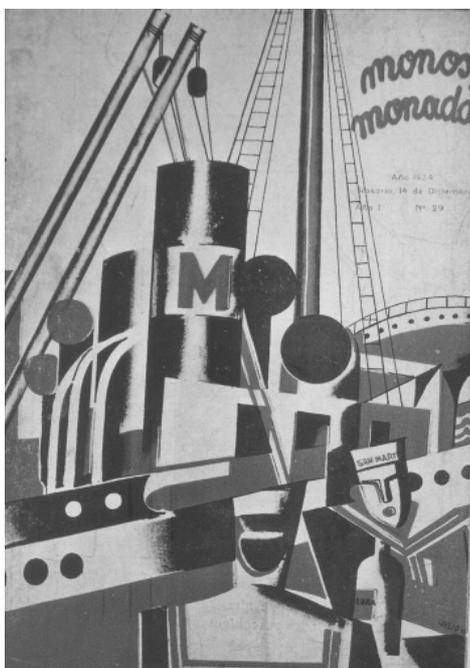


S E P A R A T A

año XIII / N° 18 / diciembre de 2013



Imágenes impresas

Lia Munilla Lacasa, Sandra Szir y Georgina Gluzman / Multiplicación de imágenes y cultura visual. Bacle y el arribo de la litografía a Buenos Aires (1828-1838)

Lorena Mouguelar / Imágenes de la vida en la ciudad. Las portadas de Julio Vanzo para *Monos* y *Monadas* de Rosario

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

Fernando Davis / Poéticas oblicuas. Grabado, cuerpos y poesía en *Diagonal Cero*

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

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

Director:
Guillermo Fantoni

Comité de Asesores Externos:
José Emilio Burucúa, Ana Longoni, Mariano Mestman,
Marcelo Nusenovich, José Antonio Pérez Gollán,
Gabriela Siracusano, Diana Wechsler.

ISSN 1853-3353

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: adrianayguillermo@express.com.ar

Portada: Julio Vanzo, S/T (Puerto), portada de *Monos y Monadas*, a.1, n.29, Rosario, 14 de diciembre de 1934.

La edición de este número contó con el apoyo financiero de la ASOCIACIÓN "JOSÉ PEDRONI" de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.

Separata se imprime en los talleres de Propuesta Gráfica, Larrea 2902, Rosario.
propuesta@steel.com.ar; propuestag@yahoo.com.ar

Lia Munilla Lacasa*, Sandra Szir** y Georgina Gluzman*** /
Multiplicación de imágenes y cultura visual. Bacle y el arribo de la
litografía a Buenos Aires (1828-1838)

Introducción

En el año 1828 se instaló en Buenos Aires el primer establecimiento comercial que implementó en forma sostenida la tecnología litográfica como método de producción de documentos e imágenes. Este hecho introdujo una práctica novedosa en la cultura visual porteña. Durante el lapso de casi diez años en los cuales operó, la firma “Bacle y Cía.” –denominada desde 1829 “Litografía del Estado”– produjo y puso en circulación una considerable cantidad de objetos gráficos de diverso carácter. En el soporte de libros, folletos o láminas diseminó retratos de hombres públicos, vistas, álbumes ilustrados de trajes y costumbres, imágenes estampadas en hojas sueltas, papeles de música, libros con portadas o ilustraciones litografiadas, documentos oficiales o particulares como patentes, títulos de propiedad, invitaciones, letras de cambio, programas de teatro, planos topográficos, mapas y diagramas. Publicó asimismo los primeros periódicos ilustrados locales y posibilitó el emplazamiento de imágenes y elementos decorativos en todo tipo de trabajos comerciales. Pero además desarrolló gran parte de la propaganda política del régimen rosista produciendo a través de la impresión litográfica divisas federales así como el retrato de Juan Manuel de Rosas multiplicado en fundas de sombreros, guantes o chalecos.

Este trabajo forma parte de una investigación mayor que estudia la historia cultural, social y material de la producción litográfica en la Argentina en el siglo XIX, marco en el cual el carácter y los alcances del caso de César Hipólito Bacle y la Litografía del Estado se presentan como peculiares. El propósito consiste en describir y brindar algunos indicios para la interpretación histórico cultural del fenómeno en el contexto de lo que entendemos como un evento significativo en la coyuntura de la cultura visual local.¹ Analizar la producción litográfica desde la actual historia del arte con algunas estrategias interpretativas de carácter interdisciplinar y revisar las fuentes con preguntas que no han sido formuladas por los historiadores que nos precedieron conducen a nuevas perspectivas para la comprensión de la cuestión del impacto de la tecnología litográfica.

En una narrativa histórica suele ubicarse a Bacle entre los creadores de un conjunto de obras homogeneizada en la categoría de iconografía nacional. La historiografía argentina en general lo presenta en su carácter de productor de impresos artísticos y a él mismo como artista. Si bien

desconocemos aún en detalle el trabajo del día a día del taller litográfico de aquella época y los diversos roles que en él se ejercían, no compartimos el criterio de atribuirle a Bacle todas las obras salidas de sus prensas eludiendo la consideración del proceso productivo del medio litográfico que implica una responsabilidad colectiva. Por otra parte, se soslaya a menudo el hecho de que Bacle pueda ser sólo una pieza visible de un entramado mayor y parte de un programa político, comercial o cultural en el cual él cumplía el encargo de un comitente sin adherir necesariamente al destino de las imágenes. Por último, creemos que se debe examinar la producción de Bacle en su totalidad y no sólo las obras consideradas artísticas a fin de aproximarnos a una valoración del impacto social de los objetos gráficos salidos de la litografía en su recepción en los variados campos en los que esos objetos desempeñaron una función.

Intentamos indicar pues cómo se dio a través de la producción del taller litográfico establecido por César H. Bacle y su mujer Adrienne Macaire el primer fenómeno importante de multiplicación de imágenes



Arthur Onslow. *Repartidor de pan*, 1830, litografía s/papel.

en Buenos Aires y como esto produjo una transformación en la cultura visual de la sociedad porteña. Este movimiento, vinculado con toda una serie de factores tecnológicos, económicos, políticos, sociales y culturales no ha sido revisado desde los últimos trabajos de investigación que tuvieron lugar en las últimas décadas. A fin de proporcionar una valoración histórica del papel cumplido por la Litografía del Estado nos proponemos comprender los procesos de producción intelectuales y materiales a partir de algunos ejemplos y al mismo tiempo considerar la participación local en una suerte de fenómeno de globalización visual.

¿Artista o empresario?

En ausencia de una obra histórica de conjunto que atienda la especificidad de la litografía en la Argentina, los trabajos publicados conciernen al aspecto artístico del medio litográfico y provienen de historiadores del arte o de historiadores que se han ocupado de estudios iconográficos. En la conformación de categorías en los primeros modos de especulación de la historiografía artística argentina, Eduardo Schiaffino incluyó la figura de César H. Bacle junto con otros artistas “precursores” en un periodo en el cual el “estado de la cultura social en Buenos Aires” era pobre e indeciso en un medio limitado por las presencias “apagaluces” de déspotas y caudillos.² Por su parte, José María Lozano Mouján explora las obras y artistas por entonces canónicos insertando sin embargo un capítulo sobre las artes

gráficas, en las que destaca el papel de la litografía que, durante los años 1820 a 1860 “substituyó a la pintura casi ausente en el Río de la Plata”.³ De acuerdo a su perspectiva, el verdadero impulso se produjo a través de la llegada de Bacle y su esposa, conocedores de la materia “a quienes difícilmente nadie ha sobrepasado aquí”.⁴ Lozano Mouján menciona algunas de las producciones de Bacle, los nombres de los colaboradores, y destaca la calidad superior de la obra de este “artista” con respecto a la de los litógrafos posteriores sobre todo en los trabajos de “ornamentación (proclamas, decretos)” y en los estudios de costumbres. Señala además, que Bacle ha sido el primero que ha cultivado el género caricaturesco.

El estudio abarcador de José León Pagano sobre el arte argentino trazó una perspectiva más amplia acerca de Bacle y la litografía y sugirió algunas hipótesis que sin embargo no fueron reanudadas posteriormente. La construcción conceptual de Pagano se funda en la idea de Bacle como empresario y forjador de una industria. Afirma que “no fue nunca, en ningún momento, un artista puro, dominado por la fiebre de un ideal. El sentido práctico movió y guió su afán productivo. Un especulador, decimos, mitad luz, mitad sombra...”.⁵ En la visión de Pagano, Bacle, en su carácter de empresario, de querellante defendiendo sus intereses, no encaja en el perfil romántico de artista, pero es también sin embargo, un “héroe” de “esfuerzo continuado” con una obra de gran magnitud.⁶ Pero resulta significativa la posición de Pagano acerca de la autoría de la producción litográfica cuando lo que se mira es evidentemente la labor artística. Lo califica como “dibujante muy de segundo plano”, sin “estilo”, aunque con una significativa “gracia ingenua” sobre todo en la observación de motivos populares en los que el “espíritu de la obra aventaja su estructura formal”. Las escenas descubren vacilaciones y desmayos atribuidas por Pagano a una técnica “rebelde a la voluntad de forma, indócil a la exigencia expresiva” que no logra calidez ya que provienen de un hombre “formado y educado para la ciencia”. Pero afirma que “personificamos en Bacle las condiciones de los grabados salidos de su litografía. En rigor, es difícil identificar una intervención *directa* en la copiosa producción de su firma editorial.”⁷ En cambio, es Adrienne Macaire, su esposa –“la mano ejecutora del grafismo marital”– y sus otros colaboradores los verdaderos autores de las obras, aunque en todos se advierten aptitudes semejantes.

