Sucia* en 1940, un semanario en el que abundaba material para la "gente menuda", las historietas de "Pelopincho y Cachirula"

[243] Véase "Advertising", en Varnedoe, Kirk y Gopnik, Adam, *High & low: modern art [and] popular culture*, *op.cit*. pp. 231-365, 297.

del dibujante Fola que se conocieron en la misma época,[244] así como los libros infantiles troquelados, las enciclopedias escolares o las sugerentes portadas de Lino Palacio realizadas entre los años cuarenta y los primeros sesenta para la revista *Billiken*.[245] La combinación de humor y picardía de este último y su apreciación sobre el mundo de los niños como un lugar lleno de color, cuentos y juguetes, pudo haber tenido un atractivo especial para el artista. Encontramos en especial una mirada hacia este repertorio que se complementa con un interés por otros trabajos del reconocido humorista vinculados a la denuncia política. Es posible advertir la afinidad entre las viñetas antiperonistas publicadas por Warecki en el diario *Crónica* en el segundo tramo de los años cuarenta y las historias gráficas sobre los entretelones políticos de la II Guerra Mundial, realizadas por Lino Palacio –bajo el alias Flax–, para *Cascabel* y *La Razón*.[246]

Otros medios gráficos de la época que posiblemente tuvieron incidencia en el tipo de iconografía de Ricardo Warecki presentaron una perspectiva humorística más transgresora. Las "chicas" dibujadas por Guillermo Divito primero en la revista *Patoruzú* y más tarde en *Rico Tipo,* se convirtieron en una fuente de inspiración para artistas de toda Latinoamérica, marcando el estilo del humor gráfico durante los años cuarenta y cincuenta.[247] Estas mujeres de caderas anchas, cinturas estrechas y piernas voluminosas podían verse a menudo en las tiras cómicas, los dibujos animados, las historietas y las revistas de moda. Formaban parte de un arquetipo frecuente en la historia del arte y la cultura occidental al que el pintor se aproxima constantemente. Asimismo, las ilustraciones de figuras femeninas e incluso masculinas de Warecki presentan similar tipología y esquema corporal, pero con la añadidura de una evidente expresión de angustia.

Las imágenes dirigidas al público infantil, sin embargo, aluden a la frescura de un universo candoroso donde el artista enfatiza la curiosidad por lo nuevo y el momento de la travesura que las mismas narraciones describen. A diferencia de las figuras lineales más elegantes del conjunto antes aludido, aquí los referentes proceden de las convenciones visuales del cómic, las caricaturas y las películas de dibujos animados como las de *The*

---

[244] Vázquez Lucio, Oscar, "El auge de los años 40", en *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina, Tomo 2, 1940-1985*, Buenos Aires, Eudeba, 1987, pp. 13-20.

[245] Desde la década anterior Lino Palacio experimenta en el campo de la gráfica infantil y firma múltiples trabajos en diarios y revistas donde despliega una serie de personajes realizando travesuras en un mundo de adultos. En el caso de *Billiken*, "son niños peinados a la gomina, casi siempre prolijamente endomingados, que el trazo de Palacio sorprende en momentos privados o durante algunos de esos accidentes risueños que sufren cuando tropiezan con el mundo adulto". Pauls, Alan, *Lino Palacio. La infancia de la risa*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993, p. 132.

[246] Algunos de estos dibujos aparecen en Vázquez Lucio, Oscar…*op.cit.* Sobre todo, son coincidentes las imágenes de la figura de Stalin.

[247] De Santis, Pablo, *Rico Tipo y las chicas de Divito*, Buenos Aires, Espasa Humor Gráfico, 1993, pp. 11-13

Walt Disney Company, que tenían un gran éxito comercial y no pasaron inadvertidas para Warecki, quien realizó un dibujo para celebrar la travesía de Disney por Latinoamérica.

Los films creados por Disney y su estudio habían despuntado en el mundo cinematográfico y audiovisual infantil convirtiéndose en un fenómeno internacional. Diversos artistas como Kay Nielsen, Salvador Dalí y el animador abstracto Oskar Wilhelm Fischinger fueron convocados para colaborar y adaptar los diseños a un público de masas. El mantenimiento de altos estándares tecnológicos junto a la importancia concedida a lo artístico, hicieron que *Fantasía* (1940) fuera considerada una obra maestra. En ella se destaca la combinación de imágenes reales y dibujos animados junto a la sucesión de fragmentos de música clásica de Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Johann Sebastian Bach, Ígor Fiódorovich Stravinski y otros grandes compositores.[248] Aunque las realizaciones de Disney se encuentran entre los íconos de la cultura de masas estadounidense, la extraordinaria densidad visual de estas películas reunía influencias provenientes del *art-nouveau* y el *art-decó*, formas del arte académico del siglo XIX, de la edad dorada de los libros ilustrados europeos y del cine, además del expresionismo alemán y la abstracción.[249] Pese a que posteriormente sus trabajos fueron atacados en distintos niveles que iban desde el aspecto cultural y socio-político –si se tienen en cuenta las polémicas actitudes y declaraciones del autor–, hasta la crítica de los movimientos feministas sobre los estereotipos de género, disfrazados bajo la idea de amor romántico; lo cierto es que los films continuaron siendo populares a lo largo de las décadas proclamando su estatus clásico. Y, en parte, eso se debe a la manera en que se fundieron elementos tradicionales de la cultura y el arte europeos con formas de la ilustración y animación infantil.

No resulta extraño que Warecki sintiera atracción por las películas animadas de Disney y esto queda registrado puntualmente en un anuncio publicitario auspiciado por la Sociedad Exhibidora Rosarina y Tintorería Colón en 1943. La ilustración era un homenaje a la visita del cineasta norteamericano, quien luego de recorrer distintos países de Sudamérica, en el marco de la política del "Buen Vecino" durante la segunda guerra, lanzara varias películas destinadas al público latinoamericano, entre ellas, *Saludos, amigos* (1943) y *Los tres caballeros* (1944).[250] Esta última incluía un segmento sobre la

[248] Varias escenas realizadas por Kay Nielsen para *Fantasía* pueden encontrarse en *East of the sun and West of the moon, op.cit.*

[249] Allan, Robin, "Walt Disney and Europe", en *Visual Resources*, Vol. XIV, London, Routledge/Taylor & Francis, 1999, pp. 275-295.

[250] Fabiana Serviddio analizó el caso de Molina Campos como asesor artístico de la compañía Walt Disney Pictures, en el contexto de las iniciativas desarrolladas durante la política panamericanista que buscó mejorar las relaciones con los países latinoamericanos ante la escalada de la ideología filo-fascista. "Until we win la guerra. Transformaciones en la obra de Molina Campos a contraluz del panamericanismo", en *Panambí*, nº 8, Valparaíso, junio de 2019, Doi: 10.22370/panambi.2019.8.1321

aventura de un gauchito argentino, mientras el largometraje *Saludos* se proyectaba en las salas de la ciudad al mismo tiempo que Disney realizaba su visita y el diario anunciaba la imagen de Warecki con el objetivo de armar un álbum de regalo. En la imagen de estilo caricaturesco, el artista incorpora la figura imponente del magnate extendiendo su brazo para saludar sonriente a uno de sus personajes, utilizando como recursos el rectángulo vertical y la composición fragmentada: Disney en la ciudad moderna con los rascacielos norteamericanos al fondo y el personaje animado se sitúa en un medio estrellado en el plano inferior. La táctica publicitaria de cambios de escala puede entenderse en este caso de manera simbólica, mientras la nube es el elemento que une el saludo haciendo posible la relación entre el espacio real y el imaginario.

No era la primera vez que el artista realizaba ilustraciones o grabados para publicitar la Tintorería Colón recurriendo a formas de persuasión con un sentido figurado, como es el caso de la imagen del felino para referir a las numerosas vidas que puede tener un traje luego de pasar por la limpieza en seco. El campo de la publicidad gráfica había sido un terreno de ensayo y experimentación para numerosos artistas modernos, quienes a menudo utilizaron el formato rectangular expandido para dar cuenta de distintos niveles de realidad, ofrecer un recorte diferente de la escena o dejar una zona libre que permitiera la incorporación de textos y cartelas. En este sentido pueden señalarse las publicidades de aperitivos y bebidas aparecidas en el periódico francés *Le Matin* hacia los años veinte, las imágenes para McGrath Engraving Corporation en los treinta o las construcciones tridimensionales de Joseph Cornell donde asoman recortes publicitarios de hoteles, aunque estas últimas no tuvieran al parecer intencionalidad propagandística.[251] En todas ellas se incluye el uso del marco rectangular extendido utilizado de distintas maneras pero siempre como parte de una estrategia publicitaria.

Una atención hacia estos registros también puede hallarse en otras imágenes como la niña con la muñeca dentro del castillo para el poema "Tus tres años, Alicia, encarcelados" del libro *Sonetos y Maderas* de José E. Peire, publicado en 1948 por la Editorial Rosario. El mismo se compone de un conjunto de doce poemas acompañados por xilografías de Laura Bustos Vocos, Alberto Nicasio, Juan Carlos Pinto, Manuel Rueda, Manuel Suero, Ricardo Supisiche y Ricardo Warecki. Todos artistas reconocidos por sus trayectorias como dibujantes y grabadores que, en algunos casos, mantenían en paralelo una producción pictórica. Tenían, además, distintas procedencias siendo Warecki y Manuel Suero los únicos que estaban trabajando en Rosario, Supisiche en Santa Fe y el resto de los artistas en Córdoba. La inclusión del grabado como acompañamiento del texto

[251] Las obras son reproducidas en el capítulo "Advertising", en Varnedoe, Kirk y Gopnik, *op.cit.*, pp. 231-365.

escrito resultó una de las formas que adquirió esta producción desde tiempos históricos. En específico el libro no apuntaba a un lector y/o espectador infantil, mientras la xilografía de Warecki retomaba una variante dentro de su propia iconografía: la imagen de la niña con apariencia de muñeca, que podía encontrarse en su obra gráfica y pictórica.

Es comúnmente aceptado que los libros infantiles ilustrados fueron un género floreciente durante el periodo cercano a la segunda posguerra. Esto se debe en gran medida a que las nuevas técnicas y enfoques experimentales en el campo de la imaginería infantil se dieron simultáneamente a la expansión de las artes gráficas hacia la segunda mitad del siglo XX.[252] Los artistas que a su vez eran diseñadores, como Ricardo Warecki, debían usualmente trabajar en diversos medios para poder mantener una posición visible en un ambiente de por sí competitivo y eso incluía la ilustración de textos, posters y publicidades. En cada una de estas representaciones el artista desarrolló un estilo propio sirviéndose de distintas convenciones estéticas. En el caso que nos ocupa, los objetos materiales y culturales destinados a la educación y el entretenimiento intervinieron en la construcción cultural de la infancia, creando un repertorio de textos e imágenes a disposición para el artista.

Ociosa melancolía

El grabado en el libro de José Peire posiblemente sea una alusión a la hija del poeta, Alicia, quien aparece en las dedicatorias. El escritor compartió con el artista el interés por el mundo infantil y lo escolar. Algunos de sus textos como *Guardapolvos blancos* (1938) y *Romancero de la Escuela Normal N° 2 "Juan María Gutiérrez"* (1940) presentan filiaciones temáticas en relación con el recorrido del artista por aquellos años. En efecto, en las pinturas de su hija aparecen comúnmente los útiles y manuales escolares junto al guardapolvo blanco, emblema de la educación pública. Además, el artista manifestó tempranamente una afinidad hacia estas temáticas mediante su participación en la revista *Quid Novi?* en los años treinta.

La temática escolar se relacionaba con el interés del artista por la figura del estudiante y los muñecos durante el periodo de entreguerras y la segunda posguerra. En sus obras estos personajes podían tomar a veces la forma de un maniquí o de una muñeca y otras la de un autómata o una figura humana articulada, como si se tratara de un objeto colocado en medio de la habitación. Los ojos sin mirada y las articulaciones mecánicas eran algunos de los tópicos utilizados por los pintores para aludir a un mundo de artificio que ponía en cuestión muchas de las certezas de una sociedad abatida por la guerra y la miseria. En el caso del artista rosarino, los motivos del arte occidental se ponen en juego

[252] Harthan, John, *op.cit*, pp. 227-281.

con las historias que los textos describen o con su visión personal, combinando estos elementos con la imaginería infantil. En este sentido, junto a las figuras que parecen muñecos, Warecki recurre al motivo de la cabeza inclinada y la mejilla apoyada en la mano como actitud melancólica para aludir al dolor, la fatiga o el pensamiento creador. Se trata muchas veces de figuras sedentes o que no pueden mantenerse erguidas, con gestos meditabundos, sumidos en una profunda tristeza y aburrimiento.[253] Estas imágenes incorporan algunos de los motivos tradicionales de la cultura que no se circunscriben a este periodo en particular manifestando antecedentes antiquísimos en la tradición artística,[254] renovados a lo largo del siglo XX. La actitud melancólica se extiende hacia el espacio festivo del carnaval o el circo, lugar asociado comúnmente a los animales y los niños.[255] A esto pueden agregarse las imágenes que aluden al gesto de pereza y cansancio o a la representación del hombre imbuido en sus pensamientos como el momento anterior a la invención creativa, algo que puede observarse especialmente en la ilustración para el cuento de Rainer María Rilke "Vladimiro, el pintor de nubes", traducido para el diario por Marcos Fingerit y publicado en agosto de 1941. El artista reúne una serie de personajes fumando y bebiendo en el taller del pintor Vladimiro, a quien sus compañeros perciben distante. Las cuatro figuras están de espaldas a los cuadros, bocetos y lienzos que rodean las paredes del atelier, no están haciendo nada con ninguna de las herramientas de la mente o de la mano y las cosas en las que la vista podría posarse no existen para ellos. Parecen sumidos en ociosa depresión, con la cabeza baja y la mirada perdida, el cigarro a punto de caerse de los dedos, las copas llenas. El único que se muestra contemplando una pintura es el protagonista del fondo a la izquierda, aunque también podría estar concentrado en un punto fijo. Es el momento de la espera, característica esencial de la melancolía.[256]

La representación de la espera en soledad era un tema de la pintura moderna que el artista había adoptado en muchas de sus ilustraciones publicadas hacia los años cuarenta, incluidas algunas imágenes de cuentos clásicos de la literatura universal que podían orientarse al público juvenil. En ese periodo, incorporó en sus obras ciertas tipologías estilísticas como la acentuación de líneas y torsiones decorativas, la elegante

---

[253] La actitud melancólica fue un tópico característico del arte de entreguerras. Clair, Jean, *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid, Visor, 1999 [1996].

[254] Para un estudio sobre el motivo melancólico en la historia de la cultura: Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz. *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza, 2012 [1989].

[255] Jean Clair señala: "el teatro, diversión aristocrática, era el lugar del discurso, allí el lenguaje se fue refinando durante el transcurso de los siglos. Pero el circo, más popular, se convirtió en el lugar de los niños". Clair, Jean (ed.), *The Great Parade. Portrait of the artists as clown,* New Haven and London, Yale University Press, 2004, p. 21.

[256] Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz. *Saturno y la melancolía*, op.cit.

estilización de los cuerpos; rostros y cuellos alongados, ojos almendrados y boca pequeña, que evidencian una mirada hacia el arte nuevo italiano que a su vez recupera tradiciones de siglos anteriores. La silueta central presenta algunas de estas torsiones exageradas con una tendencia hacia la estilización formal reiterada en la pintura de la mujer al fondo, aunque en ésta predominan las formas sintéticas. Las figuras humanas de una rigidez inestable fueron un modo reiterado en el artista y un ejemplo temprano es la imagen de una contorsionista de circo realizada para una sección especial de la revista *Monos y Monadas* en julio de 1934.

Antiguas temáticas reinterpretadas por el arte moderno como el mundo del circo, las ferias y el carnaval revelan otra vertiente emparentada a los recuerdos de la infancia en sus ilustraciones. Considerado un contrapunto del teatro culto, el circo fue usualmente asociado con los espectáculos y entretenimientos infantiles y ya sus orígenes romanos lo vinculaban al divertimento popular.

En gran parte de los actos circenses representados en el arte una de las figuras que aparece en escena es el pierrot o el payaso. En la imagen para el cuento infantil "El oso Olaf" de Mónica Díaz Olmedo, Warecki parece enseñar las formas de entretenimiento más vinculadas a las zonas proletarias de la ciudad que la diversión aristocrática representada en la *Commedia dell´Arte*. La crudeza del argumento refleja la naturaleza triste de estos personajes, víctimas de un destino social que soportan con resignación. Son figuras atormentadas y laceradas: el oso tiene el hocico perforado con un aro de metal, una forma utilizada comúnmente en los circos y zoológicos para encadenarlos a sus jaulas, mientras el pierrot se lamenta con dolor. Esta iconografía es heredera de una larga tradición dentro de la historia del arte y la literatura que fue capaz de ver en el payaso no sólo un símbolo de la protesta social y la miseria de la condición corporal, sino también una imagen deformante con la que los artistas se retrataron a sí mismos exponiendo la propia naturaleza del arte.[257] La imagen del pierrot melancólico podía encontrarse con frecuencia en las ilustraciones del pintor para cuentos infantiles, aunque adquirieran significados menos complejos que a menudo tenían un trasfondo moral.

Por otro lado, un aspecto más refinado del teatro circense queda registrado en otras de sus obras como la ilustración para el texto "Motivo de carnaval" de Horacio José Lencina, aunque el poema no estuviera incluido en la sección de entretenimiento infantil del diario. De todos modos, vemos cómo los mismos motivos asociados a la simbología

[257] Jean Starobinski se pregunta sobre la particularidad de la atracción que ejerce en los artistas la iconografía del circo, analizando las distintas formas que adquiere el "microcosmos de la parada" y su "mundo mágico elemental". Starobinski, Jean, *Retrato del artista como saltimbanqui*, Madrid, Abada, 2007 [1970].

del aislamiento y el sufrimiento visibles en las ilustraciones infantiles del artista son retomadas en otras imágenes realizadas en distintos momentos de su trayectoria.

Se trata en definitiva de una serie de obras donde se perciben distintas referencias estéticas que son interpretadas en otra clave por el pintor. Aquello que puede parecer lejano y extemporáneo es pensado de otra manera para ser referido a un público infantil ávido de imaginación, extendiendo en algunos casos el registro visual hacia un cuerpo más amplio de lectores, quienes podían incluso ofrecer nuevas miradas hacia esos mismos temas. Esos cuentos e imágenes que se difundieron masivamente a través del diario pueden pensarse a modo de complemento de las lujosas y costosas ediciones a color para los niños, que sólo un sector de la sociedad podía adquirir. "La página para los niños" permitió desarrollar, entonces, formas de democratización de la cultura, en donde un reconocido artista de la ciudad ofrecía sus percepciones sobre el mundo infantil. Estas imágenes se multiplicaron en un diario de gran tirada brindando una disponibilidad poco frecuente para la infancia en el medio local.

2.4. Arte, escenografía y teatro independiente

Junto a la ilustración de textos literarios dedicados al mundo infantil, Warecki incursionó en el diseño de escenografías para piezas teatrales llevadas a cabo en el Teatro Nuevo XX de Rosario, la primera compañía de teatro independiente en la ciudad, fundada por el dramaturgo porteño Alberto Rodríguez Muñoz.[258] Estas experiencias dejan al descubierto cómo en un mismo período el artista utilizó de manera paralela distintos procedimientos y modos de trabajo que fueron aplicados en la vida diaria, ya sea a través de carteles y publicidades, portadas e ilustraciones de libros o escenografías y puestas teatrales. Si bien no se han conservado documentos que permitan reconstruir estas prácticas en su conjunto, algunas imágenes provenientes de revistas y una serie de textos y comentarios publicados por los protagonistas del periodo aportaron indicios reveladores para poder rescatar una parte fundamental –aunque nunca explorada– de la producción del artista, dedicada al mundo del teatro. Este segmento busca, entonces, adentrarse en las incursiones de Warecki en el campo de la escenografía y la creación de piezas teatrales para iluminar algunos aspectos que permiten complejizar su producción durante los años

[258] Para otras lecturas sobre el itinerario del Teatro Nuevo XX: Logiódice, María Julia, "La trama teatral rosarina. La emergencia del circuito independiente como un espacio de tensión entre el profesional y filodramático", en *Historia Regional*, nº 35, Segundo Semestre 2016, pp. 81-97, disponible en: https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/16230/108-Texto%20de%20art%c3%adculo-625-1-10-20161220.pdf?sequence=3&isAllowed=y, última revisión 25 de agosto de 2022 y Tello, Clide, "Santa Fe, Rosario (1940-1959)", en Pelletieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, Vol. II, Buenos Aires, Galerna, 2007, pp. 433-469.

cuarenta. Para comprender la participación del artista en este espacio es necesario recalar en la formación de los elencos independientes en Rosario, sus presupuestos estéticos e ideológicos, y el marco de las renovaciones impulsadas por Rodríguez Muñoz en la que se inscriben las propuestas escenográficas de Warecki y otros artistas.

Experimentales e independientes

El teatro fue uno de los espacios colectivos donde participaron figuras provenientes de distintas disciplinas como las letras, las artes plásticas, la música, la danza o la dramaturgia. Desde finales del siglo XIX se produjeron en Europa grandes renovaciones influidas por las concepciones wagnerianas y los movimientos literarios que abrieron el camino a las corrientes experimentales y vanguardistas posteriores. Algunos de los creadores más representativos como Anton Bragaglia en Italia, Konstantín Stanislavski en Rusia, Antonin Artaud en Francia, Max Reinhardt en Alemania o Ramón del Valle-Inclán en España, tuvieron una importancia vital en la modernización de la escena teatral que incluía no sólo nuevas modalidades de representación, sino también radicales transformaciones en los decorados, la escenografía, el vestuario y la puesta en escena.[259]

Durante los años veinte y treinta muchas de las nuevas corrientes dramáticas europeas como el teatro político, el teatro de arte o el teatro experimental eran conocidas por los intelectuales y dramaturgos de la Argentina, que seguían las novedades a través de las publicaciones periódicas y los libros. Uno de los volúmenes aparecidos hacia finales de los veinte fue el *Teatro del Pueblo* (1903) del escritor francés Romain Rolland (1866-1944), reconocido por sus planteamientos socialistas y pacifistas y sus ensayos periodísticos de carácter comprometido que marcaron el movimiento reformista argentino y latinoamericano durante las primeras décadas del siglo XX. La versión en español comenzó a circular en Buenos Aires en 1927, cuando ya habían sido traducidas varias de sus obras al castellano y existía una fuerte atracción de las generaciones más jóvenes hacia sus aspiraciones idealistas, difundidas en diferentes publicaciones periódicas asociadas generalmente a la prensa de izquierda.[260] Sus enseñanzas sobre un teatro popular fueron asimiladas rápidamente por el circuito de jóvenes escritores y directores

[259] La contribución de los pintores, escultores y decoradores en las artes escénicas durante las primeras décadas del siglo XX fue el tema de una gran exposición organizada en Madrid. Véase Paz, Marga (dir.), *El Teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

[260] Sobre la proyección latinoamericana de esta figura: Biagini, Hugo E., "Romain Rolland y el Movimiento Reformista Latinoamericano", en *Páginas de Filosofía*, año VI, nº 8, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Comahue, diciembre de 1999, pp. 81-84. *Cfr.* también el testimonio de Ordaz, Luis, "Leónidas Barletta: hombre de teatro", Buenos Aires, agosto de 1992, disponible en http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm, última revisión 8 de enero de 2021.

porteños, entre ellos Leónidas Barletta (1902-1975) y luego Alberto Rodríguez Muñoz (1915-2004), quienes, a través de diversas experiencias, buscaron desprenderse de los postulados del teatro comercial.[261] Es así como hacia finales de 1930 los desarrollos previos de modernización del teatro experimental se convirtieron en el sustento de la nueva propuesta de Barletta, el Teatro del Pueblo, el primer ejercicio "independiente" de la Argentina, que surge como reacción frente a la mercantilización de la industria, caracterizada en mayor medida por la transmisión de piezas breves por secciones, como el sainete hispano y el grotesco criollo que, con sus distintas variantes, triunfaban en la escena del periodo.[262]

A través de diferentes supuestos y formas de relacionarse con el mundo social, estas agrupaciones buscaron modernizar los antiguos lineamientos y paradigmas de la producción teatral para impulsar nuevas poéticas y conceptualizaciones estéticas mediante una militancia artística y política enlazada con las formas de la izquierda o la filoizquierda.[263] En esta dirección pensaron la iniciativa según nuevos paradigmas afines a una visión ética donde el concepto de independencia se justificaba en la liberación de las ataduras del Estado y de la tiranía del empresario comercial que buscaba por sobre todo el beneficio económico, así como en el alejamiento de los actores "estrellas" que empañaban la labor del grupo. Se trataba fundamentalmente de una visión de equipo en la que se beneficiaba una forma de asociación horizontal mediante la toma de decisiones colectivas y la conformación de un nuevo tipo de subjetividad, aunque bajo el liderazgo del director. El mismo adquirió desde entonces un gran protagonismo y se convirtió en referente de una militancia progresista en la cual el teatro era considerado un instrumento de transformación social.[264]

Detrás de la intención didáctica de "educar al pueblo" propuesta por estos grupos, había una voluntad de democratizar al teatro que seguía las reflexiones de Romain Rolland

---

[261] Las innovaciones generadas por el teatro independiente en la Argentina y sus diferencias respecto al teatro profesional y comercial fueron analizadas en: Trastoy, Beatriz, "El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina", en Gramuglio, María Teresa (dir. de tomo), *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2014, pp. 477-494.

[262] Sobre los distintos géneros teatrales siguen siendo operativos los fascículos preparados por Ordaz, Luis, "El teatro en la vuelta de siglo: Florencio Sánchez", en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, nº 31, Buenos Aires, CEAL, marzo de 1968 y "Teatro: desde la generación intermedia a la actualidad", en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, nº 52, Buenos Aires, CEAL, julio de 1968.

[263] Algunos de ellos se vincularon al grupo de Boedo: Dubatti, Jorge, "1930-1945", en *Cien años de Teatro Argentino, desde 1910 a nuestros días,* Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, 2012, pp. 61-100.

[264] Diferentes trabajos se ocuparon de manera parcial sobre el itinerario del Teatro del Pueblo. En este caso mencionamos por su extensión el de Pelletieri, Osvaldo (dir.), *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna, 2006. Por otro lado, para una visión de conjunto sobre la historia del teatro a nivel nacional: Dubatti, Jorge, *op.cit.*

sobre la importancia de generar condiciones de posibilidad para aquellos sectores que encontraban dificultades de acceso, ya sea por los altos precios, el tipo de obras y temas representados o el carácter aburguesado de los teatros como espacios de exhibición de las riquezas materiales y culturales.[265] En respuesta ante el excesivo mercantilismo, los cuadros independientes realizaron funciones a muy bajo costo y en algunos casos gratuitas o al aire libre demostrando un compromiso frente a la realidad histórica y una voluntad de acercar el arte a un público masivo,[266] exhibiendo, asimismo, un nihilismo que negaba y desestimaba aquellas obras y géneros convertidos en un producto comercial. De manera similar a los movimientos renovadores de la izquierda cultural, el Teatro del Pueblo y otras manifestaciones afines del interior del país, suponían un público que era necesario educar y cuya formación contenía una promesa de cambio social. Es por eso que el teatro debía involucrar un mensaje capaz de hacer reflexionar, pero también ser un espacio de disfrute y entretenimiento para los trabajadores.

Los postulados renovadores de Leónidas Barletta y el teatro popular francés fueron retomados en Rosario por Alberto Rodríguez Muñoz, un autor y dramaturgo porteño que había participado en algunas experiencias editoriales ligadas al Teatro del Pueblo, como la revista *Conducta* (1938-1943), una de las publicaciones oficiales de la compañía porteña, donde difundió pequeñas crónicas sobre el jazz y la "música mecánica".[267] Vinculado desde muy joven con la vida y la cultura bohemia e interesado en la música y la literatura, Rodríguez Muñoz arribó a la ciudad con escasos recursos, aunque esto no le impidió integrarse rápidamente en el medio:

> Cuando llegué a esa ciudad por primera vez, dormía en el suelo, vivía en conventillos. Un señor de apellido Genolet [se refiere al librero y editor Manuel F. Genolet, dueño de la Editorial Ciencia], para ayudarme, me mandó a Casilda a vender libros. Se trataba de grandes volúmenes: diccionarios y enciclopedias. Pero vendí muy pocos libros. De regreso a Rosario, volví a dormir en el mismo conventillo (…).[268]

Después de esta vivencia inicial ligada a la comercialización de libros, –donde posiblemente estableció contacto con Ricardo Warecki y algunos de los artistas plásticos que trabajaban como ilustradores en estas editoriales– comenzó a dar clases de

---

[265] Rolland, Romain, *El Teatro Del pueblo*, Buenos Aires, Quetzal, 1953, *passim.*

[266] En 1943, por ejemplo, el costo de las entradas del Teatro Nuevo XX de Rosario era de $0.50, un "precio popularísimo", como ellos mismos anunciaban. "El jueves iniciará su temporada el Teatro Nuevo XX", en *La Capital*, 21.6.1943, s/p.

[267] Nos referimos a los números 5 (marzo de 1939), 6 (abril de 1939) y 14 (noviembre/diciembre de 1940).

[268] Entrevista a Alberto Rodríguez Muñoz, en Risetti, Ricardo, *Memorias del Teatro Independiente Argentino, 1930-1970 Buenos Aires*, Buenos Aires, Corregidor, 2004, pp. 230-237, 233.

interpretación en el Teatro La Ópera (hoy El Círculo), uno de los escenarios donde tuvieron participación algunas de las compañías líricas más importantes a nivel internacional, y allí se vinculó con personalidades ligadas al cine, la música, la radio y el teatro. Es así como a finales de 1941, luego de una serie de extensas definiciones y conceptualizaciones difundidas en los periódicos de la región y en diversas conferencias, Rodríguez Muñoz funda el primer teatro independiente de Rosario. A éste lo llamó Teatro Nuevo XX, por su inscripción dentro del fenómeno de las corrientes modernizadoras que proliferaron a lo largo de ese siglo en distintas partes del mundo:

> Siempre integré el Movimiento del Teatro Independiente [afirma Alberto Rodríguez Muñoz]. Ese Movimiento que iniciara Barletta. Yo recuerdo perfectamente ya que tendría dieciocho años, cuando este pionero tenía su "Teatro del Pueblo" en la avenida Corrientes (…) Era un suceso insólito que gente común se interesara por el teatro de esa forma. Se discutía de una manera apasionada, con aplausos y vítores, y a mí, todo eso me impresionó sobremanera. Nunca vi nada en teatro que se pareciera al interés y a la pasión que ponía la gente para lo que le ofrecía Leónidas Barletta. [269]

Sin embargo, aunque mantuviera puntos de contacto y acompañara muchos de sus preceptos básicos, el teatro independiente rosarino presentó un conjunto de singularidades que le confirieron un matiz excepcional. A través de su propia interpretación de cómo debía funcionar y desarrollarse un teatro de carácter "revolucionario", Rodríguez Muñoz construyó un movimiento de rasgos particulares que marcó una etapa caracterizada por la incorporación de importantes modificaciones, plasmadas tanto en las obras estrenadas como en las reflexiones volcadas en la prensa de circulación periódica. Entre algunos de los cambios que determinaron el comienzo de una orientación distinta se encontraba la aparición de nuevos directores, como el mismo Rodríguez Muñoz, que percibieron la necesidad de generar innovaciones relacionadas a los modelos y técnicas interpretativas o de introducir prácticas de formación y profesionalización.

En sus distintas declaraciones el dramaturgo manifestaba la necesidad de generar expresiones genuinas que pudieran "resplandecer" en medio de los espectáculos cinematográficos o radiales elaborados con "moldes estandarizados" en un "sistema corrompido" por los principios capitalistas "y sus organismos de producción, explotación y domesticación espiritual" que daban como resultado "el arte y la cultura producto en dosis, hábilmente controlado, como la aspirina, y con su mismo resultado: aletargador". [270] De

---

[269] *Ibidem*, p. 237.

[270] Rodríguez Muñoz, Alberto, "La crisis del teatro", en *Platea. Boletín mensual del Teatro Nuevo, XX,* nº 1, Rosario, abril de 1947, pp. 1, 3 y 4.

esta manera, a través de sus artículos y conferencias no sólo criticaba al teatro por secciones y al cine "yanqui" sino también a los cuadros experimentales excesivamente "fríos e intelectualizados" que se convertían en representaciones para minorías. Si bien Rodríguez Muñoz nunca define de manera explícita qué entiende por "pueblo", sostiene que no se trata de "atender sus gustos primarios y transitorios sino en suministrarle todos los elementos necesarios, externos y substanciales, para que pueda conectarse con expresiones de contenido y estilo superiores". Es decir, no tenía que ver con sus "posibilidades de captación" sino con la "calidad de expresión por parte de autores y realizadores", visión personal que se articulaba con el reformismo y el pedagogismo adoptado por los grupos socialistas desde las décadas anteriores.

Hacia finales de los años cuarenta, Muñoz también cuestionaba la doctrina estética propiciada por Barletta en el Teatro del Pueblo y la falta de profesionalización y estudio de métodos interpretativos alegando que, si bien el teatro independiente planteaba una visión primordialmente "ética", la profesionalización era, además, un tema de "capacidad".[271] Al darse cuenta de la falta de conocimientos e improvisación que imperaba en estos grupos, el dramaturgo comenzó a estudiar las técnicas teatrales de los grandes directores: "lo hice por dos o tres años seguidos, sin intentar cualquier otra cosa –comenta–. Elegí estudiar todo el método de Konstantin Stanislavski".[272] En efecto, el director ruso había sido uno de los fundadores del Teatro de Arte de Moscú donde implementó un programa renovador que tuvo una enorme influencia en las propuestas experimentales desarrolladas en la Argentina a lo largo del siglo XX. Siguiendo los preceptos stanislavskianos, Rodríguez Muñoz puso en escena el teatro circular con una versión de *La gaviota* de Anton Chéjov, una de las piezas de la dramaturgia rusa más representadas por el Teatro de Arte de Moscú.

A la vez que intentaba subvertir las normas estandarizadas del movimiento histórico, Rodríguez Muñoz propuso un repertorio escénico variado con obras provenientes en mayor medida de la literatura europea y norteamericana. Las primeras representaciones se realizaron en el Teatro La Ópera y en algunos casos se ejecutaron funciones en centros educativos hasta la adquisición de un local propio. El programa de 1942 incluyó *El cartero del rey*, de Rabindranath Tagore, *Detrás del mueble*, de Roger Plá, –que inauguró las sesiones de teatro polémico en las que se debatía con el público, el director y los intérpretes–, e *Interior* de Maurice Maeterlinck. Junto con estas primeras obras empezaron a editar desde 1943 una revista llamada *Expresión* y realizaron audiciones radiales en las que participaron los actores junto a los artistas plásticos y escritores que formaban parte

[271] *Platea*, nº 59, Buenos Aires, 9 de octubre de 1959, pp. 47-51.
[272] Entrevista a Alberto Rodríguez Muñoz, en Risetti, Ricardo, *op.cit.*, p. 233.

del grupo. Se buscó inundar todo el escenario con un conjunto de propuestas culturales de carácter pedagógico que iban desde las manifestaciones públicas en los diarios y conferencias en instituciones de la ciudad hasta la publicación de un órgano periodístico propio, actividades radiales, conciertos de música, seminarios de estudio, exposiciones de artistas y antologías orales de poetas contemporáneos, como un modo de "difundir las expresiones más dignas y representativas de la escena universal, especialmente de las nuevas corrientes teatrales", y de brindar al público una "educación sensible".[273] Se trataba, en definitiva, de una perspectiva ideológica relacionada con la transmisión de la cultura a un público que excedía el circuito hegemónico del teatro profesional y mercantilizado, un "teatro de arte", como le decía Rodríguez Muñoz, que sincronizara con la tendencias modernistas y vanguardistas de la escena internacional y le devolviera a las tablas el poder pedagógico y subversivo.

Presupuestos estéticos e ideológicos

Los elencos independientes permitieron la colaboración sostenida de diversos artistas plásticos, que se desempeñaron como escenógrafos y vestuaristas, así como de escritores e intelectuales que generaron aportes sustanciales e intervinieron en la renovación literaria del ámbito regional. Si bien desde sus inicios los teatros de la ciudad incluyeron la colaboración de artesanos y decoradores europeos que diseñaron escenografías y telones de fondo para las representaciones líricas, se trataba de un fenómeno cultural asociado fundamentalmente con el gusto de las clases más distinguidas de la sociedad rosarina de principios del siglo XX.[274] A diferencia de estas producciones enlazadas a las tendencias finiseculares europeas, el teatro independiente rosarino propició una escenografía austera, no carente de innovaciones, aunque impulsada por los ideales éticos y estéticos de las juventudes libertarias argentinas y las corrientes dramáticas modernas de corte social. Aunque muchos de los que integraron el Teatro Nuevo XX no estaban afiliados a ningún partido, compartieron una sensibilidad asociada a los movimientos reformistas y entendieron la noción de "teatro popular", vigente desde el siglo XIX (aunque con algunos antecedentes), como una forma de alzarse frente a la tradición burguesa y el teatro oficial para generar representaciones híbridas que fueran accesibles a un gran público.

Ahora bien, cuando en general se habla sobre el teatro independiente, el tema de la escenografía y la puesta en escena es comúnmente relegado a un segundo plano

[273] "Ha reanudado en Rosario sus actividades el Teatro Nuevo XX", en *El Litoral*, Santa Fe, 22.VIII.1944, p. 4.
[274] Boni, Nicolás, *Pintores, escenógrafos y decoradores en Rosario a comienzos del siglo XX: relaciones entre las artes plásticas y la lírica*, Tesis de doctorado, Rosario, UNR, 2019 (mimeo).

recalcando la inserción realista de las obras y la falta de experimentación que, como producto de esta vinculación, caracterizó a la primera etapa durante los años treinta y parte de los cuarenta. Aunque los elementos materiales de los que disponían estos teatros eran bastante escasos y la austeridad aplicada al decorado se convirtió en uno de los rasgos más frecuentes de las creaciones de la escena independiente, esto se relacionaba con la misma ideología estética del grupo, en donde la economía visual daba mayor espacio a la palabra y el gesto como partes esenciales de la obra. A menudo quienes analizaron los cuadros independientes relacionaron la sobriedad visual con el conservadurismo o la falta de innovación en ese plano, cuando en verdad se trataba de otra de forma de entender la escenografía en la que se priorizaba una función de tipo conceptual, en donde la idea formaba parte también del decorado. En una carta de Aquiles Badí enviada a Leónidas Barletta, el artista mencionaba su colaboración en una obra en la que se tiraban a la escena broches de madera, de esos "usados para tender la ropa a secar, y que figuraban ser una manga de langostas cayendo a devorar la cosecha del pobre protagonista".[275] El hecho de sugerir un ambiente con "trastos", como ellos mismos decían, era una forma de negar las convenciones artísticas impuestas y burlarse de los cánones establecidos dentro del teatro burgués, algo que los acercaba más a las propuestas experimentales del dadaísmo o a las exploraciones del teatro ruso de las décadas del diez y del veinte, que a las renovaciones formales del campo escénico vinculadas al cubismo, el futurismo y las vanguardias abstractas. Consideradas dentro de las tendencias que, a nivel internacional, aportaron un nuevo vigor al diseño escénico y una modernización radical en el mundo de la danza y el teatro experimental, estos estilos terminaron empañando muchas veces otras formas de experimentación menos espectaculares o grandilocuentes. Sin embargo, este sentido de economía permitía activar la imaginación creativa del grupo a partir del uso de los escasos materiales y medios que se disponían. Según recuerda Raúl Larra, para las puestas en escena del Teatro del Pueblo se utilizaban elementos comunes de la vida diaria: "Leónidas Barletta fabricaba los vestidos o decorados con papel crepe y hacía cotas de malla con los repasadores-rejilla de la cocina a los que se les daba un baño de aluminio",[276] mientras que los pintores intervenían en la decoración de los telones, en la arquitectura escénica, en la confección de trajes, accesorios y en la creación de efectos atmosféricos a través del uso de luces coloreadas.