Pero casi todo lo que conocemos sobre la producción de la Litografía del Estado y lo que sabemos de la labor de Bacle provienen del discurso y la tarea de los coleccionistas e historiadores Alejo González Garaño y Bonifacio del Carril y del historiador Rodolfo Trostiné, cuyas actuaciones⁸



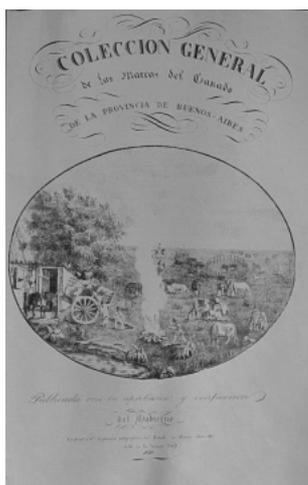
César Hipólito Bacle. Señora porteña con traje de Iglesia (Serie N° 5), 1833 -1834, litografía coloreada s/papel, 18 x 24 cm. Museo Isaac Fernández Blanco.

y publicaciones principales⁹ se desarrollaron entre los años 1930 y 1980 aproximadamente. En su aspiración a un saber científico estos historiadores integraron con fuentes y documentos escritos, las imágenes caracterizadas como representativas de una “iconografía nacional”. Textos e imágenes eran considerados conjuntamente instrumentos ineludibles para el ejercicio de una erudición tendiente a construir una narrativa del pasado argentino y brindar una reconstrucción precisa y objetiva. Los objetos visuales provenientes de un coleccionismo “patriótico”¹⁰ constituían una oportuna contribución. La disciplina histórica en articulación con demandas estatales y sociales formalizó en la enseñanza escolar la aspiración de unificar en una identidad común una población culturalmente heterogénea, algunas de las imágenes de Bacle fueron, en ese periodo, rescatadas con ese propósito.

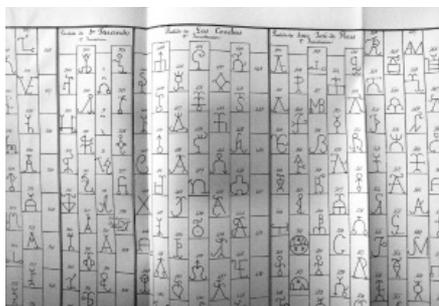
Estos estudios dedicados a Bacle lo señalan como hombre “cultísimo” y “destacado artista”, también cartógrafo, entendido en trabajos de geodesia y topografía, naturalista y botánico distinguido.¹¹ Mientras que del Carril lo sitúa más como editor que autor de sus obras,¹² Trostiné lo presenta como una de las “figuras artísticas más populares del siglo XIX”, renovador y educador de la “vida artística porteña”.¹³ González Garaño indica que Bacle “dictó una cátedra de buen gusto” tratando de sacudir el medio hostil y refractario que sin embargo lo recibió, y en el cual logró abrir nuevos horizontes para las artes gráficas al instalar definitivamente, luego de un compromiso aplicado, la litografía en Argentina.¹⁴

Sin embargo los historiadores mencionados no tienen certeza de la fecha de arribo de Bacle a nuestro país, y poco se sabe de su formación así como de las actividades que desarrolló antes de su llegada a Buenos Aires. Trostiné y del Carril afirman que había nacido en Versoix, en los alrededores de Ginebra, Suiza, en 1794. Hijo de un maestro relojero, se casó en 1816 con la miniaturista y pintora Adrienne Pauline Macaire con la que viajó a Buenos Aires. Había realizado viajes exploratorios por África acompañando expediciones de carácter científico en los cuales probablemente actuó como naturalista.

Reconocido como artista o empresario, nos interesa explorar su carácter de litógrafo, que abarca, sin embargo, tanto conocimientos técnicos como competencias visuales y habilidades comerciales. De su preparación como litógrafo la bibliografía citada afirma que Bacle desconocía la técnica antes de llegar a Buenos Aires. Si bien en la ciudad de Ginebra se había instalado la litografía antes de 1820¹⁵ evidentemente Bacle no la había practicado. José M. Mariluz Urquijo cita una circular fechada el 15 de abril de 1831 en la cual



César Hipólito Bacle. Colección general de las Marcas de Ganado de la Provincia de Buenos Aires, 1834, litografía s/papel.



César Hipólito Bacle. Colección general de las Marcas de Ganado de la Provincia de Buenos Aires, 1834, litografía s/papel.

Bacle afirmaba: "...el difícil arte de la litografía nos había sido absolutamente desconocido tanto a nosotros como a nuestros empleados antes de nuestra llegada a esta capital y nuestro celo y esfuerzos no habían podido hasta hoy suplir nuestra inexperiencia...".¹⁶ Cierta habilidad técnica, la ayuda de sus colaboradores entre los cuales se encontraron varios ilustradores y hombres con conocimientos en caligrafía y cartografía, la experiencia de otros artesanos de imprenta conocedores de la cultura gráfica, y la probable asistencia de tempranos tratados litográficos como el de G. Engelmann¹⁷, el de Ch. J. Hullmandel¹⁸ o el del propio Alois Senefelder¹⁹, pudieron haber actuado como guías para habilitar la prensa litográfica que existía en Buenos Aires y fundar el taller Bacle y Cía en circunstancias pioneras y en un periodo en el cual la litografía comenzaba a expandirse en Europa y América.

Bacle evidentemente fue instruyéndose en los detalles técnicos y reconoció rápidamente las posibilidades comerciales, proveyó el capital inicial para el desarrollo y las modestas campañas promocionales. Pero fundamentalmente advirtió las variadas aplicaciones del proceso de producción litográfico, la posibilidad de los artistas de utilizar el medio sin la intermediación de un grabador, pero también los usos más allá de la reproducción de obras artísticas. Es decir, la capacidad de la técnica de introducir con facilidad imágenes o elementos decorativos en todo género de impreso y comunicación, insertando en la vida cotidiana una práctica nueva de consumo visual.

Sus productos y proceso de producción

El "Repartidor de pan", lámina litografiada por Arthur Onslow²⁰ en 1830 en la Litografía del Estado, representa el exterior de la imprenta litográfica. Una casa baja cuya ventana enrejada actúa a modo de vidriera en la cual se exhiben reproducciones litográficas –se distinguen retratos y otras vistas– que despiertan la curiosidad de dos niños. En el frente, el letrero anuncia el nombre de la firma. Carecemos sin embargo de imágenes o descripciones de su interior pero algunos indicios documentales reponen ideas acerca del equipamiento disponible en la misma. El anuncio del remate de las pertenencias del taller tras la muerte de Bacle en 1838 en *La Gaceta Mercantil* indica:

Remates. Por Tomas Gowland

En la Litografía del finado D. Cesario Bacle, calle de la Catedral n° 17.

El jueves 5 y viernes 6 del entrante Abril, a las 11 en punto, se rematarán indispensablemente a la mejor postura, por orden del Sr. Juez de Primera Instancia, todas las existencias de dicha Litografía.



Adrienne Macaire de Bacle. *Carlos María de Alvear*, 1830, litografía s/papel. Museo Histórico Nacional.



Boletín del Comercio, Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales, 1835.

Una hermosa prensa de fierro de patente completa,
 2 id. Id. Id. Para Litografías completas.
 Una numerosa porción de tipos y adornos de diferentes clases,
 500 colecciones del primer año del Museo,
 374 ejemplares del Museo Americano
 Planos, cuadernos con marcas,
 Impresos, 100 cuadernos trages del país,
 Moldes para escritura, ejemplares Recuerdos Sangrientos,
 Varios cuadernos, libros de distintas clases,
 Novenas, &c, &c.
 Un mostrador grande con vidrieras,
 Uno Id. más pequeño
 Barandas como para escritorios de varios tamaños,
 Algunos armarios, un aparador,
 Mesas, estantes, un busto de Napoleón.
 Dos quinqués, varias piezas de bronce,
 Cuadritos con diferentes pinturas,
 Resmas de papel de imprimir y de otras clases
 Un escritorio grande
 Y una porción de artículos y muebles que se
 Manifestarán a la hora del remate.²¹



El Recopilador, 1836.

González Garaño provee referencias al respecto y afirma que en 1834, la Litografía del Estado contaba con tres prensas, 150 piedras litográficas y empleaba 34 obreros.²² Si bien no sabemos de qué tipo de prensas se trataba, es seguro que debían ser máquinas manuales de palanca lateral de presión o molinete, que provenían del aporte tecnológico europeo y su perfeccionamiento después de los primeros modelos concebidos por Senefelder. Se fabricaban principalmente en Inglaterra, Francia o Alemania, y también en Estados Unidos. La prensa “de fierro” podía ser inglesa o norteamericana de donde provenían las máquinas metálicas, mientras que Francia y Alemania privilegiaban los modelos construidos en madera. Las prensas manuales, grandes y lentas, serán reemplazadas por las mecánicas a vapor después de mediados de siglo cuando la necesidad de la producción demandó mayor rapidez, las que se accionaban en forma manual perdurarían para trabajos artísticos.²³

El tamaño del taller de Bacle representa lo usual para esa época que marca los inicios de la expansión del negocio litográfico. En el inventario de la primera imprenta litográfica mexicana instalada por el italiano Claudio Linati de Prevost en 1826 figuran: una prensa pequeña de tres cilindros y una prensa grande con palanca, tinta, un surtido de lápices litográficos, hoja de acero para plumas litográficas, 34 piedras de 11 libras

cada una, 7 piedras de 70 sobre 100 libras, 11 piedras para música de a 16 sobre 19 libras, una colección de estampas para modelo de todo género.²⁴ Para la década de 1820 en Londres se encontraban instalados alrededor de 70 talleres litográficos y en París unos 300, y si bien había establecimientos importantes la norma más general era la pequeña manufactura.²⁵

La tecnología litográfica, creada por Alois Senefelder en Munich a fines de los años 1790²⁶, representaba un proceso de impresión de carácter diferente al de los utilizados hasta ese momento, la tipografía y el huecograbado.²⁷ La impresión tipográfica consistía en la composición con tipos móviles –en relieve– y la posibilidad de insertar junto a los textos, tacos de madera para grabar imágenes, en tanto para la reproducción de grabados en metal se utilizaban planchas talladas en hueco que requerían de una prensa especial y de un soporte separado de la hoja en la que se estampaba el texto. La litografía, en cambio, era una impresión en plano a partir del tratamiento de una piedra caliza en la que las marcas a imprimir se realizaban a través de diversas técnicas con pincel o pluma con tinta grasa o un crayón. La piedra se humedecía, las marcas grasosas del crayón retenían la tinta que la piedra húmeda rechazaba. Seguidamente se colocaba el papel sobre la piedra y se imprimía ejerciendo presión con la prensa.

Las posibilidades que la litografía ofrecía de trabajar directamente sobre la piedra, presentaba como resultado cierta libertad en el diseño de portadas y todo tipo de trabajos comerciales ya que al ser posible que palabras, imágenes y otras marcas gráficas sean dibujadas a mano, ilustraciones u ornamentaciones interactuaban con un texto también dibujado a mano de un modo flexible. Pero revela, por otro lado, una pluralidad mayor en sus aplicaciones ya que constituye asimismo un proceso de duplicación, que con relativa rapidez y economía puede reproducir documentos manuscritos en cualquier tipo de caracteres. Una técnica para artistas, y además, un modo de duplicar diagramas, mapas y documentos que requieran una puesta en página no lineal.