En Rosario, Rodríguez Muñoz mantenía el mismo concepto y rechazaba la tradición de los artesanos decoradores, que procedían según sus especialidades dentro de un conjunto de convenciones establecidas, y en cambio, realizó encargos a diversos artistas

[275] Mencionado en Larra, Raúl, *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*, Buenos Aires, Ediciones Conducta, 1978, p. 69.
[276] *Ibidem,* p. 86.

experimentados en las artes aplicadas, la ilustración y el diseño comercial moderno. Entre ellos, algunos de los creadores que participaron como Ricardo Warecki, Julio Vanzo, Juan Berlengieri, Guillermo Paino y Luis Fúster coincidieron durante el periodo en distintas agrupaciones artísticas y culturales, así como en la prensa de circulación periódica e instituciones variadas donde colaboraron como ilustradores, pintores, decoradores e incorporaron propuestas vinculadas a las nuevas tendencias. Es posible que el dramaturgo haya conocido el trabajo de algunos de estos artistas plásticos a través de su proximidad con el librero y editor Manuel Genolet y luego los haya incorporado como escenógrafos de su teatro. Pensamos sobre todo en Ricardo Warecki, quien además de ejercer como dibujante en la editorial Ciencia, desde los años treinta se había relacionado con el mundo del teatro a través de su compañero, el escritor Horacio Correas. En colaboración con este autor estrenó en julio de 1938 su *Poema marinero en cualquier puerto del mundo*, compuesto de tres estampas y tres jornadas, mediante la puesta en escena de la compañía de la actriz y directora Fanny Brena en el Teatro Nacional de Rosario, y poco después realizaron en el mismo lugar *El Embrujado*, un poema-teatral de ambiente marinero, firmado por Horacio E. Correas, Ricardo Warecki y el músico José Borzi. Esta obra al parecer consistía en una adaptación del *Poema marinero…,* "una nueva versión de la vieja postal del punto muerto que es el puerto, sitio de transición entre el quedar i el partir, entre la tierra i el mar", desarrollada en tres estampas y tres jornadas: ""La Golondrina" –mar, agua, partir– como en la habitación de Fulvia –tierra, quedar– como en el "Avon Bar" –punto muerto–". En el *Boletín de Cultura Intelectual*, Ricardo Ernesto Motes i Bradley reseñaba la obra aduciendo que no podía

> negarse la pintura ambiental exacta, los tipos psicológicos perfilados reciamente i los parlamentos de belleza idiomática i de calidad teatral indudable, esto, amén de la música –"La mariposa", "La canción del puerto", etc.–, cargada de sentido simbólico apropiado i de factura melódica fina i fácilmente audible, i de los bocetos escenográficos –no todos– recortados con precisión i estudiados con sentido plástico estricto.[277]

Aunque lamentablemente no se conocen bocetos ni reproducciones de la puesta en escena, la temática del puerto se relacionaba con muchas piezas gráficas de Warecki inspiradas en las actividades de los suburbios y las zonas aledañas a la barranca y el río, un tópico que trasladó a sus poemas y experiencias teatrales, así como a las ilustraciones realizadas para los emprendimientos editoriales de Montes i Bradley. De todos modos, se

[277] Montes i Bradley, Ricardo E., "Registro", en *Boletín de Cultura Intelectual "Virgo",* año I, nº 3, agosto de 1938, p. 20.

trataba de la primera incursión de los autores en el teatro, promovida en este caso por la Compañía Argentina de Comedias de Fanny Brena, si bien existían diversas empresas de carácter nacional que durante el periodo estrenaron obras de dramaturgos locales en distintas provincias del país.

Poco después de estos acontecimientos, el interés de Warecki por el mundo escénico le llevó a vincularse con Rodríguez Muñoz, quien lo convocó como escenógrafo del teatro. En distintas oportunidades el director vertió sus consideraciones en la prensa periódica y realizó algunos señalamientos sobre la escenografía, la cual debía adecuarse al conjunto de manera sobria, armónica y sin intentar destacarse por sí misma:

> un teatro con espíritu nuevo, revolucionario, no puede prescindir de esa unidad, de esa armonía que hace de una serie de aportes un misterio completo. Por eso no puede interesarnos ninguna cristalización parcial. Ni al lucimiento personal de nuestro primer actor (…) ni la brillantez de una comedia de fulano, ni la atmósfera impresionante de una escenografía. Aisladamente, no nos sirven de mucho.[278]

Debido a esa búsqueda de unidad, a Rodríguez Muñoz no le interesaban ni "los actores perfectos, ni las obras de literatura perfecta, ni los escenógrafos perfectos", sino un conjunto de pequeñas contribuciones que colocaran frente a la voluntad de diferenciación personal, la búsqueda del compromiso colectivo y la democratización de la cultura. Detrás de este planteamiento había una conciencia de grupo y un anhelo de inclusión social que respondía a los debates ideológicos a favor del teatro popular y expresaba un desencanto ante las manifestaciones escénicas del momento. En este sentido, tanto las escenografías de Warecki como de los otros artistas van a priorizar el elemento conceptual por sobre el decorativismo y la ostentación visual, en relación a los presupuestos estéticos y teóricos desarrollados por Rodríguez Muñoz.

Los primeros artistas en incorporarse de manera estable fueron Ricardo Warecki y Juan Berlengieri, a los que luego se sumaron Luis Fuster, Julio Vanzo y Guillermo Paino, quienes colaboraron con sus trabajos en casi todo el repertorio y participaron en las audiciones radiales del teatro realizando crítica de arte y comentarios especiales sobre exposiciones, salones, artistas, etc. En algunas ocasiones contaron con un grupo de auxiliares entre quienes había pintores e ilustradores cuyas obras circulaban en ámbitos asociados al mundo revisteril y publicitario.[279] No es casual que muchos de estos creadores tuvieran paralelamente una producción autónoma y otra aplicada al diseño

[278] Rodríguez Muñoz, Alberto, "El Nuevo Teatro en Rosario III", en *La Capital*, 7.I.1942, p. 11.
[279] Algunos como Elpidio López, Ernesto Reyes, María Pagani y Rosa Arrechea asistieron en varias de las obras del Teatro Nuevo XX.

vinculado a la cultura masiva y el desarrollo industrial. Si bien ambos espacios no eran monolíticos y se influían mutuamente, sobre el escenario la obra dejaba de ser independiente para acompañar un programa colectivo y el hecho de que estos artistas cruzaran habitualmente las fronteras establecidas pudo haber sido una de las razones por las que se interesaran el proyecto. Mientras Vanzo y Warecki contaban con una producción muy vasta dedicada a la ilustración en diarios y revistas, Berlengieri tenía un dominio de varias técnicas incluidas el grabado y la cerámica; Paino era un artista con una enorme experiencia en el mundo de la gráfica publicitaria y Fuster un destacado periodista, dibujante y pintor. El contacto con la prensa diaria, la caricatura, la publicidad y los medios masivos tuvo una influencia muy grande en la obra de diversos artistas que no permanecieron ajenos a los nuevos estímulos e incluso incorporaron en su labor autónoma elementos innovadores del mundo de la gráfica y el diseño. Si bien suelen ser menos exploradas las facetas de los artistas en el campo de la ilustración comercial, la mayoría de las veces se trata de aspectos fundamentales para entender la trayectoria y el trabajo artístico de cada uno. Según Rodríguez Muñoz, la escenografía del nuevo teatro se orientaba hacia "una forma fresca de expresión esceno-técnica" para sintetizar "todos los elementos tradicionales y modernos" y crear otros nuevos: "trascendencia de la luz; el color móvil; la arquitectura vivida, búsqueda del efecto mágico de la escena, la palabra en función del color, etc.".[280] A través de escasos elementos los artistas debían crear ambientes sugestivos que complementaran las propuestas narrativas y propiciaran la experimentación visual.

En uno de los registros fotográficos correspondiente a la escenografía para la obra *Jinetes hacia el mar* de John Synge, realizada por Warecki en 1945, se puede observar cómo a través de una escalera y un telón pintado se construye, en una reducida sala, la acción de este potente drama desarrollado en una aldea pesquera al oeste de Irlanda. Aunque las primeras representaciones fueran diseñadas en conjunto por Warecki y Berlengieri, luego de la muerte de este último ocurrida en 1945, el artista trabajó solo o en compañía de Guillermo Paino, con quien elaboró los decorados para el montaje de la misma obra en 1947. Rodríguez Muñoz consideraba *Jinetes hacia el mar* como una de las mejores realizaciones de su vida,[281] y en efecto, distintos escritores y dramaturgos elogiaron la "sobriedad sugerente" de la escenografía, así como la labor de los actores y la condición "experimental de la entidad".[282] Si bien en el Teatro Nuevo XX se continuaron

[280] "El nuevo teatro en Rosario", en *El Litoral*, Santa Fe, 22.6.1942, p. 4.

[281] "En nuestro teatro hicimos "Jinetes hacia el mar", de J. Synge, que junto con "La Gaviota" es lo mejor que yo he hecho en mi vida de teatro", en Risetti, Ricardo, *Memorias del Teatro Independiente Argentino, op.cit.,* p. 234.

[282] Nos referimos, por ejemplo, a los comentarios vertidos por Horacio Correas y la reflexión de Fausto Hernández. Véase: Correas, Horario, "Jinetes hacia el mar" y "El delator" en el TEATRO

empleando los tradicionales telones pintados, se implementaron diferentes soluciones para integrarlos al espacio escénico a partir del uso de luces coloreadas, la confección de trajes pensados en función del decorado o la inclusión de diversos elementos de utilería. La escenografía desempeñó una función de tipo indicial, dedicada a señalar un ambiente o sugerir una época determinada, pero también configuró un lenguaje expresivo propio que se opuso a las representaciones naturalistas e ilusionistas y apostó por una construcción plástica y pictórica del espacio. En este sentido, el trabajo de los artistas permitió dar nuevos sentidos a los marcos de representación, generar atmósferas para expresar estados de ánimo, dar funcionalidad a distintos objetos o crear ambientes a partir de lo imaginado, como una forma de no depender únicamente de los papeles y fondos pintados.

Por otra parte, además de la pieza de John Synge, se interpretaron obras de Antón Chéjov, Eugene O´Neill, Bertold Brecht, Georg Kaiser, Rabindanath Tagore o Maurice Maeterlinck, que mantenían grandes éxitos a nivel mundial, mientras Roberto Arlt y Roger Pla fueron quienes representaron la escena nacional. *La Gaviota* de Chéjov –a la que se refería Rodríguez Muñoz como otra de sus preferidas–, por ejemplo, había sido una de las piezas emblemáticas del Teatro de Arte de Moscú dirigido por Stanislavski.

Posteriormente, en la introducción de un libro de poemas escrito hacia el final de su vida, Rodríguez Muñoz evocaría también algunas de sus influencias juveniles provenientes de la cultura alemana, en particular del expresionismo, el "primitivismo" moderno y el realismo mágico, aunque también el surrealismo en sus distintas variantes, fue otra de las tendencias que marcó las obras del momento.[283] Tanto la pintura como la dramaturgia europea y norteamericana habían sido fuentes de inspiración para su labor como director y autor de piezas teatrales, así como de ensayos, novelas y cuentos. De hecho, dentro de las actividades del nuevo teatro se desarrollaron habitualmente seminarios dictados por especialistas de literatura dramática y problemas del teatro antiguo y contemporáneo, destinados a la actualización y perfeccionamiento de los aspirantes e integrantes estables.[284] Asimismo, entre los integrantes del cuerpo se encontraban escritores y dramaturgos como Fausto Hernández, Roger Pla y Emilio Pita,

---

NUEVO, XX", en *Espiga. Revista de Letras y Artes de Rosario*, año I, nº 2, mayo de 1947, p. 14 y Hernández, Fausto, "Sobre Jinetes hacia el mar", en *Platea. Boletín mensual del Teatro Nuevo XX*, n ° 1, Rosario, abril de 1947, p. 6.

[283] Según recuerda, esa atracción deviene "de haberme sumergido apasionadamente en mi juventud en las fuentes del expresionismo alemán, con los dramaturgos Wedekind, Barlach, Toller, Sternheim, Kaiser y otros, y con los primitivos, que ya se manifestaban a partir de mediados del siglo XIX, y también, y especialmente, con pintores de esa tendencia, los Munch, Kirchner, Kandinsky, Felixmüller y tantos otros", en Rodríguez Muñoz, Alberto, *Los años sin sosiego*, Buenos Aires, Ed. del Autor, 2000, s/p.

[284] "Actividad en el Teatro Nuevo XX", en *La Capital*, Rosario, 11.III.1942, p. 10.

quienes participaron en las audiciones radiales o realizaron comentarios sobre las obras en las revistas del teatro. En este sentido, Rodríguez Muñoz planteaba un movimiento sostenido en el desarrollo de habilidades actorales y el conocimiento de la historia del teatro a nivel internacional, cuestión que lo distanciaba de los cuadros independientes con una dinámica más asociada a la idea de espontaneidad y voluntarismo que a la de formación y profesionalización. De la misma manera la escenografía planteaba un criterio escénico sencillo y sin grandilocuencias, pero mediante una espacialización moderna y funcional, donde la imaginación creativa formaba parte de la misma obra.

Por último, la apelación constante que hacía Rodríguez Muñoz de un teatro "revolucionario" era empleada metafóricamente para aludir a una acción contra un orden establecido y una nueva forma de distribución de la cultura. Es decir, a través de sus escritos parecía invocar más a una cuestión idealista que concretamente política, la cual devenía seguramente de sus lecturas de Rolland y su cercanía a Barletta y al grupo de Boedo. Siguiendo estas referencias, el fundamento de su programa estético-revolucionario estaba determinado por la problemática de la modernización y distribución de la producción artística, más que en la incorporación de los cambios estilísticos y escenográficos de carácter radical introducidos por los teatros vanguardistas de otras partes del mundo, aunque, como vimos, sumara a su repertorio obras literarias de tendencia expresionista y surrealista. Por ende, la experiencia de Rodríguez Muñoz en Rosario construye una mirada conciliadora al combinar elementos del reformismo y el pedagogismo provenientes de cierta rama de la izquierda cultural con posiciones de carácter revolucionario que recurrían a tácticas rupturistas, como la idea de generar un nuevo teatro: "será un conjunto de pequeñas y limitadas revoluciones artísticas con un único sentido: el del teatro como revolución total".[285]

Algunos rasgos de esta concepción de democratización cultural tendrían, poco después, una aproximación con la política teatral implementada durante el primer gobierno peronista, aunque la instrumentalización de una fuerte censura, el intento unificador y el matiz propagandístico a favor del Estado, hizo que los teatros independientes actuaran como espacios de oposición silenciosa, dándole nuevos sentidos a esa iniciativa del teatro como fuerza revolucionaria o disidente. El modelo apoyado desde el gobierno alentó un agudo enfrentamiento entre los sectores de la sociedad y fue en ese momento cuando algunos decidieron abandonar la actividad escénica y disolver sus agrupaciones o bien,

[285] Rodríguez Muñoz, Alberto, "El Nuevo Teatro en Rosario III", en *La Capital*, Rosario, 7.I.1942, p. 11. Beatriz Sarlo señala cómo la utopía revolucionaria desplegada en el imaginario de los intelectuales y escritores vanguardistas contrasta con el gradualismo y reformismo de los grupos socialistas y parasocialistas y también con el reformismo creciente de los sectores populares. *Cfr.* "La revolución como fundamento", en *Una modernidad periférica…op.cit*, pp. 121-153.

endurecer el discurso opositor aludiendo al concepto de autonomía y libertad creadora.[286] No obstante, luego de la proscripción del peronismo, algunos autores como Rodríguez Muñoz mantuvieron una perspectiva mediadora que bregaba por una mayor intervención del Estado provincial que fuera más allá de los circuitos oficiales de consumo industrial, como una forma de sostener y amparar el despliegue del teatro en su fase inicial.[287] Para el dramaturgo porteño, el apoyo económico gubernamental era una de las formas de impulsar esquemas alternativos al interior del país, aunque esta participación no debía irrumpir en las fronteras de la "propia determinación y absoluta autonomía organizativa, administrativa y artística".[288] Esto es, que la producción inventiva estuviera al margen de la política, siendo el avance del intervencionismo estatal en el área cultural y la falta de independencia artística uno de los tópicos más cuestionados por los intelectuales en el marco de la administración cultural del peronismo.[289] En este sentido, su programa renovador contenía una perspectiva social que se enmarcaba dentro de la tradición del teatro popular, el cual buscaba distanciarse tanto de las producciones elitistas como de las excesivamente ideologizadas y a su vez presentaba diferenciaciones con respecto a la fórmula independiente iniciada por Barletta en la década anterior.

Luego de 1946, con la formación de los teatros vocacionales auspiciados, y en muchos casos solventados por el gobierno, los elencos independientes desplegaron distintas estrategias de oposición o militancia contra el peronismo. El Teatro Nuevo XX realizó algunas de sus últimas presentaciones y a finales de 1947 Rodríguez Muñoz consideró que la trayectoria independiente estaba ya superada. Poco después, con la intención de pasarse al terreno "profesional" constituyó la Compañía de Nuevo Arte Dramático y comenzó una gira por el interior del país y la República Oriental del Uruguay, dando por finalizada la experiencia. Si bien Guillermo Paino continuó su labor de escenógrafo en el Teatro de Arte dirigido por Esteban Pavón, Ricardo Warecki se integró a la agrupación de los Artistas Plásticos Independientes, tuvo una participación sostenida en los distintos salones de la Asociación Amigos del Arte y cultivó una fuerte actitud opositora hacia el gobierno, que desplegó fundamentalmente a través de su obra gráfica. De todos modos, y a pesar del breve periodo que mantuvo en funcionamiento, el proyecto

---

[286] Pellettieri, Osvaldo, "Escena y poder en el teatro argentino (1945-1955): peronismo y teatro", en Meyran, Daniel; Ortiz, Alejandro; Suréda, Francis (eds.), *Théâtre et pouvoir*, Perpignan, Presses Universitaires de Persignan, 2002, pp. 59-69.

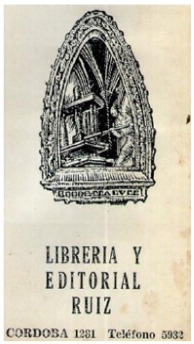
[287] Rodríguez Muñoz, Alberto, en *La Gaceta*, Tucumán, 18.X.1958, citado en Tossi, Mauricio, "Tópicos estéticos e ideológicos del teatro independiente en Tucumán: 1957-1961. El caso de Alberto Rodríguez Muñoz", en *Cuaderno de Historia del teatro*, nº 2, Universidad Nacional de Río Negro, 2012, pp. 151-172.

[288] *Ibidem.*

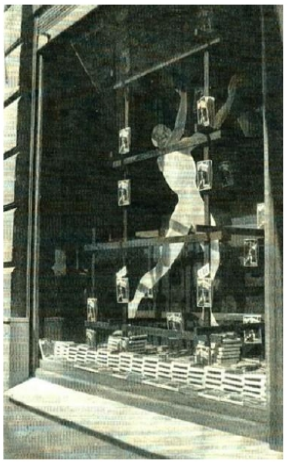
[289] *Cfr.* Fiorucci, Flavia, *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*, Buenos Aires, Biblos, 2011; Zayas de Lima, Perla, *El teatro en el primer peronismo (1943-1955)*, Buenos Aires, Eudeba, 2017.

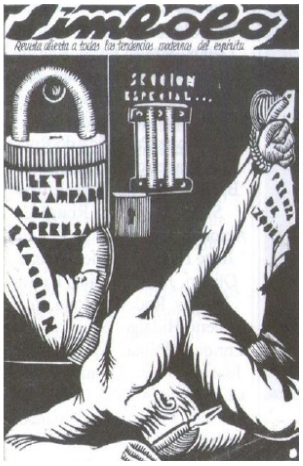
de Rodríguez Muñoz fue lo suficientemente significativo como para causar una huella profunda en las agrupaciones teatrales de la década posterior. Por otra parte, las producciones escenográficas de Warecki dejan entrever otra faceta de este pintor e ilustrador, asociada a la cultura masiva de los años cuarenta, que tuvo una influencia contundente en el resto de su obra plástica.

La tradición del libro ilustrado



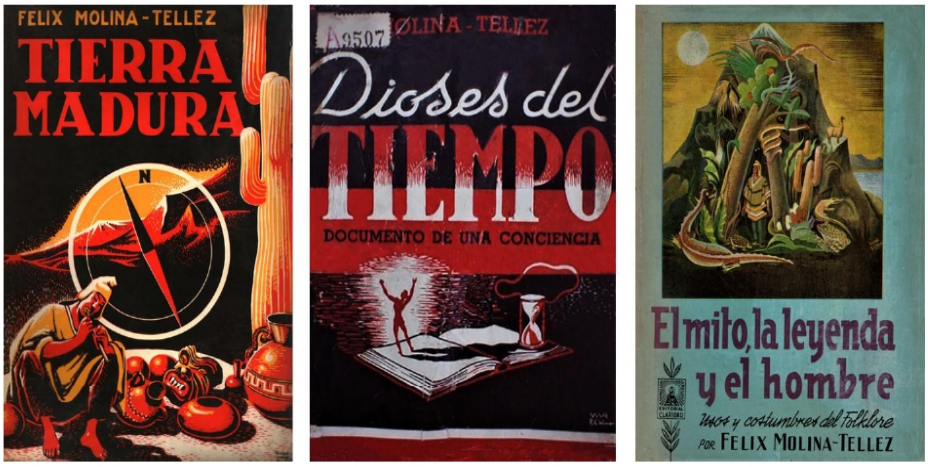
De izquierda a derecha, Primeras dos imágenes: Frente e interior de la Librería y Editorial Ruiz, Córdoba 1281, Rosario / Última imagen: Exlibris de la Librería y Editorial Ruiz. Se puede ver un imprentero manejando una prensa.



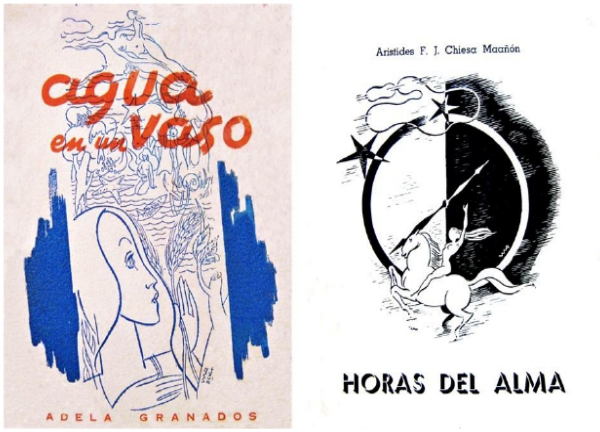


De izquierda a derecha: 1) Juan Lazarte y Diego Abad de Santillán, *Reconstrucción social. Nueva edificación económica Argentina*, Buenos Aires, Editorial Nervio, 1933, carátula sin firma / 2) Vidriera de la Librería y Editorial Ruiz con los ejemplares del libro de Juan Lazarte y Diego Abad de Santillán, 1933 / 3) Tapa de *Símbolo. Revista abierta a todas las tendencias modernas del espíritu*, dirección de José Torralvo, Rosario, 1932-1934.

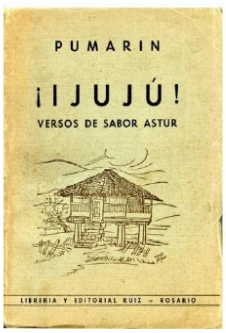
De izquierda a derecha: 1) Juan Lazarte, *Sociedad y prostitución*, Rosario, Editorial Ruiz, 1935, carátula sin firma / 2) Horacio Correas, *Poemas para la tierra de nadie*, Rosario, Editorial Ruiz, 1939, carátula de Julio Vanzo / 3) María Lacerda de Moura, *Clericalismo y fascismo*, Rosario, Editorial Ruiz, 1936, carátula de Julio Vanzo / 4) Leopoldo Sofer, *Guerra*, Rosario, Editorial Ruiz, 1935, carátula de Leónidas Gambartes.



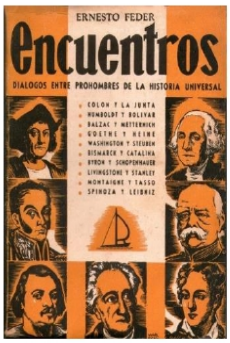
De izquierda a derecha: 1) Félix Molina-Téllez, *Tierra madura. Panorama del Folklore*, Rosario, Editorial Ruiz, 1939, carátula de Ricardo Warecki / 2) Félix Molina-Téllez, *Dioses del tiempo. Documento de una conciencia*, Rosario, Editorial Ruiz, 1940, carátula de Ricardo Warecki / 3) Félix Molina-Téllez, *El mito, la leyenda y el hombre. Usos y costumbres de Folklore*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1947, carátula de Ricardo Warecki.

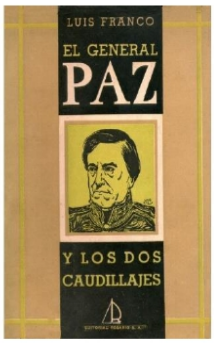


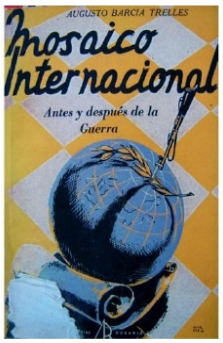
Adela Granados, *Agua en un vaso*, s/d, carátula de Ricardo Warecki / Aristides F. J. Chiesa Maañón, *Horas del alma*, s/d, carátula de Ricardo Warecki.



De izquierda a derecha: 1) María de las Nieves Echevarría, *¡Ijujú! Versos de sabor Astur*, Rosario, Editorial Ruiz, 1941, carátula de Ricardo Warecki / 2) Artemio Arán, *Querencia*, Rosario, Editorial Ruiz, 1944, carátula de Ricardo Warecki / 3) Alberto Maritano, *Pablito. La novela de un niño campesino*, Rosario, Editorial Ruiz, 1940, carátula de Ricardo Warecki.







Izquierda a derecha: 1) Ernest Feder, *Encuentros. Diálogos entre prohombres de la historia universal*, Rosario, Editorial Rosario, 1945, carátula de Ricardo Warecki / 2) Luis Franco, *El General Paz y los dos caudillajes*, Rosario, Editorial Rosario, 1946, carátula de Ricardo Warecki / 3) Augusto Barcia Trelles, *Mosaico internacional. Antes y después de la guerra*, Rosario, Editorial Rosario, 1945, carátula de Ricardo Warecki / 4) Atilio García Mellid, *Montoneras y caudillos en la historia argentina*, Buenos Aires, Recuperación Nacional, 1946, carátula de Ricardo Warecki.

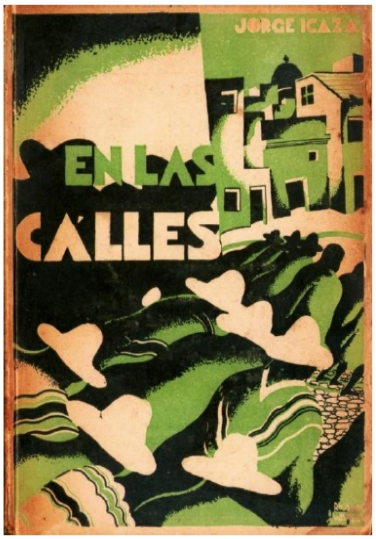
Alfred Döblin, *No habrá perdón*, Rosario, Editorial Rosario, 1945, carátula de Ricardo Warecki.

De izquierda a derecha: 1) Érico Verissimo, *Lo demás es silencio*, Rosario, Editorial Rosario, 1946, carátula firmada con las iniciales P.V. / 2) Érico Verissimo, *Saga*, Rosario, Editorial Rosario, 1946, carátula firmada con las iniciales M.B.G. / 3) Fausto Hernández, *Picoverde*. Poema escénico para niños en 3 actos. Rosario, Editorial Rosario, 1952, carátula de Leónidas Gambartes.

De izquierda a derecha: 1) José Peire, *Sonetos y Maderas*, Rosario, Editorial Rosario, 1948, carátula de Manuel Suero / 2) Xilografía de Ricardo Warecki, en José Peire, *Sonetos y Maderas*, Rosario, Editorial Rosario, 1948 / 3) Xilografía de Manuel Rueda, en José Peire, *Sonetos y Maderas*, Rosario, Editorial Rosario, 1948.

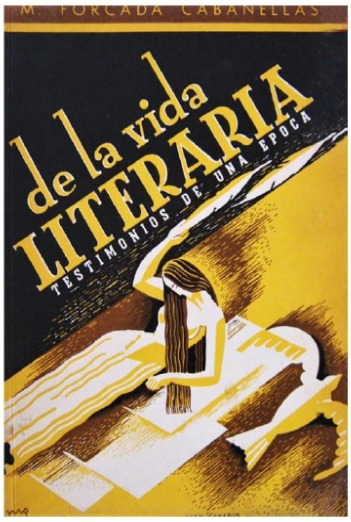
De izquierda a derecha: 1) Juan Lazarte, *La locura de las guerras*, Barcelona, Biblioteca Tierra y Libertad, 1933, carátula de Ricardo Warecki / 2) César Tiempo, *La campaña antisemita y el director de la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires, DAIA,

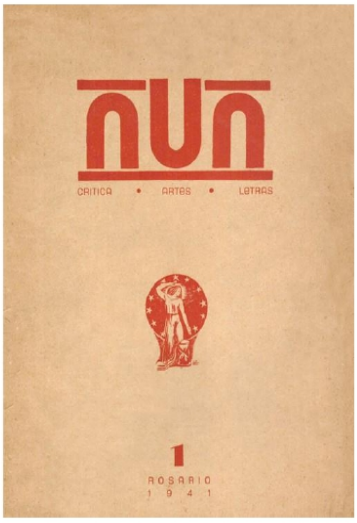
1935, carátula de Ricardo Warecki / 3) Álvaro Yunque, *13 años. El andador*, Buenos Aires, Editorial Atlas, 1935, carátula de Ricardo Warecki.



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

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





Manuel Forcada Cabanellas, *De la vida literaria. Testimonios de una época*, Rosario, Editorial Ciencia, 1941, carátula de Ricardo Warecki / Revista *Nun. Crítica. Artes.* Letras, Rosario, 1941, dirección de Manuel Forcada Cabanellas, carátula de Ricardo Warecki.

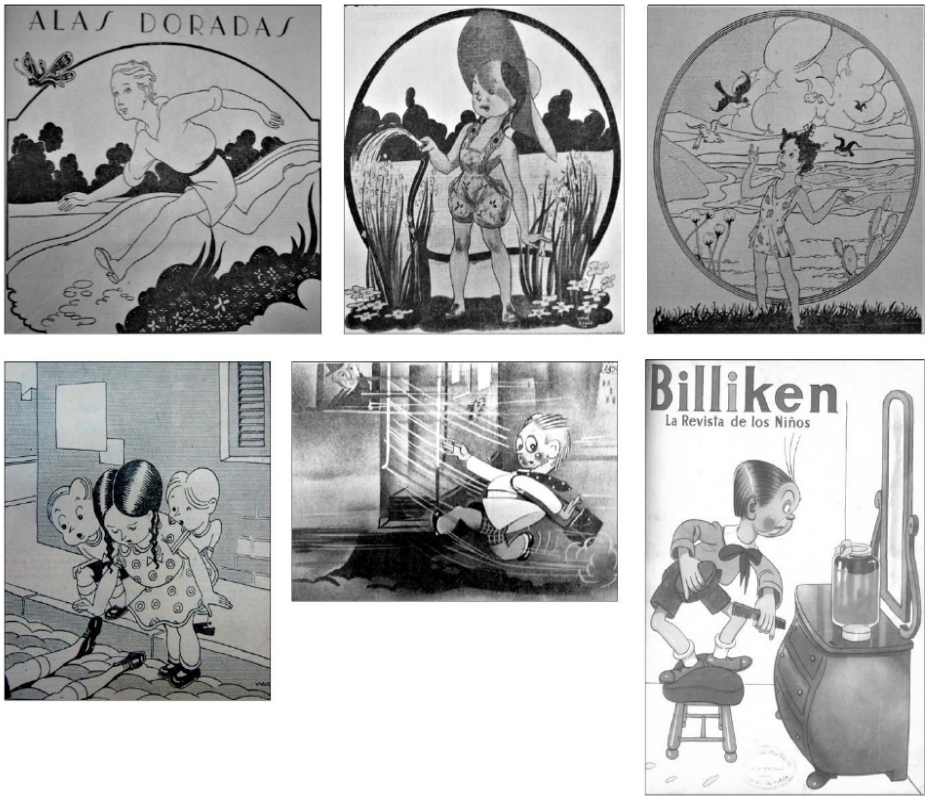
La barranca y el río

Imágenes de Ricardo Warecki para el libro de Abel Rodríguez, *La barranca y el río*, Rosario, Círculo de la Prensa, 1944, de izquierda a derecha y de arriba abajo: 1) Ilustración para la Portada / 2) Xilografía para el cuento "El pescador y el cuentista" / 3) Xilografía para el cuento "La barca" / 4) Xilografía para el cuento "La madre" / 5) Xilografía para el cuento "Municiones a bordo" / Xilografía para el cuento "Pérez, anarquista y revolucionario" / Xilografía para el cuento "La barca".

Imágenes de Santiago Minturn Zerva para el libro de Abel Rodríguez, *La barranca y el río*, Rosario, Círculo de la Prensa, 1944, 1 y 2) Xilografía/linóleo para el cuento "Los ojos que no miran" / 3) Linóleo para el cuento "Desde lo más hondo" / 4) Xilografía/linóleo para el cuento "Carbón" / 5) Xilografía para el cuento "Desde lo más hondo" / 6) Xilografía para el cuento "El hombre que leía a Kant" / 7) Xilografía para el cuento "Terrones de azúcar".

Exlibris de R. Warecki para el libro, xilografía

Los cuentos imaginados



De izquierda a derecha y de arriba abajo: 1) Ilustración de R. Warecki para el cuento "Alas doradas" de A. Bustos, *La Capital*, Rosario, marzo de 1940 / 2) Ilustración de R. Warecki para el cuento "Jardín serrano" de Sara E. Chaminaud de Mondelli, *La Capital*, Rosario, septiembre de 1940 / 3) Ilustración de R. Warecki para el cuento "Orquesta de pájaros" de Sara E. Chaminaud de Mondelli, *La Capital*, Rosario, octubre de 1940 / 4) Ilustración de R. Warecki para "La muerte en la calle" de Margarita del Campo, *La Capital*, Rosario, enero de 1940 / 5) Ilustración de R. Warecki para el cuento "Elías, el prudente" de Antonio Sureda Ferrer, *La Capital*, Rosario, abril de 1940 / 6) Portada de Lino Palacio para *Billiken. La revista de los niños*, s.f.

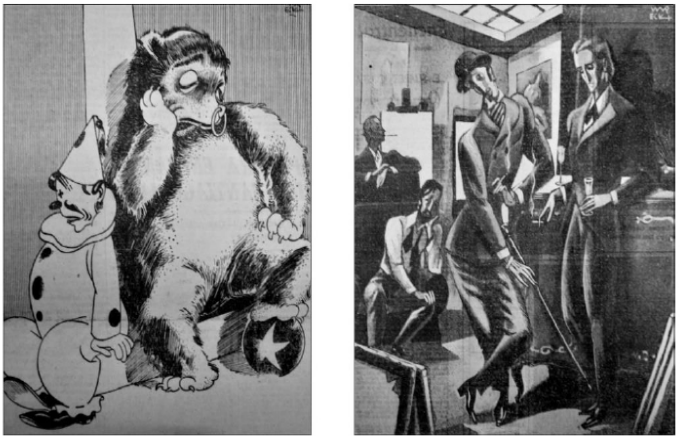


Ilustración de R. Warecki para el cuento "El Oso Olaf" de Mónica Díaz Olmedo, *La Capital*, Rosario, abril de 1941 / Ilustración de R. Warecki para el cuento "Vladimiro, el pintor de nubes" traducido por Marcos Fingerit, *La Capital*, Rosario, agosto de 1941.

¿Cuántas Vidas?...

Dicen de este simpático animal que tiene siete vidas. Pero, ¿cuantas vidas tiene un traje? Eso depende, sin duda, del cuidado que se le prodigue; y si usted recurre para su limpieza periódica a la TINTORERIA COLON, su traje tendrá muchas más vidas de las que usted razonablemente le suponía. Porque nuestro moderno sistema de **limpieza eléctrica en seco** equivale a una verdadera "resurrección" para sus prendas, que podrá lucir como nuevas cada vez que retornen de TINTORERIA COLON

TINTORERIA COLON

ANEXO DEL GRAN LAVADERO ELECTRICO de MAURICIO CASAJUANA

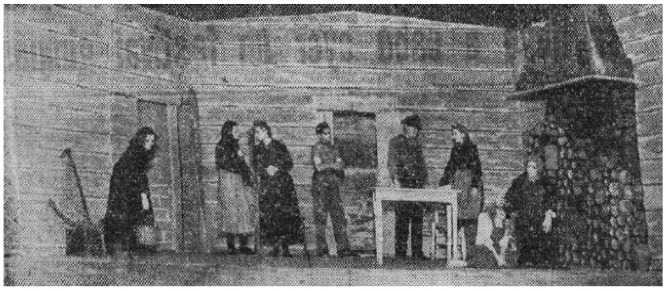
CASA CENTRAL: COLON Y PASCO U. T. 82222 - 82223

SUCURSAL ARROYITO: Avenida ALBERDI 675 U. T. 96222

... para la "resurrección" de sus prendas!

Publicidad de R. Warecki para la Tintorería Colón, homenaje a la llegada de Disney, *La Capital*, Rosario, diciembre de 1944 / Fotografía de Walt Disney con el álbum decorado por R. Warecki, *La Capital*, Rosario, 1944 / Publicidad de R. Warecki para la Tintorería Colón, *Anales del Periodismo en Rosario*, 1943.

Ricardo Warecki, Horacio Correas, Fanny Brena y José Borzi realizando los preparativos para la obra *El embrujado*, 1938. Fuente: *Boletín de Cultura Intelectual*.



Escenografía de Ricardo Warecki para la primera versión de la obra *Jinetes hacia el mar*, Teatro Nuevo XX de Rosario, 1945. Fuente: diario *La Capital*.

Escenografía de Ricardo Warecki y Guillermo Paino para la segunda versión de la obra *Jinetes hacia el mar*, Teatro Nuevo XX de Rosario, 1947. Fuente: *Espiga. Revista de Letras y Artes de Rosario*.

CAPÍTULO 3

Instituciones culturales, agrupaciones y compromiso social

A través de diferentes trabajos este capítulo ahonda, por un lado, en la vinculación de Warecki con el Círculo de la Prensa de Rosario, una institución cultural que agremiaba a periodistas locales, donde tuvo una participación sostenida durante varias décadas. Allí combinó la labor en el terreno del periodismo con la actividad vinculada a las artes plásticas, a la vez que reafirmó su compromiso con la democracia y la cultura. Por otro lado, se indagan aspectos relativos al ideario político-social del artista, desplegado a través de una serie de publicidades, caricaturas y viñetas satíricas divulgadas en la prensa. Estas piezas condensan su perspectiva acerca de las dinámicas del conflicto internacional generado luego de la segunda posguerra, así como el ascenso y desarrollo del gobierno peronista, cuestiones que no aparecen expresadas por el artista de otra manera. En ese contexto, sus presentaciones a los salones de pintura y grabado organizados en la ciudad, permiten analizar los motivos y tratamientos desarrollados paralelamente en su obra autónoma, y examinar la manera en que los circuitos artísticos institucionales, de carácter oficial u alternativo, alentaron, a través de sus salones y sistemas de premiaciones, la producción y mantenimiento de ciertos cánones estéticos. Por último, se considera la intervención de Warecki en distintas agrupaciones artísticas de los años cuarenta y cincuenta, y las transformaciones que va experimentando su pintura en el transcurso de esos años, que deriva, finalmente, en la adopción de un lenguaje más plano y sintético, característico del último tramo de su obra.

Como veremos, el recorrido de los textos tiene como hilo conductor la intervención de Warecki en diferentes instituciones artístico-culturales, el desarrollo de un posicionamiento asociado a los movimientos políticos democráticos-progresistas –que extienden su compromiso con los agrupamientos antifascistas manifestado desde la década anterior–, y su participación en algunas de las formaciones artísticas más importantes de la época, desde donde pueden observarse las variables estéticas ensayadas por el pintor. Si hasta ahora el estudio se había enfocado más específicamente en rastrear e investigar la obra aplicada al mundo del diseño, este capítulo introduce aspectos vinculados a la creación autónoma, aunque no se circunscribe únicamente a ella. Desde los años cuarenta Warecki envía pinturas y grabados regularmente a los salones, pero nunca abandona el campo de la gráfica, la decoración y el diseño, que serán los pilares de su producción visual. Luego de haber participado en distintos agrupamientos

artísticos, de haber elaborado un conjunto importante de óleos y de haber recibido premiaciones en certámenes oficiales, mantiene sus colaboraciones gráficas en el ámbito de la prensa, de las revistas, y desde los años setenta comienza a elaborar composiciones de escala mural, utilizando pintura y mosaicos coloreados. Sin embargo, el hecho de haber sostenido de manera tan prolongada un interés por formas vinculadas usualmente a productos efímeros, sean estos relacionados al ámbito comercial o cultural, derivó en un olvido difícil de reparar.

De todos modos, nos parecía importante considerar otros aspectos que no habían sido analizados en los capítulos anteriores y permitían revelar distintos niveles de su trayectoria, su vinculación con otros pintores, con agrupamientos que tuvieron una magnitud significativa en la ciudad y con diversas instituciones artístico-culturales. A la vez, los procedimientos estéticos desplegados durante estos años demuestran las transformaciones que marcaron su obra pictórica, desde las figuraciones de carácter monumental, pasando por el proceso de síntesis y geometrización posterior, hasta las formas planas de colores homogéneos de su último periodo. Asimismo, los siguientes textos restituyen el momento de mayor consolidación artística de Warecki, un periodo en que empieza a ser realmente considerado y valorado por la crítica especializada, en gran parte debido a su intervención en los salones, instituciones y agrupaciones de la época.

3.1. La relación con el Círculo de la Prensa de Rosario

Durante los años cuarenta y cincuenta las diversas revistas y publicaciones del Círculo de la Prensa de Rosario (CPR) registraron la actividad de Warecki en el campo del periodismo y de las artes plásticas. Si bien el pintor ya formaba parte de este organismo desde la década anterior, en los cuarenta comienza a integrar las sucesivas comisiones directivas, a participar en las diferentes publicaciones y actividades realizadas, a la vez que afianza una serie de vínculos y amistades que había forjado tanto en el ámbito de la AIAPE como de las revistas culturales y periódicos en los que trabajó. A lo largo de estos años Warecki se encarga de diseñar los carteles destinados a los congresos nacionales de periodistas, ilustra las páginas de las dos revistas del CPR aparecidas entre 1940 y 1946, realiza un tríptico de xilografías y un retrato al óleo en homenaje al fundador del diario *La Capital*, colabora como dibujante en diversos periódicos, realiza publicidades para agencias vinculadas a la entidad, participa en la ilustración de un libro editado por la asociación y pinta un gran óleo sobre el General San Martín –en el contexto de la conmemoración del centenario de su muerte–, que fue conservado luego por la institución en su casa histórica. Proponemos, entonces, un recorrido por algunos de esos episodios

teniendo en cuenta la colaboración del artista en las diferentes publicaciones del CPR, el rol que adquiere este espacio en el rescate de los próceres y políticos de la tradición liberal-democrática argentina y la producción de Warecki dedicada a los temas patrios o a las escenas rurales y gauchescas en un momento donde despuntaban las figuras de los héroes sudamericanos y las temáticas criollas obtenían un nuevo impulso.

Si bien el CPR tuvo un antecedente directo en la Asociación de la Prensa de Rosario fundada hacia finales del siglo XIX, fue recién en los albores de 1920, cuando, a partir de la gestión de Pedro Julio Cabañero, adquirió un carácter formalizado y llevó adelante una actividad intensa tanto en relación a la conquista de beneficios y regulaciones asociadas a la profesión periodística, como en el terreno de la difusión y el desarrollo de la cultura a nivel local.[290] Hacia los años cuarenta diferentes escritores e intelectuales de la ciudad, –entre ellos algunos integrantes de la Asociación Santafesina de Escritores como Fausto Hernández y Félix Mollina Téllez–, participaban activamente en la Comisión Directiva, en la organización de congresos o en las diferentes actividades organizadas por la entidad. Junto a los escritores podían encontrarse varios artistas, aunque fue Ricardo Warecki el que tuvo mayor intervención, debido a su vinculación con el mundo de las artes visuales y del periodismo. Además del CPR en ese momento integraba la Federación Argentina de Periodistas (FAP), por lo que a través de los nexos generados con diversos escritores e intelectuales que ejercían el periodismo, fue convocado asiduamente para el diseño de ilustraciones, afiches y publicidades que aparecieron en diversas publicaciones asociadas o financiadas por la institución.

El CPR tuvo un periodo de breve actividad luego de su fundación, cuestión que pudo revertir en las décadas del treinta y del cuarenta, momento de mayor desarrollo institucional. Durante esos años se publicaron los *Anales del Periodismo* entre 1930 y 1933, la *Revista Anual*, de la cual sólo conocemos un número editado en 1936 –aunque según los registros de Memoria y Balance circuló hasta el '38–, los *Anales del Periodismo de Rosario* aparecidos entre 1940 y 1943, los *Anales de Rosario* entre 1944 y 1946, así como diferentes boletines y hojas informativas. Además de las revistas se realizaron diferentes actividades para regular los derechos de los trabajadores, se acordaron estatutos profesionales y beneficios jubilatorios, se tomaron acciones para proteger a los organismos de prensa menores y se armó una biblioteca para los asociados. En estos

[290] En mayo de 1894 tuvo lugar en el foyer del Teatro Olimpo la reunión fundacional en la que se constituyó la Asociación de la Prensa de Rosario. La iniciativa para su formación se inspiró en la propuesta de agremiación y difusión cultural llevada a cabo por el Círculo de la Prensa de Buenos Aires, creado tres años antes. A pesar de las primeras actividades registradas desde finales del siglo XIX, la entidad local mostró mayores signos de desarrollo a partir de 1920, con la creación del Círculo de la Prensa de Rosario. Véase: Urrutia, Alberto, "Orígenes del Círculo de la Prensa de Rosario", en *Revista de Historia de Rosario*, Año IV, Nº 11, Sociedad de Historia de Rosario, enero-junio de 1966, pp. 78-84.

años Ricardo Warecki participó asiduamente como ilustrador de los Anales y del diario *Crónica* –estrechamente vinculado al CPR–, también trabajó en el diario *Tribuna* y en *La Capital*, formó parte de la comisión directiva cumpliendo funciones de vocal entre 1941 y 1945 a la vez que formó parte de los congresos nacionales de la FAP.

Algunas de sus primeras intervenciones fueron los retratos caricaturescos elaborados para los *Anales del Periodismo de Rosario* y los *Anales de Rosario* que seguían el mismo estilo de los publicados en el *Boletín de Cultura Intelectual* y la revista *Paraná*. Se trataba de pequeñas ilustraciones de carácter sintético que condensaban algunos de los rasgos físicos más llamativos de las figuras a las que aludían: los anteojos redondos de Julio Zeballos, la frente ancha y despejada de Antonio Sureda Ferrer, la cara regordeta de Silvano Santander, la actitud moderna de Santiago Sinópoli, la sonrisa amplia de Domingo V. F. Varea, etc. Las caricaturas y viñetas de Warecki podían tomar distintas formas que iban desde las sátiras políticas, los retratos y las escenas que captaban situaciones de la vida diaria hasta las tiras de prensa. Al igual que en muchos pintores de la vanguardia internacional, que desarrollaron una veta asociada a la producción de dibujos y caricaturas, la prensa periódica y los medios de comunicación de masas tuvieron una influencia enorme tanto en la obra autónoma como en la aplicada al diseño y la gráfica.[291]

En los retratos caricaturescos realizados por Warecki para los *Anales* pueden aparecer distintos componentes alusivos a la personalidad o la apariencia física del retratado, pero usualmente bajo una mirada que deja de lado la tendencia a ridiculizar al personaje. En este sentido, algunos dibujos pueden exagerar rasgos característicos del rostro y del cuerpo, o bien aludir a aspectos de la profesión de la figura, –generalmente escritores y periodistas rodeados de plumas, tinteros, libros y papeles–. El mismo Warecki aparece en una caricatura de Julio Vanzo vestido de traje, con un tintero detrás y sosteniendo un gran pincel, mientras que en una de las fotografías publicadas en la revista se lo muestra mirando hacia el costado, posiblemente en su escritorio de trabajo, con una herramienta de dibujo en la mano.

Junto a estas pequeñas ilustraciones, en 1941 realiza un afiche publicitario para promocionar el II Congreso de la Federación Argentina de Periodistas organizado por el CPR. La publicación oficial del primer evento realizado en Córdoba en 1938 refería a la

[291] El pintor cubista Jacques Villon, al recordar sus trabajos tempranos como caricaturista, mencionaba la importancia que había tenido la prensa en la obra posterior de muchos artistas, incluida la suya propia, debido a la posibilidad que le brindaban los diarios y revistas de liberarse del dibujo académico. Otros como Walter Crane, Lyonel Feininger o Kees Van Dongen, por ejemplo, retomaron algunas escenas y modalidades de sus viñetas humorísticas, caricaturas e historietas dentro de sus pinturas. Véase Shikes, Ralph E.; Heller, Steven, "Painters as caricaturist and cartoonist", en *The Art of Satire: Painters as Caricaturist and Cartoonist from Delacroix to Picasso*, New York, Pratt Graphics Center and Horizon Press, 1984, p. 9.

necesidad de agrupar en un espacio a los periodistas de diferentes regiones del país, razón por la cual ese mismo año se crea la FAP, que incluía a escritores, periodistas y dibujantes de Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, San Juan, Entre Ríos, Mendoza, y otras provincias. Distintos artistas se encargaron de diseñar los afiches de los sucesivos congresos, aunque fue el de Ricardo Warecki el que captó mayor interés entre los asistentes. En una de las notas de los *Anales* refería a la desconfianza que algunos periodistas habían mostrado al enterarse del encargo a un artista tan joven, aunque la incertidumbre inicial se convirtió luego en una agradable sorpresa cuando todos "se mostraron satisfechísimos de la obra y felicitaron efusivamente al artista".[292] El afiche representaba a los "obreros de la pluma", como designaba el primer congreso a los periodistas y dibujantes, mediante elementos tomados de la pintura de batallas y la iconografía revolucionaria, como las manos con los puños cerrados sosteniendo plumas en lo alto, a la manera de lanzas, y hojas de diario ondeando en el viento como banderas. La misma versión con ligeras modificaciones la realizó en lápiz para ser publicada en los diarios. A pesar del reparo de algunos que no conocían su trayectoria, Warecki en realidad tenía una gran experiencia en el diseño de afiches y publicidades que realizaba para diferentes empresas, entre ellas WAY Publicidad, donde trabajó junto a Guillermo Paino y otros artistas e ilustradores.

Por su ejercicio en estos ámbitos en 1943 es designado para reunir antecedentes tendientes a la creación de una Escuela de Periodismo en Rosario, proyecto presentado en la Cámara de Diputados unos días antes del golpe militar, aunque finalmente no se llega a concretar. De todos modos, en noviembre de ese mismo año es convocado para realizar un tríptico de xilografías y una pintura en homenaje a Ovidio Lagos, con motivo de la conmemoración del 76° aniversario de la fundación del diario *La Capital*. Las estampas consistían en un retrato del periodista, una representación de su figura como redentor –en medio de una tormenta– y una imagen de un obrero imprimiendo ejemplares del diario. Las mismas fueron grabadas en la antigua prensa con la que se editó el primer número de *La Capital* a finales del siglo XIX, por lo que se realizó un gran evento en el que asistieron los trabajadores y directivos del diario, a quienes se les obsequiaron las copias. Las distintas fotografías que registraron el momento mostraban a Ricardo Warecki rodeado por un numeroso público mientras realizaba las impresiones sobre grandes hojas. A la vez, una publicidad del artista para la Sociedad de Electricidad de Rosario –que adhería al homenaje– exhibía parte del mecanismo de una prensa rotativa. A esta actividad le siguieron otros actos en los que participaron miembros del CPR junto a Ricardo Warecki y diferentes notas en el diario *La Capital* en alusión a la historia de la xilografía, técnica

[292] "Un cartel acertado y acerado", en *Anales del Periodismo de Rosario,* nº 2, año 1941, p. 19.

empleada por el artista tanto para la realización de estas obras como en otras de su producción personal. Warecki era, de hecho, un eximio grabador que se había presentado durante esos años en los salones de grabado realizados en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" y había empleado en numerosas ocasiones esta técnica para acompañar textos literarios y portadas de libros. En 1944, por ejemplo, el CPR financia la edición de *La barranca y el río* de Abel Rodríguez, ilustrado con xilografías de Ricardo Warecki y Santiago Minturn Zerva.

La cultura y la democracia

Entre 1942 y 1944 Warecki participó como delegado en las sesiones plenarias de los congresos nacionales de periodistas de la FAP, donde hizo varias alusiones a los compañeros privados de la libertad de expresión y los presos políticos derivados del golpe de Estado de junio de 1943. En el quinto congreso llevado a cabo en Buenos Aires, uno de los ejes tratados fue la entrevista con el ministro de Interior para solicitar la libertad de Silvano Santander, figura relevante de la Unión Cívica Radical, retratado por Warecki en uno de los *Anales* del CPR. El ministro había indicado que la liberación de Santander resultaba difícil debido a la preocupación que generaban en el gobierno "sus panfletos y publicaciones", lo que produjo el rechazo de los periodistas hacia los casos de censura y detenciones que se reiteraban entre los trabajadores de prensa de otros puntos del país. Warecki propone entonces que la FAP, por medio del Comité Ejecutivo, "haga una lista en la que se incluyan, según los informes de todas las delegaciones, los nombres de los periodistas privados de la libertad en este momento" y que se abogue por su liberación.[293] Más allá de estas breves intervenciones que daban cuenta de su posicionamiento ante casos de persecución política, como miembro del CPR a lo largo de los años tuvo una participación comprometida en los diferentes eventos que homenajeaban a figuras representativas de la democracia a nivel internacional.

En efecto, el CPR tuvo un papel significativo en la revalorización del pasado nacional de la vieja tradición liberal, cuestión que adquiere nuevas resonancias en el contexto de la formación de los movimientos antifascistas de entreguerras y las derivaciones de la Segunda Guerra Mundial. La noción de que el pasado argentino debía ser rescatado frente al avance de los movimientos autoritarios y fascistas constituyó un elemento de cohesión entre diferentes sectores del plano cultural. En la reivindicación de la cultura ilustrada frente a la guerra y las reverberaciones del fascismo la institución realizó una serie de actos y homenajes a figuras que realizaron una defensa de "la libertad y la democracia" –

[293] "Quinto Congreso de la Federación Argentina de Periodistas. Sesión Preparatoria", en Palazzolo, Octavio (dir.), *Diez Años de Organización Sindical (compilación dispuesta por el Comité Ejecutivo)*, Buenos Aires, Federación Argentina de Periodistas, 1949, p. 424.

entre ellos Bernardino Rivadavia y Franklin D. Roosevelt–, pero también se encargó de organizar y difundir una colección de objetos, pinturas y fotografías asociadas a los líderes de la patria, a la vez que inicialmente mantuvo vínculos con Lisandro de la Torre que luego se extendieron hacia otros referentes del Partido Demócrata Progresista. Asimismo, en la coyuntura de los frentes antifascistas conformados por grupos heterogéneos a nivel político, Ricardo Warecki convocó en este espacio a un conjunto de pintores e intelectuales en defensa de la cultura.[294] Se trataba de una asociación transitoria que tuvo un intento de organización gremial entre sectores con diferentes lineamientos políticos y estéticos nucleados luego del fracaso de la Unión Democrática, y que derivó en un acercamiento entre los miembros de la filial Rosario de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y los Artistas Plásticos Independentes. [295]

Además de este episodio concreto en el que tuvo participación Warecki, el CPR tuvo un rol destacado en el marco de las instituciones que rescataron la memoria de los próceres y políticos argentinos de la vieja tradición liberal-democrática. Esto fue visible no sólo en la serie de homenajes a la memoria de Bernardino Rivadavia, Manuel Belgrano y otras figuras destacadas, sino también en las fotografías y pinturas de líderes históricos que reservó la institución, en las acciones y homenajes impartidos a lo largo de su trayectoria, en los libros conservados en su biblioteca y en la exhibición permanente de un gran óleo sobre San Martín realizado por Ricardo Warecki.

Entre las piezas que integraron la colección de la institución y de la Biblioteca Leopoldo Lagos se encontraban esculturas de busto, fotografías, láminas y pinturas de dirigentes políticos y periodistas. En el conjunto de objetos ya perdidos había una serie de retratos en marco ovalado de Domingo Faustino Sarmiento y de Mariano Moreno, así como un gran busto de bronce de este último, que la biblioteca todavía conserva. Ambos protagonistas tuvieron un rol significativo en la historia de la política –Moreno como impulsor de la Revolución de Mayo, Sarmiento en su función de gobernador, primero y presidente, luego– y habían sido, además, periodistas. Los primeros fundadores y

[294] El pintor Aldo Magnani recuerda: "A Berni lo conocí una vez que vino a dar una charla en una agrupación de periodistas donde habló del realismo y la Unión Soviética. Estaban Melfi, Ouvrard y otros pintores, pero fundamentalmente había intelectuales. Una reunión que pudo haber tenido el intento de organización gremial porque estaban, por un lado los que luego formaron el Grupo Litoral que eran más progresistas; por otro los que formaban la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos que tenía la mayor cantidad de pintores y varios de sus miembros enseñaban en la Escuela Provincial; y finalmente estábamos nosotros, los artistas cercanos a Sívori. Casi podríamos decir que había una derivación política: estaban los pintores peronistas, o sea la gente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, y los artistas que tenían otras orientaciones", Entrevista de Guillermo Fantoni a Aldo Magnani, 11.VI.2016 (mimeo). Este hecho también es señalado en De la Colina, Rubén, *Juan Grela*, Rosario, GraficArte, 2006, p. 16, y en el obituario de Warecki aparecido en *La Capital*, Rosario, 6.VI.1992.

[295] Esto aparece planteado en "Los Plásticos Independientes y la pintura litoraleña" dentro del capítulo 3.

redactores de los periódicos de la Argentina, junto con Manuel Belgrano y Juan José Castelli, eran fijados en la memoria y evocados por la entidad rosarina.

Junto a los retratos de Sarmiento y Moreno antes mencionados, la institución conservaba además un cuadro del general *San Martín en la ancianidad*, que resulta sugestivo por su título. Probablemente se trate de una obra realizada a partir de los dos daguerrotipos que le fueron tomados en París cuando cumplió los setenta años de edad, luego copiados al aguafuerte por el grabador francés Edmond Castan.[296] Este último retrato del prócer en vida circuló ampliamente desde 1850 en láminas, libros, sellos postales, billetes de banco y litografías, e incluso su hija, Mercedes San Martín de Balcarce, realizó en 1856 una pintura basada en el grabado de Castan, seguido de otros retratos al óleo ejecutados por Cristiano Junior o Epaminonda Chiama, por nombrar algunos.[297] La gran difusión que tuvo esta imagen nos permite pensar que el *San Martín en la ancianidad* perteneciente al CPR retoma esta iconografía en particular, ya que fueron muy pocas las veces que el oficial se dejó retratar y el daguerrotipo proporcionó una imagen fiel de su apariencia en edad adulta.

Asociado a la figura del caudillo encontramos una fotografía, tomada en 1870, de Bartolomé Mitre, autor de *Historia de San Martín y de la emancipación americana*. Fue Mitre el pensador que percibió las posibilidades de leer el pasado para la construcción de lo que Fernando Devoto denominó el "relato fundador" sobre los orígenes de la nacionalidad, por lo que este político "contribuyó a poblar la galería de próceres argentinos, atribuyéndoles dotes de nivel continental".[298] En la edificación de un monumento a la memoria del libertador, Mitre intentó trazar una historia de la emancipación sudamericana que se completara con la acción de otros grandes redentores republicanos del Nuevo Mundo: George Washington y Simón Bolívar.[299] Este panteón de próceres argentinos o latinoamericanos a los que pueden sumarse las representaciones del general José Gervasio Artigas, del almirante Guillermo Brown, y del general José de San Martín, constituyen representaciones de la nación que adquieren nuevas significaciones en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y el avance de los fascismos a nivel internacional. En efecto, la Biblioteca del CPR componía un friso de la historia argentina y de sus protagonistas, complementada con obras de otras temáticas y géneros realizadas por creadores rosarinos. De hecho, el espacio albergaba originalmente obras de Alberto Pedrotti, Julio Vanzo, Ana María Calvente (también escritora), Ricardo Warecki y otros

---

[296] Del Carril, Bonifacio, *Iconografía del General San Martín*, Buenos Aires, Emecé, 1971, p. 114.
[297] *Ibídem.*
[298] Devoto, Fernando, "El Nacionalismo antes del Nacionalismo", en *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005, pp. 1-46.
[299] Mitre, Bartolomé, *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*, Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1950, p.13.

artistas modernos. Sería este último el que elaboraría un óleo sobre San Martín en el momento en que se produce una gran empresa estatal de conciencia histórica enfocada en la figura del Libertador.

El salón sanmartiniano

En octubre de 1950 se realiza en Buenos Aires el Salón Sanmartiniano de Artes Plásticas, en el contexto de conmemoración del centésimo aniversario de la muerte del prócer, decretado por el gobierno justicialista como el "Año del Libertador".[300] Ricardo Warecki envía al certamen un óleo de grandes dimensiones (1.50 x 2 mts.), titulado *San Martín, Misionero de la Libertad de América*, que más tarde quedaría expuesto de forma permanente en una de las salas del Círculo de la Prensa de Rosario. En el marco de las celebraciones y homenajes realizados en la ciudad, una nota del diario *La Capital* refería al salón y en particular al envío de Warecki:

> Se trata de una tela de vastas proporciones, tres metros cuadrados, en la cual el pintor ha desarrollado una interesante composición cuyo conjunto representa un momento supremo en la vida del Libertador. En efecto: lograda la independencia de tres naciones americanas, cuyas banderas ondean al fondo enarboladas por los soldados, el prócer desciende con gesto olímpico por un camino cordillerano: el viento vuela su poncho blanco que semeja el ala de un cóndor. A su paso el pueblo manifiesta su fervorosa admiración hacia el héroe. Este grupo constituye tal vez lo más valioso del cuadro junto con la figura ecuestre de San Martín, madres que lo señalan como ejemplo a sus hijos, soldados veteranos, recios mocetones que parecen símbolos de la joven América, una pareja de negros libertos, mujeres y ancianos, forman un conjunto de gran belleza plástica y de hondo significado. Sobre una roca del primer plano aparece grabada la siguiente inscripción: “Amó la libertad, fue amado de la gloria”.[301]

En esta nota el autor alude a los distintos grupos que componen la escena: la figura ecuestre de San Martín, el conjunto de los granaderos al fondo y la población que celebra la llegada del líder. Junto a la descripción de los diferentes personajes y situaciones, señala un aspecto reiterado dentro la iconografía sanmartiniana –y en general en la imaginaría relativa a los próceres sudamericanos–: la representación del gobernante como héroe.

Desde la antigüedad clásica la tradición artística occidental estableció una serie de símbolos y convenciones visuales para la representación del poder, recurriendo a lo largo

[300] Ley 13.661, sancionada el 30 de septiembre de 1949. Puede consultarse el decreto completo en: http://www.infoleg.gob.ar/?page_id=112
[301] *La Capital*, 23.X.1950, p. 6.

de los siglos a una identificación entre la figura del monarca y del héroe individual. Esta relación de la monarquía y la aristocracia con lo heroico cambia durante la Revolución Francesa, momento en que se constituye la imagen del héroe "popular", el "ciudadano de armas" que lucha en beneficio de una causa colectiva. En la Argentina, desde el siglo XIX en adelante, los pintores, escultores y artesanos apelaron a los modelos, encuadres y temas heredados de la iconografía revolucionaria francesa para representar héroes revolucionarios y hechos fundacionales de la historia nacional.[302] La imagen del gobernante moderno en tanto representación simbólica de una Gran Nación suele tener, desde entonces, un carácter triunfalista y durante el periodo de entreguerras va a ser empleada en el marco de los movimientos antifascistas, al igual que los símbolos asociados a la Libertad, como los rayos solares, el gorro frigio y la paloma blanca. Esta iconografía es posible verla, por ejemplo, en las publicidades de Ricardo Warecki que aparecieron en distintos periódicos al finalizar la Segunda Guerra Mundial.

Sobre la base del modelo secular del héroe patriótico como encarnación de ideas o valores, Warecki realizó numerosos retratos de medio busto de efigies históricas, próceres y libertadores, que aparecieron en el diario *La Capital* o en la revista *Paraná* y que por su estilo recuerdan a las fotografías y dibujos de los manuales escolares. Estos pequeños retratos de Manuel Belgrano, José de San Martín, Carlos María de Alvear, Simón Bolívar, Domingo Faustino Sarmiento, entre otros políticos, militares, próceres y educadores latinoamericanos, tenían como fin grabar en la memoria alguna hazaña o figura patriótica. Sin embargo, el óleo sanmartiniano destaca por su tamaño imponente, tanto en relación a las pinturas intimistas del resto de su producción personal como de las piezas gráficas recién mencionadas, a excepción de los murales y composiciones decorativas que realiza en los setenta. Según señala Peter Burke esto tiene que ver con que el estilo más apropiado para los retratos de figuras del Estado y la pintura de historia era "la forma denominada «grande» o «magnífica» [*la grande manière, la manière magnifique*]",[303] una estrategia que aportaba un elemento asociado a la grandeza y el heroísmo de las gestas patrióticas, en este caso llevadas a cabo por el *Misionero de la Libertad de América*, según indica Warecki en el título de la obra. No obstante, a través de los distintos grupos de figuras es visible como la personalidad individual, si bien imponente, queda supeditada a una noción de identidad colectiva asociada a la idea de la nación argentina y su revolución,

---

[302] Véase Burucúa, José E.; Jáuregui, Andrea; Malosetti Costa, Laura; Munilla, María Lía, "Influencia de los tipos iconográficos de la Revolución Francesa en los países del Plata", en AA.VV., *Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990, pp. 129-140 y Vovelle, Michel, "La Revolución Francesa: ¿matriz de una heroización moderna?, en Chust, Manuel; Mínguez, Víctor (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847),* Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia, 2003, pp. 19-29.

[303] Peter Burke, Peter, *La fabricación de Luis XIV*, San Sebastián, NEREA, 2003 [1992], p. 30.

idea que adquiere distintas resonancias en el contexto de la posguerra y el desarrollo del gobierno peronista.

Además del tamaño de la obra llama la atención la recurrencia de ciertos tópicos iconográficos vinculados usualmente a la representación de la figura de San Martín. Por un lado, Warecki emplea elementos propios de la pintura de historia y las escenas de batallas –como las lanzas, las banderas, el pueblo que admira al héroe militar, la procesión del ejército a caballo–, pero también incorpora citas referidas a las obras conservadas en el Museo Histórico Nacional, considerado según Alejo B. González Garaño –uno de sus directores–, "el museo sanmartiniano por excelencia".[304] En este sentido pueden reconocerse diversos elementos que demuestran una mirada hacia la colección del museo, que recogía en su patrimonio numerosos retratos y composiciones de las batallas de Chacabuco y de Maipú, así como diferentes objetos y piezas del repertorio personal de San Martín. En efecto, desde la dirección inicial de Adolfo P. Carranza el Museo Histórico Nacional ocupó un lugar central en la memoria del prócer y en la construcción del episodio histórico como un "símbolo identitario donde la Argentina era el artífice de la libertad continental."[305] Durante los años cuarenta las publicaciones de las conferencias dictadas en el museo mostraban fotografías de las salas dedicadas a los distintos combates y hazañas militares de San Martín, donde se amontonaban en poco espacio grandes cuadros, litografías, esculturas y objetos, a la vez que los catálogos, revistas y monografías institucionales reproducían grabados, óleos, textiles y diversas piezas del reservorio, que eran analizadas y puestas en contexto por diferentes especialistas. De esta manera, el espectador tenía la posibilidad de codificar la información de las piezas exhibidas con la selección de estudios y documentos producidos por intelectuales que colaboraron en la difusión de los hechos históricos.

Entre algunas de las obras que parecen captar la atención de Warecki se encuentran los lienzos del limeño José Gil de Castro, los grabados del correntino Manuel Pablo Núñez de Ibarra y las litografías del pintor francés Théodore Géricault (así como las copias de éstas elaboradas por los artistas Auguste Raffet y Segismundo Himely). De ellos toma la utilización de cartelas con inscripciones, una práctica derivada de la pintura colonial, frecuente dentro de la iconografía sanmartiniana. Al respecto son paradigmáticas las

---

[304] González Garaño, Alejo B., "Palabras del director del Museo Histórico Nacional", en Belgrano, Mario, *San Martín y Belgrano*, conferencia pronunciada el 17 de agosto de 1944, Serie II, Núm. X, Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos, Buenos Aires, 1945, p. 9. El historiador y coleccionista fue director del Museo entre 1939 y 1946.

[305] Roberto Amigo alude al papel que tuvo este museo en la difusión de la figura de San Martín a la vez que analiza la iconografía relativa al cruce de los Andes anterior a 1950. *Cfr*. Amigo, Roberto, "San Martín y el *Paso de los Andes*. Lectura iconográfica", en *El Cruce de los Andes. Exposición conmemorativa del Bicentenario: San Juan*, cat. exp., San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2017, pp. 9-75.

leyendas ubicadas en los retratos de San Martín elaborados por Gil de Castro –"Nada prefirió más que la libertad de su Patria", "Al héroe del Sud. Buena Fe. Amor. Gratitud"–, así como las cartelas explicativas en los grabados de Núñez de Ibarra o en las litografías de Géricault, los cuales permiten establecer lazos con la inscripción tallada en la roca "Amó la Libertad: Fue amado de la Gloria", en la pintura de Warecki. A su vez, las litografías de Géricault sobre la figura del prócer y las batallas de Chacabuco y Maipú, ubicadas en el Museo Histórico Nacional, constituyen una referencia evidente, tanto para Warecki como otros artistas del periodo. Ante todo, observamos una similitud en la representación de la figura ecuestre realizada cerca de 1819 que lleva las riendas del caballo en la mano derecha. Según Bonifacio del Carril,

> Géricault dibujó el retrato ecuestre de San Martín directamente sobre la piedra y sin invertirlo, de donde San Martín aparece con las riendas en la mano derecha y los botones de la casaca abrochados al revés. A los ojos del artista estos detalles carecieron de importancia. En la equitación europea – Géricault, ferviente apasionado de los caballos, era además un eximio jinete–, las riendas se llevaban indistintamente en cualquier mano (…)".[306]

En el lienzo de Warecki San Martín también toma las riendas con la mano derecha mientras el poncho blanco que se extiende en el viento como las "alas de un cóndor" se asemeja –en el grabado del artista francés– al brazo extendido del prócer que parece señalar algo fuera de la obra. Por otro lado, junto a la figura heroica de San Martín, Warecki también toma como referencia al caballo proveniente de las copias de la *Batalla de Maipú* de Géricault, realizadas por Auguste Raffet y Segismundo Himely. Ambos habían sido discípulos de Nicolas Toussaint Charlet, un pintor y grabador cercano a Géricault, quien utilizó las litografías de Chacabuco y de Maipú como modelo para sus alumnos. La versión de Raffet, de hecho, fue conservada por San Martín en su dormitorio de Boulogne-sur-Mer, luego replicado íntegramente en una sala del Museo Histórico.[307] La única diferencia es que en la obra de Warecki el caballo aparece representado de manera inversa y emplea un lenguaje más cercano a las nuevas formas de la figuración del periodo de entreguerras que al movimiento romanticista, tendencia a la que adscribía el pintor francés. Es sabido que Géricault tenía una gran fascinación por los caballos, que por entonces podían verse comúnmente en las ciudades y en el campo, y a menudo los representó en heroicos conflictos ecuestres, en cacerías mitológicas, o como metáfora "del potencial humano".[308]

---

[306] Del Carril, Bonifacio, *Iconografía…op.cit*, p. 45.
[307] *Ibídem*, p. 50.
[308] Rosenblum, Robert y Janson H. W., "Théodore Géricault", en *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992, p. 140.

En sus últimos años realizó profusas litografías y pinturas como la del *Caballo árabe blanco-gris* que muestra semejanza con el de las composiciones sanmartinianas. En su biblioteca personal Warecki conservaba libros y catálogos de pintura francesa, entre ellos unos tomos dedicados a la colección del Museo del Louvre de París, donde se podían ver *La balsa de la Medusa* de Géricault, y obras relativas a las invasiones napoleónicas. Indudablemente el pintor retoma temas de encuadre y modelos vinculados a la épica revolucionaria que pudo haber visto tanto en el Museo Histórico Nacional y en la filial Rosario del Instituto Sanmartiniano, como en los libros de su biblioteca y en los tomos dedicados al análisis de la imagen del prócer, entre ellos el de Eugenio Orrego Vicuña publicado en 1938, que tuvo amplia difusión en la Argentina.[309]

En el mismo periodo otros artistas se apropiaron directa o indirectamente del bagaje iconográfico derivado de las litografías de Géricault. Entre ellos sobresale el enorme lienzo pintado en 1950 por Gregorio López Naguil (*San Martín protector del Perú*), la tela de Carlos Pallarols Cuni (*San Martín a caballo*, 1949), o el grabado de María José Fraxedas (*El caballo de América*, 1950). A su vez, en el Salón Sanmartiniano de 1950 se presentaron esculturas, relieves, grabados y pinturas de artistas que tomaron diversos modelos y tópicos históricos, aunque matizados por su estilo personal. Dentro de las obras más destacadas se encuentran la témpera de Alfredo Guido dedicada a la *Batalla de Maipú* que obtuvo el Gran Premio Adquisición, el óleo *Padre de la Patria* de Armando Sica, una composición con componentes alegóricos plasmados mediante una figuración constructiva, la escena intimista de Florencio Sturla donde unos colegiales liberan de su jaula a un ave, o los modernos grabados de Nilo Morandín Risso y Víctor Rebuffo.

En Rosario, mientras tanto, se realizaron actos conmemorativos organizados por diversas instituciones y empresas, exposiciones de artistas plásticos, ceremonias florales y encargos de pinturas, monumentos y esculturas. Entre algunos de estos sucesos se destacan el salón de motivos sanmartinianos organizado por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, la exhibición de Juana Vittoria sobre motivos del convento de San Lorenzo y los descubrimientos de óleos realizados por Marcelo Dasso para YPF y por Margarita Virgolini, para la Federación Gremial de Comercio e Industria, que representaban al Libertador en distintas escenas. También los artistas participaron realizando enormes afiches y decoraciones para los escenarios de los teatros donde se llevaron a cabo ceremonias y festivales, como es el caso de las ornamentaciones y la monumental cabeza de 8, 50 mts de alto x 10 mts de ancho realizada por Guillermo Paino para los actos celebrados en el teatro de “El Círculo”. La masividad de estos eventos y el conocimiento por parte de un público cada vez más extenso de los acontecimientos

[309] Orrego Vicuña, Eugenio, *Iconografía de San Martín*, Universidad de Chile, 1938.

históricos dio la posibilidad a los artistas de incorporar referencias iconográficas y elementos con sentidos simbólicos o alegóricos más amplios.

El óleo de Warecki se ubica en el conjunto de obras artísticas y monumentos que surgieron en el contexto de conmemoración del centenario de la muerte del Libertador, las cuales tendieron a resaltar su papel en la construcción de identidades nacionales y ampliaron el horizonte de su imaginario. Esta obra, luego emplazada en el CPR,[310] marca a su vez, el inicio de una nueva etapa que desarrollaría durante los años cincuenta en torno al Grupo Litoral. En una de las fotografías que lo muestra posando junto a la pintura, se puede ver colgada una pequeña pieza de carácter geométrico donde experimenta con las tensiones entre figuración y abstracción, características de un tramo de su producción posterior. En el marco de esta agrupación desarrollaría una intensa actividad en el campo de la pintura que le abriría, indudablemente, un camino de mayor validación y reconocimiento.

Retablo criollo

En coincidencia con las revalorizaciones producidas en los años cuarenta y cincuenta en torno a los nacionalismos argentinos, el folklore y las tradiciones autóctonas, Warecki elabora un conjunto de ilustraciones con figuras de gauchos, indios y paisajes rurales, así como retratos de próceres y escenas patrióticas que aparecen en distintos medios, fundamentalmente en el diario *La Capital*. La proliferación de textos literarios y de exitosas sagas de novelas fotellinescas que continuaron publicándose durante los años treinta y mantuvieron su intensidad en el contexto del peronismo, indican que durante esas décadas la literatura de tipo gauchesco estuvo lejos de desaparecer.[311]

En el campo de la cultura, el rescate de las tradiciones vinculadas al pasado nacional es impulsado desde distintos ámbitos. Por un lado, una serie de pequeñas revistas propondrán una exhumación de lo "sentimental, lo elegíaco y lo folklórico" siguiendo una perspectiva neorromántica caracterizada por una mirada cargada, al mismo tiempo, de elementos pintorescos y modernos unidos sin contradicción.[312] Por otra parte, durante

---

[310] La pintura estuvo colgada en la sede histórica ubicada en la calle Santa Fe 620 –antigua casa de la familia Uranga Lagos–, hasta que el edificio y los objetos que lo contenían fueron rematados en 2011 por una deuda millonaria. *Cfr*. Sosa, Luciana, "Amenazan rematar el Círculo de la Prensa", en *El Ciudadano*, Rosario, 6.V.2011.

[311] Como indica Emiliano Ruiz Díaz, "A juzgar por la cantidad de publicaciones y por la pervivencia de sus tópicos, el criollismo fue capaz de sostenerse como un hecho de consumo popular que se revivificó con el auge del nacionalismo en la década del treinta y que se mantuvo vigente en las décadas posteriores, manteniendo una fuerte presencia hasta los dos primeros gobiernos de Juan Domingo Perón", véase "Los gauchiperonistas (1945-1975)", en *Antología gauchiperonista (1945-1975),* Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2021, pp. 9-64, 10.

[312] Entre ellas se encuentran algunos títulos como *Canto* (1941), *Huella*, del mismo año, *Verde Memoria* (1943), entre otras. Rivera B., Jorge, *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2006 [1995], p.77.

esos años varios artistas argentinos –entre ellos Antonio Berni, Antonio Sassone, Juan Carlos Faggioli y Nicasio Fernández–emprenderán una serie de viajes y travesías por el noroeste argentino para conocer los hábitos culturales y tipos locales de las diferentes regiones.[313] Por último, además de las revistas y los itinerarios de los artistas, se produce un importante auge de las expediciones y hallazgos arqueológicos en la búsqueda de objetos etnográficos, así como de tratados y libros basados en el terreno del folklore y del pensamiento nacional. En esta trama ocupan un lugar significativo los libros de Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa* (1933, reeditado en 1942), del mismo autor *La cabeza de Goliat* (1940); también la obra *Tierra Madura* (1940) de Félix Molina Téllez, el controvertido volumen sobre *El gaucho* (1945) de Emilio Ángel Coni, el tomo de *Mariano Moreno y la revolución democrática argentina* (1941) de Rodolfo Puiggrós, entre otros. La conjunción de estos textos con la celebración de nuevas fechas patrias, la erección de monumentos e institutos dedicados al estudio de los líderes populares –casi todos surgidos de la revolución–; las funciones radiales, teatrales y cinematográficas, o la revalorización de lo folklórico y las imágenes destinadas al consumo popular derivaron en un incremento de obras artísticas y culturales dedicadas tanto a la conmemoración de los líderes políticos y militares argentinos, como a las costumbres criollas y el pasado nacional.