Un aviso de la Litografía del Estado publicado en *La Gaceta Mercantil* en el año 1833 revela el rango de trabajos que el negocio captaba, o, al menos esperaba atraer.

Litografía del Estado.

Esta imprenta se acaba de trasladar a la calle de la Catedral N° 17, al lado del Banco. – Allí se encontrarán siempre y a precios los más moderados – Conocimientos y letras de cambio en castellano, francés, inglés y portugués – papel rayado para música, y varias piezas de música compuestas por diferentes maestros de esta capital – también retratos de los hombres más



Alejandro Heredia, litografía s/papel, Museo Histórico Nacional.



La columna de Trajano, diario *El Recopilador* N° 3, 1836.

célebres – vistas y trages de Buenos Ayres – planos de la ciudad – mapas de la Provincia – el plano topográfico de esta Provincia con la delineación de todos los terrenos, estancias y chacras – cuadernos de premios mensuales – dibujos para bordar – *Napoleón y su época*, en castellano – papel y muestras de dibujo – papel de marquillas y de luto – falsas y un sinnúmero de otros artículos que se pueden ver en dicho establecimiento en el cual se hacen también en el día tarjetas, rótulos, esquelas de convite de luto y de matrimonio, música, circulares, facsímiles, y todo lo que concierne a la litografía.

Pero los documentos disponibles indican que no solo insistía Bacle en la variedad de trabajos que la litografía conseguía elaborar sino en la calidad que éstos alcanzaban. El 17 de enero de 1831 al proponer Bacle al Departamento de Policía la impresión de los pasaportes afirmaba “que los Pasaportes espedidos por la Policía, no llegaban en mucho a ser tan bien hechos como las Patentes de Navegación usadas en la Comandancia de Marina hechas por nosotros, y sin dudas que una pieza tan esencial destinada á ser vista por todos los pueblos de la tierra, dijera, con la grandor actual del Pueblo Argentino”.²⁸ En el mismo sentido en el pleito con el gobierno y el periodista e historiador Pedro de Angelis, responsable de la Imprenta del Estado, César H. Bacle defiende la litografía y apela también al fundamento de la calidad. El intercambio de comunicaciones que esta controversia suscitó entre los meses de julio y septiembre de 1834 señala la competencia entre tipografía y litografía por un mercado reducido y los favores del gobierno. En la protesta de Bacle ante la circular emitida por el gobierno en el cual ordenaba a todas las reparticiones oficiales que cualquier impresión hecha con fondos del Estado debía hacerse por la Imprenta del Estado afirmaba:

Me veo pues forzado a rogar a V.E. se sirva declarar cuáles son las impresiones que pertenecen a la Imprenta ordinaria; pues como dicha imprenta puede hacer, *aunque de un modo sumamente inferior*, casi todos los trabajos que hasta ahora han sido de la Litografía, así como los encabezamientos de cartas, las letras y pagarés, los despachos, ya sería lo mismo que mandar cerrar el así único establecimiento Litográfico que hay en este País.

Así pues, confiando en que la justicia de V.E. no dejará que un solo establecimiento monopolice los trabajos que pertenecen a otros ramos, suplico respetuosamente V.E. se sirva declarar que generalmente todos los trabajos que en Europa y en todos los países donde hay Litografía, son hechos por la Litografía, se ejecutan aquí por la Litografía también; tanto más cuanto que si el comercio de esta Capital da la preferencia a la Litografía para letras, pagarés y más por ser este *modo mucho mejor, y más decente*, no sería justo que solo el Gobierno procediese de este modo, por favorecer un solo establecimiento.²⁹

Al respecto de Angelis responde que el nombramiento de la firma de Bacle como Litografía del Estado era sólo nominal sin que obligue al gobierno a compromiso alguno en cuanto a envío de trabajos, mientras que su propio título como Imprenta del Estado estaba basado en un acuerdo de derechos y obligaciones. Pero además impugna el argumento de la calidad superior de la litografía presentado por Bacle concediendo sin embargo que debe acudir al proceso litográfico cuando deba grabarse “un mapa, un retrato, un dibujo cualquiera”.³⁰ Pero que de ningún modo puede considerarse de calidad inferior los productos de la composición tipográfica que no podrían presentar más igualdad de una serie de letras que salen del mismo molde. Concluye además de Angelis, apoyándose en la pertenencia de los grabados en una tradición artística en la cual la litografía no había ingresado:

En la composición de las obras que cita el Sr. Bacle no entran mas elementos que los que son propios y fundamentales de una imprenta á saber; letras y armas: ni con unas ni con otras puede competir la litografía. 1° porque segun lo indicamos, las letras vaciadas en el mismo molde salen mas iguales y perfectas que las que puede trazar con la pluma el mas habil caligrafo; y 2° porque las armas de la imprenta son grabados en cobre y las de la litografía dibujadas en la piedra; y no se necesita ser artista para decidir cual de estos dos modos es inferior.³¹

Más allá de la discusión acerca de la naturaleza estética o la calidad de los resultados de los artefactos producidos por la litografía y los de los grabados, una de las seguras ventajas que proveía la técnica litográfica era la economía. En 1830 Avelino Díaz comunica al gobierno la conveniencia de publicar sus lecciones de geometría para la Universidad de Buenos Aires a través de la nueva técnica ya que “la litografía presenta una economía considerable respecto al grabado”.³²

Cabe preguntarse pues los motivos por los cuales la litografía, aunque no fue la única, hegemonizó la reproducción de imágenes durante el siglo XIX en Buenos Aires, al menos hasta la ampliación del uso de las técnicas fotomecánicas en las últimas dos décadas del siglo y luego del fotograbado después de 1890. ¿Fueron las posibilidades en cuanto a rapidez de ejecución o bajos costos, o fue la cualidad de la litografía de expresar rasgos particulares en los artefactos que producían que explotaron los productores, editores y artistas? ¿Qué efectos tuvo el propio proceso litográfico en los objetos visuales que salieron de sus prensas y en el diseño de los impresos? Y, finalmente ¿cuáles fueron los resultados de la expansión de la litografía en los usos y prácticas de recepción de las imágenes y en la cultura visual?

THE PENNY MAGAZINE

Society for the Diffusion of Useful Knowledge.

PUBLISHED EVERY MONTH. THOMAS A. STUBBS.

1833.



La columna de Trajano, diario The Penny Magazine N° 97, 1833.

Si bien no podemos responder a todas estas preguntas, podemos conjeturar acerca de las posibilidades de reproducción de imágenes que se ofrecieron a la cultura visual a partir de la adopción de la técnica litográfica. Las tecnologías de reproducción habilitaron el consumo de nuevos objetos en tanto imágenes generando nuevas prácticas y experiencias en las cuales la práctica estética podía estar ligada a la praxis cotidiana. Los estudios visuales atienden a estos nuevos objetos no por su valor estético sino por sus sentidos y sus modos de definir experiencias visuales en contextos históricos particulares.³³ La visión se analiza entonces como ejercicio diferencial, mediatizado por las tecnologías, los discursos, las instituciones que facilitaron su visión y las formaciones sociales que la posibilitan.

Si examinamos entonces los impresos que se conocen producidos en la Litografía del Estado³⁴ encontramos diversidad de usos y funciones, grados de utilidad, mensajes políticos, persuasivos y distintos rasgos estéticos o culturales. Tal es el caso de las obras más conocidas como *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (1830-1835), el *Registro de Marcas de Ganado de la Provincia de Buenos Aires*, los numerosos retratos, los periódicos como el *Boletín del Comercio*, *Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales* (1835), *El Museo Americano* (1835-36) y *El Recopilador* (1836). Pero además, una cantidad de obras consideradas por Trostiné “menores” de uso efímero, tales como invitaciones de teatro, papeles comerciales, invitaciones a funerales o bodas, en las que por primera vez se ofrecía la posibilidad a bajo precio de insertar una imagen o emplazar cualquier tipo de decoración introdujo la novedad de impulsar la circulación de miles de impresos en su gran mayoría ilustrados. Algunos documentos prueban el hecho de que una tirada promedio para impresos que se ofrecían al mercado era de 500 ejemplares, siguiendo el catálogo de González Garaño y la cantidad de objetos que enumera resulta más de 200.000 impresos en el espacio público y privado de la vida porteña entre los tempranos años de 1828 y 1838 sólo de la producción de la Litografía del Estado.

El caso de los periódicos y la globalización de la imagen

El análisis del caso particular de los periódicos y sus procesos de producción indica que las imágenes multiplicadas ahora a través de la litografía pertenecen a una cultura de cierta manera globalizada que se apoyó en las tecnologías difundiendo modos de representación y mensajes visuales. Durante 1835 y 1836, la Litografía del Estado publicó *El Museo Americano* y *El Recopilador*, publicaciones periódicas que contienen el corpus más numeroso de imágenes producidas por la empresa de Bacle. Para

el mismo periodo la firma ejecutó diversas láminas, tales como *El Excmo. Sr. Brigadier General Don Juan Manuel de Rosas, Restaurador de las Leyes, Gobernador y Capitán General de la Provincia de Buenos Aires*, *El Excmo. Sr. Gobernador y Comandante de las Provincias de Salta, Jujuy y Catamarca*, *Dr. Don Alejandro Heredia*, *Sra. D. Encarnación Ezcurra de Rosas*, *Asesinato del General Don Juan Facundo Quiroga* (1836) y *Vida de Santa Genoveva* (1835). Por otra parte, se imprimió el *Almanaque Federal* (1836) y, entre 1833 y 1835, Bacle dio a conocer la segunda serie de los *Trages y costumbres*. Asimismo, se ejecutaron diversos folletos, hojas, sueltos, programas de teatro e impresos menores, como facturas o invitaciones.³⁵



Tippou-Saib, diario *El Recopilador* N° 20, 1836.

El Museo Americano y *El Recopilador* constituyeron artefactos visuales novedosos en la Buenos Aires de la década de 1830.³⁶ Ambas publicaciones colocaron en un lugar privilegiado a la imagen, incluyendo de una a cinco imágenes por número.³⁷ El examen detallado de las imágenes de ambas revistas sugiere la existencia de múltiples fuentes. Han sido identificadas algunas de ellas pero es indudable que existieron otras publicaciones en la biblioteca de Bacle, un auténtico banco de imágenes al alcance de la mano. Entre las publicaciones confrontadas con *El Museo Americano* y *El Recopilador* se destaca *Le Magasin Pittoresque*, revista francesa cuyo primer número data de 1833.