En este contexto, Ricardo Warecki elaboró un conjunto de ilustraciones sobre temas camperos que acompañaron diversos textos, ensayos y cuentos. Algunas de esas imágenes siguieron las narraciones de manera directa y en otros casos excedieron las ideas y sentidos puestos en juego para ofrecer nuevas lecturas. A partir de esto, el artista desarrolló distintas perspectivas que iban desde una mirada idealizada de los habitantes rurales hasta la exhibición del costado más trágico de su existencia. En este sentido, los gauchos, indios y habitantes nativos podían aparecer como figuras ideales, cantando bajo las estrellas, tocando la guitarra, paseando a caballo, realizando labores cotidianas, disfrutando el tiempo de ocio en estancias y pulperías, mientras en otros casos la figura del gaucho funcionaba como vehículo de reclamos políticos y sociales para referir a conflictos de larga data, como la lucha con los estancieros y los enfrentamientos políticos entre Unitarios y Federales. En relación a esto último, en algunas piezas gráficas se refirió al drama que se desarrollaba en el mundo agrario, convertido en un espacio de pugnas territoriales, luchas sangrientas y enfrentamientos armados, como en la ilustración realizada para el texto de Elías Díaz Molano “Rosas y el tigre de los llanos”, en la que distintos grupos se disparan pistoletazos entre medio de la polvareda y el caos.

---

[313] *Cfr.* Rossi, Cristina, “Cambios de rumbo. Nuevas orientaciones en las rutas artísticas entre 1940 y 1960”, en Baldasarre, María Isabel; Dolinko, Silvia (ed.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Vol. I, Archivos del CAIA V, Buenos Aires, EDUNTREF, 2012, pp. 123-157.

Otros textos ofrecen un sentido crítico con imágenes que no acompañan sus argumentos. En el extenso artículo de Eduardo F. Sánchez Zinny, "La esclavitud del gaucho" publicado en julio de 1940, el autor denuncia que la apropiación territorial por parte de unos pocos privilegiados contribuyó a terminar con el poblador criollo, provocando la idea del gaucho como una figura desertora y siempre al filo del peligro. A su vez, Sánchez Zinny muestra reparos frente al renacimiento del discurso criollista y el arte de temáticas vernáculas durante los años cuarenta y sobre el uso indiscriminado e intuitivo de los elementos típicos que identifican a estas figuras rurales. Más allá del cuestionamiento del escritor relativo a la explotación latifundista, la imagen de Warecki se desprende del tono recriminatorio para expresar la fuerza y velocidad en el galopar de un caballo blanco, que con el soplo de viento empuja el poncho y los cabellos negros del moderno gaucho, creando un fondo abstracto en el que el horizonte se diluye ante el movimiento. El lenguaje sintético, casi poscubista, sumado a las maniobras del jinete con su vestimenta típica y el caballo encabritado contribuyen a reforzar el heroísmo del acontecimiento, a la manera de una escena cinematográfica.

Estas representaciones de criollos e indios montando caballos de carrera, pastoreando el ganado o protegiendo los campos cosechados, se reiteran con distintas variables dentro de la producción gráfica de Warecki. Entre algunas de ellas destaca la ilustración para el relato "Poncho blanco" de Ricardo E. Montes i Bradley, sobre las andanzas de un bandido a caballo, "ligero como la luz", que desaparecía velozmente entre las casas del poblado campesino, o el dibujo para "El "tapao" de Santa Clara" de Félix Molina Téllez, donde el sereno de un convento ilumina con su farol la oscuridad de la noche, generando contrastes dramáticos de luces y sombras. A ellos pueden sumarse los retratos de campesinos y gauchos soñadores que posan frente a un paisaje campero, como se observa en una cantidad importante de dibujos, entre ellos en "El abombao" de Fausto Hernández o "Marcial y Sabina" de Hernán Gómez, por nombrar algunos. En coincidencia con la inversión de la idea de civilización y barbarie producida a comienzos del siglo XX y mantenida a lo largo de las décadas siguientes, en varias de estas imágenes se acentúa la acepción del campo como reservorio de la pureza y las tradiciones criollas, aunque tampoco se deja de lado la caracterización de la pampa como escenario de conflictos.[314]

[314] Malosetti Costa señala que tras la emigración del campo a la ciudad se invierten los términos y el campo pasa a transformarse en un territorio de calma y un refugio de la civilización frente al aluvión de inmigrantes que se instala en los centros urbanos bonaerenses. *Cfr*. Malosetti Costa, Laura y Penhos, Marta, "Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa", en *Ciudad / Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes, 1991, pp. 195-204.

Si bien muchos pintores e ilustradores mostraron una preferencia por la representación de ciertas zonas y paisajes de la geografía nacional, como la llanura pampeana, las sierras cordobesas o el noroeste argentino, las ilustraciones de Warecki no refieren a un escenario en particular sino a lugares provenientes de la imaginación que a su vez le permiten expresar sentimientos e ideas sobre el pasado. Debido a esto, el lugar físico en que se inscriben los personajes puede en ocasiones generar cierta sensación de extrañamiento o no estar vinculado de manera explícita al contexto referido en la narración. Por ejemplo, los gauchos trovadores aparecen arreando caballos sobre fondos abstractos, insertos en escenas misteriosas y nocturnas del campo –bajo la luz de cielos estrellados o en posiciones melancólicas que remiten a las tradiciones del arte occidental–, mientras otras veces se muestran enigmáticos e inmersos en las "insondables llanuras" pampeanas, reforzando un matiz romántico o novelesco. Estos lugares imaginarios se vinculan, sin embargo, con la incorporación de elementos asociados tradicionalmente con la iconografía gauchesca. Entre ellos se encuentran los típicos accesorios del campesinado pastoril, junto a las herramientas de su oficio y los animales del campo: el mate y la guitarra, el lazo y las boleadoras, el caballo y el ganado. Del mismo modo, destaca la vestimenta típica de estos lugareños con sus ponchos tejidos y holgadas bombachas, los sombreros y los cinturones de cuero adornados con monedas o medallones de metal, así como pañuelos de colores y chalecos, elementos que aluden a la imaginería típica de estas figuras, aunque con una variante moderna. Al respecto, en algunas ilustraciones podía acudir a un lenguaje derivado de las nuevas formas de la figuración, mientras en otros casos utilizó versiones más geometrizadas cercanas al poscubismo o bien se acercó a las vertientes lineales de carácter orgánico, que habían caracterizado parte de sus ilustraciones para textos infantiles.

Así como algunos dibujos podían aludir al contraste entre aquellos gauchos relacionados simbólicamente a un mundo rural incontaminado frente a los desertores y bandidos de la pampa, otras escenas incorporan temáticas centradas en las figuras de trabajadores y campesinos que resultan más próximas a las connotaciones de una naturaleza bucólica como reservorio de las tradiciones nacionales. Este tópico, cimentado sobre todo en su obra pictórica, puede observarse tanto en el óleo *Campesinos* fechado en 1947 como en *Figuras en un paisaje* de 1950. Ambas obras, presentadas en el Salón Nacional de Bellas Artes y en el XXIX Salón de Rosario, respectivamente, enseñan perspectivas rurales y suburbanas en las que hombres y mujeres descansan sobre pequeñas parvas de heno o sobre alguna simiente de tierra, aunque en estos casos no se trata de gauchos y caudillos sino de campesinos y trabajadores descendientes de inmigrantes. A diferencia de las figuras de volúmenes cerrados incluidas en el óleo sobre

San Martín, en estas pinturas prevalece un sentido de monumentalismo más asociado a la imaginería proveniente de la cultura masiva y popular, que tiñe varias de sus obras realizadas durante los cuarenta y cincuenta. En ellas por lo general las figuras tienen un carácter pesado que resulta desproporcionado en relación al escenario en el que se ubican, algo que también puede observarse en las pinturas dedicadas a su sobrina, donde el aspecto agigantado de su cuerpo contrasta visiblemente con el resto de la composición. Mientras las escenas referidas a gauchos e indios podían aludir a un pasado rural de bordes difusos, las imágenes de trabajadores rurales tenían una asociación más directa con su propia historia como descendiente de inmigrantes que debieron amalgamar sus tradiciones con otras nuevas. Estas obras, leías en su contexto, se relacionan con un momento de recuperación del pasado nacional en el periodo en que el artista participa activamente del Círculo de la Prensa de Rosario, lugar donde se vincula con una gran cantidad de periodistas y escritores de la ciudad. Los lazos cimentados en ese espacio resultaron claves en todo su itinerario y le permitieron desarrollar amistades que derivaron en colaboraciones concretas y en un profundo vínculo con diversos sectores culturales de la región.

3.2. Antiimperialismo, guerra fría y antiperonismo

De forma paralela a su trabajo en revistas culturales o de entretenimiento y su obra pictórica, algunas publicaciones periódicas le permitieron a Warecki ingresar al mundo de la política para exhibir su posicionamiento y mirada crítica, aunque sin llegar a incorporarse oficialmente a un partido. Si bien este acercamiento, como vimos, se había producido a través de las caricaturas y viñetas publicadas en la revista *Monos y Monadas*, otros espacios como el diario *Tribuna*, órgano oficial del PDP; los boletines distribuidos por la filial Rosario de la AIAPE, o el diario *Crónica*, formaron parte, durante los años treinta y cuarenta, de los medios elegidos por el pintor para manifestar sus ideas respecto de los sucesos públicos o bien para insertarse en espacios dotados de una identidad política y cultural.

Al igual que Warecki, muchos artistas plásticos recurrieron a la prensa masiva por la libertad que ofrecía para traducir en imágenes hechos singulares que ocurrían en el escenario social y cultural argentino. Para ello se valieron por lo general de la viñeta satírica, no sólo como una forma de expresión humorística sino también como un modo de resistencia o rebelión frente a lo instituido y un medio de deconstruir la realidad social, aunque, como han demostrado algunas investigaciones, el humor también podía utilizarse para reciclar o reforzar puntos de vista dominantes sobre la política y la cultura en lugar

de promover el pensamiento radical.[315] Si bien esto último podría aplicarse a ciertas viñetas del autor que reafirman conductas y prácticas sociales de la época, por lo general se trataba de cuestionar la efectividad de las decisiones y acciones políticas. Sin embargo, estas ilustraciones estaban condicionadas por el contexto particular al que referían y el medio comunicacional en el cual se insertaban, por lo que adquirieron un carácter efímero en relación al resto de la producción plástica del artista. Debido a que generalmente Warecki no firmaba sus textos divulgados en los medios impresos, conocer cuál era su punto de vista sobre determinados temas sociales se convirtió en un problema a franquear, más aún cuando otros pintores de la ciudad en ocasiones lo señalaran como alguien desinteresado o alejado del universo político.[316] En este sentido, tanto los anuncios publicitarios como las caricaturas e historietas difundidas durante los años cuarenta en el diario *Crónica* de Rosario, iluminan una serie de cuestiones poco conocidas y de otro modo difíciles de percibir. A diferencia de las ilustraciones creadas para este medio, las imágenes para el diario *Tribuna* y los boletines de la AIAPE no exhibían contenidos políticos ni ideológicos, por lo que pueden entenderse más como un gesto de apoyo hacia los intelectuales reformistas, en el marco del clima antifascista y antiimperialista de los años treinta, que como creaciones estéticas vinculadas con alguna política partidaria.

En relación a esto, abordaremos la participación de Warecki en el diario *Crónica* a través de sus publicidades, caricaturas y viñetas, su visión sobre los acontecimientos bélicos, sobre los episodios de la vida política contemporánea y su relación con el peronismo, que fueron motivo de una serie de dibujos satíricos, acompañados de pequeños textos explicativos, cargados de ironía. Esas ilustraciones dejaban en claro cuáles eran sus posturas en relación a los hechos internacionales y a los sucesos gubernamentales del ambiente nacional, pero al firmar con seudónimos evitaba en el

---

[315] Tendremos en cuenta las caricaturas y viñetas políticas como algunas de las modalidades expresivas del humor gráfico en la prensa periódica. Sobre los límites y alcances de la relación entre el humor y la política, véanse los trabajos de: Theofylakti, Zavitsanou, Humor y discurso político. El humor como recurso de opinión y crítica en la prensa contemporánea griega y española, Tesis doctoral, disponible en http://hdl.handle.net/10803/385361, última revisión 8 de junio de 2020; Hart, Marjolean, "Humour and Social Protest: An Introduction", en: International Review of Social History, Vol. 52, Issue S15, New York, Cambridge University Press, December 2007, pp. 1-20 y Tsakona, Villy; Popa, Diana Elena (ed.), *Studies in Political Humour. Discourse Approaches to Politics, Society and Culture*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011.

[316] Por ejemplo, al referirse a los integrantes del Grupo Litoral, Juan Grela menciona: "Warecki no tenía posición política, venía del campo del dibujo publicitario". Si bien es cierto que el artista se había dedicado mayormente durante las décadas del treinta y del cuarenta a la ilustración, también había realizado algunas pinturas y enviado trabajos a los salones de Bellas Artes y el hecho de que viniera del campo publicitario no se relacionaba con que tuviera o no un interés por la política. El testimonio de Juan Grela fue recogido en: Fantoni, Guillermo. *Una mirada sobre el arte y la política, op.cit*, p. 53.

momento posibles desavenencias o censuras y separaba estas imágenes del resto de su producción.

Las investigaciones asociadas a la formación de un imaginario antiimperialista durante el periodo de entreguerras y los estudios que analizaron las consecuencias en América Latina de los conflictos políticos suscitados durante la Guerra Fría, sirvieron de apoyatura para pensar el marco de fenómenos sociales y culturales que rodearon y configuraron las producciones del artista. A través de sus viñetas e ilustraciones, Warecki exhibió el clima de optimismo y expectativas con respecto al futuro que se había producido al término de la Segunda Guerra Mundial, a la vez que mostraba cómo ese entusiasmo era interrumpido poco después por las dinámicas propias del nuevo conflicto bipolar y el modo en que esas transformaciones coadyuvaron con un proceso de cambios políticos y sociales que culminaron con el triunfo electoral de Juan Domingo Perón. A través de su participación en el diario *Crónica*, al que había ingresado como dibujante debido a sus contactos con el Círculo de la Prensa de Rosario, Warecki despliega los tránsitos que, en un corto periodo de tiempo, agitan un panorama de por sí revolucionado por los diversos acontecimientos mundiales. Estas imágenes dejaron constancia de un ideario particular, que, leído en clave política, permite comprender de manera más profunda un sentir y un posicionamiento que no fue registrado de otro modo por el artista.

Crónicas de actualidad

A mediados de 1945, la conferencia de Potsdam y los posteriores ataques nucleares a Hiroshima y Nagasaki ordenados por Harry S. Truman que contribuyeron a la rendición de Japón y el final de la Segunda Guerra Mundial, así como los juicios y procesamientos de Núremberg y los enfrentamientos que iniciaron la Guerra Fría fueron algunos de los asuntos mundiales que preocuparon al pintor, mientras en el plano nacional el ascenso del peronismo identificado con una nueva forma de fascismo ocupó la mayor parte de sus viñetas dibujadas para "El plato del día".[317] En esas imágenes el líder político era representado como un militar caprichoso, inestable e ineficiente para gobernar. Al igual que en las imágenes realizadas una década antes para la revista *Monos y Monadas*, se acentuaba la idea de farsa que caracterizaba a la política y sus hacedores, captando la tensión de cada momento histórico para satirizar la gravedad de los acontecimientos. Evidentemente, Warecki estaba al tanto de lo que ocurría en el terreno político y social, aunque dichas ideas parecieran no haber traspasado más allá del ámbito de la prensa. Como antes indicábamos, el espacio de crítica y oposición lo encontró primero en el

[317] Sobre la relación de la prensa gráfica con el peronismo tomamos: Da Orden, María Liliana; Melón Pirro, Julio César (comps.), *Prensa y Peronismo. Discursos, prácticas, empresas, 1943-1958*, Rosario, Prohistoria Ediciones, 2007.

periodismo –lugar elegido por los artistas modernos de todo el mundo para captar los instantes de actualidad en un contexto de lucha por la libertad de expresión–,[318] luego en su colaboración como dibujante en los boletines de la filial local de AIAPE; también en el diario *Tribuna*; y, entre 1946 y 1950, a través de su participación en diferentes agrupaciones artísticas opositoras al gobierno de Perón como la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes y el Grupo Litoral.[319]

A pesar del gran desarrollo que tuvo el humor político en la Argentina durante el transcurso del siglo XX,[320] al ser considerado un género menor y de una naturaleza fugaz, esos dibujos no eran a menudo valorados por los propios artistas, aunque funcionaron como instrumentos críticos y en ocasiones propagandísticos al servicio de una causa común o una militancia política. En ese marco, es posible mencionar otras publicaciones aliadas a la resistencia antifascista y antiperonista como *Argentina Libre* y *Antinazi*, con caricaturas de Clement Moreau, Toño Salazar y Tristán o *Cascabel* con dibujos de Landrú, Lino Palacio, Oski, entre otros. Los trabajos de estos dibujantes mantienen algunas coincidencias que pueden observarse también en las imágenes de Warecki, esto es, la crítica a la situación económica y el precio de los alimentos, el reparo ante la implementación de ciertas medidas como los planes quinquenales o la filiación del peronismo con formas del autoritarismo, una asociación que se venía forjando entre los núcleos opositores desde hace tiempo atrás. Este posicionamiento del artista era compartido por el diario a través de algunas notas de 1946 alusivas a la declaración del 17 de octubre como feriado nacional en donde se alegaba que en el sistema democrático no debería existir "ni dictadura de la oligarquía ni dictadura del proletariado" y quien cargara con la responsabilidad de administrar el país debía hacerlo "respaldado por la mayoría, pero controlado por la minoría", respetando los derechos de todos los ciudadanos.[321] La caracterización de la demagogia del gobernante y la tiranía que sometía los derechos fundamentales se convirtieron entonces en ideas comunes que aglutinaron a los artistas que suscribían a una perspectiva ligada a la vieja tradición liberal o a una izquierda más radicalizada. Es por eso que en el repertorio de viñetas políticas opositoras

---

[318] Sobre la utilización entre los artistas del humor y la caricatura para referirse al tema de la Guerra Fría, véase: Fisac Seco, Javier, *La caricatura política en la Guerra Fría: 1946-1963*, cat. exp., Valencia, Col-legi Major Rector Peset, Universitat de Valencia, 1999.

[319] Si bien la Agrupación de Plásticos Independientes se creó en 1942, el artista recién comenzó a participar en 1946. En relación a las alternativas desarrolladas por estas agrupaciones en el marco de la Asociación Amigos del Arte, véase: Veliscek, Elisabet, "La Asociación Amigos del Arte de Rosario, *op.cit.*

[320] Diversos trabajos recopilaron a grandes rasgos la historia del humor gráfico y político. Señalamos, por ejemplo, los de: Vázquez Lucio, Oscar E., *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*, Tomos I y II, Buenos Aires, Eudeba, 1985; Palacio, Jorge, *Crónica del humor político en Argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993; Gociol, Judith y Rosemberg, Diego, *Historia del humor gráfico en Argentina*, Lleida, Editorial Milenio, 2015.

[321] *Crónica*, Rosario, 23 de octubre de 1946, p. 10.

es común encontrar la identificación de Perón con un dictador nervioso e incapacitado políticamente, entretenido en su inocencia con la nacionalización ferroviaria y telefónica o los proyectos de monumentos a los "descamisados", como se observa en algunas imágenes de Warecki. Si bien el artista no llegó a recurrir a formas degradantes o sexistas, utilizaba la ironía con fines agresivos transformando lo cómico en una forma de ataque deliberado contra el sistema político y sus representantes.

Por otra parte, la colaboración del artista en el periódico se insertaba en el contexto de su participación en el Círculo de la Prensa de Rosario, donde se encontraban Angel Saggese y Mario Perazzi, los fundadores del diario *Crónica*, junto a Carlos Viana, a quien fue transferido el diario en mayo de 1946. Este último integraba también el Círculo de la Publicidad de Rosario y poseía la empresa Way Publicidad, donde Warecki trabajaba realizando anuncios publicitarios. A su vez, antes de tener una imprenta particular, el diario editó los primeros números en el taller de D. Miguel Pomponio, luego dirigidos por su hijo, Vicente Pomponio, quien tuvo a su cargo la impresión de varios libros y revistas ilustradas por Warecki. Las afinidades personales e ideológicas desarrolladas entre esos periodistas, impresores, trabajadores gráficos y dibujantes permitieron configurar un circuito en el que el artista se integró rápidamente. De hecho, en ese momento las agencias publicitarias de la Argentina solían contratar a periodistas como redactores y a artistas como diseñadores para encontrar las mejores ideas que pudieran servir para comunicar sus mensajes.[322] Como Warecki también se dedicaba a la crítica de arte y tenía conocimientos literarios, es posible suponer que utilizara su talento en ambos sentidos. Debido a esos contactos generados con los medios de difusión masivos desde los inicios de su desarrollo artístico, era habitual encontrarlo en las fotografías que captaban las reuniones y celebraciones de diferentes entidades comerciales y culturales de la ciudad, posando al lado de escritores, periodistas y empresarios de la industria gráfica.

Por otra parte, los periódicos y las revistas no sólo se encargaban de informar, también debían ser atractivos visualmente para captar la atención del comprador a través de tapas bien diseñadas e ilustraciones llamativas. En ese sentido, los anuncios propagandísticos muchas veces seguían el estilo general de la publicación tomando recursos de la historieta, el humor gráfico y la fotonovela o reproducían la tipografía y el sentido estético de sus páginas, como sucedía, por ejemplo, con las publicidades *art decó* de la revista *Quid Novi?*. Los artistas con experiencia en las estrategias publicitarias modernas y el diseño aplicado desempeñaban un papel central en esos medios y a diferencia de los dibujantes que, aun cuando formaran parte de alguna agencia, producían

[322] Borrini, Alberto, *Publicidad: el quinto poder*, Buenos Aires, El Cronista Comercial, 1984 [1980], p. 11.

encargos de manera anónima, Warecki en ocasiones firmaba sus trabajos comerciales más importantes, aunque fuera con seudónimos.

La ciudad industrial

En 1940 el artista realizó carteles y publicidades gráficas para grandes tiendas departamentales como La Favorita, Gath & Cháves; entidades crediticias y comerciales locales y en mayor cantidad para la Sociedad de Electricidad de Rosario, la primera empresa eléctrica de la ciudad perteneciente a una corporación belga, luego transferida a una compañía estatal.[323] Algunas de esas ilustraciones aparecieron en el diario y en gran medida hacían referencia al final de la Segunda Guerra Mundial y el desarrollo técnico, urbano e industrial de Rosario. Los conflictos desencadenados durante la segunda posguerra continuaron profundizando las tensiones internacionales del momento, por lo que durante ese periodo la propaganda de contenidos políticos y la publicidad comercial estuvieron estrechamente relacionadas en sus propuestas visuales.[324] Entre algunos de los símbolos recurrentes de la iconografía política, la alusión a la paz mundial mediante el símbolo de la paloma blanca o del obrero en lucha con el puño levantado, se unieron, en las imágenes propagandísticas del diario, a las representaciones maquinistas de engranajes mecánicos, chimeneas humeantes, torres eléctricas, galpones fabriles y edificios modernos para celebrar el final de la guerra y del crecimiento urbano e industrial.[325] Esas imágenes estaban acompañadas por notas ensayísticas sobre las urgencias creadas por la destrucción agresiva que había arrasado con parte de la humanidad y de la cultura material. Así también, las ilustraciones incorporaban pequeños enunciados que complementaban los textos y daban sentido a las construcciones visuales.

---

[323] Como informa Norma Lanciotti, "En los años previos a la primera guerra mundial, y al cabo de una serie de fusiones y adquisiciones, el sector eléctrico pasó a ser controlado por empresas subsidiarias de compañías holding internacionales. Después de la guerra, la compañía holding belga *Société Financière de Transports et d'Entreprises Industrielles* (SOFINA) asumió el liderazgo del sector, controlando las empresas eléctricas más importantes del país; entre ellas, la Compañía Hispanoamericana de Electricidad (CHADE) y la Compañía Argentina de Electricidad (CADE) que operaban en Buenos Aires, y la Sociedad de Electricidad de Rosario (SER), en Rosario", en Lanciotti, Norma Silvana, "Inversiones, transferencia tecnológica y rentabilidad de las empresas extranjeras de electricidad en Argentina. La Sociedad de Electricidad de Rosario, 1910-1956", en *Anuario IEHS*, nº 23, Tandil, Instituto de Estudios Histórico-Sociales "Prof. Juan Carlos Grosso", 2008, pp. 89-117.

[324] Durante el periodo de la posguerra española, al menos, "los anuncios y carteles comerciales fueron en muchas ocasiones simples derivados del cartel político". Sin embargo, debido a la coyuntura que atravesaba el país, en las publicidades también se infiltraron modelos, lemas y estéticas asociadas al régimen franquista, *cfr.* Sueiro Seoane, Susana, *Posguerra, publicidad y propaganda [1939-1959]*, cat. exp., Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, p. 14.

[325] Algunos símbolos relacionados con la paz, como el de la paloma blanca, tuvieron una enorme convocatoria entre los artistas vinculados a las redes comunistas latinoamericanas en el contexto de la Guerra Fría. *Cfr.* Ridenti, Marcelo, "Artistas comunistas latinoamericanos: nacionalismo y star system soviético", *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, nº 23, 2019.

En las imágenes realizadas para la Sociedad de Electricidad de Rosario, por ejemplo, una de ellas festejaba el término de la guerra mediante la representación de unas palomas blancas posando sobre postes de luz, en alusión a la electricidad moderna. En las diferentes publicidades de la firma, la energía estaba ligada siempre al avance de la industria a partir de engranajes en movimiento, palancas que encienden aparatos, luces y faroles o máquinas y artefactos móviles. En esos dibujos el progreso técnico no se aproximaba a la poética luminista de los vanguardistas italianos, de manera que la luz no aparece como un efecto visual anunciando el sentido de la velocidad, sino como una manera de mostrar a la sociedad el modo en que los saberes sobre metalurgia, ingeniería y electricidad podían contribuir al desarrollo científico moderno. A su vez, como la empresa conocía los usos destructivos que podían tener la máquina y la electricidad en tiempos de guerra, la imagen contenía una inscripción sobre la utilización de la energía para fines pacíficos, y a través del diario sostenían la importancia de la preservación de la cultura a partir del auspicio de unos ciclos radiales de música clásica, transmitidos y seleccionados por la misma compañía.[326]

Otra publicidad de Warecki para la tienda La Favorita utilizaba la imagen de la paloma de la paz sosteniendo una ramita de olivo delante de un sol radiante que bañaba con su luz el cielo y todo a su alrededor. En efecto, entre las representaciones visuales más difundidas sobre la electricidad estaban el rayo y el sol de la aurora, que retomaban imaginarios mitológicos y simbólicos asociados con el nacimiento de lo nuevo: en este caso una nueva sociedad que emerge después de la guerra.[327] El artista yuxtaponía a estas formas iconográficas una serie de elementos concernientes a la renovación técnica, empleado el recurso del montaje: junto a las chimeneas industriales y edificios de una fisonomía racional, que acompañaban el estilo de la arquitectura geométrica de finales de los treinta, aparece una embarcación atravesando el río Paraná, evocando los clásicos carteles de Cassandre para transatlánticos y locomotoras; el símbolo revolucionario del puño del obrero con el martillo, utilizado en ocasiones como insignia antifascista; una espiga de trigo, asociada por lo general con la abundancia de las cosechas, y una casa colonial en un entorno rural, en relación a aquellos espacios más apartados que no eran

[326] Un articulista del diario comentaba al respecto: "tratase efectivamente de un ciclo de transmisiones (…) que se prolongará por mucho tiempo y conquistará sin duda alguna el favor de los oyentes que hallarán en la transmisión de grandes composiciones musicales, extranjeras o argentinas, la oportunidad de deleitarse a la vez que instruirse. No vacilaremos pues en felicitar calurosamente a la Sociedad de Electricidad de Rosario por su interesante y cultural iniciativa". Véase: "Programas artísticos auspiciados por la Sociedad de Electricidad de Rosario", en *Crónica*, Rosario, 25 de mayo de 1945.

[327] Liernur, Jorge Francisco y Silvestri, Graciela, "El torbellino de la electrificación. Buenos Aires, 1880-1930", en *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993, p. 14.

ajenos a los desarrollos de la modernización. Estos signos se reiteraban en otros anuncios en alusión a las destrezas manuales, que ocupaban un lugar significativo en los sectores medios como vía de ascenso social,[328] y también en publicidades en donde prevalecía una mirada sobre la dimensión científica y profesional. En este sentido, pueden mencionarse otros diseños de Warecki realizados para la Sociedad de Electricidad de Rosario, publicados en distintos medios durante los años treinta y cuarenta, que exhiben científicos haciendo estudios en laboratorios, arquitectos e ingenieros planeando grandes edificaciones urbanas u obreros de la construcción manipulando aparatos mecánicos. Además, la empresa realizaba homenajes a ingenieros eléctricos y científicos como una forma de acompañar los contenidos divulgados en los manuales y revistas masivas. Entre ellos, el diario publicó un retrato de Thomas Edison elaborado por Warecki a partir de una fotografía tomada por la empresa General Electric, para celebrar el centenario del nacimiento del famoso inventor. Estas imágenes formaban parte de un plan de difusión ideado por la empresa en un momento conflictivo ocasionado por las gestiones del gobierno, comenzadas en 1946, para llevar a cabo la expropiación y nacionalización de la compañía, en el marco del programa de nacionalización de las empresas de servicios públicos.[329] Las acciones conducentes a la transferencia de corporaciones privadas a los poderes públicos suscitó una serie de viñetas críticas del artista, difundidas en el diario. En una de ellas, unos peces de río se muestran cautelosos ante la carnada de un anzuelo que no tiene el letrero de "permiso nacional".[330]

El programa de estatización y formación de sociedades mixtas durante el peronismo proponía iniciar un nuevo ejemplo de organización centrado en la colaboración entre el empresariado y el Estado en la conducción de emprendimientos industriales y servicios públicos, o bien, en la administración total de empresas monopolizadas por capitales extranjeros.[331] Sin embargo, esos proyectos levantaron controversias entre sectores políticos locales, que no consideraban la nacionalización una prioridad de Estado. La cartela que el artista incluyó debajo de la imagen, coincidía de forma burlona con las críticas de los círculos no partidarios:

---

[328] Beatriz Sarlo exploró la ensoñación técnica analizando las representaciones generadas durante los años veinte a través de la literatura y la cultura popular. Sarlo, Beatriz, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004 [1992].

[329] Lanciotti, Norma Silvana, "Inversiones, transferencia tecnológica y rentabilidad… *op.cit.*

[330] *Crónica*, Rosario, 8 de octubre de 1946.

[331] Belini, Claudio, "Peronismo, nacionalizaciones y sociedades mixtas. El fracaso de la Empresa Mixta Telefónica Argentina, 1946-1948", en *Revista de Historia Iberoamericana*, vol. 6, nº 2, 2013, disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/26553/BeliniRHIB.pdf?sequence=1&isAllowed=y, última revisión, 15 de marzo de 2021.

Cuando los ríos provincianos sean
nacionalizados,
sólo habrá que esperar el estatuto
de los pescados

Esa mirada satírica hacia las políticas sostenidas por el gobierno se complementaba con imágenes que aludían a las consecuencias inmediatas de la segunda posguerra, en contrapunto con las visiones utópicas sobre la transformación industrial y urbana producidas por la electrificación y el desarrollo de los saberes técnicos. En coincidencia con el estilo de las publicidades, en octubre de 1946 una noticia sobre los procesamientos de Núremberg fue motivo de una ilustración sobre las ejecuciones de los criminales de guerra, en la que un cielo turbulento presagiaba las tormentas del mundo sobre los condenados a la horca. A pesar de la aspereza poco usual de ese trabajo, las conmociones económicas y sociales provocadas por la contienda bélica, prolongadas por los conflictos subsiguientes entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, así como la formación del peronismo y su caracterización como autoritarismo, quedarían registrados de modo sarcástico por el artista. A través de dibujos asociados al estilo de los clásicos "cartoons" de prensa, estas pequeñas historias se inscribían en una tradición del periodismo gráfico que articulaba el humor con la política, los hechos parlamentarios y las críticas al sistema, pero también se ubicaban dentro de una franja de la cultura que expresaba a través del arte y la literatura sus opiniones sobre las disputas que se llevaban a cabo y su impacto en los sistemas sociales.[332]

Imágenes de la posguerra

La gran devastación provocada por la guerra no sólo implicó una oleada de muertes y destrucción masiva, también transformó las tensiones internacionales preexistentes en una confrontación entre dos superpotencias que intentaban forjar un nuevo orden acorde con sus objetivos e intereses particulares. En ese contexto, el incumplimiento de Stalin de las pautas establecidas en la conferencia de Yalta sumado al temor de los norteamericanos por la creciente popularidad de los partidos comunistas y el surgimiento en todo el mundo de grupos revolucionarios, anticolonialistas y antifascistas que podían aliarse a la Unión Soviética, entre otros factores, derivó en una serie de enfrentamientos ideológicos y geopolíticos que se fueron configurando y dilatando desde los últimos

[332] Iber, Patrick, "Introduction", en *Neither Peace Nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*, Cambridge, Harvard University Press, 2015. Edición Kindle.

estadios de la Segunda Guerra Mundial.[333] Para afrontar esta amenaza latente, el presidente de los Estados Unidos, Harry S. Truman, implementó un conjunto de estrategias que respaldaran el desarrollo de una política exterior antisoviética y anticomunista, con el objetivo de frenar el avance de los movimientos revolucionarios. Debido a esos episodios, en octubre de 1946, Ricardo Warecki publicó una viñeta en alusión a la conferencia del primer ministro británico, Winston Churchill, en donde comunicaba, con el apoyo del presidente norteamericano, la formación de "un telón de acero" consistente en una frontera ideológica que dividiría Europa en dos bloques, el Occidental capitalista y el Oriental comunista, extendiéndose desde "Stettin en el Báltico hasta Trieste en el Adriático".[334] En la imagen, los grandes líderes internacionales aparecen reunidos frente a un mapa divido por barreras territoriales e ideológicas, absorbidos por la preocupación de tener que resolver cómo afrontar los límites comerciales y políticos impuestos. Esas disputas inevitables quedarían evidenciadas en otra viñeta realizada poco después, en donde el presidente norteamericano y el primer ministro británico navegan el Danubio en un barco de papel, mientras Stalin supervisa de cerca. A pesar de la tentativa de internacionalización del río como vía comercial de libre circulación, esa zona quedaría finalmente bajo el control de la URSS, por lo que el artista añade debajo una conversación entre Harry S. Truman y Clement Attle:

ATTLE - Nos dejan navegar el Danubio.
Es el paisaje encantador, ¿verdad?
TRUMAN - Cierto; pero está el río un poco turbio
y hay nubes que presagian tempestad

Warecki aludía a la sombra amenazadora de una guerra que podría, otra vez, cernir el mundo en la oscuridad, si los desacuerdos entre estas dos potencias no se solucionaban de una manera pacífica. Pero no sólo auguraba un porvenir incierto, también ironizaba sobre las relaciones manipuladoras sostenidas entre los Estados Unidos, la Unión Soviética y el Reino Unido para alcanzar el monopolio del armamento atómico y el modo en que los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki profundizaron las tensiones durante el primer periodo de la posguerra y la guerra fría. En este sentido, Truman aparece en las diferentes viñetas igualado a un niño rebelde con un juguete peligroso que no quiere prestar o a un hábil demagogo, justificando el uso de armas de destrucción masiva con el supuesto fin de doblegar a las potencias del Eje. De igual modo, el apoyo de la URSS a

[333] McMahon, Robert J., *La Guerra Fría, una breve introducción*, Madrid, Alianza, 2009 [2003], pp. 53-54.
[334] *Ibidem*, p. 52.

Palestina era representado como un esfuerzo diplomático para obtener el favor de las comunidades judías y liberar el Próximo Oriente del dominio británico. En ambos sentidos, la política internacional era concebida por el artista como un espacio de pugnas ideológicas, conflictos territoriales y disputas económicas, manejado por un círculo hegemónico reducido que aparentemente debía encargarse de proteger los derechos fundamentales de la sociedad.

El combate entre estas dos potencias se superpuso a las complejas situaciones de inestabilidad política y económica que atravesaban las regiones de América Latina, a las que se sumaron las transformaciones particulares del escenario nacional. Las imágenes de Warecki dieron cuenta de esos procesos de polarización exhibiendo la agresividad de las políticas imperialistas y mostraron el modo en que las dinámicas del conflicto también generaron un gran impacto por fuera del área euroasiática.[335]

A este panorama se sumaban las luchas por el poder generadas en el escenario nacional desde tiempo antes, tensiones que aumentaron luego de las elecciones de febrero de 1946, cuando los distintos grupos intelectuales y culturales de inclinación antifascista, devinieron en antiperonistas. Ese núcleo opositor estaba conformado por un amplio espectro ideológico y político animado por diferencias fundamentales, pero que coincidía en el perfil totalitario de Perón. El giro autoritario del régimen militar de la segunda mitad de 1943 afianzó en gran medida la sensación de que se estaba formando un sistema de características fascistas, apoyado por grupos militares, nacionalistas y católicos.[336]

A través del humor gráfico publicado en el diario se puede observar, desde los primeros días de octubre de 1946, la asociación que el pintor hacía del peronismo con las dictaduras y fascismos europeos, aunque nunca de forma violenta. El artista traduce visualmente sus opiniones respecto a la ineptitud del nuevo gobernante, a la vez que se encarga de marcar la corrupción e ineficiencia del sistema político nacional y la vinculación de las medidas económicas implementadas por el peronismo con los procedimientos

---

[335] Una de las secuelas fue el aumento sustancial del intervencionismo estadounidense sobre las decisiones políticas, lo que desató intensas polarizaciones internas. *Cfr.* Pettiná, Vanni, *Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina*, México, El Colegio de México, 2018. El autor se enfoca en analizar los conflictos propiciados en el denominado "Tercer Mundo", como consecuencia de la confrontación entre la URSS y los Estados Unidos, y de qué manera esa disputa interfirió en la evolución política y económica del continente americano, generando presiones desestabilizadoras que los distintos países debieron afrontar. Para su trabajo se apoya en una serie de investigaciones que renovaron el campo historiográfico sobre la Guerra Fría, siendo particularmente relevante la de Ame Westad, *The Global Cold War*, sobre las dimensiones globales del fenómeno. Este autor sostiene que los cimientos de la Guerra Fría en América Latina se nutrieron de otros factores –además de la hegemonía estadounidense–, como la desigualdad y los altos niveles de opresión social. *Cfr*. Westad, Odd Arne, *La Guerra Fría. Una historia mundial*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017, p. 479.

[336] En relación a estos temas consultar el tomo de García Sebastiani, Marcela (ed.), *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo. Conflictos políticos e ideológicos en la Argentina (1930-1955),* Vervuet, Iberoamericana, 2006.

usados por los totalitarismos extranjeros. Una de las viñetas, por ejemplo, muestra cinco cubos apilados de manera inestable formando con sus letras la palabra "Perón", junto a un cartel de "prohibido tocar". Según el texto que acompaña la imagen, la fragilidad de los cubos era una referencia a la inutilidad del plan quinquenal que se había anunciado como un método de planificación en el segundo tramo de 1946. Esta analogía entre el régimen peronista y el estalinismo formaba parte de otro dibujo donde el líder de la Unión Soviética sostiene un diario argentino y se pregunta por la familiaridad que le suscita este "nuevo" proyecto nacional.