González Garaño se ha referido a *El Museo Americano* como “un periódico sin originalidad y sin carácter, calcado en sus similares europeos y actualmente sin otro interés que el bibliográfico”.³⁸ En realidad, es posible complejizar esta mirada y atender a las transformaciones de las fuentes de estas revistas. Aunque muchos de sus contenidos hayan sido trasplantados, no es posible desconocer las mediaciones introducidas tanto por las traducciones y las modificaciones producidas durante la copia de la imagen.

Un primer aspecto a analizar son las selecciones operadas sobre el material utilizado como fuente. En este punto se debe señalar que *The Penny Magazine* —referente último de este tipo de publicaciones—, *Le Magasin Pittoresque* y *El Instructor* abarcaron un espectro de temas indudablemente mayor al presente en las revistas editadas en Buenos Aires. Un breve recorrido por estas fuentes revela la coexistencia de diversos intereses: escenas históricas, reproducciones de obras de arte —tanto clásicas como contemporáneas—, asuntos religiosos, contenidos científicos, información geográfica de diversas partes del mundo, descripciones de flora y fauna exóticas así como un nutrido conjunto de textos e imágenes referidas a los pueblos no europeos a través de una mirada claramente occidental. Pero para *El*

Museo Americano y *El Recopilador* se operó una selección de un repertorio que en líneas generales privilegió los contenidos de intereses científicos y, por otro, a temas orientalistas. En este sentido es posible afirmar que lejos de la ausencia de originalidad y carácter propugnada por González Garaño existió un recorte acorde a las inquietudes de los lectores porteños.

Además, las imágenes fueron sometidas a múltiples cambios. Éstos afectaron aspectos como la dirección de la imagen, dando origen a representaciones que —aunque copiaban una fuente—, cambiaban la orientación de la misma. Asimismo, la calidad de la imagen de origen fue frecuentemente optimizada, al realizarse nuevas litografías a partir de fuentes, hecha a menudo con desgastadas matrices que circulaban por el continente europeo. Pero también las imágenes podían ser considerablemente alteradas, si bien no en sus líneas fundamentales. En escasas oportunidades se incluyeron ilustraciones realizadas especialmente para la publicación.

Conclusiones

Investigaciones de más largo aliento deberían poder evaluar el verdadero impacto del fenómeno descrito en este trabajo. Los datos analizados nos presentan el arribo de la litografía a Buenos Aires como una promesa de diseminación y consumo de imágenes. Sin embargo, las fuentes señalan dificultades para la implementación de ese destino. Quejas de Bacle por la escasa suscripción a determinados proyectos, o la cantidad de impresos sobrantes en el remate de las existencias del establecimiento (“500 colecciones del *Museo Americano*” y “374 ejemplares...”) indican que la avidez visual del público porteño no se tradujo en lo inmediato en una práctica de utilización de imágenes generalizada.



Omai, diario *El Museo Americano* N° 46, 1835.

* Universidad Nacional de San Martín, Universidad Torcuato Di Tella.

** Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional Tres de Febrero, Universidad Nacional de San Martín.

*** Universidad de Buenos Aires.

¹ En cuanto a debates y nuevos problemas que aborda la corriente de los estudios de la cultura visual pueden leerse en numerosas publicaciones. Véase como ejemplos algunos de los trabajos volcados en los principales libros sobre el tema: Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Cambridge, Polity-Blackwell, 1991; Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds.) *Visual Culture: Images and Interpretation*, Hanover-London, Wesleyan University Press, 1994; Chris Jenks (ed.), *Visual Culture*, London-New York, Routledge, 1995; Jon Bird et al. (eds.), *The Block Reader in Visual Culture*, London-New York, Routledge, 1996; Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, London-New York, Routledge, 1998; Jessica Evans, Stuart Hall (eds.), *Visual*

Culture: The Reader, London-Thousand Oaks-New Delhi, Sage, 1999; Marita Sturken, Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, New York, Oxford University Press, 2001; Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Williamstown, Mass., Sterling and Francine Clark Institute, 2002; Débora Cherry (ed.), *Art: History: Visual: Culture*, Malden-Oxford, Blackwell Publishing, 2005; Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge, Mass.-London, The MIT Press, 2006.

² Schiaffino, Eduardo, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1849)*, Buenos Aires, Edición del autor, 1933, pp. 84-95.

³ Lozano Mouján, José María, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, t. I, Buenos Aires, Edición del autor, 1937, p. 132.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, pp. 126 y 127.

⁸ Con "actuaciones" nos referimos además de las tareas académicas a los roles como coleccionistas, difusores y gestores cumplidos por González Garaño y Bonifacio del Carril, a las actividades institucionales en la Academia Nacional de Bellas Artes, en la Academia Nacional de Historia, Museo Histórico, entre otras.

⁹ Entre las obras principales de estos autores referidas a la litografía pueden citarse: Alejo González Garaño, "Los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. Un capítulo en la vida del litógrafo Bacle", *La Nación*, Buenos Aires, 8 de julio de 1928; Bacle. *Litógrafo del Estado. 1828-1838*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933; "Prólogo", en *Exposición Juan Leon Palliere, 1825-1887*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1935; Carlos E. Pellegrini, *1800-1875. Discurso de recepción como Miembro de Número de la Academia Nacional de la Historia*, Buenos Aires, 1939; *Iconografía de Rivadavia*, Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1945; C. H. Pellegrini. *Su obra, su vida, su tiempo*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1946; "Prologo", Bacle y Cia. Impresor Litógrafo del Estado, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*, (Edición facsimilar), Buenos Aires, Viau, 1947; González Garaño, Alejo B. y Alfredo, *El grabado en la Argentina, 1705-1942*, Rosario, Museo Castagnino, 1942. De Bonifacio del Carril: *Monumenta Iconographica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina. 1536-1860*. Buenos Aires. Emecé, 1964; *Iconografía del General San Martín*. Buenos Aires, Emece, 1971; *El gaucho a través de la iconografía*. Buenos Aires. Emecé, 1978; *Los indios en la Argentina. 1536-1845 según la iconografía de la época*. Buenos Aires. Emecé, 1992. De Rodolfo Trostiné véase: Bacle. *Ensayo*, Buenos Aires, Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina, 1953; *Un colaborador de Bacle: el litógrafo Juan F. Guerrin, s/d*; *Introducción de la litografía en la Argentina, 1824-1827*, Buenos Aires, Talleres Gráficos San Pablo. 1948.

¹⁰ Ravignani en González Garaño, Alejo, *Carlos E. Pellegrini, 1800-1875. Discurso de recepción como Miembro de Número de la Academia Nacional de la Historia*, Buenos Aires, 1939, p. 14.

¹¹ González Garaño, Alejo, Bacle. *Litógrafo del Estado. 1828-1838*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933.

¹² Del Carril, Bonifacio, *Monumenta Iconographica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina. 1536-1860*, Buenos Aires. Emecé, 1964.

¹³ Trostiné, Rodolfo, Bacle. *Ensayo*, Buenos Aires, Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina, 1953, p. 25.

¹⁴ González Garaño, *op. cit.*, 1933, p. 11.



Omai, diario *Magasin Pittoresque* N° 17, 1835.

- ¹⁵ Twyman, Michael, *Breaking the Mould: The First Hundred Years of Lithography*, London, The British Library, 2001, p. 18.
- ¹⁶ Mariluz Urquijo, José M., "Artistas poco conocidos en la época de Rosas", *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, No. 3, Buenos Aires, 1952, pp. 83-90.
- ¹⁷ Godefroy Engelmann, *Manuel du dessinateur litographe*, Paris, s/d, 1822.
- ¹⁸ Charles Joseph Hullmandel, *The Art of Drawing on Stone*, London, R. Akermann, 1824.
- ¹⁹ Alois Senefelder, *A complete course of lithography: containing clear and explicit instructions in all the different branches and manners of that art: accompanied by illustrative specimens of drawing. To which is prefixed a history of lithography, from its origin to the present time*, London, R. Akermann, 1819.
- ²⁰ Arthur Onslow fue socio de Bacle en la primera época.
- ²¹ *La Gaceta Mercantil*, a. 15, n° 4441, Buenos Aires, sábado 31 de marzo de 1838, p. 7
- ²² González Garaño, *op. cit.*, 1933, p. 19.
- ²³ De Sousa, Jöрге, *La mémoire lithographique. 200 ans d'images*, Paris, Arts & Métiers du Livre, 1998, pp. 35 y ss.
- ²⁴ Idem. Véase también María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, UNAM, 2005; Laura Suárez de la Torre (coord.), Miguel Angel Castro (ed.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México, Instituto Mora-UNAM, 2001; catálogo de la exposición *Nación de imágenes, la litografía mexicana del siglo XIX*, México, MUNAL, 1994.
- ²⁵ Twyman, *op. cit.*, p. 37.
- ²⁶ El proceso fue creado aproximadamente en 1796 y patentado en 1799.
- ²⁷ De Sousa, *op. cit.*, pp. 9 y ss.
- ²⁸ Archivo Histórico Provincial Dr. Ricardo Levene.
- ²⁹ Archivo Histórico Provincial Dr. Ricardo Levene. El destacado es nuestro.
- ³⁰ *Ibid.*
- ³¹ *Ibid.* Subrayado en el documento original manuscrito.
- ³² Trostiné, *op. cit.*
- ³³ Schwartz, Vanessa R. y Jeannene M. Przyblyski (eds.), *The Nineteenth Century Visual Culture Reader*, New York-London, Routledge, 2004, p. 4.
- ³⁴ El catálogo producido por González Garaño para la exposición de la Asociación Amigos del Arte en 1933, con los objetos que formaban parte de su colección constituye la lista más completa de la producción del taller. Lamentablemente la colección se dispersó tras la muerte del coleccionista y no conocemos el paradero de muchos de los objetos.
- ³⁵ González Garaño, *op. cit.*, 1933, pp. 36 y ss.
- ³⁶ Szir, Sandra, "Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. *El Museo Americano*. 1835-1836", *Estudios*, 18: 36, julio-diciembre de 2010, pp. 296-322.
- ³⁷ *El Museo Americano* contenía al menos dos litografías por número, mientras que *El Reco-pilador* incluía una única lámina por número.
- ³⁸ González Garaño, *op. cit.*, 1933, p. 22.

Lorena Mouguelar* / Imágenes de la vida en la ciudad.

Las portadas de Julio Vanzo para *Monos y Monadas* de Rosario

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, sus necesidades, sus ilusiones y desesperanzas, siguiéndola en su ritmo acelerado, –colmenar musicalmente zumbante, en vibrante himno al trabajo– como una antena que capte todas sus resonancias.¹

Durante la primera mitad del siglo XX y en consonancia con muchos otros conglomerados urbanos del mundo occidental, Rosario sufrió un acelerado proceso de modernización que repercutió en todos los aspectos de la vida de sus habitantes. El nuevo paisaje de la ciudad en permanente movimiento fue alternativamente celebrado o denunciado por artistas e intelectuales que por distintas vías intentaron asir una realidad en gran medida desconcertante. Estas respuestas encontraron su inmediato reflejo en las revistas que fueron emergiendo, captando de un modo vívido los principales debates y preocupaciones de cada época. En este sentido, estos textos colectivos constituirían documentos privilegiados para la historia de la cultura.²

Entre los numerosos cambios que afectaron la vida cotidiana de miles de personas en las grandes urbes, ya desde mediados del siglo XIX se produjo a nivel nacional un creciente proceso de multiplicación de publicaciones periódicas ilustradas.³ Las artes gráficas aplicadas a la industria editorial fueron una de las tantas modalidades a través de las cuales el modernismo estético logró difundirse en forma masiva. Inclusive, en muchas ocasiones, las revistas y periódicos funcionaron como canales alternativos a los circuitos artísticos tradicionales para producciones ligadas a las últimas tendencias estéticas. De esta manera, un gran cúmulo de imágenes realizadas por artistas actualizados y diestros enriqueció la cultura visual de un nuevo público ampliado.⁴

En el caso particular de Rosario, una revista ilustrada de interés general emergió en ese complejo y diversificado mundo impreso, registrando con sus dos etapas momentos significativos de la historia del modernismo en la ciudad. *Monos y Monadas. Semanario Festivo, Literario y de Actualidades*, fue publicada inicialmente entre junio de 1910 y abril de 1913, con un hiato de un año desde marzo de 1912. Un par de décadas más tarde volvió a circular con el subtítulo *La revista de Rosario*, desplegándose entre mediados de 1934 y principios de 1936. Con su primera etapa se insertó



Portada de *Monos y Monadas*, a.1, n.1, Rosario, 1/6/1934.

en el clima ideológico del Centenario, momento en el que por otra parte se configuró definitivamente un campo cultural autónomo en nuestra ciudad. Pese a no ser una revista dedicada en forma específica a las artes, cuya gráfica estuvo a cargo de José de la Guardia y luego de Manuel Caro, maestros extranjeros como Mateo Casella y Eugenio Fornells y destacadas personalidades de la primera generación como César Augusto Caggiano, Alfredo Guido y Luis A. Paz ilustraron sus páginas en forma esporádica. La presentación visual de *Monos y Monadas* reflejó el acercamiento de los creadores locales a las principales tendencias estéticas de cada época. En el caso de la primera década, el simbolismo y el *art nouveau*. Ya en la segunda etapa de la revista, la amplia difusión del modernismo estético se evidenció a través de la incorporación de elementos de las vanguardias históricas, que derivaron en el período de entreguerras en lenguajes como el *art déco* y las nuevas formas de la figuración. La presencia de prestigiosos exponentes del arte moderno de Rosario, como Julio Vanzo, Ricardo Warecki, Leónidas Gambartes o Andrés Calabrese, fue fundamental en la elaboración del conjunto de imágenes de gran calidad que la caracterizó.

La dominancia de imágenes sintéticas, con fuertes contrastes de valor y formas geometrizadas en una revista de actualidades destinada a un público masivo, como fue *Monos y Monadas*, denota el amplio nivel de difusión que había alcanzado el arte nuevo. Aquellas tendencias estéticas que a finales de los veinte o comienzos de la década siguiente debían circular por canales alternativos o filtrarse en espacios oficiales, ya a mediados de los treinta habían ingresado incluso en las instituciones más tradicionales y legitimantes dentro del campo artístico. En otras palabras, de las exposiciones organizadas por los mismos artistas o las páginas de publicaciones ligadas a la renovación cultural, habían pasado a integrar anualmente salones nacionales organizados en Buenos Aires o en las capitales provinciales. Para ese entonces, la disputa ya no giraba sólo en torno al lenguaje, sino principalmente al tema.⁵

Dentro de las artes aplicadas, estas elecciones muchas veces estuvieron determinadas por el medio que las contuvo. Los mismos autores cuya obra autónoma estaba atravesada por los rastros de la crisis económica y social que signó la década, presentaban una mirada diferente de la misma realidad cotidiana al colaborar con diarios o semanarios. En muchas ocasiones, tal como puede observarse en la publicación que nos atañe en este caso, estas imágenes buscaron reforzar el tono relajado de revistas destinadas a acompañar los momentos de ocio y distensión de un amplio sector de clases medias o bajas en ascenso.

Sumada a esta íntima relación entre imagen y soporte, entre el ilustrador y el equipo editorial que solicitó cada trabajo, cabe destacar el carácter disímil y muchas veces contradictorio que tuvieron las respuestas generadas por los procesos de modernización y sus consecuencias en la vida de los hombres. Visiones “pastorales” y “contrapastorales” en cuya tensión y complejidad radicó, al decir de Marshall Berman, la mayor riqueza del pensamiento moderno clásico y las obras de sus principales representantes.⁶ En este sentido, proponemos una mirada sobre las imágenes de Rosario y su gente que Julio Vanzo realizó para *Monos y Monadas* en relación con otros trabajos de gráfica aplicada y con ciertos sectores de la obra autónoma que desplegó por esos mismos años. Elegimos detenernos en las colaboraciones de este artista en particular dado que a él se debieron casi todas las portadas editadas durante el primer año de circulación de la segunda etapa de *Monos y Monadas*. Por lo tanto fue el encargado de configurar una imagen atractiva de la vida en la ciudad que la revista se proponía relatar, una construcción idealizada a la medida de las expectativas y deseos del público local y, al mismo tiempo, estrechamente vinculada con las ilustraciones que desde los años veinte había realizado este artista rosarino para numerosas publicaciones periódicas y que lo habían posicionado como figura reconocida en el ámbito de la prensa.

El primer saludo

El nuevo lanzamiento al mercado de *Monos y Monadas* se produjo el 1° de junio de 1934 bajo la dirección de Nicolás Viola, joven periodista y escritor rosarino que por primera vez encabezaba un emprendimiento de este tipo. En esencia, se mantuvo el formato original de la publicación cuyas características, tanto en la presentación formal como en los contenidos, emularon a la fórmula exitosa de *magazines* de Buenos Aires como *Caras y Caretas* o *PBT*.⁷ Un tamaño práctico para su lectura de 20 por 28 centímetros, una portada llamativa en colores, la carátula interior con dibujos satíricos sobre algún tema de actualidad y las consabidas secciones de noticias sociales y políticas, teatro, cine, deporte, notas de interés y breves colaboraciones literarias, todo profusamente ilustrado con fotografías, dibujos y caricaturas. El costo de 20 centavos, equivalente al de los semanarios porteños con los que salía a competir por el mercado a nivel local, estaba en consonancia con las posibilidades adquisitivas del público masivo y popular al que apuntaba la revista.

La primera entrega de *Monos y Monadas* se abrió con una nota editorial donde saludaba “a los hermanos mayores de la prensa” y pre-



Ilustración para la nota editorial, *Monos y Monadas*, a.1, n. 1-10.

sentaba su proyecto: "Vida intensa la de nuestra urbe, debe tener por fuerza quien registre sus acontecimientos salientes; quien vaya a bucear en sus emociones; quien la sorprenda en sus múltiples facetas; quien estampe en el gráfico oportuno el triunfo del cerebro y del músculo, llegando al laboratorio sumido en el religioso silencio del investigador, a la oficina febril del agente de Bolsa, al escritorio de columnas simétricas de números del comerciante, a la fábrica ruidosa en su despertar de hembra joven, a la humilde pieza del obrero humilde, a la residencia suntuosa de los afortunados, a la escuela y a los campos de deportes."⁸ Junto al texto, reforzando su sentido, se publicó un dibujo que acompañó las editoriales de los primeros diez números, donde Julio Vanzo sintetizaba desde el lenguaje gráfico los espacios y actividades que la revista se proponía reflejar. Sobre una franja vertical que ocupaba un tercio de la página se yuxtaponían imágenes características de la ciudad y su vida cotidiana: grandes reflectores que aludían al cine y al teatro, una pluma y un tintero en referencia a la producción literaria, un futbolista como símbolo del creciente interés por los deportes, el mapa de Rosario cerca de barcos de gran calado en el río, silos y altos edificios como señales de una urbe comercial y pujante. En la parte inferior de la imagen, junto a la firma del artista, modernas rotativas imprimían ejemplares de *Monos y Monadas*.

El montaje visual propuesto por Vanzo, una composición con elementos disímiles conjugados en un espacio fragmentado, aludía a las cambiantes experiencias sensibles y perceptivas propias de la gran ciudad moderna.⁹ Las "imágenes de perspectivas rotas y fragmentadas" inauguradas con los fotomontajes urbanos de los dadaístas se habían convertido en una de las figuras predilectas de la modernidad. Según Marchán Fiz, traslucían "una apropiación estética transformada del mundo, el cual se nos revela como ese montaje social y material que únicamente parece reconocerse en una simultaneidad caótica en donde las cosas y los hombres se ven vapuleados por un campo tensional de energías incontrolables".¹⁰ Sin llegar al cúmulo de estímulos visuales del dadaísmo berlinés, y quizás más cerca del ordenamiento estructural y la claridad constructiva de iconografía urbana de Fernand Léger, Vanzo reelaboró en clave local los modelos metropolitanos. Los nuevos esquemas compositivos generados por las vanguardias le permitieron plasmar una experiencia vital que se había extendido por todo el mundo moderno.