Por otro lado, el gobierno era descalificado por su fomento a los feriados nacionales, que en muchos casos no eran remunerados y terminaban afectando el salario de los trabajadores; por la incoherencia de los programas económicos y el aumento excesivo de los productos de consumo diario o por la desmedida atención puesta en proyectos que a simple vista parecían triviales. A partir de esto, el artista ponía en escena la ingenuidad peligrosa que a su entender caracterizaba al régimen, mediante una ilustración en la cual dos científicos proyectaban cálculos enrevesados sobre una pizarra para intentar "descubrir la fórmula del Único Partido de la Revolución", así llamado inicialmente el Partido Peronista. Utilizando un diseño simple con trazos lineales en blanco y negro, propio de la gráfica política, a través de estas caricaturas el artista parodiaba al gobierno, pero sin caer en la típica demonización y criminalización que era posible ver en las historias y viñetas de las publicaciones antiperonistas del momento.[337]

Su producción gráfica era más bien una forma de oposición a un adversario que consideraba intolerante, incompetente y no muy distinto de los líderes de otras potencias mundiales, pero también se situaba en el contexto de las viñetas y caricaturas políticas relacionadas con la prensa y el periodismo como espacio de resonancia de los sucesos internacionales. En este sentido, las imágenes de Warecki van de la mano de los movimientos sociales de resistencia que utilizan el humor político como parte de los discursos emancipatorios y contrahegemónicos. Se trata de una visión crítica que utiliza la sátira, el sarcasmo y la ridiculización del poder como una manera de enfrentar la deshumanización de la oligarquía política, la guerra y el incremento de las injusticias sociales. De hecho, el humor gráfico difundido a través de los medios masivos de comunicación fue utilizado por el pintor como un sustituto de la acción política concreta, con el objetivo de desafiar el orden social vigente. Mediante imágenes comprensibles y entretenidas, define los términos de la lucha social cohesionando a determinado sector –

[337] Algunas de estas representaciones se encuentran en las páginas de la revista *Antinazi*, sucesora de *Argentina Libre*. Véase: Nállim, Jorge A., "Representaciones: la "Nova Lex Perónica", arte deshumanizado y dictadores histéricos", en *Las raíces del antiperonismo. Orígenes históricos e ideológicos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2014, pp. 195-243.

en este caso a quienes repudiaban todas las formas del autoritarismo y posteriormente se oponen al peronismo–, aunque ello no implicara posiciones encontradas dentro de su mismo discurso.

Los salones del Trabajo

A pesar de haber manifestado su voz crítica a través de variadas imágenes, Ricardo Warecki sostuvo estratégicamente una participación en los Salones del Trabajo organizados por el Ministerio de Trabajo y Economía de la Provincia de Santa Fe. Estos salones fueron realizados entre el 30 de abril y el 17 de mayo de 1947 y 1948 en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe, en el marco de la intervención peronista al Comisionado Municipal y del proyecto de intervención federal a la provincia.[338]

La participación en estas convocatorias oficiales se relaciona con una práctica de inserción plástica en la que, a menudo, aquellos artistas con una ideología opuesta al gobierno o a los sistemas de adjudicación de premios, optaban en algunos casos por enviar obras a los salones de bellas artes. Si bien algunos de ellos terminaran renunciando a los premios, realizando manifestaciones paralelas o manteniendo sus experimentaciones plásticas e ideas políticas en universos separados, la posibilidad de obtener una distinción significaba una vía de ascenso y reconocimiento casi inmediato. En este sentido, al mismo tiempo que el artista mandaba obras los Salones del Trabajo organizados en el marco del peronismo, participaba en las últimas reuniones y declaraciones de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes de Rosario, un conjunto de pintores de tendencias antifascistas y antiperonistas que realizaban obras sin aparente contenido político, pero con una carga simbólica sugerente que podía interpretarse en función del momento singular que estaba atravesando el país.

Entre tanto, la mediación del gobierno quedaba claramente fijada a través de las resoluciones anunciadas para el Primer Salón, en donde se planteaba que las obras (pintura, dibujo y grabado) debían exaltar el trabajo "como expresión dinámica del pueblo argentino", "ejemplo del sano ideal que labora el progreso material de la nación" y "como reconocimiento del esfuerzo diario de los trabajadores", para lo cual se designaba la fecha de apertura y permanencia de la exposición entre abril y mayo de cada año, en homenaje al día de los trabajadores. Siguiendo la retórica de la época, el texto redactado por el ministro Juan C. Apullán, continuaba:

[338] "Fue presentado el proyecto de intervención amplia a Santa Fe", en *El Orden*, Santa Fe, 12 de abril de 1947, p. 1

> Que el arte plástico, lenguaje de múltiples resonancias espirituales, es medio propicio para captar las escenas del trabajo y plasmar un vehículo expresivo de los afanes populares, en consonancia con el sentir de un pueblo que ha sabido imponer su voluntad de justicia social y de dignidad humana.[339]

Sobre estas premisas, algunas de las obras quedaban fuera de concurso si se apartaban levemente de los temas consignados en los instructivos generales y en el primer salón esto sucedió con un porcentaje importante de pinturas, acuarelas, dibujos y grabados de artistas rosarinos y santafesinos que representaban pescadores, costureras, campesinos, leñadores, cortadores de paja, entre otras labores, al menos en los títulos, pero posiblemente en las imágenes estas figuras quedaran inmersas en el paisaje natural o en el intimismo del hogar.

En el caso de Ricardo Warecki, su primer envío consistió en una pintura titulada *Construcción 1947* que, exhibiendo una temática americanista infrecuente en el resto de la producción del pintor, obtuvo el tercer premio adquisición del "Ministro de Hacienda y Obras Públicas".[340] A pesar del mal estado de conservación en que se encuentra la obra en el museo y la oscuridad que ha adquirido el óleo con el paso del tiempo, es posible ver una composición en la que aparecen hombres y mujeres indígenas trabajando en una enorme construcción que se alza sobre el cielo, al lado de un edificio racionalista y cercana a un puente de vigas industriales. Esta iconografía se articula en cierto sentido con la pintura del *General San Martín* realizada a mediado de los años cuarenta para el Círculo de la Prensa de Rosario, en donde aparecen indios y gauchos acompañando al libertador con su ejército. Continuando también con estas temáticas, el artista presenta unos *Campesinos* en el Salón Nacional de ese mismo año y en 1948 vuelve a participar de los Salones del Trabajo con el óleo *Segadores municipales*, aunque sin recibir ningún premio en esa ocasión.

La intervención de Warecki en estos espacios permite trazar un terreno de contradicciones en donde vemos que su pensamiento estaba lejos de ser unilateral. El hecho de haber integrado el núcleo inicial de artistas plásticos abocados a la tarea de fundar una institución con el objetivo de fomentar el intercambio cultural argentino-norteamericano, también lo demuestra. Aunque la creación de ARICANA en 1943 se sustentaba en los ideales de democracia y libertad, dos años más tarde el artista tenía una

---

[339] *Primer Salón del Trabajo. Pintura, dibujo y grabado*, cat. exp., Ministerio de Trabajo y Economía, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe, 30 de abril al 17 de mayo de 1947.

[340] El primer premio quedó en manos de su compañero Carlos E. Uriarte con una obra sobre los cosechadores de lino, y el segundo para una pintura dedicada a un obrero isleño del artista santafesino César López Claro. Montes i Bradley, Ricardo. "Tablero plástico", en *Boletín de Cultura intelectual*, Rosario, enero-junio de 1947, p. 33 y *Primer Salón del Trabajo, pintura, dibujo y grabado*, cat. exp., *op.cit.*

visión muy distinta que no dudaba en expresar públicamente, aun cuando se lo pudiera ver en las fotografías que registraban el acto de homenaje a las Naciones Unidas realizado por el Círculo de la Prensa de Rosario en mayo de 1945. Más allá de que el artista se manifestara en contra del imperialismo norteamericano, estas reuniones de periodistas y la creación de ARICANA tenían por objetivo la defensa de la libertad de expresión, de la cultura y se vinculaban con el final de un periodo de oscuridad mundial, de manera que acompañar estos espacios era casi un imperativo moral. Lo que a simple vista parecía una dicotomía insalvable, en realidad adquiere una amplia gama de matices sustentada en las intervenciones y acciones del pintor en función de las coyunturas que debía atravesar. Esas desavenencias no hacen más que poner de relieve las tensiones y preocupaciones que guiaron a muchos artistas e intelectuales, que lejos de ser homogéneas, reflejan la variedad de posiciones e ideas respecto de la situación contemporánea.

Al mismo tiempo, en el ámbito de las artes visuales los salones del peronismo habían manifestado un cambio radical respecto a los organizados en periodos anteriores.[341] Sin embargo, como indica Giunta, aunque se agregaran cláusulas especiales que privilegiaban determinados tópicos populares o se establecieran fechas relacionadas con el ascenso de Perón para la apertura del Salón, no hubo en general una política de exclusión violenta como ocurrió en otras partes del mundo. Los artistas disidentes siguieron enviando obras a los salones oficiales, en ocasiones con temáticas que podían parecer a simple vista elusivas, o se decantaron por manifestar sus posiciones de manera pública a través de la prensa, las agrupaciones artísticas alternativas y los salones independientes.

Los medios de difusión masivos le permitieron a Ricardo Warecki exponer a un público amplio sus intereses e ideas políticas sobre los hechos internacionales que mantenían en vilo al mundo entero, y también manifestar sus desavenencias con respecto a lo que consideraba el avance autoritario del nuevo gobierno nacional. Trabajar sobre papeles le ofrecía una libertad plástica y un nivel de exhibición que no era comparable al de la pintura, reservada a los museos e instituciones artísticas. El estilo de esas imágenes gráficas y publicitarias tendría, a pesar de su fugacidad y supuesta intrascendencia, un efecto profundo en el resto de la producción autónoma del artista, dotando de una nueva sensibilidad a sus pinturas. A su vez, las viñetas del diario mostraban una gran capacidad de captar circunstancias históricas complejas pero vistas a través del cristal de la sátira,

[341] Véase el completo trabajo sobre las transformaciones que afectaron a los salones nacionales de ese periodo en Giunta, Andrea, "Nacionales y populares: los salones del peronismo", en Penhos, Marta y Wechsler, Diana (Coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 153-190.

otorgando así una dimensión cómica, pero no simplificadora, a la descripción de los hechos más incomprensibles de la política y la sociedad de la segunda posguerra.

3.3. Salones y exposiciones: entre el Museo Municipal de Bellas Artes y la Asociación Amigos del Arte

Durante el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales, Ricardo Warecki realizó envíos regularmente a los salones de pintura y grabado organizados por el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" y la Asociación Amigos del Arte de Rosario. Si bien en el transcurso de esos años también presentó algunos trabajos en certámenes llevados a cabo a nivel provincial y nacional, nos enfocamos especialmente en un conjunto de obras enviadas a los salones y convocatorias realizados en la ciudad durante los años cuarenta y cincuenta –dejando afuera, en la medida de lo posible–, las pinturas expuestas en el marco del Grupo Litoral.[342] La razón de este recorte se debe a la reiteración de ciertos motivos iconográficos y formas estéticas que el artista desplegó con entusiasmo en una serie de pinturas y xilografías –algunas no enviadas a los salones– que actualmente se encuentran en gran parte reservadas en la colección familiar. Se trata de escenas vinculadas a la ciudad y al ámbito suburbano, de imágenes que incorporan temas de encuadres provenientes de la mitología y la simbología cristiana, así como retratos y motivos intimistas asociados a la vida doméstica, que se distinguen de las representaciones de campesinos y figuras litoraleñas, así como de desnudos, naturalezas muertas y paisajes urbanos que exhibe en otras convocatorias celebradas en el plano nacional. Más allá de los temas transitados en estas obras, tener en cuenta los envíos en las convocatorias locales nos permite observar el itinerario del artista en torno a los circuitos oficiales y alternativos, para también reparar en la apertura que le dieron estos espacios a la producción de un creador consagrado en mayor medida al mundo de la gráfica y el diseño aplicado en diarios y revistas de carácter masivo.

Los envíos de grabados

En 1943 y 1944 Ricardo Warecki se presenta a los salones de grabado organizados por el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" luego del enorme éxito que había obtenido el año anterior la exposición *El grabado en la Argentina* preparada por los hermanos Alejo y Alfredo González Garaño.[343] El Primer Salón fue inaugurado el 4 de

[342] Sobre la participación de Warecki en esta agrupación véase el texto "Los Plásticos Independientes y la pintura litoraleña", del Capítulo 3.

[343] Sobre esta exposición, consultar: Dolinko, Silvia, «Museo imaginario. Museo Castagnino: el grabado como arte autónomo (Rosario, 1942)», Szir, Sandra; Tell, Verónica; Usubiaga, Viviana,

septiembre de 1943 en el marco de la gestión de Hilarión Hernández Larguía e incluyó un conjunto de 234 piezas de 98 artistas que utilizaron diversas técnicas que iban desde la xilografía y el linóleo hasta el aguafuerte y el aguatinta. La heterogeneidad de la convocatoria fue apuntada por el escritor Horacio Correas en una reseña para la revista *Anuario Plástica* dirigida por Oscar Pécora y Ulises Barranco:

> Al lado de maestros del arte de la incisión, ampliamente consagrados por la crítica especializada, tanto argentina como extranjera, como Adolfo Bellocq, Rodolfo Castagna, Mauricio Lasansky, Alberto Nicasio, Hemilce M. Soforcada, Sergio Sergi, etc., destacaron su presencia quienes, si bien es verdad no resultan nuevos en las nóminas de la vida artística de los últimos años como Mané Bernardo, Clara Carrié, Enrique Estrada Bello, Leónidas Gambartes, Eduardo Orioli, María Esther C. Ramella de Pasquini, Santiago Raffo, etc., ejercitan sus auténticas condiciones en un empeño de labor segura y seria, buscando el sello de una realidad sustantiva. Y al lado de ambas representaciones virtuales del grado de adelanto alcanzado por el arte del grabado argentino, nóveles artistas evidenciando dones, inaugurando el ejercicio de una vocación exigente e imperiosa como Antu-Có, Hans Drewes, Ulises Herrera Fornari, Nilo Morandín Risso, Ricardo Warecki, y otros.[344]

Dentro de un variado conjunto de artistas que estaban experimentando en el terreno de las artes gráficas, Horacio Correas destaca la presencia de Ricardo Warecki, quien envía la xilografía *Muchachas*, luego adquirida por el museo.[345] La obra presenta tres figuras de mujeres conversando en la calle de un barrio mediante una ordenación que sigue la iconografía tradicional de las Tres Gracias: la figura central se encuentra de

---

(coord.), *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*. VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 2011, pp. 325-336.

[344] Correas, Horacio, "Primer Salón del Grabado en Rosario", en *Anuario Plástica*, Buenos Aires, 1943, s/p.

[345] Los grabados adquiridos en este certamen por la Dirección Municipal de Cultura fueron: *Faena* de Regino A. Vigo, *El acompañamiento del angelito* de José A. Pons, *Paisaje de Córdoba* de Oscar Meyer, *Figuras* de Miguel, A. Elgarte, *Hornos de ladrillos* de María A. Ciordia, *Paisaje de la costa* de César López Claro, una serie de cuatro grabados de Gastón Francisco Tobal para el libro *Evocaciones porteñas*, *El Rey Burgués* de Lydia Rotondaro, *Retrato de Alberto Dáneo* y *Retrato de Gustavo Cochet* de Sergio Sergi, *Rincón de San Justo* de Rebeca Guitelzon, *Suburbios* de Catalina T. Gardella, *Día de trabajo* de Elsa J. Legaspi, *El escultor Stephan Erzia* de Liberato Spiso, *El baldío* de Laura B. Paiosa, *Campamento gitano* de Hemilce M. Saforcada, *Desnudo* de Manuel Suero, *Estudio para un autorretrato* de Mauricio Lasansky, *Cabeza* de Carlos A. Aschero, *Crepúsculo* de Natalio A. Roda, *Muchachas* de Ricardo Warecki, *Cuentos de tierra purpúrea* y *La mujer de la culebra* de Alberto Nicasio, *Derrota* de Manuel Rueda Mediavilla, *Paisaje de Guadalupe* de Santiago Minturn Zerva, *Nocturno* de José Planas Casas, *Apóstoles* de Clara Carrié, *Pareja* de Marta Domínguez, *Pueblito puntano* de Rodolfo Castagna, *Un sin olvido* de Fernando López Anaya, *Plenilunio* de Ana María Moncalvo, *Viejo Criollo* de Adolfo Bellocq, *Dancing* de Enrique Estrada Bello, *Alegoría* de José A. Ginzo, *Descansando* de Josefina Siccart Reld y *Lucha* de Nilo Morandín Risso. Correas, Horacio, "Primer Salón del Grabado en Rosario", *op.cit*

espaldas con la cabeza vuelta y las otras dos levemente de perfil, giradas hacia el frente. A lo largo de la historia numerosos artistas recurrieron a imágenes arquetipo y temas de encuadre que se fueron transformando con el tiempo adquiriendo cada vez nuevos sentidos.[346] En este caso las musas de la tradición clásica son reemplazadas por mujeres corrientes que detienen un instante sus actividades cotidianas para conversar, mientras la naturaleza exuberante de la mitología es sustituida por un espacio humilde con arquitecturas austeras, calles de tierra y cercos de alambre. La representación femenina, aunque escasa en sus grabados, es profusa y variada en los dibujos y pinturas. Usualmente de caderas anchas, cintura estrecha y piernas gruesas, la mujer es objeto de distintas operaciones simbólicas: se la presenta en su aspecto maternal y como guía moral; es mostrada como una muñeca delicada y frágil; se la ve también exhibiendo su sensualidad rodeada por la naturaleza salvaje o la ciudad amenazante; aparece en ocasiones bajo la forma religiosa de las imágenes marianas o, a su inversa, está inspirada en la mitología griega. Asimismo, las escenas de mujeres conversando en la puerta de la casa o en alguna zona del barrio emerge de manera insistente en la obra de muchos pintores e ilustradores de Rosario que apelaron a modelos iconográficos derivados de los temas mitológicos y religiosos, aunque con variantes asociadas a la pintura y la gráfica del periodo de entreguerras.[347]

Dentro de las representaciones que tomaron elementos de la imaginería cristiana se encuentran las numerosas ilustraciones y xilografías de Warecki publicadas en los diarios y revistas de la época, entre ellas el *Descendimiento de la cruz* enviada al II Salón de Grabado de 1944, luego empleada para acompañar un texto en el diario *La Capital*.[348] La obra remite a las escenas de descendimientos y lamentaciones sobre el Cristo muerto, que en ocasiones fueron más allá de las narraciones bíblicas para concentrarse en las expresiones de dolor y sufrimiento. La iconografía tradicional que representa este tema incluye generalmente a seis figuras: en este caso aparecen a la derecha las tres Marías (María Magdalena, María Salomé y la virgen María –madre de Jesús–), mientras del lado izquierdo se sitúan José de Arimatea, Nicodemo –por lo general subido en una escalera– y Juan.[349] Posiblemente Warecki retome los modelos compositivos de las obras que

---

[346] Bialostocki, Jan, "Los «temas de encuadre» y las imágenes arquetipo", en *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1972 [1966], pp. 111-124.

[347] Entre ellos se destacan las obras de Leónidas Gambartes, Andrés Calabrese, Antonio Berni y Nydia Bollero, por nombrar algunos casos.

[348] En dicha oportunidad envía un conjunto de tres estampas: las xilografías *Usina* y *Descendimiento de la Cruz* y la punta seca *Los amantes*. De esta última no se ha conservado ninguna estampa o matriz y tampoco fue posible encontrarla reproducida en ninguna publicación del periodo.

[349] Aunque la imagen del descendimiento de la cruz tuvo transformaciones a lo largo del tiempo, desde la Alta Edad Media se desarrolló una versión iconográfica que se mantuvo con ligeras variaciones durante varios siglos. Véase: Schiller, Gertrud, "The Deposition and the Entombent of

pusieron en escena los distintos episodios de la pasión de Cristo, y en especial del descendimiento de la cruz, como el grabado de Rubens –luego copiado infinidad de veces por otros artistas–, al que parece acercarse en su xilografía. Si bien el pintor flamenco incorpora en lo alto de la cruz y al costado otros personajes que asisten a bajar el cuerpo y que no están en la obra de Warecki, éste mantiene algunos componentes como la estructura piramidal, el uso de la luz y la organización de los personajes en torno a una diagonal que asciende desde la tela blanca en la que se apoya la corona de espinas, pasando por el cuerpo de Cristo hasta las siglas INRI de la tablilla. El efecto de teatralidad se encuentra reforzado mediante el movimiento que acompaña a los cuerpos y se reitera en los pliegues del sudario blanco y en las vestiduras, así como en la abundante cabellera de María Magdalena, ubicada de espaldas.[350] En algunas piezas gráficas Warecki representó a esta figura en la soledad de su destierro penitente cubriendo su rostro con un velo o con sus largos cabellos, en sintonía con la tradición pictórica que la convirtió en una imagen de la meditación y el arrepentimiento. También podemos encontrar una alusión indirecta sobre las narraciones bíblicas en *Marta y María*, pintura realizada en los años cincuenta en el contexto del Grupo Litoral, que muestra dos mujeres con mantos envolviendo sus cabellos. Aunque el tema de las mujeres con velos y pañuelos fue muy común tanto en su pintura como en su obra gráfica, es posible que estuviera aludiendo al episodio del Nuevo Testamento representado por numerosos artistas con ese mismo título. Asimismo, en otro óleo del periodo referido a la lamentación sobre el cuerpo de Cristo realizado con un lenguaje más sintético y geometrizado, aparecen nuevamente las tres Marías en actitud de dolor y desesperación, orando, cubriéndose el rostro y tomando con afecto la cabeza del muerto. Como sostiene Jan Bialostocki, los modelos y temas de encuadre tradicionales provenientes de la pintura religiosa y mitológica fueron reutilizados por distintos artistas a lo largo de los siglos adquiriendo contenidos nuevos, en algunos casos profanos y hasta revolucionarios. Entre las obras el autor menciona, por ejemplo, las estampas de Daumier sobre la imagen del héroe muerto o del trabajador asesinado, basadas en la pintura de Rubens sobre la lamentación. [351] Las obras de Rubens sirvieron de modelo para varios artistas que transformaron su contenido, aunque manteniendo parte

---

Christ", en *Iconography of Christian Art*, *Vol. II., The Passion of Jesus Christ*, Greenwich, New York Graphic Society, 1972, pp. 164-184.

[350] El uso de fuertes contrastes de luces y sombras en los volúmenes es advertido por un crítico del diario que menciona la habilidad del artista en el terreno del grabado. Según indica, "la madera es para él materia maleable donde elabora el claroscuro con la misma facilidad que un pintor combina en la paleta los rojos, los amarillos y los verdes", Véase: "Reúne un conjunto de obras interesantes el Segundo Salón de Grabado de Rosario", en *La Capital*, Rosario, 27 de septiembre de 1944, s/p.

[351] Bialostocki, Jan, *op.cit.,* p. 115.

del significado principal, como ocurre en las obras de Warecki y de otros artistas de Rosario.

Junto a las referencias iconográficas derivadas del arte sacro y de contenidos mitológicos que se observan en algunos de sus envíos a los salones de grabado, otras estampas demuestran un interés por la representación de los suburbios urbanos y las zonas de las periferias industriales que sugieren las formas del nuevo paisaje artificial que va ocupando territorio en los límites de la ciudad. En la xilografía titulada *Usina* enviada al II Salón de Grabado de 1944,[352] el artista exhibe una vista poco convencional de la Usina Sorrento, en actividad por esas fechas, aunque el enfoque del escenario y el aspecto exterior de las instalaciones parecen coincidir más bien con las vistas desde la barranca de las viejas fotografías y postales de Refinería Argentina. Las enormes proporciones arquitectónicas del establecimiento con sus numerosos galpones y chimeneas humeantes, las hileras de ventanales iluminados en la noche o la zona del embarcadero y el playón de cargas componían una estampa del progreso industrial con el paisaje del río hacia el fondo. La multiplicación de talleres y la concentración de industrias parecían traslucir en imágenes aquella poesía del nuevo paisaje de mástiles urbanos surgido de las brumas, afirmándose en su inmensidad sobre el espejo de agua del río, como de hecho es posible ver en las fotografías de la Refinería tomadas hacia principios del siglo XX. Según señala Agustina Prieto, este despliegue industrial traía "a los cronistas anónimos 'reminiscencias de las grandes fábricas de las ciudades europeas´".[353] En el mismo sentido, un crítico apuntaba sobre la obra de Warecki: "El carbón, el cielo, el humo y el mismo edificio, encajan dentro de una perfecta armonía de líneas, y a través de esos elementos, se advierte, por dar una imagen exacta, la potencialidad fecunda del trabajo".[354]

El antiguo barrio Refinería fue configurando su identidad a partir del asentamiento de trabajadores provenientes de los grandes talleres del Ferrocarril Central Argentino, ubicado a pocas cuadras, junto a los obreros y estibadores del puerto, las fábricas y las industrias cercanas, con un dominio de depósitos, muelles y vías. El nombre del suburbio fue incorporado a partir de la instalación de la Refinería Argentina de Azúcar, de capitales

---

[352] En el II Salón fueron adquiridas las estampas *Mujeres en la feria* de Adolfo Bellocq, *Palanquero* de César López Claro, *Bacanal antiguo* de Laura del Carmen Bustos Vocos, *El acróbata* de Sergio Sergi, *El encuentro* de Ricardo Supisiche, *El rayo* de Rodolfo Castagna, *Usina* de Ricardo Warecki, *Madre* de Juan Grela, *Barrancas* de Córdoba de Pedro Pablo Pont Verges, *Flores* de Blanca H. Pastor, *Objetivo* de Regino Abraham Vigo, *Pastorcito* de Miguel Ángel Elgarte, *Peregrino* de Ana María Moncalvo, *Límite de la capital* de Rebeca Guitelzon, *Marta* de Juan Berlengieri, *La taberna* de Mario Heredia, *El arado*, *Victrolera*, *Caballos*, *Sesgadores* y *Momento gris* de Víctor Rebuffo. *Cfr. Libro de Actas Nº 16 DMC*, Rosario, MMBAJBC, octubre/noviembre de 1944.

[353] Prieto, Agustina, *et.al.*, *Ciudad de Rosario*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2010, p. 73.

[354] "Reúne un conjunto de obras interesantes…*op.cit.*

alemanes, puesta en funcionamiento en 1889.[355] La firma comenzó sus operaciones en medio de un gran entusiasmo de los propietarios de ingenios, convirtiéndose en poco tiempo en la mayor fuente de trabajo de la zona. Sin embargo, una variedad de factores, entre ellos la irregularidad de las cosechas, las huelgas y el aumento de los impuestos, confluyeron para desestabilizar su funcionamiento e impulsar su desaparición en la década de 1930.[356] Si bien cuando Warecki realiza el grabado la fábrica ya no estaba en funcionamiento, es posible el artista condensara sus intereses sobre las "dramáticas y solidificadas periferias industriales"[357] que hacia los años cuarenta estaban en su apogeo en Rosario.

El desarrollo de la industria y la técnica había sido, además, una temática frecuente en el conjunto de su producción, como dejan entrever las ilustraciones aparecidas en distintos medios para publicitar herramientas y objetos electrónicos, estudios y empresas de arquitectura o compañías como la Sociedad Eléctrica de Rosario. La cultura técnica, un instrumento de modernización característicamente masculino vinculado a los saberes de las capas medias de la sociedad acompañó desde los años veinte otros procesos que presentaban un modelo de ascenso social basado en destrezas no tradicionales, como las prácticas manuales.[358] Podrían pensarse esos motivos en el conjunto de representaciones que ponían en escena la figura del inventor divulgada en las imágenes y publicidades realizadas por el artista luego de la segunda posguerra.

Ya se trate de una vista de la vieja Usina Sorrento o de Refinería Argentina, la xilografía presenta una postal imaginaria de la industria, con el cielo saturado de humo y carbón, obreros descargando bolsones de un camión que parecen figuras en miniatura respecto a la enorme escala del paisaje, y los pastizales que bordean los galpones e instalaciones sobre el terreno inclinado de la barranca. El equilibro entre técnica y naturaleza parece caracterizar esta imagen en particular, diferenciándose de otras en las que prevalece una mirada nostálgica sobre los confines de la ciudad. El artista exhibe una visión personal que mezcla componentes reales e imaginarios para aludir a espacios que significaron una gran fuente de empleo y un modelo del poder de la tecnología, la máquina y el desarrollo de la industria. Aquellos depósitos y chimeneas que se alzan potentes y

---

[355] Campazas, Alberto, *Historia de los barrios de Rosario.* Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 1997, p. 103.

[356] Guy, Donna y Wolfson, Leandro, "Refinería Argentina, 1888-1930: límites de la tecnología azucarera en una economía periférica", en *Desarrollo Económico*, vol. 28, nº 111, 1988, pp. 353-373.

[357] Marchán Fiz se refiere de esta forma a los paisajes de silos y fábricas metafísicos de Mario Sironi y a los pintores berlineses de la nueva objetividad de los años veinte, véase: Marchán Fiz, Simón, "El canto del cisne y ciertas figuras de lo moderno", en *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid, Alianza, 1986, p. 27.

[358] Sarlo, Beatriz, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004 [1992].

altivos recortándose sobre el cielo matinal presentan un dibujo minucioso, donde el juego de líneas va componiendo la estructura de la arquitectura con sus arcadas, enrejados y portones. Este interés por una técnica cuidadosa y detallada en sus grabados deriva, como vimos, del uso de determinadas herramientas que le permitían arrastrar líneas finas sobre la madera. La preferencia por este tipo de instrumentos de grabado implica que sus paisajes urbanos se diferencien notablemente de los volúmenes geométricos de los silos y fábricas de composiciones simplificadas y esquematizadas, como las que caracterizan a las estéticas racionalistas y puristas en la Europa de entreguerras.

En relación con las temáticas suburbanas y sociales en 1943 Warecki envía la xilografía *Mi amigo Fischer* al IV Salón de Arte de Rosario realizado en el Museo Municipal de Bellas Artes. La obra se inscribe dentro de la representación de figuras marginales y mendigos que deambulan por los recodos de la ciudad, un motivo que trasladó también al ámbito de la pintura. La incorporación de estas figuras se relaciona con las tradiciones iconográficas de los movimientos de izquierda o filoizquierda donde habitualmente aparecen retratados borrachos, linyeras, hombres expulsados del sistema social o escenarios ligados al suburbio obrero y popular, como se observa en otros dibujos y grabados realizados por el artista durante la época. En varias de estas imágenes los personajes suelen habitar los bordes de la ciudad a orillas del río Paraná, un entorno mostrado casi siempre de manera trágica, dramática, que coincide con cierta tradición poética y literaria regional. La literatura es, de hecho, una fuente de imaginación significativa visible no sólo en los dibujos, grabados e ilustraciones que acompañan textos sino también en su obra autónoma, como los trabajos dedicados a la historia del Quijote,[359] o las pinturas que toman elementos provenientes de los cuentos y narraciones infantiles.

De cuentos y retratos

Hacia mediados de los cuarenta Warecki realiza un conjunto de obras que tienen como motivo a su esposa y su pequeña hija en el interior del hogar. En estas imágenes se destacan las herramientas escolares junto a los muñecos y juguetes que adquieren una presencia inquietante, a la vez que pueden encontrarse referencias vinculadas a los cuentos infantiles y las narraciones populares. En algunas obras su hija Leticia es retratada a la manera de una muñeca vistiendo una caperuza roja, como en el óleo *Mi esposa y mi hija* enviado al XXV Salón de Rosario (1946) y otro retrato donde aparece sosteniendo unos libros y el guardapolvo escolar con la misma caperuza y unos guantes rojos. Ambos casos podrían pensarse en relación con la iconografía de los cuentos ilustrados, aunque

[359] Entre ellos la xilografía *Asunción de Don Quijote* (c.1945) y la ilustración *La muerte de Don Quijote* (presentada en una exposición de 1948).

los relatos son adaptados a situaciones y espacios cotidianos, por ejemplo, los escalones remiten a la casa mientras los fondos etéreos de tonos anaranjados y púrpuras ocultan el resto del ambiente.

Estos temas se trasladan también a algunas de sus piezas gráficas, entre ellas la xilografía donde el artista se retrata con un bastidor de dibujo, parado junto a su hija, quien posa de manera rígida como una muñeca. La iconografía de la muñeca, que por momentos se insinúa en la obra del artista, se relaciona con la prolongación de un modelo burgués en el que la inocente niña es inseparable de sus juguetes en el marco del hogar, único lugar que puede contenerla. Las muñecas se muestran en algunas imágenes dispuestas como figuras humanas o a la inversa, preservando el modelo de la niñez y completando una serie de funciones comúnmente vinculadas a la esfera femenina: son confidentes, compañeras, afirman un modelo de identidad asociado a la maternidad y la vida matrimonial, a la vez que enseñan sobre la necesidad de la supervisión adulta. La representación de maniquíes, muñecos, autómatas y figuras articuladas fue un tema reiterado tanto en la esfera de las artes plásticas como en la literatura y el cine. La mecanización del cuerpo adquirió diferentes acepciones a lo largo del siglo XX según las inquietudes de los artistas: los muñecos podían aludir al candor infantil y al mundo inanimado, referir a la crisis del hombre moderno, transferir valores mágicos o encarnar formas del deseo y la sexualidad, lo siniestro y lo abyecto.[360] Este personaje ubicado entre el mundo de los objetos y de los hombres puede encontrarse en varias obras de Warecki donde se confunden los límites entre unos y otros. En una de las obras ya mencionadas, *Retratos de muñecos*, la aparente ingenuidad infantil inspira desconfianza a partir de las figuras articuladas de ojos hundidos y mirada atormentada que tienen relación con el estilo de los juguetes disponibles en el mercado nacional. Si bien durante el periodo de entreguerras las muñecas que ingresaban al país provenían mayormente de fabricantes alemanes y franceses, luego comenzaron a lanzarse diseños propios que gozaron de una gran popularidad entre las niñas de la burguesía argentina. La aparición de nuevos materiales y modelos multiplicaron los juguetes de la infancia a tal punto que los cuerpos

[360] Frente a un medio amenazado por la inminente destrucción de la guerra, los escenarios con figuras inanimadas aludían al desconcierto de la humanidad. Además de la iconografía de la pintura Metafísica y el grupo de Valori Plastici, la representación de autómatas y cuerpos articulados tuvo un gran impulso entre las vanguardias de la segunda década del siglo XX. Los muñecos aparecen "en el contexto de una desorientación metafísica, como en De Chirico, o en el de un orden burgués a punto de derrumbarse, como en Grosz, cuyos *Autómatas republicanos* se pasean condecorados y portando banderas por la calle. Las muñecas de Bellmer nos muestran el vértigo del deseo, mientras que en los dadaístas todavía resuena una risotada estridente y absurda. Los maniquíes de Mondrian o de Schlemmer parecen proceder de otro mundo, de un mundo ideal de proporciones y armonías exactas, mientras que las máquinas de Duchamp ponen en entredicho cualquier exactitud.", en Crego, Charo, *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, Madrid, Abada editores, 2007, p. 27.

de porcelana fueron de a poco dando lugar a las pastas y los rellenos de trapo, mucho más económicos.[361] Estos muñecos de materiales rústicos podían encontrarse habitualmente en las publicidades de jugueterías y ferias aparecidas en los diarios locales de la época, que exhibían diseños muy similares a los representados por el artista. A pesar de tratarse de artilugios dedicados a la infancia, algunos de ellos no podían menos que suscitar cierto extrañamiento al mover sus ojos hacia los costados, abrir la boca y mostrar los dientes, mover su cuerpo e incluso caminar. Se trataba de objetos en apariencia inanimados que en cualquier momento podían cobrar vida revelando la ambigüedad de su condición. Aunque en las obras de Warecki los juguetes no llegan a convertirse en una amenaza, el aspecto inquietante se mantiene latente.

De igual manera, varias de sus ilustraciones destinadas a diversas publicaciones periódicas y algunas pinturas reservadas al mundo familiar exhiben figuras de cuerpos frágiles que se asemejan a muñecos o escenarios imaginados que parecen inspirarse en los cuentos infantiles o de carácter popular. Como señalamos, en algunos retratos de Warecki su hija aparece retratada a la manera de la joven protagonista del cuento de Caperucita Roja. Posiblemente los momentos de lectura compartida con su pequeña hija incluyeran historias clásicas provenientes de los cuentos de hadas y de la literatura maravillosa transmitidas a lo largo de los siglos por diversas culturas. En el campo de la literatura infantil esta historia fue narrada e interpretada mediante numerosos procedimientos discursivos que ponían en diálogo diferentes formas de la ficción. A la par, entre los niños argentinos circulaban los relatos de Perrault y los hermanos Grimm a través de ediciones y traducciones llegadas sobre todo desde España, cuyos libros estaban exentos en nuestro país de derechos arancelarios.[362] No era inusual, por tanto, encontrar este texto en el repertorio de libros y álbumes ilustrados para niños disponibles durante el periodo, aunque en ocasiones las historias adquirieran nuevos sentidos, finales alternativos, y estuvieran destinadas a un público infantil moderno.[363]

---

[361] A partir de un recorrido por la colección de muñecas antiguas de las hermanas Mabel y María Castellano Fotheringham, Daniela Pelegrinelli analiza los cambios que se fueron produciendo en torno a sus representaciones, según las nuevas pautas de vida y de pensamiento desarrolladas entre medio de los siglos XIX y XX. Pelegrinelli, Daniela, *Muñecas: memorias de la infancia 1875-1935*, Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", s/f.

[362] Además, una parte de los cuentos, fábulas, biografías ejemplares y narraciones morales y didácticas que llegaban a nuestro país eran traducciones españolas de distintos idiomas. Szir, Sandra, *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, Madrid/ Buenos Aires, Miño y Dávila, 2006, p. 95.

[363] Entre los diversos cuentos de hadas el de Caperucita Roja constituyó un problema para los pedagogos moralistas por ser el único relato de Perrault que no tenía un final feliz. Muchos editores y escritores se preocuparon por arreglar el final agregando algún tipo de castigo o advertencia para el lobo e incluyeron figuras amistosas como el leñador. Incluso los modernos psicoanalistas lo interpretaron como una advertencia dirigida a las jóvenes frente a las tentaciones eróticas. Si bien el cuento sobrevivió, lo hizo a partir de distintas versiones y revisiones que coexistieron de manera simultánea según a quienes estuviera destinada su lectura. Darnton,

Otras pinturas que tienen como motivo a su hija exhiben momentos dedicados a la lectura y el estudio. Dos obras elaboradas entre mediados y finales de los años cuarenta muestran a su hija asiendo libros o sentada en un escritorio con un cuaderno abierto. En la primera de ellas, Leticia apoya una de sus manos sobre la libreta escolar mientras su mirada interpela al espectador. Dos moños adornan sus trenzas y la camisa de tonos verdes se reitera en un retrato de 1945, donde posa sentada con un sombrero de mimbre dentro de la casa. Un segundo cuadro exhibe a la joven con un sweater de hilo naranja y una pollera azul, el delantal blanco pendiendo del brazo y unos libros que sujeta contra el pecho. Un gorrito rojo, similar al que lucía en otros retratos, le confiere un aire infantil, pero ahora complementa este accesorio con unos guantes del mismo color. Los pañuelos, bolsos y guantes de tela eran prendas indispensables para el día, como quedó asentado en numerosas fotografías de moda de la época. En contraste con la pintura de 1946, que representa a madre e hija con un sentido de solidez y volumen, aquí el pintor estiliza el cuerpo aproximándose a las figuras de mujeres con caderas anchas, cinturas estrechas y piernas voluminosas que eran frecuentes en su obra.

Estas imágenes de su hija leyendo o estudiando se relacionan con la tradición de obras que captaron momentos privados donde las mujeres aparecen absortas en sus pensamientos, realizando alguna actividad cotidiana, arreglándose el cabello frente a un espejo, tejiendo e hilando bajo la tenue luz de una lámpara, tratando con niños, leyendo concentradas o mirando al otro lado de la ventana. La pintura de carácter intimista fue especialmente abordada durante los siglos XIX y XX convirtiendo los interiores con figuras en un género con entidad propia.[364] En las obras de Warecki la casa no sólo aparece como protección y refugio del mundo exterior sino también es el lugar dedicado a la vida familiar, la domesticidad, la privacidad y el confort. El entorno hogareño constituía un mundo aislado al extraño a la vez que era un lugar para el tiempo de ocio, la lectura y un espacio donde hallar tranquilidad e intimidad. En este sentido, uno de los tópicos reiterados en estos cuadros es el de las figuras que aparecen leyendo, o sosteniendo libros y papeles. La representación de la lectura permite poner de manifiesto no sólo la importancia de la alfabetización sino también la expansión del público lector, visible en la cantidad de bibliotecas, librerías y centros educativos que proliferaron durante los años treinta y cuarenta en la sociedad rosarina. Las obras que muestran mujeres y hombres leyendo

---

Robert, "Los campesinos cuentan cuentos: el significado de Mamá Oca", en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, FCE, 2000 [1984], pp. 15-80. Por otra parte, Bruno Bettelheim presentó un punto de vista diferente al decir que, más que una advertencia, era una forma de canalización de las angustias, garantía de una capacidad nueva para enfrentarlas y convertirlas en ocasión de goce creativo. *Cfr.*, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica/Grijalbo, 1994 [1975].

[364] Borzello, Frances, *En casa. El interior doméstico en el arte*, Barcelona, Electa, 2006.

acompañaron un proceso más amplio de representaciones sociales en relación con las nuevas aspiraciones intelectuales de la vida moderna. Y aunque en muchas de estas pinturas las figuras no están necesariamente concentradas en la lectura, se registran formas del mundo real e imaginario que habitan a través de los libros, así como los espacios asociados comúnmente con la práctica de la lectura.

Según Kathryn Brown "el motivo del lector solitario y silencioso fue fácilmente asimilado en discursos que identificaron el entorno doméstico como un espacio para la reflexión tranquila y una esfera ideal de la vida femenina".[365] La idea de privacidad y tranquilidad estuvieron asociadas a lo largo de la historia con la intimidad del hogar, lugar donde tanto mujeres como hombres podían desconectarse del mundo exterior. En efecto, los interiores con figuras leyendo y las escenas de la vida íntima y familiar constituyeron tópicos de la pintura moderna junto a la representación de interiores burgueses con sus valores éticos y aspiraciones de confort. En los escenarios representados por Warecki, la decoración interior, la disposición de los muebles y cuadros de la habitación, el papel pintado de las paredes y los jarrones sugieren una atmósfera íntima y acogedora donde el hogar aparece como marco para el placer de la vida cotidiana. Esta idea puede observarse en los retratos de su hija que muestran el entorno de la casa con sus muebles y objetos cotidianos. En algunas de estas pinturas Leticia aparece retratada llevando el cabello tirante y recogido en una trenza enroscada, en ocasiones con un moño o la cabeza cubierta con un pañuelo. La vestimenta acompaña el peinado mediante los cuellos cerrados y vestidos sueltos que le permiten cruzar sus piernas y posar a la manera de una muñeca. Sin embargo, en otras obras los objetos que refieren al interior doméstico son reemplazados por fondos etéreos que diluyen los espacios referenciales, aunque las poses relajadas de las figuras y ciertos indicios como los escalones de madera y escritorios devuelven al interior de la casa.

Estas instantáneas de la vida familiar también fueron recurrentes en un pequeño libro de poemas publicado por Warecki en 1990, dedicado a la memoria de su hija, que había fallecido una década antes debido a una enfermedad terminal. [366] El volumen incluye un conjunto de catorce versos en los que narra recuerdos de la vida familiar registrando diversos episodios de la infancia y juventud de Leticia. Estos poemas pueden considerarse una prolongación de las pinturas donde su esposa e hija posan en retratos de carácter intimista que refieren a la privacidad doméstica y la unión familiar. La mujer concentrada en diversas actividades en el interior de la casa, posando relajada en el umbral de la puerta o recostada en medio de la naturaleza fueron motivos reiterados en la obra del artista,

[365] Brown, Kathryn, "Introduction", en *Women Readers in French Painting 1870-1890. A Space for the Imagination*, New York, Routledge, 2016, pp. 1-14, 1.
[366] Warecki, Ricardo, *Sonetos por Leticia*, Rosario, Amalevi, 1990.

excediendo los retratos aquí analizados. En este periodo representó con una resolución monumental a su sobrina tejiendo en una habitación solitaria y, también, a mujeres en momentos de ocio y descanso, recostadas o sentadas sobre la hierba, sobre el borde de la barranca frente al río o posando ensimismadas. Aunque esas imágenes se diferencian de los retratos intimistas presentados en los salones, en la mayoría prevalece una actitud melancólica que puede verse también en su gráfica.

La Asociación Amigos del Arte

Además de los envíos que Warecki realiza a los salones oficiales, uno de los espacios donde expone habitualmente sus obras es la Asociación Amigos del Arte de Rosario (AAAR). Esta institución había nacido hacia finales de 1944 como producto del desprendimiento de varias figuras de la Dirección Municipal de Cultura de Rosario, intervenida luego del golpe militar de junio de 1943. Durante la primera década de actividades la AAAR funcionó como una institución alternativa al museo municipal y reunió en sus comisiones a diversos profesionales, comerciales y figuras de la burguesía cultural relacionadas con los sectores democráticos y progresistas de la ciudad.[367] A partir de su vinculación con las instituciones y agrupaciones frentistas del momento, cultivó una propuesta de carácter antifascista y luego antiperonista, dedicada a la defensa y protección de la cultura y las manifestaciones artísticas.

La Asociación fue un espacio que permitió la renovación y consolidación del arte moderno y el ingreso de jóvenes artistas a través de las exposiciones de carácter individual y colectivo.[368] Estas propuestas fueron acompañadas por convocatorias y salones que tuvieron cierta regularidad como el Salón Motivos de la Ciudad celebrado durante siete años consecutivos y el Salón de Grabado que continuaba con la política de difusión comenzada por el museo municipal durante los años cuarenta. Fueron asimismo significativos una serie de certámenes creados especialmente para artistas nóveles y profesores como los concursos de pintura al aire libre que contaban con premiaciones y una exposición colectiva, el Salón de Jóvenes Plásticos y el Salón Anual de la Asociación de Profesores Normales Nacionales de Dibujo, a los que se sumaban nuevas instancias

[367] Sobre el perfil de la entidad, Angélica de Arcal, una de sus fundadoras, afirmaba: "Amigos del Arte de Rosario es una asociación eminentemente democrática que se ha hecho presente en las manifestaciones públicas realizadas en Rosario como los homenajes a los ilustres americanos Bernardino Rivadavia y Franklin Delano Roosevelt", *cfr.* "Nota de Rosario. La Asociación Amigos del Arte. Rosario", en *Revista de Intercambio Cultural Anglo-Argentino*, Asociación Rosarina de Cultura Inglesa, año I, nº 3, Rosario, diciembre de 1945, p. 80.

[368] Algunos de los artistas que expusieron individualmente durante la primera década fueron Leónidas Gambartes, Juan Grela, Jorge Paganini de la Torre, Andrés Calabrese, Félix Pascual y Juan Berlengieri. *Cfr.* Veliscek, Elisabet, "La Asociación Amigos del Arte de Rosario: salones, exposiciones e itinerarios de una institución moderna (1944-1959)", *op.cit.*

como el Salón Amigos del Arte y exposiciones que tuvieron un único evento como el Salón de Retratos y Autorretratos de 1948 o el Salón del Poema Moderno en 1952. Ricardo Warecki envió obras asiduamente a estos certámenes y también expuso en las muestras de los Plásticos Independientes y del Grupo Litoral realizadas en la Asociación. Estos salones permitieron incorporar artistas jóvenes en la medida que uno de los requisitos habituales era que los participantes no hubieran recibido premiaciones en otros concursos oficiales, como una manera de diferenciarse de las convocatorias de los museos que solían beneficiar a los artistas más consagrados y premiados.

Uno de los certámenes anuales más importantes organizados por la AAAR fue el Salón Motivos de la Ciudad, llevado a cabo desde 1945 hasta 1951. Como indicaba su nombre, el mismo buscaba afianzar los sentidos de una identidad local a través de representaciones cuyas temáticas registraran los recodos de la ciudad y sus calles, sus habitantes, tradiciones y paisajes. Desde el primer llamamiento anunciaban una convocatoria abierta que comprendería secciones de pintura, dibujo y grabado, así como un jurado de selección "totalmente integrado por artistas", en un intento de diferenciarse de aquellas manifestaciones plásticas cuyos comités reunían escritores, críticos y figuras ajenas al oficio del arte.

Con un predominio de la pintura de paisajes, en estos salones fueron premiados artistas de distintas generaciones, entre ellos Ricardo Warecki y varios de los que luego conformarían el Grupo Litoral. Entre algunas de las temáticas predominantes estaban las escenas solitarias del barrio de Rosario y zonas aledañas, la presencia del río rodeado de árboles y casas bajas, lugareños trabajando y habitantes del suburbio. En el segundo Salón de 1946 Warecki presenta dos obras, *Atardecer en el barrio*, que obtiene el segundo premio, y *Trabajadores y bañistas baj. Gurruchaga*. La primera, un retrato de su sobrina en la entrada de la casa, se relaciona con las temáticas intimistas desarrolladas por el artista durante esos años. La puerta entreabierta deja entrever parte del universo doméstico con las prendas recién lavadas y colgadas en el patio, a la vez que la figura se relaciona con las representaciones femeninas ausentes y ensimismadas que caracterizaron la producción del pintor. Las proporciones monumentales, los miembros pesados y formas rudimentarias del cuerpo de la joven sugieren una idea de sencillez e inocencia que armoniza con su entorno periférico, de materiales humildes y arquitecturas austeras. Una figura similar asoma en *Mujer tejiendo,* un óleo elaborado durante el mismo año y presentado en el III Salón de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, realizado en la AAAR. Según un articulista, la sedente mujer pintada por Warecki aparece "colocada en un ambiente de fina y casi transparente sugestión de poesía íntima, lograda

con un inteligente equilibrio cromático que agrada y atrae".[369] A la par de su otra versión, la muchacha viste unas faldas a la moda combinadas con un suéter oscuro, pero en una actitud mucho más relajada e íntima, tejiendo solitaria en el interior de su hogar. La cotidianeidad y calidez de estas escenas, pertenecientes a la esfera privada del pintor, se remonta a una larga tradición artística donde la mujer es comúnmente imaginada realizando labores de aguja y tareas domésticas, leyendo inmersa en sus propios pensamientos o desnuda y exhibiendo silenciosamente su belleza.[370] Como sostiene Linda Nochlin, la representación de la mujer nutricia y maternal se complementa con otros roles simbólicos como el de la guerrera, la trabajadora y aquella otra donde los artistas persiguen una "política del cuerpo" en aras de elevar la belleza espiritual más que la sensualidad física. [371] En este último sentido podríamos pensar las figuras femeninas de Ricardo Warecki, fundamentalmente aquellas vinculadas a su universo familiar que exhiben una mirada más afectuosa, y donde queda trazado parte del universo intelectual y privado del pintor, con sus emociones e inquietudes personales. Si los motivos y formas adoptadas en los retratos familiares del artista parecieran continuar con las tradiciones de la representación femenina, en cambio su mirada sensible sobre la belleza le permite registrar la caracterización psicológica e interior de sus personajes. Al tratarse de mujeres con las cuales mantiene un vínculo afectivo, el artista evita cualquier atisbo de sensualidad u erotismo, acentuando la calidez y domesticidad del entorno.

Esta recompensa recibida en un salón oficial significó, seguramente, una instancia de legitimación intelectual decisiva para su imagen profesional de artista. El segundo premio obtenido en el V Salón Motivos de la Ciudad de 1949, reforzaría aún más un itinerario que había ya logrado cierta consagración dentro del campo cultural. Su óleo *El balcón* sería distinguido en el mismo año en que junto con un grupo de otros nueve artistas realizan la muestra piloto del Grupo Litoral en el local de la SAAP. Desde finales de los años cuarenta y ya en el contexto de esta nueva formación, el artista tendría una presencia sostenida en la AAAR. No sólo sería convocado para dictar una serie de "charlas de taller", sino que también se presenta periódicamente a los salones, obtiene algunas recompensas y también expone en conjunto, primero con la agrupación de los Plásticos Independientes y luego con el Grupo Litoral. Además, realiza algunas labores dentro de la esfera

---

[369] S/A. "III Salón de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes" *La Capital*, Rosario, 18.XII.1946.

[370] Armando, Adriana. "Telas sobre mujeres: una breve antología de pintores rosarinos" *Teórica*, Córdoba, Fundación Rosalía Soneira, nº 1, septiembre 2005, pp. 17-29; *Figuras de mujeres, imaginarios masculinos. Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX*, Rosario, Fundación OSDE, 2009; *La naturaleza de las mujeres. Artistas rosarinas entre 1910 y 2010*. Fundación OSDE, 2010.

[371] Nochlin, Linda. *Representing Women*. New York, Thames and Hudson, 1999.

institucional como jurado de salones y forma parte de la comisión directiva en carácter de vocal.

Hacia los años cincuenta, la presencia de los pintores asociados al Grupo Litoral, la organización de los nuevos salones de grabado y la consiguiente formación de la Agrupación de Grabadores de Rosario habían propiciado una apertura a las nuevas tendencias y agrupamientos artísticos que le darían un carácter abierto y móvil a la asociación. A estas propuestas se sumaban las exhibiciones plásticas de artistas invitados y las numerosas actividades culturales y musicales que hicieron de esta institución un espacio dinámico caracterizado por su multiplicidad. Un lugar que animaba el encuentro entre los artistas y su mutua influencia, generando vínculos cada vez más estrechos y facilitando la comunicación entre las distintas disciplinas. Y también, una alternativa a los grandes museos y galerías de la ciudad cuya política cultural solía representar a las individualidades más potentes y consagradas del arte.

A través de este recorrido resulta evidente el papel que tuvieron las instituciones en la formación y mantenimiento de ciertos cánones estéticos. En la Asociación Amigos del Arte Warecki logra obtener reconocimiento desde mediados de los años cuarenta por sus envíos a los salones, es convocado asiduamente para dar charlas y llega ocupar lugares de relevancia, mientras en los certámenes oficiales organizados por el museo municipal recién obtiene un premio estímulo en 1950, momento en que comienza a formar parte del prestigioso Grupo Litoral. Artistas como Warecki que se insertaban en una modernidad equidistante, por su combinación de formas del arte autónomo con la cultura de masas, tuvieron un recorrido más vinculado a otro tipo de espacios culturales y profesionales, como el Círculo de la Prensa de Rosario, las editoriales y librerías de la ciudad o las redacciones de periódicos y revistas. Junto a esos lugares alternativos, la Asociación Amigos del Arte permitió el ingreso de nuevos creadores, impulsó la formación de agrupaciones artísticas e incentivó el desarrollo de la plástica, la literatura y la música. Fue en ese mismo periodo que Warecki integraría distintas formaciones asociadas con la difusión del arte moderno: la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes y el Grupo Litoral.

3.4. Los Plásticos Independientes y la pintura litoraleña

Luego del fracaso de la Unión Democrática y el comienzo del gobierno de Juan D. Perón, Ricardo Warecki se integra a la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, un nucleamiento constituido formalmente en junio de 1942, que para ese momento estaba organizado coyunturalmente como Plásticos Democráticos. Según testimonios de Juan

Grela, uno de los miembros, la formación del grupo se produjo en una época álgida de tensiones y conflictos entre los artistas que luego conformaron los Plásticos Independientes –alineados a las tendencias democráticas y progresistas vinculadas a los movimientos políticos de centro-izquierda– y un sector que congregaba figuras con diversas inclinaciones ideológicas, –entre ellos algunos claramente reaccionarios como el escultor Osvaldo Lauersdorf– quienes lanzaron una dura campaña de panfletos y solicitadas en los periódicos criticando el accionar de las autoridades del Museo Municipal de Bellas Artes y la Dirección Municipal de Cultura (DMC).[372] Al advertir el advenimiento de un posible golpe de estado, Grela y otros artistas se acercaron a figuras vinculadas al Partido Demócrata Progresista, entre ellos Hilarión Hernández Larguía, director del museo, por lo que la creación del grupo tenía como objetivo la defensa de la cultura, de la democracia y, por extensión, de las autoridades del museo.

Hacia 1946, los Plásticos Independientes se constituyen como Plásticos Democráticos, en sintonía con los agrupamientos antiperonistas organizados en oposición a la fórmula presidencial Perón-Quijano y es en ese contexto que Warecki se integra a la formación. El III Salón, inaugurado el 7 de diciembre de 1946, se realizó en la Asociación Amigos del Arte de Rosario, un espacio que a lo largo de su trayectoria mantuvo una filiación ideológica en sintonía con las formaciones políticas comprendidas entre el centro y la izquierda cultural. Si bien Grela en todo momento refiere a la naturaleza politizada del grupo, manifiesta que en torno a 1946 se desarrolla un viraje donde la producción artística comienza a ser desplazada por la acción política, el diseño de afiches y la protesta en el espacio urbano, ámbito privilegiado del activismo social y de las manifestaciones populares de lucha y revuelta. Sobre las actividades del grupo el artista señalaba:

> los objetivos eran estrictamente políticos porque hacíamos afiches para la "Unión Democrática", pintábamos paredes contra el fascismo y sus representantes. Ese ya era un movimiento estrictamente político como respuesta a la orientación de la revolución que había venido y que culminó en lo de Perón. Recuerdo que a los afiches de Perón le poníamos la cruz esvástica. Ahí ya nos convertimos en movimiento político contra el fascismo, el peronismo (…).[373]

---

[372] Sobre los comienzos de esta agrupación y las pugnas a nivel ideológico-cultural sostenidas con los artistas nucleados en torno a la SAAP, véase: 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, nº 29, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre de 2021, pp. 77-103, disponible en: http://ciaal-unr.blogspot.com/, última revisión 23 de diciembre de 2022.

[373] Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política, op.cit,* p. 42.

Poco después del triunfo contundente de Perón en las elecciones y tras la destitución de Hilarión Hernández Larguía en su cargo de director del Museo de Bellas Artes, el 3 de mayo de 1946 la agrupación realizó un llamamiento público manifestando sus reparos ante los extendidos episodios de intervención, en los cuales se incorporaron figuras que habían tenido alguna colaboración con el régimen militar intercediendo en universidades públicas e instituciones culturales. La agrupación declaraba que "los componentes del mencionado organismo (la DMC) sean personas de reconocida actuación y vinculación a tales expresiones" para lo cual apoyaban toda posibilidad de reforma con un carácter democrático y progresista.[374] Poco antes de este episodio el pintor Ricardo Warecki había llevado a cabo una reunión en el Círculo de la Prensa de Rosario, en la cual Antonio Berni dictó una conferencia sobre el realismo socialista en la Unión Soviética. Como indicamos en otro momento, el encuentro había tenido el carácter de una tentativa de organización gremial luego del fracaso de la Unión Democrática, y al mismo habían asistido un conjunto de pintores e intelectuales emparentados a los movimientos de izquierda y a sectores progresistas, así como otros que poco después se acercaron al peronismo, entusiasmados por el aire de renovación.[375] Junto a los que habían participado de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos liderada por Berni, estaban los que formaban parte de los Plásticos Independientes y otros pertenecientes a la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Este intento de organización gremial pone en evidencia que las diferencias ideológico-culturales que enfrentaron a ambos agrupamientos podían ser soslayadas a los fines de priorizar la unión frente a un adversario que en un principio todos consideraban hostil. De hecho, en diciembre de 1945 se anunciaba públicamente la formación de un Sindicato de Artistas Plásticos de Rosario frente a "la necesidad imperiosa de agremiarse" para poder luchar por "mejoras sociales que la humanidad ansiaba alcanzar" en el mundo de la posguerra.[376] Rubén de la Colina mencionaba que en ese momento Berni proponía integrar a los pintores a la Confederación General del Trabajo —integrada en mayor medida por grupos socialistas— lo que provocó un acercamiento de los Plásticos Independientes con los artistas reunidos en la filial rosarina de la SAAP, con quienes habían tenido una serie de altercados previos por la asignación de cargos en la Escuela Provincial de Bellas Artes.[377]

---

[374] "Opina sobre la constitución de la Dirección Municipal de Cultura la Asociación de Artistas Plásticos", en *La Capital*, Rosario, 3.V.1946.

[375] Fantoni, Guillermo, "Aldo Magnani en palabras", Rosario, junio de 2016 (mímeo) y De la Colina, Rubén, *Juan Grela*, Rosario, GraficArte, 2006, p. 16.

[376] "Actividades del Sindicato de Artistas Plásticos de Rosario", en *Crónica*, Rosario, 12.XII.1945.

[377] De la Colina, Rubén, *Muestra homenaje Grupo Litoral. Pinturas*, cat. exp., Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", septiembre de 1998, y del mismo autor *Juan Grela*, *op.cit.*

Si bien los recuerdos de Grela presentan algunas imprecisiones en cuanto a las fechas y episodios, sus testimonios resultan imprescindibles para la comprensión del panorama y al ser contrastados con las fuentes permiten entretejer los diversos acontecimientos. Estos revelan un intento de agremiación que no llega a efectivizarse a finales de 1945, una fuerte radicalización del grupo en 1946, y posteriormente a su disolución –concretada al año siguiente–, un acercamiento a la SAAP, filial Rosario. En relación a esto, advierte

> al vernos solos resolvimos integrarnos a la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Nos recibieron con mucha cautela, Sinópoli y Gerbino hablaron con nosotros, en general se pensaba que queríamos hacer una actividad política. Allí empezamos a hacer charlas, exposiciones, organizadas por los que habíamos sido del grupo de la Mutualidad, como los hermanos Paino, Gianzone, Gambartes, y también Pedrotti, Uriarte, Gutiérrez Almada, que luego formaron parte del Grupo Litoral.[378]

A través de sus publicaciones, la SAAP mostró un interés hacia algunos de los Plásticos Independientes como Juan Berlengieri, también miembro de aquella entidad, quien fuera homenajeado luego de su repentina muerte en 1945, mediante de una extensa nota firmada por su compañero de la AIAPE, Fausto Hernández, en una de las revistas de la sociedad.[379] Además del escritor, los Independientes mostraron simpatía por el artista Luis Ouvrard, quien formaba parte del conjunto que no militaba en las filas del peronismo ni era próximo a Lauersdorf. Asimismo, varios de los artistas que formaron parte de la Mutualidad luego integraron la comisión de la SAAP en sus inicios, entre ellos, Domingo Garrone, Juan Berlengieri, Guillermo Paino, Pedro Gianzone y Héctor Di Bitetti. Las relaciones mantenidas con algunas de esas figuras permitieron que Grela y Gambartes comenzaran a dictar charlas y realizar exposiciones en la filial Rosario de la entidad,[380] e incluso que algunos de quienes habían formado parte de los Independientes, como Ricardo Warecki, se postularan como candidatos en abril de 1949 para renovar parte de

[378] Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte…, op.cit.* p. 42.
[379] Hernández, Fausto, "En el homenaje al artista Juan Berlengieri", en *Plásticos. Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, filial Rosario*, año I, nº 2, Rosario, septiembre de 1945, pp. 10-11.
[380] Una de las exposiciones más importantes es la realizada por Grela en junio de 1949, donde presentó 38 dibujos a tinta de gran formato junto a una serie de charlas dedicadas a "Aspectos de la Plástica". Si bien no se indican los títulos ni los temas, posiblemente se trate de obras dedicadas a los paisajes y figuras de los basurales de la zona sur de la ciudad, que Grela comienza a representar a finales de los años cuarenta, haciendo visible la marginación y la pobreza de aquellos lugares donde el Estado estaba ausente. La exposición aparece mencionada en *La Capital*, Rosario, 27.VI.1949, p. 8.

la Comisión Directiva.[381] Aunque regido por ciertas tensiones, ese intento de acercamiento marcó el momento preliminar de la conformación de una nueva formación de artistas. Según Grela, en el ambiente se notaba la necesidad de organizarse, se habían realizado reuniones con algunos miembros de la Mutualidad, jóvenes allegados o simpatizantes del Partido Comunista, y se comenzaba a sugerir la posibilidad de incorporar pintores de otras tendencias para hacer un frente más amplio. Como veremos, esos encuentros iniciales resultaron en una muestra conjunta realizada en octubre de 1949 en el local de la SAAP.[382]

El III Salón y sus derivaciones

Los Plásticos Independientes mantuvieron de forma diferenciada un conjunto de actitudes compartidas que derivaron en un compromiso para con la pintura moderna y a través de ella de cuestiones culturales más generales en un contexto no exento de conflictividad.[383] Si bien tuvo distintos miembros a lo largo de los años, el III Salón de 1946 estuvo integrado por Nicolás Antonio de San Luis, Santiago Minturn Zerva, Leónidas Gambartes, Francisco García Carrera, los hermanos Guillermo y Godofredo Paino, Juan Grela, Carlos Uriarte, Ricardo Sívori, Jacinto Castillo, Ricardo Warecki, Pedro Gianzone, Alberto Pedrotti, Jorge Paganini de la Torre y Erminio Blotta.[384] Algunos de ellos habían

---

[381] La lista Unión estaba conformada por Domingo Guaragna como vicepresidente, los artistas Jacinto Castillo, Hugo Fornells, Ricardo Warecki y Ada Macario como vocales titulares y, por otro lado, Juan Grela, Luis Ouvrard, Oscar Herrero Miranda, Leónidas Gambartes y Nicolás Melfi como vocales suplentes. Finalmente, la comisión para el periodo 1949/1950 quedó integrada de la siguiente manera: Manuel Ferrer Dodero, presidente; Domingo Guaragna, vicepresidente; Pablo Pierre, secretario; María Benítez Zubelzú, prosecretaria; Hugo Fornells, tesorero; Ada Macario, protesorera; Hiram Calógero, Jacinto Castillo, Raúl Domínguez y José Gerbino, vocales suplentes; Nicolás Melfi, Leónidas Gambartes, Juan Grela, Oscar Herrero Miranda y Luis Ouvrard, vocales suplentes. Véase: "Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Rosario", en *La Capital*, Rosario, 2.V.1949, p. 11; "Renovó sus autoridades la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos", *La Capital*, Rosario, 25.VII.1949, p. 10.

[382] Aunque Grela menciona que la muestra piloto se realiza en la galería Renom, en realidad se lleva a cabo en el local de la SAAP. *Cfr.*, "Diez artistas rosarinos expondrán sus obras en una muestra colectiva", *La Capital*, Rosario, 28.IX.1949, p. 8.

[383] Véase la caracterización de las formaciones artísticas y culturales realizada por Williams, Raymond, "Formaciones", en *Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2015, pp. 49-72.

[384] La exposición estuvo integrada por las siguientes obras: Erminio Blotta: *Ángel de luz*, (bronce), Jacinto Castillo: *César*, *Calle suburbana (Santa Fe)* y *Paisaje ciudadano* (óleos), Leónidas Gambartes: *Calle de Sorrento* (óleo), *Construcción* (acuarela), Francisco García Carrera: *El idiota*, *El mendigo*, *Muchacho de Tablada*, *Calle suburbana* (óleos y acuarelas, sin especificar), Pedro Hermenegildo Gianzone: *El Cristo* (óleo), *Gólgota*, *En la cruz* (xilografías), Juan Grela: *Cabeza*, *Girasol* (óleos), *Figura de mujer*, *Negrita* (xilografías), Guillermo Paino: *Flor de ceibo* (madera), *Gallos de riña* (bronce), Godofredo Paino: *Meditando*, *Paisano* (maderas), Alberto Pedrotti: *En reposo*, *Rincón de mi patio*, *Ranchos del saladillo* (óleos), Nicolás Antonio de San Luis: *El pintor Gianzone* (yeso patinado), *Angélica Vélez en traje de coya*, *Flores*, *Flot* (óleos), Carlos Uriarte: dos paisajes (acuarela y óleo, no indica títulos), Ricardo Warecki: *Mujer tejiendo* (óleo), Jorge Paganini de la Torre, *Calle de Valparaíso* (tinta china), *Barcos* (dibujo). Véase: "Será inaugurado esta tarde el III Salón de la Agrupación de Plásticos Independientes", en *La Capital*, Rosario, 7.XII.1946 y "III Salón de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes", en *La Capital*, Rosario, 18.XII.1946, Archivo AAAR.

colaborado anteriormente en otras formaciones como Refugio, la Mutualidad y la SAAP, lo que indica una circulación de artistas entre diversas filas comprometidas con el arte nuevo.

Entre las obras expuestas en el Salón había retratos intimistas, paisajes del barrio, asuntos florales, cristos yacentes y el cultivo de otros temas y géneros modernos. Aunque a primera vista las imágenes parecieran no tener un sentido político subyacente, algunos motivos como los paisajes cargados de nubes, las figuras dolientes o las lamentaciones sobre el Cristo muerto pueden asociarse con las tormentas del mundo y de la vida.[385] En particular, merecen señalarse los envíos de Pedro Hermenegildo Gianzone con "agrios colores de pesadilla y figuras de silueta grotesca"[386] en donde la imaginería de la pintura religiosa parece transfigurarse en un lamento pagano por el destino del mundo. En los años treinta Gianzone había participado de la experiencia de la Mutualidad junto a otros artistas de filiación comunista y la apelación a la representación de dramáticas escenas religiosas contenía una significación vinculada a la coyuntura sociopolítica.[387] La preocupación por la renovación del panorama plástico local tenía tanta importancia como las relaciones entre arte, política y sociedad por lo que las exposiciones e intervenciones públicas del grupo se tornaron una toma de postura dentro de la sociedad y en un acto político anunciado desde una institución cultural disidente –la Asociación Amigos del Arte– alineada a una militancia decididamente antifascista y antiperonista.[388] Aunque muchas de las obras enviadas no exhibieran un matiz ideológico –como la mujer tejiendo en el interior del hogar de Warecki o los paisajes y figuras del arrabal presentadas por los otros artistas– , el posicionamiento del grupo estaba implícito en sus acciones y declaraciones. Grela comenta "al quedar solos, hicimos una muestra en "Amigos del Arte" y estuvimos dos años sin formar parte de grupo alguno".[389] Luego de la experiencia de la Mutualidad los artistas posiblemente buscaran mantener una actitud menos transgresora, aunque igualmente comprometida con su tiempo.

Casi un año más tarde, hacia finales de 1947, los Plásticos Independientes vuelven a reunirse en el Círculo de Prensa de Rosario en una cena de camaradería para celebrar los numerosos premios obtenidos en certámenes oficiales y si bien no realizan nuevas

---

[385] Fantoni, Guillermo, *La luz en la tormenta…op.cit.*

[386] Un articulista del diario describía de esta manera las obras de Gianzone. "III Salón de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes" *op.cit.*

[387] Esta hipótesis es trabajada en Fantoni, Guillermo, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros, op.cit*

[388] Según Didi Huberman: "Una exposición no guarda relación únicamente con la historia del arte. Se trata de un acto político porque es una intervención pública e, incluso si ella misma lo ignora, se trata de una toma de postura dentro de la sociedad". Didi Huberman, Georges, "La exposición como máquina de guerra", en *Minerva, Revista del Círculo de Bellas Artes*, N° 16, Madrid, 2011, pp. 24-28.

[389] Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte…, op.cit.* p. 44.

exposiciones colectivas, algunos de ellos aparecen como jurados de salones en representación del conjunto, al menos hasta 1948.

En ese contexto de nuevas formulaciones, en noviembre del mismo año se podía ver en una gran exposición reunidos a Juan Grela, Ricardo Warecki y Eugenia Sivieri, compañera de Carlos Uriarte. La muestra, organizada por el Centro de Cooperación de la Mujer y llevada a cabo en la Escuela 69 "Dr. Gabriel Carrasco", presentaba las indagaciones estéticas de los artistas, sobre todo de Warecki, quien envió diez óleos y dos piezas gráficas sobre temas litoraleños entre los que había trabajadores, campesinos, muchachas de la costa y esquinas suburbanas, realizados en gran parte con una paleta de tonos tierras.[390] Hacia mediados de la década Warecki había comenzado a realizar un conjunto de obras cuya dominancia estaba dada por los colores quebrados y las sombras naturales, así como los tonos sienas, ocres y tostados, aplicados con una capa de pintura gruesa que generaba superficies con texturas e irregularidades. Entre algunas de esas obras encontramos la serie de las parejas bailando tango, las figuras de mujeres posando en la zona de la barranca frente al río, los retratos melancólicos y solitarios, los paisajes del barrio y las escenas intimistas. Junto a esa transición en el color, hacia finales de los cuarenta las figuraciones monumentales y realistas comienzan a dar lugar a un proceso de geometrización y síntesis de las formas que va apareciendo de manera inconsistente durante todo el periodo, a modo de pequeñas exploraciones pictóricas. Como vimos en una de las fotografías que lo muestran posando junto al gran óleo dedicado a las gestas sanmartinianas, las paredes de su estudio exhibían en 1950 obras que transitaban entre los lindes de la figuración y la abstracción. Ese interés por la geometrización de las formas, un rasgo compartido por otros miembros del grupo más cercanos a sus planteos estéticos, como Oscar Herrero Miranda, Pedro Giacaglia y Hugo Ottmann, sería una constante durante todo el resto de su producción y un preludio de las piezas gráficas realizadas desde los sesenta, así como de las composiciones de gran formato y los murales elaborados durante la década siguiente.

Por otra parte, desde la colaboración de Warecki en los Plásticos Independientes se observa una mayor actividad en el terreno de la pintura que deriva a su vez en una participación más intensa en salones y exposiciones. A su vez, a partir de 1949 lo encontramos formando parte de las actividades de la SAAP, entre ellas, la organización de un salón auspiciado por el diario *La Capital* que los artistas de la agrupación realizan en Mar del Plata, en el marco de un ciclo de exposiciones veraniegas. Indudablemente

[390] Las obras presentadas por Warecki se titulaban: *Muchacha de la costa* (óleo), *Campesinos* (óleo), *Elevadores* (óleo), *Figura* (óleo), *Esquina en Alberdi* (óleo), *Osvaldo* (óleo), *El chico de la fábrica* (óleo), *Muñecos* (óleo), *Colegiales* (óleo), *Segadores municipales* (óleo), *Muchachas* (xilografía), *La muerte de Don Quijote* (ilustración).

hacia finales de los cuarenta Warecki ya se había consagrado como ilustrador y la crítica celebraba la incursión más madura de este artista en el campo de la pintura. La aproximación a distintas figuras de la época revela, como indicaba Grela, que estaba en el ambiente la idea de formar una agrupación.

Exposiciones y acciones en torno al Grupo Litoral

Luego de replantear sus estrategias e intentar aproximarse a la SAAP, los artistas que habían formado parte de los Plásticos Independientes comenzaron a advertir la necesidad de reagruparse con el objetivo resistir al peronismo. En una serie de reuniones iniciales donde participaron algunos de los integrantes de la Mutualidad se comenzó a pensar en la incorporación de otros artistas vinculados a tendencias democráticas y progresistas, cuya obra combinara aspectos de lo regional con una perspectiva moderna. Es así como en un primer momento el núcleo básico del grupo realiza una primera exposición de carácter piloto en el local de la SAAP, integrada por Ricardo Warecki, Carlos Uriarte, Santiago Minturn Zerva, Oscar Herrero Miranda, Leónidas Gambartes, Alberto Predrotti, Juan Grela, Jacinto Castillo, Francisco García Carrera y Domingo Garrone. Junto a la muestra también divulgaron fragmentos de un manifiesto en la prensa, publicado al año siguiente en forma de suelto en la primera exposición del grupo. Guillermo Fantoni analizó este texto fundacional en relación a las manifestaciones escritas y presupuestos estéticos desarrollados por la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de los años treinta y la joven vanguardia de los años sesenta, señalando cómo el itinerario de estos grupos generó una tradición intermitente de rupturas que fue representativa de tres momentos, tres décadas álgidas a nivel político-cultural.[391] En el caso del Grupo Litoral marca como trascendental la propuesta de un nuevo lenguaje correspondiente a una nueva época que adquiere otros sentidos en el contexto de la disconformidad del grupo con el peronismo, y la estrategia de resistencia a partir de una obra de carácter moderno que en algunos momentos se acerca a la abstracción. Esa combinación de un tono y una temática vinculadas a lo regional con una propuesta visual asociada al arte moderno fue una de las cuestiones que unió a los artistas del grupo, además del ya mencionado rechazo hacia el peronismo y la relación con movimientos políticos de corte progresista.

Este conjunto se planteó desde sus comienzos una estrategia de alternativa cultural en la que el desarrollo de las expresiones artísticas modernistas se tradujo en una forma

[391] Fantoni, Guillermo, "Los futuros del pasado: tradiciones de ruptura en el arte de Rosario", en *Revista Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, Año 5, Nº 5, Mendoza, INCIHUSA/CRICYT, diciembre de 2004, pp. 26-31.

de desafío frente al panorama artístico y social.[392] La aspiración por la renovación a partir de la delibrada elección de un programa estético moderno se vio plasmada en una serie de exposiciones llevadas a cabo a lo largo de toda la década en galerías y museos de diversas partes del país. En ese tiempo el grupo mantuvo un conjunto más o menos estable de artistas, si bien Hugo Ottmann no aparece en la exposición piloto de 1949 y si lo hace Jacinto Castillo –quien luego se pasa al peronismo–, Santiago Minturn Zerva se desprende en los primeros años y posteriormente incorporan a Pedro Giacaglia, Froilán Ludueña y Gutiérrez Almada. También fueron invitados Alfredo Cartegni, Jorge Vila Ortiz y Arturo Ventresca, quienes participaron en distintos momentos.[393] Por su parte, se puede encontrar a Ricardo Warecki en casi todas las muestras, –en las cuales envió obras dedicadas mayormente a figuras y paisajes litoraleños, en sintonía con las temáticas desplegadas por los otros miembros–, a excepción de las últimas realizadas en 1958, en las cuales ya no participa, si bien supuestamente continúa formando parte de la agrupación hasta su disolución final.

Luego de la gran exposición de 1948 organizada por el Centro de Cooperación de la Mujer, donde Warecki expone una serie de obras vinculadas a sus exploraciones realistas de carácter monumental –que exhiben una mirada hacia las grandes tradiciones de Occidente, reversionadas por las estéticas de entreguerras–, la muestra piloto del Grupo Litoral lo encuentra desarrollando variaciones que combinan formas orgánicas con otras más abstractizantes. Si bien las notas en la prensa no coinciden exactamente al enumerar la cantidad de obras enviadas por el artista, sabemos que, al menos, presenta seis óleos: *Coloquio*, *Paisaje*, *El jarro azul*, *Fragmento*, *Composición* y *Figuras*. *Coloquio* es descripto como armónico y sereno, *El jarro azul*, se trata de una composición cercana al poscubismo desarrollado ampliamente en el ámbito de la gráfica, que según el articulista del diario acusa cierta "violencia de expresión", al igual que *Paisaje* –posiblemente debido a la fusión de grafismos sueltos con formas geométricas—, por otro lado, *Fragmento* exhibe un retrato de tres mujeres mirando fuera del cuadro, mientras las últimas dos, *Composición* y *Figuras*, no se encuentran especificadas, aunque podrían referir a una naturaleza muerta y a figuras femeninas, temas transitados por el artista. Si bien la naturaleza muerta no era un género demasiado recurrente ni en la gráfica ni en la pintura de Warecki, –que, por otra parte, suscitó algunas críticas del artista en la prensa periódica sobre la abundancia de estos envíos en los salones de pintura– a lo largo de su trayectoria, y sobre todo desde finales de los cuarenta, elaboró algunos ensayos con jarrones, flores y frutas.