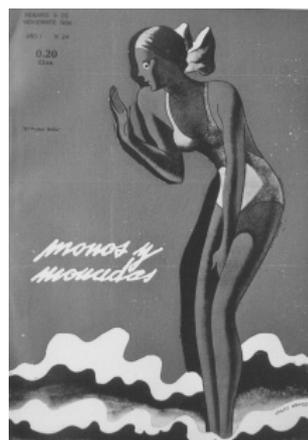
La yuxtaposición de dibujos sobre diferentes zonas de Rosario y las actividades productivas de sus habitantes fue un modo de representar la ciudad al que Vanzo apeló en reiteradas ocasiones en su obra de gráfica

aplicada. Los nuevos edificios en altura del centro, los silos de torre y las fábricas con sus chimeneas, el río y los buques mercantes, la hoz, el arado y los engranajes, la figura humana monumentalizada como representación heroica del trabajador local, fueron elementos recurrentes que se combinaron en imágenes sintéticas, de fuertes contrastes y cortos pasajes de valor alrededor de los años treinta. Pensamos en distintas piezas gráficas tales como su envío para el concurso de afiches previo al Salón de Otoño de 1929, la tapa de un número extraordinario del semanario *Voz Hebrea* publicado ese mismo año, la litografía conmemorativa del 9 de julio publicada por el diario *Tribuna* en 1932, el número aniversario del *Boletín informativo de la empresa municipal mixta de transporte de Rosario* en 1937, la portada del libro de Mateo Booz *La ciudad cambio su voz* editado en 1938, o el folleto con el programa oficial para los festejos de la Semana de Rosario que firmó junto a Ricardo Warecki en 1940. En todos estos trabajos, del mismo modo que en las páginas de *Monos y Monadas*, el espacio fragmentado, la dominancia de direcciones oblicuas y la síntesis visual, colaboraban en la construcción de una imagen idealizada de la ciudad moderna, dinámica y en continuo progreso.

El río, la moda y el deporte

Las portadas de *Monos y Monadas* por lo general ilustraron fechas conmemorativas o temas de actualidad desarrollados en el interior de la revista. De este modo, se sucedieron alusiones a fiestas patrias, espectáculos artísticos o deportivos y otras formas de esparcimiento que ofrecía la ciudad. Rosario, “que [levantaba] sus edificios frente al paisaje viajero del Paraná”,¹¹ encontraba en ese río un espacio de recreación recientemente descubierto. El Paraná, que por su puerto había estado asociado históricamente al transporte de mercaderías y pasajeros, al alcohol y la prostitución, mostraba otra faceta.¹² Gracias al flamante balneario La Florida se había incorporado un nuevo ámbito público donde mitigar los efectos de las altas temperaturas durante el verano y aprovechar los beneficios del sol para la salud. Así lo demostraba la joven bronceaba que saludaba desde la orilla y anticipaba en noviembre el inicio de la temporada estival.¹³ Mientras que en esta tapa la mujer usaba un ajustado traje de baño, en otro número la figura estilizada lucía un conjunto para el tiempo libre, cómodo y moderno.¹⁴

Siempre siguiendo los dictados de la moda, las mujeres de Vanzo en *Monos y Monadas* representaban un modelo a imitar, formas de distinción social orientadas a moldear el gusto de las clases medias o populares en ascenso. Durante la década del treinta, la mujer delgada, elegante y



Julio Vanzo, "El primer baño", portada de *Monos y Monadas*, a.1, n.24, Rosario, 9/11/1934.



Julio Vanzo, S/T (Mujer frente al río), portada de *Monos y Monadas*, a.1, n.36, Rosario, 1/2/1935.

luciendo modelos que resaltaban su silueta dominaba las fotografías de los actos más destacados en la vida social rosarina, en coincidencia con lo sugerido desde la sección de "Figurines" o las publicidades de las grandes tiendas "La Favorita" y "Buenos Aires", dos de los principales auspiciantes de la publicación. Así se vieron en diversas portadas mujeres ataviadas con faldas lánguidas, camisas entalladas, *tailleurs*, sombreros y guantes en combinación.¹⁵

Las litografías a tres tintas de Julio Vanzo, sintéticas y de fuertes contrastes, combinaban planos decorativos, zonas delimitadas por líneas y extensiones llanas de color en composiciones donde figura, fondo y tipografía formaban un todo integrado. Por ejemplo, la "marinera" al timón de un velero, otro de los medios para disfrutar del río, formaba con el cuerpo una equis compositiva que tenía su equivalente en las cabillas de la rueda e insinuaba con su inclinación el movimiento del barco.¹⁶ La actitud de avanzada de la protagonista se percibía no sólo en el hecho de estar realizando una tarea tradicionalmente destinada a los varones, sino también por su misma indumentaria. Con mucha seguridad elegía la malla de dos piezas, una nueva alternativa para las bañistas que aún no se había instalado como costumbre entre las rosarinas. En todas estas representaciones las nuevas estéticas utilizadas subrayaban visualmente la idea de mujer moderna que buscaban transmitir.



S/F, S/T (Mujer con revista), portada de *Monos y Monadas*, a.1, n.44, Rosario, 29/3/1935.

En todos los casos, el vocabulario visual retomaba las sugerencias del estilo *art déco*, oscilando entre el decorativismo heredero de culturas antiguas y la simplificación geométrica y esquemática fruto de la sintaxis poscubista.¹⁷ Estas búsquedas estéticas estaban presentes en el arte de Rosario desde comienzos de la década del veinte, y en particular dentro de la obra del mismo Vanzo tal como lo muestra el óleo *Desnudo en el agua* de 1923.¹⁸ La figura contorsionada y sintética con sus brazos levantados en una postura que remitía al arte funerario egipcio seguramente influyó en ciertas propuestas de quien fuera su compañero de taller, el escultor Lucio Fontana. Pensamos en su *Bailarina de Charleston*, c. 1926, cerámica esmaltada que cruzaba facetas características de la vida moderna, como los nuevos ritmos, vestidos y peinados, con elementos de culturas arcaicas junto al vitalismo y la sensualidad adjudicados al cuerpo negro, todos tópicos de la cultura de los años veinte.¹⁹

El deporte fue otra temática central de series que Vanzo realizó en óleo o témpera, la mayoría sin fecha pero probablemente pintados entre finales de los veinte y principios de la década siguiente. Sus jugadores de

fútbol o de polo estaban contruidos por formas sintéticas, de tintas planas, con combinaciones de líneas rectas y curvas, ligadas al poscubismo de André Lhote.²⁰ Asimismo, tanto en la obra de Lhote como en la de Vanzo era visible el interés por plasmar prácticas deportivas que se habían convertido en un espectáculo de masas. En el caso de la escena parisina el rugby, mientras que para los rosarinos el fútbol, el turf y el boxeo eran las competencias más convocantes. Algunas tapas de *Monos y Monadas* cuyos motivos fueron las nuevas formas de entretenimiento ligadas al deporte podrían pensarse como proyecciones de aquellas obras: el jockey disperso por el público femenino presente en el Hipódromo Independencia, la cómica pareja con caña y sobretodo en el Club de Pescadores, el exagerado escorzo del futbolista pateando en un estadio vacío, la elegante jugadora del Rosario Golf Club siguiendo las diagonales compositivas del soporte y su versión masculina, el basquetbolista en pleno salto ola rígida pareja de gimnastas como una misma figura duplicada.²¹

Cultura y espectáculo en la ciudad

La ciudad como espacio privilegiado de la vida moderna fue una temática propia de la literatura y el arte en la Argentina de los años veinte que se proyectó en la gráfica aplicada a la industria editorial, inclusive en proyectos de los treinta tal como el semanario *Monos y Monadas*. En referencia a estas décadas, Beatriz Sarlo afirmó: “El nuevo paisaje urbano, la modernización de los medios de comunicación, el impacto de estos procesos sobre las costumbres, son el marco y el punto de resistencia respecto del cual se articulan las respuestas producidas por los intelectuales. (...) Como era previsible, las revistas son un instrumento privilegiado de intervención en el nuevo escenario.”²² Sarlo pensaba en la veintena de pequeñas revistas donde representantes de las principales líneas estéticas e ideológicas en pugna se manifestaron y disputaron públicamente. A su vez, estas transformaciones del entorno cotidiano constituyeron temas privilegiados para los nuevos periódicos masivos y populares, donde los lectores encontraban “una guía para incorporar las experiencias y los hábitos acordes al nuevo mapa urbano”.²³

A nivel de las imágenes, las crónicas fotográficas de los semanarios ilustrados compusieron un amplio catálogo visual de los cambios acelerados que estaban alterando los centros urbanos del país. Por estos años, Julio Vanzo retomó en muchos de sus dibujos e ilustraciones el tipo de encuadres a los que apelaban con frecuencia los fotoperiodistas. La perspectiva



S/F, S/T (Marinera frente al timón), portada de *Monos y Monadas*, a. I, n. 34, Rosario, 18/1/1935.



Julio Vanzo, "Turf", portada de *Monos y Monadas*, a. 1, n. 3, Rosario, 15/6/1934.



Julio Vanzo, S/T (Club de Pescadores), portada de *Monos y Monadas*, a. 1, n. 4, Rosario, 22/6/1934.

elevada, la calle en marcada fuga, la sucesión de automóviles, los carteles publicitarios y las luces nocturnas, la multitud avanzando en medio del tránsito, fueron elementos presentes en su obra autónoma. Como ejemplos podemos mencionar el dibujo *Calle Córdoba* o la ténpera en violetas y amarillos que con un esquema en zigzag mostraba las cuadras cercanas al Casino con sus transeúntes.²⁴ Algo similar sucedía en una de las portadas de *Monos y Monadas*: la ciudad aparecía representada de noche en plena actividad, con sus calles plagadas de automóviles y enmarcadas por modernas construcciones con carteles luminosos. Dominando el primer plano de esa forzada perspectiva lineal se destacaba la presencia del imponente Palacio Minetti.²⁵ En el interior de este número, un artículo describía uno de los tantos cafés de la ciudad, destino inevitable para el paseante nocturno, solitario y necesariamente varón: "En la noche, la luz del café alarga sobre el cielo de la calle su reclamo como un seguro amparo para que el hombre urbano dilapide sus noches de fatiga."²⁶

Siempre en relación con algunos de los temas despegados en las páginas de *Monos y Monadas*, las portadas fueron describiendo desde el lenguaje visual las diversas ofertas que en materia de entretenimiento brindaba Rosario: la multitud de siluetas frente a la pantalla de cine, las figuras más famosas que desfilaron por los teatros locales, las parejas abrazadas en un local bailable, las bailarinas de can-can iluminadas por un proyector, Arlequín y Colombina como protagonistas insoslayables de las fiestas de carnaval o el payaso haciendo piruetas en la pista del circo.²⁷ Los procedimientos gráficos a los que apeló Vanzo resultaban coherentes con la idea de modernidad que buscaba transmitir. Así vemos en estas imágenes la utilización del collage, la representación simultánea de diversos puntos de vista, los contrastes extremos y las formas planas, las largas sombras proyectadas, el uso de la geometría y la primacía de composiciones dinámicas por la presencia de direcciones oblicuas.

Algunos de estos rostros fueron sintetizados de un modo exacerbado, como fue el caso del retrato de Lola Membrives sugerido por dos líneas y un triángulo sobre un óvalo. La identidad del personaje podía en parte deducirse a partir de otros atributos, en este caso el peinado recogido y el vestido con mantilla que solía utilizar en sus zarzuelas, pero necesariamente debían estar acompañados de un anclaje textual, que en muchas ocasiones se encontraba en el interior de la revista. Por la economía de elementos visuales y marcas identitarias este tipo de portadas se vinculaba con las caricaturas de personalidades de la cultura y el espectáculo que el mismo Julio Vanzo había realizado en los primeros treinta para distintas

publicaciones periódicas, como el semanario ilustrado *Sábado*, el diario *Tribuna* o la revista *Brújula*. Muchos de ellos fueron visitantes destacados en Rosario, como Ramón Gómez de la Serna, Antonia Mercé, Evita Franco, Blanca Podestá o Berta Singerman; escritores ligados a proyectos culturales locales como Ángel Guido, Alberto Pinetta o César Tiempo; o estrellas que a través del cine se hicieron populares a nivel internacional, como el actor cómico Buster Keaton. Tal como planteamos en otro trabajo, las caricaturas de carácter geométrico, sintético y alejado del referente con las que Vanzo reflejó parte de la vida cultural de la ciudad se diferenciaron por su tratamiento plástico de los retratos de figuras de la política que realizó en forma simultánea con un lenguaje verista.²⁸ En una época signada por la depresión económica, el avance de los totalitarismos y las grandes guerras, el *art déco* se erigía como el lenguaje optimista preferido por Hollywood, las revistas de modas y las distintas formas de publicidad moderna que prometía hallar en el consumo la felicidad que el contexto social y político muchas veces negaba.²⁹

Ciudad pujante o zona en crisis

Distintas escenas de la vida cotidiana se sucedieron en las portadas de *Monos y Monadas*, siempre plasmadas con un lenguaje sintético y muy atractivo visualmente: las siluetas de un hombre y una mujer bien abrigados desplazándose en pleno invierno frente a un conjunto de altos edificios, dos monjas caminando sobre un fondo neutro durante el desarrollo del Congreso Eucarístico Internacional, otra pareja abrazada disfrutando del desfile de toros premiados en la Exposición de la Sociedad Rural, por mencionar sólo algunas de las primeras entregas.³⁰ Cada una de estas litografías que Vanzo firmó y en muchos casos acompañó con un título colaboró en la presentación de Rosario en tanto gran ciudad moderna, siguiendo en muchos aspectos las operaciones efectuadas por la prensa periódica porteña con el objeto de transformar a Buenos Aires en metrópolis cultural.³¹ En este sentido, la segunda época de *Monos y Monadas* actualizó a través de las imágenes una construcción identitaria que circulaba en diarios locales desde mediados del siglo XIX: la concepción de la ciudad de Rosario como espacio propicio al progreso y los cambios modernizadores.³² Esta operación cultural generada por publicistas fundadores de nuevos periódicos comerciales en el siglo anterior quedó sintetizada en las portadas de un semanario que logró instalarse entre el público rosarino. Quizás gran parte del éxito alcanzado se haya debido justamente a su adecuación con respecto a esta idea sobre la ciudad enraizada en el imaginario de su gente



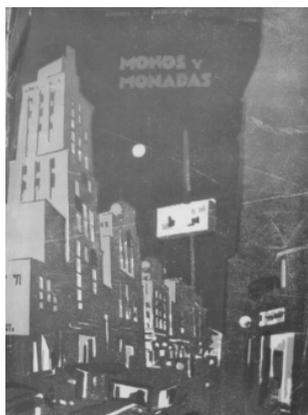
Julio Vanzo, "Foot-ball", portada de *Monos y Monadas*, a. I, n. 10, Rosario, 3/8/1934.



S/F, "Golf", portada de *Monos y Monadas*, a. I, n. 19, Rosario, 5/10/1934.

desde mucho tiempo atrás. Sin embargo, en el momento en que la imagen positiva de Rosario en tanto ciudad moderna y promisoría orientó la línea editorial de un semanario masivo como fue *Monos y Monadas*, las voces de escritores e intelectuales contemporáneos e incluso otras obras que en forma simultánea realizaron los mismos ilustradores, plantearon fuertes críticas a nivel social.

En esta revista destinada a fotografiar la actividad social de la ciudad y a orientar el uso de los tiempos libres tuvieron un lugar central las nuevas formas de entretenimiento masivo y las prácticas ligadas al consumo de bienes materiales, generando un fuerte contraste con situaciones de desigualdad social plasmadas por otros medios gráficos. Pese a ser escenas recurrentes en la realidad de la época, las problemáticas sociales y políticas no fueron temas centrales en la compaginación de la segunda etapa de *Monos y Monadas* y resultaron absolutamente ignoradas desde sus tapas, al menos durante el primer año de circulación. El recrudecimiento de los conflictos tanto a nivel internacional como local hacia mediados de 1935 incidió en los contenidos y la presentación gráfica de la revista, que mostraron por entonces un importante giro. El asesinato de Enzo Bordabehere en el Senado Nacional y la intervención federal a la provincia de Santa Fe, así como la creciente militarización y expansión de los totalitarismos en Europa, repercutieron en las páginas del semanario. *Monos y Monadas* incrementó la cantidad de comentarios sobre cuestiones políticas y la virulencia de las críticas e incluso llegó a evidenciar a través de breves editoriales y caricaturas su favoritismo por el partido Demócrata Progresista. Ya sobre el final de su recorrido, la torsión en la línea editorial también se reflejó en sus imágenes. Retomando el estilo visual de sus inicios a comienzos de siglo, los dibujos satíricos sobre el acontecer político de la provincia volvieron a ocupar un espacio dominante en la diagramación.³³



Julio Vanzo, S/T (Ciudad de noche), portada de *Monos y Monadas*, a. 1, n. 9, Rosario, 27/7/1934.

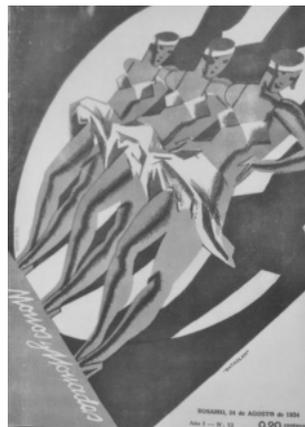
Antes de este último cambio, las imágenes de la vida en la ciudad presentadas en *Monos y Monadas* se habían caracterizado por su tono celebratorio de la realidad: visiones positivas y armónicas del transcurrir cotidiano, a veces teñidas por cierto romanticismo y en otros casos por un humor cándido. Pensamos por ejemplo en la pareja de recién casados con el perfil femenino contorneado en forma angulosa, la que anunciaba la llegada de una nueva estación ataviada de un modo anacrónico aunque conservando el tratamiento moderno en la figuración, o la mujer con un vestido de líneas rectas que durante la apertura de la Exposición Rural paseaba con un gracioso monito como primer premio.³⁴ Las imágenes de Julio Vanzo se acercaron a muchas de las portadas de revistas ilustradas

que circularon a nivel internacional durante el período de entreguerras, en la medida que “la gráfica *art déco* no retrató al mundo real sino más bien presentó una interpretación de la vida de un modo elegante, refinado y optimista”.³⁵

En este sentido, constituyeron la contracara de las visiones de intelectuales reunidos por proyectos editoriales ligados a la izquierda política, tales como la revista *Brújula* dirigida por Rodolfo Puiggrós y donde Vanzo también actuó como colaborador gráfico. Esta publicación, que editó sus primeros números en Rosario y su etapa final en Buenos Aires, en la primera portada del año 1932 denunciaba la miseria reinante en los suburbios rosarinos.³⁶ El fotomontaje de Antonio Berni con la dramática escena de desalojo podía vincularse con obras del mismo autor, tales como *Pesadilla* o *La tranquilidad de los barrios aristocráticos*, ambas de 1931. En todas estas imágenes el procedimiento de montaje, ya fuera fotográfico o pictórico, le permitía aludir desde la estética surrealista a situaciones de despojamiento dolorosas y recurrentes a comienzos de los treinta.³⁷

Los sectores más desprotegidos a nivel social y los espacios relegados por los avances modernizadores protagonizaron muchas pinturas y grabados que hacia 1934 se produjeron y circularon en diversos ámbitos de la ciudad. Fue la época de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, con su renovadora escuela taller donde “artistas comprometidos y modernos desarrollaron una doble militancia en favor de la renovación estética y de la revolución”.³⁸ Estos jóvenes creadores desplegaron una obra gráfica “en precario equilibrio entre la plástica y la propaganda política” y, en forma paralela, una pintura de caballete en diversas escalas, técnicas y registros formales.³⁹ De esta misma fecha son los grandes templos sobre arpillera de Antonio Berni, *Desocupados* y *Manifestación*, que desde distintos ángulos tematizaron la falta de trabajo y sus consecuencias a nivel social. Asimismo, el *Hombre herido - Documento fotográfico*, una obra pintada a soplete sobre tela y firmada en conjunto por Berni y Anselmo Píccoli, logró filtrarse junto a una serie de trabajos de integrantes de la Mutualidad en el XIV Salón de Otoño de 1935 en función de su excepcional carácter libre. Sin llegar a las opciones radicalizadas de los artistas liderados por Antonio Berni, podemos pensar en la producción de algunos exponentes de la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio. Los paisajes de suburbio de José Marín Torrejón o de Tito Benvenuto nos posicionan frente a una voluntad de mostrar aquellas zonas marginales, ignoradas o segregadas por los cambios modernizadores acelerados que afectaban el casco céntrico urbano.⁴⁰

Dentro de la obra del mismo Julio Vanzo, hacia la década del



Julio Vanzo, “Bataclán”, portada de *Monos y Monadas*, a. 1, n. 13, Rosario, 24/8/1934.