---

[392] Véase también: Fantoni, Guillermo, *La diversidad de lo moderno, op.cit* y "Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral", *op.cit.*

[393] Para un itinerario más detallado, véase Fantoni, Guillermo, *La diversidad de lo moderno…op.cit.*

Luego de esta presentación inicial, en 1950 inauguran varias exposiciones: la primera en el Club Hebraico Argentino, otra en la Galería Renom –dedicada exclusivamente a óleos–, y casi paralelamente realizan una de dibujos y grabados en la Asociación Amigos del Arte de Rosario. En relación a las primeras muestras, Grela recordaba el apoyo recibido por algunos escritores que trabajaban en los diarios de la ciudad, como Abel Rodríguez, quien se encargó de reseñar y promocionar las exhibiciones del grupo. De hecho, Warecki conocía muy bien al escritor debido a que colaboraban juntos en el diario *La Capital* y desde finales de los años treinta había diseñado las tapas de sus libros e ilustrado varios de sus textos.

Si bien tanto los artistas como los críticos repararon en la falta de organización de la muestra del Club Hebraico, la de Renom fue bien recibida y considerada por los miembros del grupo. Respecto a las obras presentadas por Warecki, nuevamente hay discordancias en los archivos, no obstante, las distintas notas en la prensa señalan la presencia de un conjunto importante de pinturas. Entre ellas, figuran *Retrato de Herrero Miranda*, *Hombre Solitario*, *Chico*, *Durmientes y desnudos*, *Figuras y elevadores*, a los que se suman varios cuadros de parejas bailando tango con un tratamiento geometrizante, fondos con texturas provenientes de la aplicación del óleo empastado y tonos quebrados. El estudio del color había sido un aspecto importante dentro de las reuniones del grupo, donde se leían y analizaban las teorías de los tratados de Paul Signac y André Lhote, así como los libros con láminas coloreadas de Van Gogh, Gauguin y Rouault, que circulaban durante la época y servían de referencia. El interés por los aspectos técnicos vinculados al oficio de la pintura fue una de las cuestiones que acompañó a los artistas durante todo el proceso, y algo que se vio reflejado en las indagaciones estéticas de cada uno, independientemente de la uniformidad que pudiera caracterizar la adopción de temáticas regionalistas.

Al mismo tiempo la agrupación realizó una muestra en Amigos del Arte, un espacio alternativo al peronismo, donde tanto los Plásticos Independientes como el Grupo Litoral tuvieron una gran recepción y pudieron organizar muestras en conjunto o individualmente. En este lugar la agrupación realizó cuatro exposiciones entre 1950 y 1958, a la par de otras numerosas presentaciones en galerías privadas. Las muestras de septiembre de 1950, agosto de 1951 y mayo de 1953 estuvieron compuestas exclusivamente por dibujos y grabados. En la segunda de éstas tuvo participación el artista Alfredo Cartegni, discípulo de Ricardo Sívori, mientras en la última exhibición realizada varios años después, en julio de 1958, fue Arturo Ventresca el invitado especial.[394] Aunque desde la última presentación de 1958 no realizaron más exposiciones colectivas en Amigos del Arte, sus miembros

[394] Estas incorporaciones esporádicas permitieron visibilizar a otros artistas cuyas exploraciones con los temas y las formas señalaban alguna afinidad estética con el grupo.

mantuvieron una participación sostenida como expositores individuales, docentes de los talleres de grabado, dibujo y pintura o jurados en los salones y premiaciones de arte. Algunas de sus muestras realizadas en la Galería Renom fueron patrocinadas por la AAAR y a la vez sus integrantes convocados a formar parte de salones de arte y exposiciones colectivas durante los años cincuenta y sesenta.

En las distintas exposiciones realizadas durante el periodo los pintores desplegaron en sus obras una serie de motivos regionales e intimistas exhibiendo formas de la existencia cotidiana en una clave moderna: atardeceres y calles desoladas del barrio, trabajadores humildes y motivos fabriles, figuras dolientes y desnudos, retratos de familiares y autorretratos, así como aspectos de la cultura popular. Algunos como Ricardo Warecki presentaron trabajos que indagaban con el lenguaje a partir del uso de la materia y el color empastado e incorporaron asuntos centrados en torno al paisaje habitado. La naturaleza, el hombre del litoral y los paisajes suburbanos suspendidos en el tiempo, realizados con una paleta de tonos quebrados, fueron recurrentes. Otras piezas de Warecki se volcaron al retrato en el interior del hogar dando espacio a la maternidad y la sensibilidad femenina o enseñaron los placeres del ocio y del disfrute obrero, el momento dedicado a la siesta y al descanso. Los retratos de mujeres, uno de sus temas habituales, podían exhibir en ocasiones un tratamiento más orgánico y figurativo, como se observa en *Mujeres sentadas*, *El pollito*, *Figuras*, *Marta y María*, *Las viudas*, *Figura en la costa*, o las diferentes representaciones de su hija Leticia realizadas en los cuarenta y cincuenta, mientras otras obras se inclinan por una figuración geométrica y planista más cercana a la abstracción, como los óleos dedicados al tango, el *Retrato de Herrero Miranda*, *Tres muchachas*, entre otros.

Como señaló Fantoni, se trató de un agrupamiento que dominó durante largo tiempo el escenario artístico, convirtiéndose en el nivel más alto de la plástica en la ciudad, por lo que representó una versión del proceso de canonización e institucionalización del alto modernismo a nivel local.[395] Ya en los primeros años habían realizado una enorme cantidad de muestras de manera individual y colectiva, recibían constantemente premios en los salones de bellas artes, eran convocados como referentes para el dictado de cursos y conferencias y sus obras eran adquiridas por los coleccionistas y profesionales de la región.

Sin embargo, a la par de las últimas exposiciones realizadas entre julio y septiembre de 1958, se comenzaron a producir algunos conflictos al interior del grupo en un momento de gran tensión política y social. Mientras algunos militantes del Partido Comunista fueron amenazados y otros encarcelados, los miembros del Grupo Litoral recibieron una citación

[395] Fantoni, Guillermo, "Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral", *op.cit.*

de la Jefatura de Policía, lo que no mostraba un panorama demasiado alentador. Según palabras de Rubén de la Colina "desde Refugio presentíamos esa acción disolvente: habíamos sufrido amenazas por negar representación en el jurado del Salón oficial Municipal".[396] Junto a las posibles desavenencias internas ligadas a cuestiones de índole estética, la proscripción del peronismo atenuó el desarrollo de las actividades de la agrupación, que finalmente se terminó disolviendo, aunque todavía se podía encontrar a algunos de ellos exponiendo juntos en la década siguiente.

Según Grela, el desenlace del agrupamiento era evidente. Además de las diferentes orientaciones estéticas y perspectivas formales cultivadas por cada uno, las exposiciones colectivas comenzaron a realizarse de forma más esporádica y los artistas preferían, en cambio, mostrar sus obras individualmente. En el caso de Warecki, desde mediados de los años cincuenta comenzó a reiterar algunos de sus envíos y su participación se hizo cada vez menos sostenida, probablemente porque ya no contara con una producción pictórica tan abundante, a tal punto que no interviene en la que sería la última muestra del grupo en la galería Van Riel de Buenos Aires en 1958.

Luego de haber formado parte de una agrupación dedicada exclusivamente a la producción autónoma, con una actividad sostenida en exposiciones y una valoración importante en el mercado de arte, Warecki vuelve al ámbito de la gráfica y del arte aplicado. En los años posteriores es posible encontrarlo editando e ilustrando revistas y periódicos o diseñando por encargo grandes composiciones decorativas y obras de escala mural, en las cuales abandona la paleta de tonos tierras por colores vibrantes, y las formas orgánicas por figuras planas y geometrizadas. El proceso de síntesis que había iniciado desde muy temprano en la gráfica y más tarde en la pintura, llega a su máxima expresión en las obras elaboradas durante las décadas de los sesenta y setenta, donde se aproxima al estilo de su compañero del Grupo Litoral, Oscar Herrero Miranda. En una serie de obras tituladas genéricamente como *Figuras* o *Composición*, incorpora elementos plásticos puros: círculos, óvalos y diversas formas geométricas de colores planos, que aparecen insertas en composiciones figurativas alusivas a temáticas religiosas o mitológicas, dos asuntos que le interesaron desde temprano y desplegó de manera abundante en su iconografía. Se trata de pinturas aplicadas sobre grandes paneles de madera donde adopta el mecanismo de compartimentación del color mediante esquemas relativamente abstractos que recuerdan, en cierta forma y con sus distancias, a los seres despojados y espectrales de las témperas de Juan Batlle Planas. Este pintor había expuesto en la sala de la Asociación Amigos del Arte de Rosario en septiembre de 1954 y poco después dictó en el mismo espacio un curso sobre "Técnica y dinámica en la pintura", que fue, según

[396] De la Colina, Rubén, *Muestra homenaje Grupo Litoral. Pinturas*, *op.cit.*

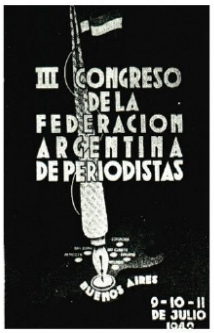
testimonios de Grela, realmente sugerente para algunos artistas del Grupo Litoral. Mediante estos procedimientos Warecki diseñó en 1974 un mural de mosaicos coloreados, emplazado en la entrada del Hospital de Niños Zona Norte, que muestra en una misma composición distintas escenas con figuras de carácter geométrico. El estilo de estas obras dominaría en la producción tardía del artista, cada vez más esporádica hacia finales de los años setenta, devenida finalmente en un largo silencio final que se prolongaría hasta su muerte, en junio de 1992.

La relación con el Círculo de la Prensa de Rosario

Octavio Palazzolo haciendo uso de la palabra.
(Apunte de Warecki).

Julio Zeballos inaugurando el acto.
(Apunte de Warecki).

Ricardo Warecki (autor de nuestra portada) visto por Julio Vanzo



Selección de caricaturas de R. Warecki para distintos ejemplares de los *Anales del Periodismo de Rosario* (1940-1943) y los *Anales de Rosario* (1944-1946). Al lado de la fotografía que lo muestra sosteniendo una herramienta de dibujo se encuentra un retrato caricaturesco de Warecki realizado por su compañero, Julio Vanzo. Debajo, diferentes carteles realizados para los Congresos de la Federación Argentina de Periodistas, el primero corresponde a R. Warecki, el segundo a Emma Jauch, y el tercero se encuentra firmado por R.S.

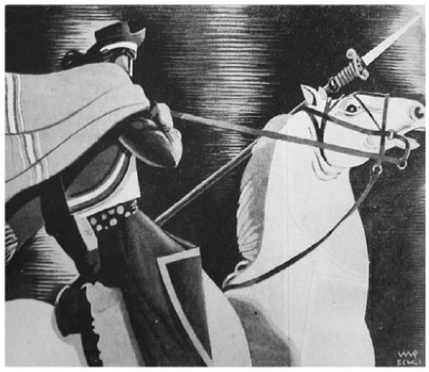
R. Warecki, tríptico Ovidio Lagos, realizado por encargo para el 76° aniversario del diario *La Capital*, Rosario, 1943. Las fotografías de abajo muestran al artista realizando las copias en la primera prensa del diario.

R. Warecki posando en su taller frente al óleo dedicado a San Martín, 1950.

R. Warecki, *San Martín, Misionero de la Libertad de América*, 1950, óleo sobre tela, 150 x 200 cm, ubicación actual desconocida.

Auguste Raffet, *Batalla de Maipú* (copia de Géricault), litografía, c. 1824 (detalle), Museo Histórico Nacional / Segismundo Himely, *Batalla de Maipú* (copia de Géricault), grabado, c. 1824 (detalle), Museo Histórico Nacional / R. Warecki, *Misionero de la Libertad de América* (detalle del caballo).

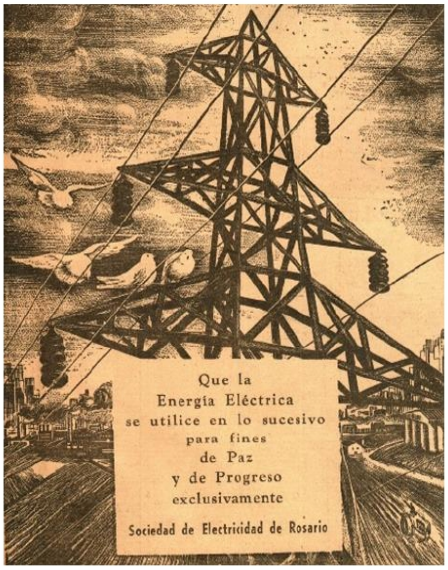
Théodore Géricault, *Batalla de Maipú*, litografía coloreada, c. 1819 (detalle), Bonifacio del Carril (la versión en dibujo pertenece al Museo Histórico Nacional).

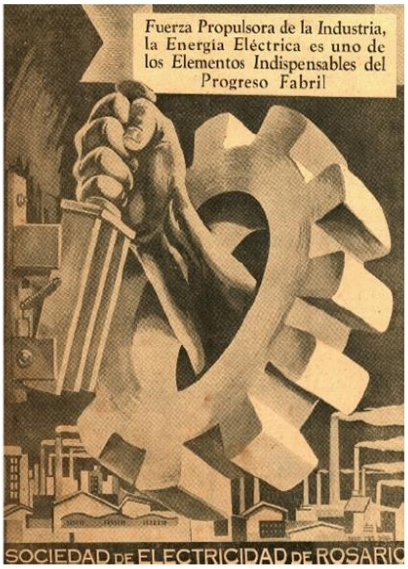


Selección de ilustraciones de R. Warecki para textos publicados en el diario *La Capital* referidos a temas patrios, gauchescos o vinculados a la historia nacional, (de arriba abajo y de izquierda a derecha: 1) "Retablo criollo. La Guitarra" de Horacio José Lencina (15 de noviembre de 1942) / 2) "El "tapao" de Santa Clara" de Félix Molina-Téllez (27 de julio de 1940) / 3 y 4) "La esclavitud del gaucho" de E. F. Sánchez Zinny, (7 de julio de 1940).

5) "Los vencidos de la "Vuelta de Obligado". Gestas del tiempo heroico" de Martín Carné (1° de junio de 1944) / 6 y 7) "Se cumplirá pasado mañana el 124° aniversario de la muerte del general Manuel Belgrano" s/a (18 de junio de 1944).

Antiimperialismo, guerra fría y antiperonismo



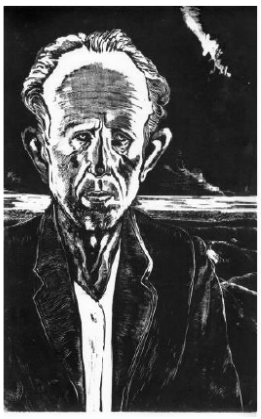


Selección de publicidades de R. Warecki para diferentes empresas y tiendas de la ciudad, publicadas en los diarios *Crónica* y *La Capital*, Rosario, 1945-1946.

Selección de viñetas de R. Warecki publicadas en el diario *Crónica*, Rosario, 1945-1947.

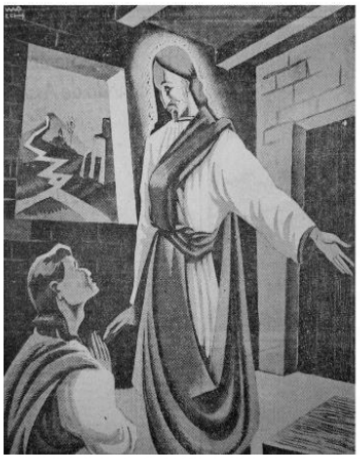
Salones y exposiciones: entre el Museo Municipal de Bellas Artes y la Asociación Amigos del Arte

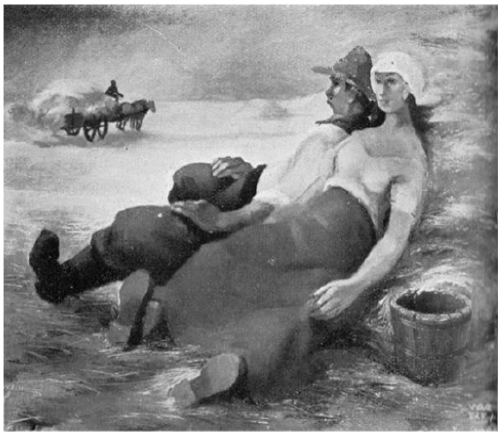
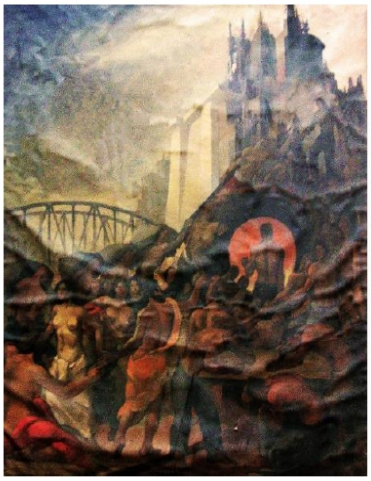
De izquierda a derecha y de arriba abajo: 1) R. Warecki, *Muchachas*, 1943, Xilografía, 24,5 x 17 cm / 2) R. Warecki, *La asunción de Don Quijote*, s/f, Xilografía, 18,5 x 13 cm / 3) R. Warecki, *Descendimiento de la cruz*, 1944, Xilografía, 24 x 17 cm / 4) Peter Paul Rubens, *Descendimiento de Cristo*, c.1870, aguafuerte y buril.



De izquierda a derecha y de arriba abajo: 1) *Usina*, 1944, Xilografía, 17 x 24 cm / 2) S/t, ca. 1945, Xilografía, 13 x 15 cm / 3) *Mi amigo Fischer*, 1943, Xilografía, 24 x 17 cm / 4) S/t, ca. 1945, Xilografía, 16 x 13 cm / 5) S.t [Autorretrato con Leticia], ca. 1945, Xilografía, s/m.

S.t [Descendimiento de la cruz], ca. 1948, Colección particular.

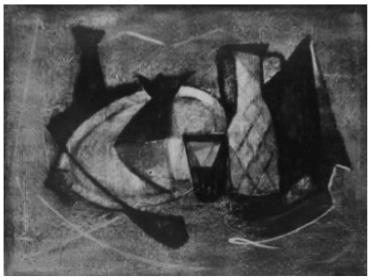


Obras de R. Warecki, de izquierda a derecha y de arriba abajo: / 1 y 2) Ilustraciones sobre temas bíblicos para distintos textos del diario *La Capital*, Rosario, 1940 / 3) *Campesinos*, 1947, 75 x 80cm, s/m, ubicación desconocida / 4) *Figuras en un paisaje*, 1950, óleo, s/m, ubicación desconocida / 5) *Construcción 1947*, óleo sobre tela, 109 x 93 cm, Museo Municipal de Artes Visuales "Sor Josefa Díaz y Clucellas", Santa Fe, Argentina / 6) S.t [Jarrón con flores], c.1948, óleo, s/m, Colección particular.

Óleos de R. Warecki, de izquierda a derecha y de arriba abajo: 1) *Mi esposa y mi hija*, 1946, 67 x 87 cm, Colección particular / 2) S.t [Leticia con libros y guardapolvo], ca. 1948, 60 x 85 cm, Colección particular / 3) S.t [Leticia sentada], 1950, s/m, Colección particular / 4) S.t [Leticia en el living], ca. 1947, s/m, Colección particular / 5) S.t [Leticia estudiando], ca. 1947, s/m, Colección particular / 6) *Retratos de muñecos*, 1946, s/m, Colección particular.

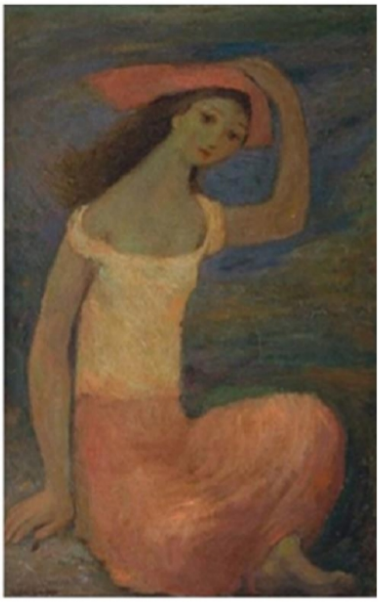
Óleos de R. Warecki, 1) *Mujer tejiendo*, 1946, III Salón de Artistas Plásticos Independientes, ubicación desconocida / 2) *Atardecer en el barrio*, 1946, II Salón Motivos de la Ciudad, Amigos del Arte, ubicación desconocida / 3) *Río*, óleo sobre madera, 49,5 x 63 cm, Museo de Artes Visuales de Concordia, Entre Ríos.



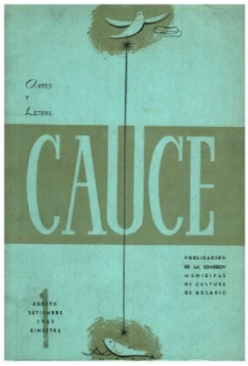
1) *El jarro azul*, 1949, s/d, ubicación desconocida / 2) *Fragmento*, 1949, s/d, ubicación desconocida / 3) *Retrato de Herrero Miranda*, 1950, s/d, ubicación desconocida.

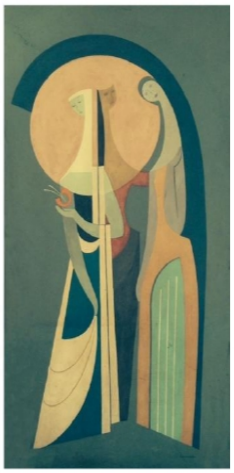
Óleos de R. Warecki referidos a la temática del tango, c. 1948, ubicación desconocida.

1) *Figuras en un paisaje*, 1950, óleo, s/m, ubicación desconocida / 2) *Mujeres sentadas*, 1950, Óleo s/cartón 52 x 41 cm, ubicación desconocida / 3) *El Pollito*, 1951, s/d, ubicación desconocida.



Óleos de R. Warecki: 1) S/t [Mónica y Leticia], ca. 1950, óleo s/cartón, 100 x 70 cm, Colección particular / 2) *Figuras*, ca. 1950, óleo s/cartón, 68 x 49 cm, Colección particular / 3) *Marta y María*, ca. 1950 óleo s/cartón, 50 x 40 cm, Colección particular / 4) *Figura en la costa*, ca.1952, óleo sobre cartón, 49 x 70 cm, Colección particular / 5) *Las viudas*, 1951, s/m, ubicación desconocida.





1 y 2) Ilustraciones para la revista *Cauce*, 1963 / 3) Ilustración para la tapa de la revista *Vida Rotaria*, 1969 / 4, 5 y 6) Distintas composiciones pintadas en paneles de madera de gran formato, ca. 1973, s/d, Colección particular, 7) Mural en la entrada del Hospital de Niños Zona Norte, 1974 / 8) S.t, [Composición] ca. 1975, s/m, Colección particular.

Paula y Sofía, 1975, óleo, s/m, Colección particular (reproducción en el catálogo *Exposición del Grupo Litoral a veinticinco años de su fundación*, Galería Raquel Real, 1975, y al lado, obra original)

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de sus diferentes capítulos esta tesis se propuso reflexionar sobre la trayectoria de un artista de la ciudad que, si bien parecía haber prácticamente desaparecido de toda consideración dentro de los relatos modernistas de la historia del arte, había desarrollado una obra gráfica y pictórica lo suficientemente importante como para ser valorada e impulsada en su momento por otros artistas, escritores y figuras de la cultura. Aunque el proceso de canonización e institucionalización generalizada del modernismo luego de la segunda posguerra obliteró la atención hacia otras manifestaciones visuales distanciadas de las jerarquías canónicas que pudieran estar vinculadas al diseño aplicado, el estudio realizado en este trabajo demostró cómo muchos artistas, entre ellos Ricardo Warecki, generaron propuestas genuinamente modernas, que sin embargo tendieron a minimizarse por su inscripción en los medios masivos de comunicación. Aun cuando Warecki formara parte en los años cincuenta de una prestigiosa agrupación que simbolizaba el punto más alto de la plástica en la ciudad, la crítica celebraba su alejamiento del campo de la ilustración, que en realidad no se había dado como tal, para encomiar su nuevo compromiso con la pintura. El hecho que consideraran a un pintor y dibujante experimentado en términos de "promesa" da cuenta del nivel de hostilidad que debieron afrontar aquellos artistas que no se identificaron ni concibieron su éxito basándose en los estándares tradicionales asociados a la producción autónoma.

Como vimos, desde los primeros trabajos de Warecki donde incorporó la talla en madera hasta las piezas gráficas realizadas para diarios y revistas, los diseños para tapas de libros y las ilustraciones para textos literarios, se puede advertir la predilección de este artista hacia los artefactos visuales ligados a la cultura impresa, lugar donde desarrolló un alto grado de experimentación. El rastreo de materiales en los distintos repositorios y archivos del país arrojó una cantidad importante de información que nunca había sido examinada en su conjunto, y cuando las fuentes eran escasas o resultaban incompletas, aún así proporcionaban indicios o sugerían cuestiones que se trataron de analizar. En este sentido, aunque gran cantidad de las revistas y publicaciones de la época no fueran conservadas de manera completa, los ejemplares que pudimos consultar ofrecieron alguna pista que se podía continuar investigando. Esto nos permitió reconstruir el itinerario del artista y darle un marco de sentido a hechos dispersos que aludían a cuestiones relativas a su perspectiva política y compromiso social.

A partir de ese trabajo inicial, el análisis partió de identificar, dentro del segmento más significativo de su producción enmarcada entre los años treinta y finales de los

cincuenta, las principales vertientes que caracterizaron el desarrollo de su trayectoria estética. Se tomó como punto de partida la década del treinta debido a que se trataba del momento en que el artista comenzaba a realizar y difundir sus primeros trabajos en el ámbito de la gráfica, a la vez que estaba explorando distintos estilos y tendencias. Pudimos ver cómo a través de algunas revistas y emprendimientos editoriales de la época ensayó propuestas visuales relacionadas con el poscubismo, el *art decó*, las nuevas formas de la figuración y diferentes modalidades del periodo de entreguerras, estilos que a la vez combinó con las experimentaciones de la gráfica norteamericana y las convenciones del dibujo de prensa a nivel internacional. A diferencia de lo que durante mucho tiempo se sostuvo, desde principios del siglo XX existían en Rosario diferentes librerías dedicadas a la comercialización de publicaciones extranjeras –donde podían conseguirse libros de arte y revistas editadas en el exterior–, materiales a los que Warecki pudo acceder a través de su amistad con diferentes libreros y editores de la ciudad, como Fenner, Pomponio, Ruiz y otros. A través de su participación en estas publicaciones el artista emprendió una red de filiaciones y amistades con distintas figuras de la cultura, del arte y de los movimientos políticos democráticos y progresistas que le permitieron contribuir en agrupaciones antifascistas como la filial Rosario de la AIAPE, el diario *Tribuna*, asociado a la experiencia del Partido Demócrata Progresista en la provincia de Santa Fe, y más tarde en la formación de entidades como ARICANA, relacionada con las redes de sociabilidad que fomentaban la cultura y la democracia. La intervención de Warecki en estos espacios nos permitió reponer su relación con Ricardo Ernesto Montes i Bradley, a quien conoce en el ámbito de la AIAPE, y con quien colabora en una serie de proyectos: el *Boletín de Cultura Intelectual*, la revista *Paraná* y una serie de libros publicados o editados por el escritor. Las piezas gráficas elaboradas por Warecki para estas revistas permitieron reparar en su interés por las temáticas vinculadas al universo surrealista y las formas provenientes de la gráfica expresionista, así como analizar un conjunto de pequeñas ilustraciones, caricaturas y exlibris que sintonizaban con las tendencias ligadas al ámbito de los magazines y los dibujos animados infantiles, en coincidencia con un sector importante de su obra publicada en los medios masivos.

El estudio también buscó reconstruir la experiencia del artista en la esfera del diseño aplicado al mundo editorial, para lo cual se identificaron algunas de las principales casas editoras y librerías de la ciudad que emergieron o se desarrollaron en el contexto de la gran expansión producida en el país debido al proceso de la Guerra Civil Española. Con esto hemos procurado desvelar aspectos de la materialidad visual que identificaron tanto a las portadas de los libros como a la decoración e ilustración de sus páginas. Asimismo, hemos analizado por separado las ilustraciones del libro *La barranca y el río* de Abel

Rodríguez, un volumen que por la cantidad de imágenes se destacaba del conjunto, y en ese contexto aludimos, además, a otras obras referidas a las temáticas del suburbio y el río, que fueron una constante en su producción plástica. La relación entre la palabra escrita y los artefactos visuales permitió considerar, también, las contribuciones de este artista en las secciones infantiles de la prensa, donde ensayó una propuesta marcada por una combinación de elementos vinculados a la cultura masiva, el diseño gráfico, los dibujos animados y las bellas artes. Como vimos, durante la Segunda Guerra Mundial ingresaron masivamente al país historietas e ilustraciones norteamericanas, así como dibujos y películas de Walt Disney que sirvieron de referencia a los ilustradores y diseñadores de la época. En el ámbito del diseño hemos también intentado restituir la participación del artista en la experiencia teatral independiente y, a pesar de la escasez de documentos que apoyaran visualmente las puestas en escena, algunas fotografías nos permitieron inferir las propuestas estéticas desplegadas por Warecki, y otros artistas, en las escenografías del Teatro Nuevo XX de Rosario. En este sentido, vimos cómo los supuestos ideológicos que guiaron la experiencia de Alberto Rodríguez Muñoz propiciaron el desarrollo de una escenografía austera que, en coincidencia con otros movimientos teatrales de corte social, se apartaba del gran despliegue visual sostenido por el teatro burgués.

La tesis también ha reparado en la intervención del artista en el Círculo de la Prensa de Rosario, teniendo en cuenta su colaboración en las distintas publicaciones, la elaboración de un gran óleo sobre la gesta sanmartiniana y la producción gráfica dedicada a los temas patrios, gauchescos y rurales, en el contexto de la revalorización de la vieja tradición liberal democrática argentina y del nuevo aliento que obtuvieron los motivos criollos en los años cuarenta. La relación de este espacio con los movimientos políticos y agrupaciones frentistas que actuaron en defensa de la cultura y la democracia en el marco del golpe de 1943 funcionó como vía de entrada para seguir el posicionamiento ideológico del artista, que si bien ya era visible desde su relación con la AIAPE y el PDP, se hizo aún más explícito a través de la serie de viñetas satíricas publicadas en la prensa, que criticaron las consecuencias del imperialismo norteamericano, el inicio de la guerra fría y el comienzo del gobierno peronista. A pesar de haber manifestado su perspectiva política a través de numerosas piezas gráficas, paradójicamente Warecki envía obras a los Salones del Trabajo organizados por el peronismo, una acción reiterada por muchos artistas y relacionada con una estrategia de inserción en los salones oficiales. Los envíos a los salones locales de pintura y grabado fueron también un tema importante a considerar, en la medida que permitían reflexionar no sólo sobre el estilo e iconografía que caracterizó a su obra autónoma, sino también sobre los circuitos de difusión y consagración y el papel que tuvieron esos espacios en el desarrollo y sostenimiento de ciertos cánones estéticos

a nivel regional. En este último sentido resultaba indispensable transitar el itinerario de Warecki en el marco de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes en los años cuarenta y el Grupo Litoral en los cincuenta, dos de los agrupamientos más importantes del periodo que señalaban el grado de consagración del artista y su incursión más sostenida en el ámbito de la plástica autónoma. Sin embargo, más allá del nivel de valoración que llegó a obtener el Grupo Litoral en la ciudad, hacia mediados de los años cincuenta las participaciones de Warecki en las exposiciones del grupo se tornaron cada vez más esporádicas hasta que finalmente, y luego de varios silencios, regresa con intensidad al universo de las artes aplicadas. Hacia los años setenta esta vuelta al diseño incluye no sólo la ilustración de textos periodísticos y de ficción literaria, que había caracterizado su desarrollo visual precedente, sino también la decoración de grandes paneles y la elaboración de obras de escala mural, un tema que le había interesado desde temprano, como dejan entrever algunas notas y reflexiones sobre el muralismo que publica en la prensa a finales de los años cuarenta.

En este sentido, los núcleos temáticos revelan a grandes rasgos, por un lado, las exploraciones visuales del artista en revistas culturales o enfocadas a un público masivo –que a su vez mostraban una relación con el universo social y político–, por otro lado, las experiencias abocadas al arte aplicado, que iban desde la ilustración de libros y textos de diversa índole hasta las experimentaciones en el terreno de la escenografía, y finalmente la vinculación con instituciones culturales y la producción de viñetas con un sentido social crítico, –que demostraban su posicionamiento político–, pero también sus envíos a los salones de Rosario y la participación en agrupaciones artísticas de la época. A través de este recorrido hemos procurado demostrar cómo las lógicas canónicas adoptadas por el relato del alto modernismo empañaron y desestimaron cualquier expresión estética que pudiera estar contaminada por los elementos de la cultura masiva. Esto se tradujo, en el caso de Warecki y de tantos otros artistas, en una indiferencia hacia todas aquellas experimentaciones visuales que pudieran estar más vinculadas con el diseño aplicado que con la concreción de una obra de carácter autónomo. Tanto las ilustraciones insertas en libros, diarios y revistas como las publicidades, grabados, viñetas y tiras gráficas, las composiciones decorativas o la obra de escala mural fueron aspectos que desarrolló de manera paralela a la pintura y en su conjunto definieron las elecciones estéticas del artista.

Esta tesis se propuso, en la medida de lo posible y sin una ambición totalizadora, exponer toda una serie de cuestiones vinculadas a las indagaciones de Warecki en el terreno del arte autónomo y la cultura de masas que no encajaban en los relatos tradicionales de los críticos y artistas modernos que en algún momento se refirieron a su producción visual. A lo largo del estudio hemos intentado desandar una serie de

preconceptos y nociones estereotipadas que encuadraban dentro de una rúbrica comercial a los artistas que desplegaban al mismo tiempo trabajos en el campo del diseño, el dibujo, la publicidad, la decoración, etc. Se trató de una noción romantizada e idealizada de las bellas artes que durante largo tiempo emparentó las actividades asociadas a las demandas de cultura masiva, más con el bienestar económico inmediato que con una elección deliberada y sostenida en el tiempo. Si bien es real que las motivaciones económicas existieron, vimos cómo los artistas pudieron adaptar o directamente prescindir de las directivas de sus clientes para dar lugar a sus propias búsquedas estéticas, que en el caso de Warecki se tornaban más mesuradas en su obra autónoma. Sin embargo, la década de 1950 marcó, con el funcionamiento del Grupo Litoral en Rosario, un momento cenital donde volvía a triunfar el ideal asociado con la creación autónoma. La separación entre el arte elevado y las formas de la cultura masiva gobernó con fuerza durante todo el periodo, coincidiendo con el desarrollo de un mercado de arte internacional, interesado en explotar económicamente la producción de los pintores contemporáneos, y el proceso generalizado de canonización del modernismo, con la consecuente valoración de sus privilegiadas formas artísticas, culturales e institucionales. Si bien podría sostenerse que en la década siguiente se relajaron nuevamente los márgenes entre arte elevado y cultura de masas, en las narraciones modernistas la separación se dio de forma tan tajante que durante mucho tiempo clausuró toda posible consideración. Creemos, entonces, que este estudio abre líneas posibles para seguir las pistas de otros artistas de la ciudad que desplegaron una vertiente relacionada al diseño aplicado, deshaciendo las jerarquías y fronteras impuestas por los críticos e historiadores del modernismo. Como vimos, las divisiones unívocas fueron un producto más de la historia del arte que de los propios creadores, por lo que reflexionar sobre otros casos y situaciones desarrollados a nivel local o regional permitiría saldar un vacío en nuestra historiografía y darle entidad a otros procesos que se manifestaron por fuera de los centros culturales metropolitanos, siempre más estudiados y conocidos.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES

1. PUBLICACIONES PERIÓDICAS CONSULTADAS

Diarios

Crónica, Rosario
El Ciudadano, Rosario
El Litoral, Santa Fe
El Orden, Santa Fe
El Trabajo. Diario de la mañana, Buenos Aires
La Capital, Rosario
La Nación, Buenos Aires
Prometeo, Buenos Aires
Tribuna, Rosario

Boletines y Revistas

AIAPE, filial Rosario
Anales de Rosario, Rosario
Anales del Periodismo de Rosario, Rosario
Anuario Plástica, Buenos Aires
Arte Litoral, Rosario
Boletín de Cultura Intelectual, Rosario
Boletín Informativo de la Empresa Municipal Mixta de Transporte del Rosario
Brújula, Rosario
Caras y Caretas, Buenos Aires
Cauce, Rosario
Cinema para todos, Rosario
Conducta, Buenos Aires
Directrices. Revista mensual de cultura artística y literaria, Córdoba
Ecos, Rosario
Espiga. Revista de Letras y Artes de Rosario, Rosario
Fray Mocho, Buenos Aires
Gestos y Muecas, Rosario
Izquierda, Buenos Aires
La Avispa, Rosario
Litoral, Rosario

Meterete. Amena e instructiva, Rosario
Monos y Monadas, Rosario
Mostacillas, Rosario
Noticias de la AIAPE, filial Rosario
Nuestra Gaceta. Órgano de la sociedad ayuda mutual R.P.B, Rosario
Nueva Gaceta. Revista de la AIAPE, Buenos Aires
Nun. Crítica, Artes, Letras, Rosario
Paraná, Rosario
Plásticos. Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, filial Rosario
Platea. Boletín mensual del Teatro Nuevo XX, Rosario
Quid Novi?, Rosario
Revista Anual. Círculo de la Prensa, Rosario
Revista de Historia de Rosario
Revista de Intercambio Cultural Anglo-Argentino, ARCI, Rosario
Revista de la Asociación Pro-Escuela Normal Nacional Nº 3 de Maestros, Rosario
Rosario Bibliográfico, Rosario
Símbolo. Revista abierta a todas las tendencias modernas del espíritu, Rosario
Surco. Revista de la Universidad Popular de Rosario
Unidad. Por la defensa de la cultura, Buenos Aires
Vida Rotaria, Rosario

2. ARCHIVOS Y REPOSITORIOS

Archivo Asociación Amigos del Arte, Rosario
Archivo Flia. De la Colina, Rosario
Archivo Flia. Herrero Miranda, Rosario
Archivo Mikielievich y Biblioteca del Museo de la Ciudad, Rosario
Archivo y Biblioteca del Círculo de la Prensa, Rosario
Centro de Documentación y Archivo de la Fundación Espigas, Buenos Aires
Centro de Documentación y Biblioteca del Consejo de Mujeres, Rosario
Centro de Documentación, Hemeroteca y Biblioteca Argentina, Rosario
Colección y Archivo Flia. Truffer-Warecki, Rosario
Fondo CEN, Archivos y Colecciones Particulares de la Biblioteca Nacional, Buenos Aires
Museo de Artes Visuales de Concordia, Entre Ríos
Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”, Rosario

Museo Municipal de Artes Visuales “Sor Josefa Díaz Clucellas”, Santa Fe

Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Rosario

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Museo Provincial “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe

3. LIBROS Y ARTÍCULOS

Abad De Santillán, Diego, *Gran enciclopedia de la provincia de Santa Fe*, Tomo II, Buenos Aires, Ediar/ Sociedad Anónima Editora Comercial, Industrial y Financiera, 1967.

Adrián Sudhalter, *Fotomontaje de entreguerras (1918-1939)*, cat. exp., Madrid, Fundación Juan March, 2012.

Aguirre, Osvaldo (comp.), *Juan Lazarte. Escritos sobre medicina social y otros temas*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2018.

Allan, Robin, “Walt Disney and Europe”, en *Visual Resources*, Vol. XIV, London, Routledge/Taylor & Francis, 1999, pp. 275-295.

_____ *Walt Disney and Europe. European influences on the animated feature films of Walt Disney*, London, John Libbey & Company Ltd, 1999.

Altamirano, Carlos, “Campo Intelectual”, en Altamirano, Carlos (dir.), *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2008 [2002], pp. 9-12.

_____ “Ideologías políticas y debate cívico”, en Torre, Juan Carlos (dir. de tomo), *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955),* Tomo VIII, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2002, pp. 207-255.

Amigo, Roberto, “San Martín y el *Paso de los Andes*. Lectura iconográfica”, en *El Cruce de los Andes. Exposición conmemorativa del Bicentenario: San Juan*, cat. exp., San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2017, pp. 9-75.

Anna Green, *French paintings of childhood and adolescence, 1848-1886*, New York, Routledge, 2016 [2007].

Appadurai, Arjun, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001 [1996].

Armando, Adriana, “Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte”, en Amigo, Roberto y Petrina, Alberto, *La hora americana 1910-1950*, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, pp. 189-203.

_____ “Artistas mujeres, la gráfica y las artes decorativas: el caso de tres revistas culturales de Rosario”, en *Avances. Revista del Área Artes*, nº 14, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2008-2009, pp. 63-76.

_____ “Propósitos y valoraciones de revistas culturales de Rosario en los años veinte”, en *Separata «Editores, escritores y artistas en libros y revistas del siglo XX»*, año XVIII, nº 26, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre de 2020, pp. 1-37.

_____ “Telas sobre mujeres: una breve antología de pintores rosarinos”, en *Teórica*, nº 1, Córdoba, Fundación Rosalía Soneira, septiembre 2005, pp. 17-29.

_____ “Una perspectiva sobre la participación de mujeres artistas en Rosario”, en *Avances. Revista del Área Artes*, nº 18, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2010-2011, pp. 39-50.

_____ *Figuras de mujeres, imaginarios masculinos. Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX*, Rosario, Fundación OSDE, 2009.

_____ *La naturaleza de las mujeres. Artistas rosarinas entre 1910 y 2010*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2010.

Artundo, Patricia M. (dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008.

Avanzi, Beatrice; Ferrari, Daniela (dir.) *Retorno a la belleza, obras maestras del arte italiano de entreguerras*, cat. exp., Madrid, Fundación Mapfre, 2017.

Aynsley, Jeremy, “Fashioning graphics in the 1920s: typefaces, magazines and fashion”, en Aynsley, Jeremy; Forde, Kate (ed.), *Design and the modern magazine*, New York, Manchester University Press, 2007, pp. 37-55.

Badoi, Olivia, “A feeling for Wood itself: Lynd Ward’s Arboreal Modernism”, en *Cycle*, Volume 6, n° 2, 2021, Doi https://doi.org/10.26597/mod.0207.

Belini, Claudio, “Peronismo, nacionalizaciones y sociedades mixtas. El fracaso de la Empresa Mixta Telefónica Argentina, 1946-1948”, en *Revista de Historia Iberoamericana*, vol. 6, nº 2, 2013, disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/26553/BeliniRHIB.pdf?sequence=1&isAllowed=y, última revisión 15 de marzo de 2021.

Bell, Daniel; Mac Donald, Dwight, *et.al. Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985 [1969].

Benavidez Bedoya, Alfredo, *El grabado social y político en la Argentina del siglo XX*, cat. exp., La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1993.

Benjamin, Walter, "Sobre el concepto de historia" en *Obras 1, 2*, Madrid, Abada, 2008, pp. 303-318.

Berger, Peter, *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Ed. Kairón, 1998.

Bernardo Orge y Milena Bertolino, "Hacia una periodización crítica de la edición de literatura en la provincia de Santa Fe", en *Actas Jornadas "La ciudad que yo inventé"*, Rosario, Centro de Estudios en Literatura Argentina, 2018.

Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica/Grijalbo, 1994 [1975].

Biagini, Hugo E., "Romain Rolland y el Movimiento Reformista Latinoamericano", en *Páginas de Filosofía*, año VI, nº 8, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Comahue, diciembre de 1999, pp. 81-84.

Bialostocki, Jan, "Los «temas de encuadre» y las imágenes arquetipo", en *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1972 [1966], pp. 111-124.

Bisso, Andrés y Celentano, Adrián, "La lucha antifascista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) (1935-1943)", en Biagini, Huego E. y Roig, Arturo A. (dir.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, Tomo II, Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 235-265.

Bogart, Michele H. *Artist, advertising and the borders of art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.

Bonet, Juan Manuel y Fauchereau, Serge, *Juan Gris: dibujos satíricos de la colección Emilio Ferré*, cat. exp., París, Instituto Cervantes, 2014.

_____ "Los Delaunay y sus amigos españoles", en *Robert y Sonia Delaunay*, cat. exp., Madrid, Fundación Juan March, 1982.

Boni, Nicolás, *Pintores, escenógrafos y decoradores en Rosario a comienzos del siglo XX: relaciones entre las artes plásticas y la lírica*, Tesis de doctorado, Rosario, UNR, 2019.

Borrini, Alberto, *Publicidad: el quinto poder*, Buenos Aires, El Cronista Comercial, 1984 [1980].

Borzello, Frances, *En casa. El interior doméstico en el arte*, Barcelona, Electa, 2006.

Bourdieu, Pierre, "La ilusión biográfica", en *Historia y Fuente Oral*, nº 2, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 74-83.

_____ *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montressor, 2002 [1966].

_____ *Las reglas del arte: génesis y estructura de campo literario*, Madrid, Anagrama, 2010 [1992].

Brown, Kathryn (ed.), *The Art Book Tradition in Twentieth-Century*, Farnham, Ashgate, 2013.

Brown, Kathryn, "Introduction", en *Women Readers in French Painting 1870-1890. A Space for the Imagination*, New York, Routledge, 2016, pp. 1-14.

Brown, Marilyn, "Introduction: Baudelaire between Rousseau and Freud", en *Picturing Children: constructions of childhood between Rousseau and Freud*, New York, Routledge, 2017 [2002], pp. 1-26.

Brzyski, Anna, "Introduction: Canons and Art History", en Brzyski, Anna (ed.) *Partisan Canons*, Durham, Duke University Press, 2007, pp. 1-25.

Burucúa, José E.; Jáuregui, Andrea; Malosetti Costa, Laura; Munilla, María Lía, "Influencia de los tipos iconográficos de la Revolución Francesa en los países del Plata", en AA.VV., *Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990, pp. 129-140

Caldo, Paula; Pellegrini M.; Micaela y Mosso, Agustina, "Usos sociales de la historia. La estrategia de Olga Cossettini, Rosario, 1935-1943", en *Panta Rei. Revista digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, s/n, Murcia, 2016, pp. 97-110, Doi: http://dx.doi.org/10.6018/pantarei/2016/6

Campazas, Alberto, *Historia de los barrios de Rosario*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 1997.

Candiano, Leonardo y Peralta, Lucas, *Boedo. Orígenes de una literatura militante*, Buenos Aires, Ediciones Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2007.

Carli, Sandra, "Escuela Nueva, cultura y política", en Biagini, Hugo y Roig, Arturo (dir.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, Tomo I., Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 363-371.

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.

Celant, Germano, Gianelli, Ida (coord.), *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, cat. exp., Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1990.

Ceserani, Remo, *Lo Fantástico*, Madrid, Visor, 1999 [1996].

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1990.

Chevalier, Jean (dir.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.

Ciria, Alberto. "El pacto Roca-Runciman y el comercio de carnes: una gran clave", en Cantón, Darío; Moreno, José Luis; Ciria, Alberto, *La democracia constitucional y su crisis*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986, pp. 124-129.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1995 [1991].

Clair, Jean (ed.), *The Great Parade. Portrait of the artists as clown,* New Haven and London, Yale University Press, 2004.

Clair, Jean, *et.al*., *Le realismes, 1919-1939*, cat. exp., París, Centre Georges Pompidou, 1980.

_____ *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid, Visor, 1999 [1996].

Combalía Dexeus, Victoria, "Volviendo al surrealismo", en *París y los surrealistas*, cat. exp., Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, junio-septiembre de 2005, pp. 15-23.

Correas, Horacio, *20 años de permanencia en la pintura*, Rosario, Galería Carrillo, 1973.

Cossia, Lautaro, "El Centenario en la revista *Monos y Monadas*. De la mitología nacional a la representación de una mitología rosarina", en Malosetti Costa, Laura; Gené, Marcela (comps.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 109-135.

Crego, Charo, *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, Madrid, Abada editores, 2007.

Crow, Thomas, "Modernidad y cultura de masas en las artes visuales", en *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002 [1996], pp. 11-44.

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

Da Orden, María Liliana y Melón Pirro, Julio César (comps.), *Prensa y Peronismo. Discursos, prácticas, empresas, 1943-1958*, Rosario, Prohistoria Ediciones, 2007.

DaCosta Kaufmann, Thomas; Dossin, Catherine; Joyeux-Prunel, Béatrice (ed.), *Circulations in the global history of art*, London/New York, Routledge, 2015.

Daniel, Kendra, "Kay Nielsen´s life and work: artist, designer, innovator", en *East of the sun and West of the moon. Old tales from the North*, Köln, Taschen, 2015, pp. 19-32.

Darnton, Robert, "Los campesinos cuentan cuentos: el significado de Mamá Oca", en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, FCE, 2000 [1984], pp. 15-80.

_____ *Las razones del libro. Futuro, presente y pasado*, Madrid, Trama Editorial, 2010.

David Batchelor "«Esta libertad, este orden»: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial", en: Fer, Briony; Batchelor, David; Wood, Paul, *Realismo, racionalismo y surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999.

De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, Buenos Aires, FCE, 2014.

_____ *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición*, Buenos Aires, Ampersand, 2019.

De la Colina, Rubén, *Juan Grela*, Rosario, GraficArte, 2006.

De Laurentis, Fabiana; 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.

De Sagastizábal, Leandro, *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba, 1995.

De Santis, Pablo, *Rico Tipo y las chicas de Divito*, Buenos Aires, Espasa Humor Gráfico, 1993.

Del Carril, Bonifacio, *Iconografía del General San Martín*, Buenos Aires, Emecé, 1971.

Delgado, Sergio, "Realismo y región. Narrativas de Juan Carlos Dávalos, Justo P. Sáenz, Amaro Villanueva y Mateo Booz", en Gramuglio, María Teresa (dir. de

tomo), *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 6, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 345-366.

Delgado, Verónica; Mailhe, Alejandra y Rogers, Geraldine (coord.), *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX),* La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2014.

Dell'Acqua, Amadeo, *La caricatura política argentina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1960.

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

Devoto, Fernando, "El Nacionalismo antes del Nacionalismo", en *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005, pp. 1-46.

Didi Huberman, Georges, "La exposición como máquina de guerra", en *Minerva, Revista del Círculo de Bellas Artes*, Nº 16, Madrid, 2011, pp. 24-28.

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

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

_____ "Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina", en *Separata*, nº 15, Rosario, CIAAL/UNR, 2010, pp. 20-37

_____ "Museo imaginario. Museo Castagnino: el grabado como arte autónomo (Rosario, 1942)", en Szir, Sandra; Tell, Verónica; Usubiaga, Viviana, (coord.), *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis. VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 2011, pp. 325-336.

Domínguez Rubio, Lucas, *El anarquismo argentino*, Buenos Aires, Libros de Anarres, 2018.

Dosse, François, *El arte de la biografía: entre historia y ficción*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

Drew, Ned; Sternberger, Paul, *By its cover. Modern American Book Cover Design*, New York, Princeton Architectural Press, 2005.

Drucker, Johanna, *The Visible Word. Experimental typography and modern art, 1909-1923*, London, The University of Chicago Press, 1994.

Dubatti, Jorge, "1930-1945", en *Cien años de Teatro Argentino, desde 1910 a nuestros días,* Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, 2012, pp. 61-100.

Duncan, Alastair, *El Art Déco*, Barcelona, Destino, 1994.

Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1991.

Fanés, Fèlix, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, Madrid, Alianza, 2007.

Fantoni, Guillermo, "Alucinante realidad: la cotidiana presencia de lo sobrenatural en los grabados de Leónidas Gambartes", en *Teórica*, nº 0, Córdoba, Fundación Rosalía Soneira, 2004, pp. 19-31.

_____ "Elecciones de un museo: salones, premios y otras adquisiciones", disponible en: https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/324/title/Elecciones-de-un-museo%3A-salones%2C-premios-y-otras-adquisiciones, última revisión 26 de mayo de 2020.

_____ "Aldo Magnani: palabras inéditas", Rosario, 2017 (mimeo)

_____ "Fin de ciudad, biografía plástica de Aldo Magnani", en *Ojos de cristal: obras de Aldo Magnani 1948-1978*, Rosario, Ediciones Castagnino/macro, 2022, pp. 8-25.

_____ "Los futuros del pasado: tradiciones de ruptura en el arte de Rosario", en *Revista Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, Año 5, nº 5, Mendoza, INCIHUSA/CRICYT, diciembre de 2004, pp. 26-31.

_____ "Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral", en Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (ed.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II, Buenos Aires, CAIA/Eduntref, 2012, pp. 505-527.

_____ "Travesías del realismo mágico. Leónidas Gambartes entre la realidad y el ensueño", en *Separata, «Caminos hacia Gambartes»,* año III, nº 5 y 6, Rosario, CIAAL/UNR, octubre de 2003, pp. 1-27.

_____ *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2014.

_____ *Instantáneas sobre el arte de la ciudad de Santa Fe. Una antología desde el siglo XIX hasta el presente*, Rosario, Fundación OSDE, 2007.

_____ *La diversidad de lo moderno: arte de Rosario en los años 50*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2011.

_____ *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 1997.

Fer, Briony; Batchelor, David; Wood, Paul, *Realismo, racionalismo y surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999.

Fernández, María del Carmen; D´Ascanio, Gabriela; Welti, Elisa, "Vanguardias artísticas y vanguardias pedagógicas. Análisis de la revista *Quid Novi?* (Rosario, 1932-1934)", en *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas*, Centro de Estudios Espigas–IIPC-UNSAM, Buenos Aires, mayo de 2017, disponible en: http://www.revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/68, última revisión 1 de junio de 2019.

Fernández, Sandra y Armida, Marisa, "La política rosarina", en Pla, Alberto J. (coord.), *Rosario en la historia (de 1930 a nuestros días)*, Tomo I, Rosario, UNR editora, 2000, pp. 64-107.

Ferrer, Nelson, "Los gráficos en la era peronista", en *Historia de los gráficos argentinos. Sus luchas, sus instituciones 1857-1957*, Buenos Aires, Dos Orillas, 2008, pp. 325-354.

Finkelstein, Esther, "Estampas en la ciudad. La Agrupación de Grabadores de Rosario en la década del cincuenta", en *Separata, «Instituciones, agrupaciones y salones en Rosario y Santa Fe»*, año XVII, nº 24, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre de 2019, pp. 51-79.

_____ "Retratos, figuras y síntesis: xilografías y aguafuertes de Clelia Barroso", en *I Jornadas Internas de Investigación en Artes*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, octubre de 2019 (mimeo).

Fiorucci, Flavia, *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*, Buenos Aires, Biblos, 2011.

Fisac Seco, Javier, *La caricatura política en la Guerra Fría: 1946-1963*, cat. exp., Valencia, Col-legi Major Rector Peset, Universitat de Valencia, 1999.

Foffani, Enrique; Mancini, Adriana, "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje", en Drucaroff, Elsa (dir. de tomo), *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 11, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 261-291.

Gans, Herbert J., *High Culture and Popular Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books, 1999 [1974].

García Sebastiani, Marcela (ed.), *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo. Conflictos políticos e ideológicos en la Argentina (1930-1955),* Vervuet, Iberoamericana, 2006.

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.

Gené, Marcela y Szir, Sandra (comp.), *A vuelta de página. Usos del impreso ilustrado en Buenos Aires (siglos XIX-XX)*, Buenos Aires, Edhasa, 2018.

Gené, Marcela, “El “Pelado” y el “Peludo”: dilemas cómicos de la política de los años veinte”, en Gené, Marcela y Szir, Sandra (comp.), *A vuelta de página. Usos del impreso ilustrado en Buenos Aires, siglos XIX-XX*, Buenos Aires, Edhasa, 2018, pp. 215-240.

_____ De “Viruta y Chicharrón” a “Pantaleón Carmona”. El humor gráfico en la prensa masiva (1910-1930)”, en Actas *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Mendoza, 2013.

_____ *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Gergich, Andrea, “De impresores y tipógrafos a diseñadores. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y los nuevos modos de concebir las formas gráficas a comienzos del siglo XX, en camino a la conformación del campo del diseño”, en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, nº 133, Universidad de Palermo, Buenos Aires, pp. 131-147.

_____ “Nueva Tipografía, nuevos tipógrafos. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y la profesionalización de la gráfica local en las primeras décadas del siglo XX”, en Ares, Fabio (comp.), *En torno a la Imprenta de Buenos Aires, 1780-1940,* Buenos Aires, Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2018.

Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Península, 2011 [1976].

_____ *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*, Buenos Aires, Prometeo libros, 2013 [1986].

Giuliani, Alejandra, *Editores y política. Entre el mercado latinoamericano de libros y el primer peronismo (1938-1955)*, Temperley, Tren en Movimiento, 2018.

Giunta, Andrea, “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, en Penhos, Marta y Wechsler, Diana (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 153-190.

Gociol, Judith y Rosemberg, Diego, *Historia del humor gráfico en Argentina*, Lleida, Editorial Milenio, 2015.

Gombrich, Ernst H., “El arsenal del caricaturista”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Debate, 1998 [1963], pp. 127-142.

Gopnik, Adam, “Caricature”, en Varnedoe, Kirk; Gopnik, Adam, *High & Low. Modern art and popular culture,* cat. exp., New York, The Museum of Modern Art, pp. 121-122.

Grenier, Catherine (ed.), *Multiple modernities 1905-1970*, cat. exp., Paris, Centre National d´Art et de Culture Georges Pompidou, 2014.

Gudiño Kramer, Luis, *Escritores y plásticos del litoral*, Santa Fe, El litoral, 1955.

Guevara, Martina, “La construcción de un centro cultural desde la periferia: Juan Filloy y el Museo de Bellas Artes de Río Cuarto”, en *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, nº 1, Vol. 8, enero-junio de 2018, disponible en http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2107, última revisión 3 de abril de 2020.

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

Guy, Donna y Wolfson, Leandro, “Refinería Argentina, 1888-1930: límites de la tecnología azucarera en una economía periférica”, en *Desarrollo Económico*, vol. 28, nº 111, 1988, pp. 353-373.

Habermas, Jürger, “La modernidad, un proyecto incompleto”, en Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad*, México, Ed. Kairós, 1985 [1983], pp. 19-36.

Hammil, Faye y Hussey, Mark, *Modernism´s print culture*, Chennai, Bloomsbury Academic, 2016.

Hart, Marjolean, “Humour and Social Protest: An Introduction”, en: *International Review of Social History,* Vol. 52, Issue S15, New York, Cambridge University Press, December 2007, pp. 1-20.

Harthan, John, “The book beautiful and after, 1880-1980”, en *The history of the illustrated book. The Western tradition*, London, Thames and Hudson, 1997 [1981], pp. 227-281.

Hollis, Richard, *El diseño gráfico. Una historia abreviada*, Barcelona, Destino, 2000.

Hopkinson, Martin, *Ex libris: the art of bookplates*, London, The British Museum Press, 2011.

Huyssen, Andreas, *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006 [1986].

Iber, Patrick, *Neither Peace Nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

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

_____ *Aricana: 65 años*, *1943-2008*, Rosario, Amalevi, 2008.

Kery, Patricia Frantz, *Art Deco Graphics*, New York, Balance House, 1986.

Kirkham, Pat, "Women and the Inter-war Handicrafts Revival", en Attfield, Judy; Kirkham, Pat (eds.), *A View from the Interior. Feminism, Women, Design*, London, The Women´s Press, 1989, pp. 174-183.

Klein, Dan, "Art decó y funcionalismo", en Gruber, Alain (dir.), *Summa Artis. Historia General del Arte. Las artes decorativas en Europa*, Vol. XLVI, Madrid, Espasa Calpe, 2000 [1994], pp. 436-524.

Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz. *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza, 2012 [1989].

Korol, Juan Carlos, "La economía", 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. 17-48.

Lanciotti, Norma Silvana, "Inversiones, transferencia tecnológica y rentabilidad de las empresas extranjeras de electricidad en Argentina. La Sociedad de Electricidad de Rosario, 1910-1956", en *Anuario IEHS*, nº 23, Tandil, Instituto de Estudios Histórico-Sociales "Prof. Juan Carlos Grosso", 2008, pp. 89-117.

Larra, Raúl, *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*, Buenos Aires, Ediciones Conducta, 1978.

Levin, Florencia, *Humor gráfico. Manual de uso para la historia*, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2015.

Liernur, Jorge Francisco y Silvestri, Graciela, "El torbellino de la electrificación. Buenos Aires, 1880-1930", en *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

Litvak, Lily, “Los desheredados”, en *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2001, pp. 101-138.

Llorens, Tomás, et.al, *Mímesis. Realismos modernos, 1918-1945*, cat. exp., Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2005.

Logiódice, María Julia, “La trama teatral rosarina. La emergencia del circuito independiente como un espacio de tensión entre el profesional y filodramático”, en *Historia Regional*, nº 35, Segundo Semestre de 2016, pp. 81-97, disponible en: https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/16230/108Texto%20de%20art%c3%adculo-625-1-10-20161220.pdf?sequence=3&isAllowed=y, última revisión 25 de agosto de 2022.

Lucie-Smith, Edward, *The Art of Caricature*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.

Macor, Darío, “¿Una república liberal en los años 30? La experiencia demoprogresista en el Estado provincial santafesino”, en Ansaldi, Waldo; Pucciarelli, Alfredo; Villarruel, José C. (eds.), *Representaciones inconclusas. Las clases, los actores y los discursos de la memoria, 1912-1946*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1995, pp. 165-197.

Maderuelo, Javier y Sudhalter, Adrián, *Kurt Schwitters. Vanguardia y publicidad*, cat. exp., Madrid, Fundación Juan March, 2014.

Madsen, S. Tschudi, *Art Nouveau*, Madrid, Guadarrama, 1967.

Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (comp.), *Atrapados por la imagen: arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

_____ *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

Malosetti Costa, Laura y Penhos, Marta, “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa”, en *Ciudad / Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes, 1991, pp. 195-204.

Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid, Alianza, 1986.

Mark, Morrison S., *The public face of Modernism. Little magazines, audiences and reception, 1905-1920*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2000.

McMahon, Robert J., *La Guerra Fría, una breve introducción*, Madrid, Alianza, 2009 [2003].

Meggs, Philip B., *A History of Graphic Design*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1983.

Megías, Alicia, "De *Monos y Monadas* a *Gestos y Muecas*: el impacto de la política sobre el campo periodístico rosarino", en *Actas XVI Jornadas Interescuelas/Departamento de Historia*, Mar del Plata, 2017.

Mikielievich, Wladimir, *La imprenta en Rosario. Edición especial con motivo del 50 Aniversario de la Sociedad Industrial Gráfica de Rosario, 1919-1969*, Rosario, Sociedad Industrial Gráfica de Rosario, 1969.

Mitchell, William, J. T., (ed.), *The Language of Images*, The University of Chicago Press, 1980 [1974].

_____ *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2016 [1986].

_____ *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009.

Mitre, Bartolomé, *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*, Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1950.

Montes-Bradley, Eduardo (ed.), *El amigo de Filloy. Cartas de R-E Montes i Bradley a Juan Filloy (1935-1976)*, Charlottesville, HTP Press, 2016.

Montini, Pablo (comp.), *Los desterrados: artistas rosarinos en Cinema para todos (1931-1933)*, Rosario, Iván Rosado, 2020.

Morse, Richard, "Ciudades 'periféricas' como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)" en *Bifurcaciones. Revista de Estudios Urbanos*, disponible en [http://www.bifurcaciones.cl/003/bifurcaciones_003_Morse.pdf], última revisión 20 junio 2022.

Mouguelar, Lorena, "¿Qué hay de nuevo? Vanzo y la gráfica moderna en los primeros '30", en *Actas de las IV Jornadas Nacionales. Espacio, Memoria e Identidad*, CEEMI, Universidad Nacional de Rosario, 2007.

_____ "Instituciones culturales, antifascismo y amistad. Luchas por la legitimidad en Rosario", en Dávilo, Beatriz y otros (coord.), *Actas de las V Jornadas Nacionales "Espacio, Memoria e Identidad"*, Rosario, UNR, 2008.

_____ "Imágenes de la vida en la ciudad. Las portadas de Julio Vanzo para *Monos y Monadas* de Rosario", en *Separata*, año XIII, nº 18, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre de 2013, pp. 17-31.

_____ “Pintores, ilustradores y caricaturistas. El arte como profesión en Rosario a comienzos del siglo XX”, en *Caiana*, nº 6, Buenos Aires, 2015, pp. 118-131.

_____ “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, nº 29, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre de 2021, pp. 77-103, disponible en http://ciaal-unr.blogspot.com/, última revisión 27 de diciembre de 2022.

_____ “Rosario, el río y sus mujeres. Vanzo y Warecki en Monos y Monadas” en *Teórica,* nº 2, Córdoba, Fundación Rosalía Soneira, julio de 2006, pp. 45-54.

_____ *Julio Vanzo y el arte nuevo. De las experiencias gráficas a los murales*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013.

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

Müller, Luis (comp.), *Arquitectura moderna en Santa Fe (1935-1955). Ciudad, modernización y sociedad en la práctica arquitectónica santafesina,* Santa Fe, UNL, 2008.

Muñoz, Miguel Ángel, *Los Artistas del Pueblo 1920-1930*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008.

Nállim, Jorge A., “Representaciones: la “Nova Lex Perónica”, arte deshumanizado y dictadores histéricos”, en *Las raíces del antiperonismo. Orígenes históricos e ideológicos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2014, pp. 195-243.

Nochlin, Linda, *Representing Women*. New York, Thames and Hudson, 1999.

Ordaz, Luis, “El teatro en la vuelta de siglo: Florencio Sánchez”, en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, nº 31, Buenos Aires, CEAL, marzo de 1968, s/p.

_____ “Leónidas Barletta: hombre de teatro”, Buenos Aires, agosto de 1992, disponible en http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm, última revisión 8 de enero de 2021.

_____ “Teatro: desde la generación intermedia a la actualidad”, en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, nº 52, Buenos Aires, CEAL, julio de 1968, s/p.

Orrego Vicuña, Eugenio, *Iconografía de San Martín*, Universidad de Chile, 1938.

Osborne, Huw (ed.), *The rise of the Modernist Bookshop. Books and the commerce of culture in the twentieth century*, New York, Ashgate Publishing, 2015.

Palacio, Jorge, *Crónica del humor político en Argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993.

Palazzolo, Octavio (dir.), *Diez Años de Organización Sindical (compilación dispuesta por el Comité Ejecutivo)*, Buenos Aires, Federación Argentina de Periodistas, 1949.

Pasolini, Ricardo, "El nacimiento de una sensibilidad política. Cultura antifascista, comunismo y nación en la Argentina: entre la AIAPE y el Congreso Argentino de la Cultura, 1935-1955", en *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 45, nº 179, Buenos Aires, octubre-diciembre de 2005, pp. 403-433.

_____ "La internacional del espíritu: la cultura antifascista y las redes de solidaridad intelectual en la Argentina de los años treinta", en García Sebastiani, Marcela (ed.), *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo. Conflictos políticos e ideológicos en la Argentina (1930-1955),* Vervuert, Iberoamericana, 2006, pp. 43-76.

Pauls, Alan, *Lino Palacio. La infancia de la risa*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993

Paz, Marga (dir.), *El Teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

Pelegrinelli, Daniela, *Muñecas: memorias de la infancia 1875-1935*, Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", s/f.

Pelletieri, Osvaldo (dir.), *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna, 2006.

_____ "Escena y poder en el teatro argentino (1945-1955): peronismo y teatro", en Meyran, Daniel; Ortiz, Alejandro; Suréda, Francis (eds.), *Théâtre et pouvoir*, Perpignan, Presses Universitaires de Persignan, 2002, pp. 59-69.

Peter Burke, Peter, *La fabricación de Luis XIV*, San Sebastián, NEREA, 2003 [1992].

Peterson, Theodore, "Magazines for cultural minorities", en *Magazines in the Twentieth Century*, Urbana, The University of Illinois Press, 1956, s/p.

Petra, Adriana, "La AIAPE y la consolidación de una sensibilidad antifascista", en *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*, Buenos Aires, FCE, 2017, pp. 65-73.

Pettiná, Vanni, *Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina*, México, El Colegio de México, 2018.

Piotrwski, Piotr, “On the Spatial Turn, or Horizontal Art History”, en *Umeni*, Vol. 56, Issue 5, Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic, 2008, pp. 378-386.

Pontiggia, Elena, “El *Novecento* italiano: una síntesis”, en Avanzi, Beatrice; Ferrari, Daniela (dir.) *Retorno a la belleza, obras maestras del arte italiano de entreguerras*, cat. exp., Madrid, Fundación Mapfre, 2017, pp. 45-57.

Pound, Ezra, “Small magazines”, en *The English Journal*, Vol. XIX, n° 9, University of Chicago Press for National Council of Teachers of English, noviembre de 1930, pp. 689-704.

Pratt, Mary Louise, “La modernidad desde las Américas”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVI, nº 193, octubre-diciembre del 2000, pp. 831-840.

Prieto, Adolfo, “El Paraná y su expresión literaria”, en *Paraná, el pariente del mar*, Rosario, Ed. Biblioteca, 1973, pp. 395-420.

Prieto, Agustina, *et.al.*, *Ciudad de Rosario*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2010.

Rabinovich, Silvina, “Entre los mástiles del puerto y la luz del libro: los linóleos de José Marín Torrejón”, en *Separata, «Crónicas de entreguerras»*, año X, nº 15, Rosario, CIAAL/UNR, octubre de 2010, pp. 3-19.

_____ “Paisajes de claridad empañada. La presencia de la guerra en la obra gráfica de José Marín Torrejón, en *Avances. Revista del Área Artes*, CIFFyH/UNC, nº 18, 2010/2011, pp. 217-231.

Revel, Jacques, (dir.), “Presentación: la construcción de lo social”, en *Juegos de escalas. Experiencias de microanálisis*, Buenos Aires, UNSAM Edita, 2015 [1996], p. 9-17.

Revel, Jacques, “La biografía como problema historiográfico”, en *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social*, Buenos Aires, Manantial, 2017 [1984], pp. 217-228.

Ridenti, Marcelo, “Artistas comunistas latinoamericanos: nacionalismo y star system soviético”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, nº 23, 2019, pp. 205-210.

Risetti, Ricardo, *Memorias del Teatro Independiente Argentino, 1930-1970 Buenos Aires*, Buenos Aires, Corregidor, 2004.

Rivera, Jorge B., “Un marco de referencia para los años 30”, en *Panorama de la historieta en la Argentina*, Buenos Aires, Coquena Grupo Editor, 1992, pp. 28-44.

_____ *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2006 [1995].

_____ "El auge de la industria cultural (1930-1955)", en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, nº 95, Buenos Aires, CEAL, 1981, pp. 577-600.

_____ "Para una cronología de la historieta", en Ford, Aníbal, Rivera, Jorge B. y Romano, Eduardo, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985, pp. 70-88.

Rodríguez Muñoz, Alberto, *Los años sin sosiego*, Buenos Aires, Ed. del Autor, 2000.

Rogers, Geraldine, *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2008.

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.

Roldán, Diego, "Tiempo libre, ciudad e higiene. Las experiencias balnearias en Rosario, Argentina (1886-1940)", en *Scripta Nova*, vol. XII, nº 262, Barcelona, abril de 2008, s/p.

Rolland, Romain, *El Teatro Del pueblo*, Buenos Aires, Quetzal, 1953.

Román, Claudia, *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*, Buenos Aires, Ampersand, 2017.

Romero, Luis Alberto, "Buenos Aires en la entreguerra: libros baratos y cultura de los sectores populares", en Armus, Diego. (comp.), *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990, pp. 39-89.

_____ "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.

Rosenblum, Robert y Janson H. W., "Théodore Géricault", en *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992, p.140.

Rossi, Cristina, "Cambios de rumbo. Nuevas orientaciones en las rutas artísticas entre 1940 y 1960", en Baldasarre, María Isabel; Dolinko, Silvia (ed.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Vol. I, Archivos del CAIA V, Buenos Aires, EDUNTREF, 2012, pp. 123-157.

Ruiz Díaz, Emiliano, "Los gauchiperonistas (1945-1975)", en *Antología gauchiperonista (1945-1975)*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2021, pp. 9-64.

Saavedra, María Inés y Artundo, Patricia M. (dir.), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires, UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia de las Artes "Julio El Payró", 2002.

San Miguel, Luis F., "Historia de las imprentas en Rosario", en *Revista de Historia de Rosario*, año XXXVII, nº 45, Junta de Historia de Rosario, 2005, pp. 63-69.

Sardi, Valeria; Blake, Cristina, *Poéticas para la infancia*, Buenos Aires, La Bohemia, 2011.

Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997 [1983].

Sarlo, Beatriz, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004 [1992].

_____ *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003 [1988].

_____ "Intelectuales y revistas: razones de una práctica", en *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970, América: Cahiers du CRICCAL*, nº 9-10, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1992. pp. 9-16.

_____ *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011 [1985].

Schiller, Gertrud, "The Deposition and the Entombment of Christ", en *Iconography of Christian Art*, *Vol. II., The Passion of Jesus Christ*, Greenwich, New York Graphic Society, 1972, pp. 164-184.

Schorske, Carl E., *Pensar con la historia. Ensayos sobre la transición a la modernidad*, Buenos Aires, Taurus, 2001 [1998].

Schwartz, Jorge, "Introducción", en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002 [1991], pp. 33-94.

Serviddio, Fabiana, "Until we win la guerra. Transformaciones en la obra de Molina Campos a contraluz del panamericanismo", en *Panambí*, nº 8, Valparaíso, junio de 2019, Doi: 10.22370/panambi.2019.8.1321

Shikes, Ralph E.; Heller, Steven, *The Art of Satire: Painters as Caricaturist and Cartoonist from Delacroix to Picasso*, New York, Pratt Graphics Center and Horizon Press, 1984.

Silva Beauregard, Paulette, "Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como una galería del progreso", en González Stephan, Beatriz y

Andermann, Jens (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, pp. 373-406.

Silver, Kenneth E. (coord.), *Chaos & Classicism. Art in France, Italy and Germany, 1918-1936*, New York, Solomon Guggenheim Museum, 2011

Sloan, Kim, *Places of the mind. British watercolour landscapes 1850-1950*, cat. exp., London, Thames & Hudson/The British Museum, 2007.

Slullitel, Isidoro, *Pintores de Rosario en lo que va del siglo*, Rosario, MMBAJBC, 1964.

Starobinski, Jean, *Retrato del artista como saltimbanqui*, Madrid, Abada, 2007 [1970].

Starr, Figura (ed.), *German Expressionism: The graphic impulse*, cat. exp., New York, The Museum of Modern Art, 2011.

Stead, Evanghelia (ed.), *Readings books and prints as cultural objects*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.

Stefanetti Kojrowicz, Claudia y Prutsch, Ursula, "Apóstoles y Azara: dos colonias polaco-rutenas en Argentina vistas por las autoridades argentinas y austro-húngaras", en Opatrný, Josef (ed.), *Emigración Centroeuropea a América Latina*. Vol. II., Praga, Universidad Carolina de Praga/Editorial Karolinum, 2002, pp. 147-160.

Sternau, Susan A., *Art Deco. Flights Of Artistic Fancy*, London, Tiger Books International, 1997.

Sueiro Seoane, Susana, *Posguerra, publicidad y propaganda [1939-1959]*, cat. exp., Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007.

Szir, Sandra (coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2016.

_____ *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2006.

_____ "Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en Caras y Caretas (1898-1908), en Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 109-139.

_____ *El semanario popular ilustrado Caras y Caretas y las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad. Buenos Aires 1898-1908*, Tesis Doctoral, UBA, 2011 (mimeo).

Tarcus, Horacio, *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*, Temperley, Tren en Movimiento, 2020.

Tello, Clide, "Santa Fe, Rosario (1940-1959)", en Pelletieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, Vol. II, Buenos Aires, Galerna, 2007, pp. 433-469.

Theofylakti, Zavitsanou, *Humor y discurso político. El humor como recurso de opinión y crítica en la prensa contemporánea griega y española*, Tesis doctoral, disponible en http://hdl.handle.net/10803/385361, última revisión 8 de julio de 2020.

Tossi, Mauricio, "Tópicos estéticos e ideológicos del teatro independiente en Tucumán: 1957-1961. El caso de Alberto Rodríguez Muñoz", en *Cuaderno de Historia del teatro*, nº 2, Universidad Nacional de Río Negro, 2012, pp. 151-172.

Trastoy, Beatriz, "El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina", en Gramuglio, María Teresa (dir. de tomo), *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2014, pp. 477-494.

Tsakona, Villy; Popa, Diana Elena (ed.), *Studies in Political Humour. Discourse Approaches to Politics, Society and Culture*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011.

Uribe, Reynaldo, "No teníamos otro horizonte que la revolución", en *Sudestada. Cultura, política y actualidad*, nº 90, Buenos Aires, julio de 2010, disponible en: https://www.revistasudestada.com.ar/, última revisión 18 de mayo de 2020.

Urrutia, Alberto, "Orígenes del Círculo de la Prensa de Rosario", en *Revista de Historia de Rosario*, Año IV, Nº 11, Sociedad de Historia de Rosario, enero-junio de 1966, pp. 78-84.

Varnedoe, Kirk y Gopnik, Adam, *High & low: modern art [and] popular culture*, cat. exp. New York, The Museum of Modern Art, 1990.

_____ *Modern art and popular culture: readings in high & low*, New York, The Museum of Modern Art, 1990.

Vázquez Lucio, Oscar E., *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*, Tomos I y II, Buenos Aires, Eudeba, 1985.

Veliscek, Elisabet, "Aldo Magnani en Amigos del Arte. Un recorrido por los salones", en Fantoni, Guillermo *et.al., Ojos de cristal: obras de Aldo Magnani 1948-1978*, cat. exp., Rosario, Ediciones Castagnino/macro, 2022, pp. 26-35.

_____ "De la melancolía al horror. Una aproximación a la gráfica de Ricardo Warecki", en *La Trama de la Comunicación*, vol. 20, nº 1, Rosario, Anuario del

Departamento de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, UNR, 2016, pp. 91-111.

_____ "El río, el barrio y el paisaje: grabados de Ricardo Warecki y Santiago Minturn Zerva hacia los años cuarenta", en *Separata «Imágenes impresas»,* año XIII, nº 18, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre de 2013, pp. 32-46.

_____ "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, nº 24, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre de 2019, pp. 1-49.

_____ "Obreros heroicos e industrias modernas: los boletines de la Empresa Municipal Mixta de Transporte del Rosario", en *Avances. Revista de Artes*, nº 22, Córdoba, UNC, 2012-2013, pp. 291-305.

Veliscek, Elisabet; Finkelstein, Esther, *Mundos impresos. Grabadores modernos en Rosario*, cat. exp., Buenos Aires, Espacio de Arte-Fundación OSDE, 2015.

Verdon, Timothy, *María en el arte europeo*, Barcelona, Electa, 2005.

Vovelle, Michel, "La Revolución Francesa: ¿matriz de una heroización moderna?, en Chust, Manuel; Mínguez, Víctor (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847),* Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia, 2003, pp. 19-29.

Wechsler, Diana, "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945" en Burucúa, José Emilio (dir. de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 269-314.

_____ "Itinerarios del novecento. Encuentros y apropiaciones de una tradición en las metrópolis del Río de la Plata", en *Separata*, CIAAL/UNR, Año VI, nº 11, noviembre de 2006, pp. 3-18.

Welti, Elisa, "El profesorado de dibujo en la Escuela Normal Nº 2 (Rosario, 1935-1949): Una escuela de 'formación estética para el futuro niño argentino'", en *Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación*, nº 6, Rosario, UNR, 2011, pp. 253-270.

Westad, Odd Arne, *La Guerra Fría. Una historia mundial*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.

Williams, Raymond, *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 2002 [1989].

_____ *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994 [1981].

_____ *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2011 [1973].

_____ *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009 [1977].

Wye, Deborah, "Sobre arte y libros: una introducción", en Rowel, Margit; Wye, Deborah, *et.al*., *El libro ruso de vanguardia 1910-1934*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, pp. 10-23.

Zayas de Lima, Perla, *El teatro en el primer peronismo (1943-1955)*, Buenos Aires, Eudeba, 2017.