Julio Vanzo, “Boite”, portada de *Monos y Monadas*, a. 1, n. 18, Rosario, 28/9/1934.

treinta, un óleo en tonos bajos ligado estéticamente a las nuevas formas del realismo presentaba una manifestación de obreros en huelga sobre un fondo de altas chimeneas, antenas y un cielo tormentoso y amenazante.⁴¹ La imagen se vinculaba con la ilustración de este mismo artista para el texto “A un barrio obrero” publicado en *Quid Novi?*, revista orientada al magisterio y editada por las Asociaciones de Ex – alumnas y de Padres de la Escuela Normal N° 2 en Rosario entre 1932 y 1934.⁴² En este dibujo cargado de referencias al repertorio metafísico, el paisaje de suburbio industrial y sus habitantes estaban sugeridos por una sucesión de chimeneas, bloques de concreto en fuerte perspectiva y figuras humanas apenas esbozadas. El grupo de obreros fue representado como una masa deshumanizada, un conjunto de cuerpos indiferenciados que proyectaban extrañas sombras sobre las paredes del lugar de trabajo. Durante ese mismo año Horacio March pintó *Fábricas*, otra escena situada en un barrio obrero donde una madre con su hijo eran testigos de una importante movilización. Al fondo de la calle en pronunciada perspectiva, la protesta constituía una señal de la crisis política, económica y social que afectaba al país. Esta coincidencia temática y estilística nos habla de un clima de época que atravesó a gran parte de los creadores argentinos.



Julio Vanzo, S/T (Circo), portada de *Monos y Monadas*, a. I, n. 30, Rosario, 21/12/1934.

Por estos años, Julio Vanzo también pintó una serie de óleos cuyo motivo principal fue el trabajador manual, una temática que se proyectaría hacia comienzos de la década siguiente y que permitiría su ingreso al Salón Nacional. Esto fue en 1941 con su obra *El arrocero*, que según la crítica representaba a un mismo tiempo “un martirio y una protesta”, aunque “desde el punto de vista pictórico esa humilde chaqueta de labriego [constituía] de por sí sola una festividad cromática de primer orden.”⁴³ En efecto, en este período la propuesta creativa de Vanzo estuvo orientada por dos ejes que en ocasiones se cruzaron: la representación realista de situaciones dramáticas y la elaboración de un lenguaje plástico nacional, con características propias y distinguibles más allá de la temática abordada. Si en la década del treinta las imágenes de obreros con picos reunidos en un espacio escalonado remitían por su estética a las abigarradas composiciones con figuras de Alfredo Guttero, hacia los primeros cuarenta los hombres comenzarían a aparecer en forma aislada y con una resolución monumental, de tonos bajos y cuidadas armonías de color. Este mundo protagonizado por obreros en huelga, trabajadores portuarios y campesinos agotados por el esfuerzo físico fue relegado de las páginas de *Monos y Monadas*, un semanario que mediante las colaboraciones de Vanzo subrayó su propuesta festiva y celebratoria de los procesos de modernización.

Coda

El número de fin de año de *Monos y Monadas* no se editó en 1935, ya que el equipo se encontraba abocado a la reestructuración del semanario. Por su parte, Vanzo realizó para esa fecha un dibujo que publicó el diario *Tribuna* junto a la nota editorial y que tenía mucho en común con aquel que inaugurara *Monos y Monadas*. El planteo compositivo era muy similar: también se trataba de un rectángulo vertical que ocupaba todo el largo de la página, aunque esta vez eran dos los recuadros donde distintos dibujos se yuxtaponían en un espacio fragmentado. Pero mientras que la composición de mediados de 1934 aludía al progreso de una ciudad en marcha, las figuras simbólicas agrupadas en las columnas de finales de 1935 proponían una lectura crítica de los acontecimientos, teñida por cierto pesimismo. Bajo el título "Un año aciago" se veían los rascacielos propios de toda metrópoli, fábricas y obreros trabajando, la Constitución y la ley pisoteadas por botas con espuelas, ratas husmeando una urna electoral, camellos cargando armas, espadas, puños en alto con martillos, cadenas, hombres muertos.⁴⁴ Este era el resumen de un año signado por la intervención federal a la provincia de Santa Fe, el incremento de los métodos fraudulentos y violentos en el ámbito la política y los primeros indicios del inminente estallido de una nueva guerra mundial. Sin lugar a dudas, existió una sumatoria de hechos que empañaron los festejos y balances de fin de año. Pero también las características propias del medio y su línea editorial jugaron un rol fundamental en la selección de textos e imágenes con la que construyeron una visión colectiva del presente.



S/F; S/T (Carnaval), portada de *Monos y Monadas*, a. I, n. 40, Rosario, 1/3/1935.

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

¹ "De frente! Paso redoblado! March!...", en *Monos y Monadas*, a. I, n. 1. Rosario, 1/6/1934, p. 1.

² Cfr. Sarlo, Beatriz, "Intelectuales y revistas: razones de una práctica" en *América. Cahiers du CRICCAL «Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)»*, n. 9/10. Paris, Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 9-16; Beigel, Fernanda, "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana" en *Utopía y praxis latinoamericana*, a. 8, n. 20. Maracaibo, Universidad de Zulia, 2003, pp. 105-115.

³ Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006 [1988]; Szir, Sandra, "De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional", en Garabedian, Marcelo, Sandra Szir y Miranda Lida, *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires, Teseo, 2009.

⁴ Siguiendo a autores como Mitchell o Marchán Fiz, entendemos la cultura visual como cons-



S/F, S/T (Invierno), portada de *Monos y Monadas*, a. I, n. 2, Rosario, 8/6/1934.

trucción visual de lo social, cuyo estudio no implica nivelar imágenes artísticas y no-artísticas en detrimento de sus características particulares, sus valores estéticos, sus respectivos usos y funciones, sino vincularlas desde sus especificidades. Al respecto cfr. Mitchell, W.J.T., "Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual" en *Estudios Visuales*, n. 1. Murcia, Cendeac, 2003, pp. 17-40, y los artículos reunidos en Brea, José Luis (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005.

⁵ Al respecto cfr. Fantoni, Guillermo, "Modernos y revolucionarios en los años '30: Berni y los artistas de la Mutualidad rosarina" en *Avances*, n. 22. Córdoba, CEPIA y CIFYH/UNC, 2013, pp. 11-37.

⁶ Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo Veintiuno, 1988 [1982].

⁷ Romano, Eduardo, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, Catálogos, 2004.

⁸ "De frente! Paso redoblado! March!...", en *Monos y Monadas*, op. cit.

⁹ Frisby, David, *Paisajes urbanos de la modernidad: exploraciones críticas*. Buenos Aires, UNQ / Prometeo, 2007 [2001].

¹⁰ Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid, Alianza, 1986, p. 141.

¹¹ "Palabras de afirmación", en *Monos y Monadas*, a. I, n. 2. Rosario, 8-VI-1934, p. 3.

¹² S/T (Puerto), *MyM*, n. 29, 14/12/1934. Sobre las imágenes interiores que presentaron la zona portuaria como espacio del vicio ver: Mouguelar, Lorena, "Rosario: el río y sus mujeres. Vanzo y Warecki en *Monos y Monadas*" en *Teórica. Teoría, crítica e historia del arte contemporáneo*, n. 2. Córdoba, Fundación Rosalía Soneira, 2006, pp. 45-54.

¹³ "El primer baño", *MyM*, n. 24, 9/11/1934.

¹⁴ S/T (Mujer frente al río), *MyM*, n. 36, 1/2/1935.

¹⁵ S/T (Mujer con revista), *MyM*, n. 44, 29/3/1935 y S/T (Mujer de blanco), *MyM*, n. 45, 5/4/1935.

¹⁶ S/T (Marinera frente al timón), *MyM*, n. 34, 18/1/1935.

¹⁷ Maenz, Paul, *Art Déco: 1920-1940*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

¹⁸ Óleo sobre cartón, 39 x 27 cm., colección Castagnino+macro.

¹⁹ Mouguelar, Lorena, "De la vanguardia estética al antifascismo. Coincidencias en las trayectorias de Julio Vanzo y Lucio Fontana" en Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. II. Buenos Aires, CAIA / Eduntref, 2012, pp. 275-302.

²⁰ Mouguelar, Lorena, *Julio Vanzo y el arte nuevo: de las experiencias gráficas a los murales*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013, p. 13.

²¹ "Turf", *MyM*, n. 3, 15/6/1934; S/T (Club de Pescadores), *MyM*, n. 4, 22/6/1934, "Football", *MyM*, n. 10, 3/8/1934; "Golf", *MyM*, n. 19, 5/10/1934; S/T (Golf – figura masculina), *MyM*, n. 50, 10/5/1935; S/T (Basquet), *MyM*, n. 27, 30/11/1934; S/T (Gimnasia), *MyM*, n.37, 8/2/1935.

²² Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, pp. 26-27.

²³ Saítta, Sylvia, "El periodismo popular en los años veinte" en Ricardo Falcón (dir. del tomo), *Nueva historia Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, tomo VI. Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 435-471: 451.

²⁴ *Calle Córdoba*, s/f, tinta sobre papel, 21,8 x 16, colección Castagnino+macro y S/T, s/f, témpera sobre cartulina, 20,5 x 17, colección Castagnino+macro.

- ²⁵ S/T (Ciudad de noche), MyM, n. 9, 27/7/1934.
- ²⁶ "Entre las figuras de papel del truco y los tangos sentimentales de la orquesta pasan por el tiempo las noches del café 'El indio'", en *Monos y Monadas*, a. I, n. 9. Rosario, 27/7/1934, pp. 12-13.
- ²⁷ "Película", MyM, n.15, 7/9/1934; S/T (Lola Membrives), MyM, n.21, 19/10/1934 y "Paquito Busto en 'Ya tiene Comisario el Pueblo'", MyM, n.25, 16/11/1934; "Boite", MyM, n.18, 28/9/1934; "Bataclán", MyM, n.13, 24/8/1934; S/T (Carnaval), MyM, n.40, 1/3/1935; S/T (Circo), MyM, n. 30, 21/12/1934.
- ²⁸ Mouguelar, Lorena, "¿Qué hay de nuevo? Vanzo y la gráfica moderna en los primeros '30" en Dávila, Beatriz et al. (coord.), *Actas de las IV Jornadas Nacionales "Espacio, Memoria e Identidad"*. Rosario, UNR, 2007, CD rom.
- ²⁹ Sternau, Susan, *Art Deco. Flights of Artistic Fancy*. Nueva York, Smithmark, 1997.
- ³⁰ S/T (Invierno), MyM, n. 2, 8/6/1934; S/T, MyM (Congreso Eucarístico), n. 8, 20/7/1934; "El paseo del campeón", MyM, n. 11, 10/8/1934.
- ³¹ Wechsler, Diana, "Buenos Aires: la invención de una metrópolis cultural" en Manzoni, Celina (dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura: Rupturas*, vol. VII. Buenos Aires, Emecé, 2009, pp. 285-310.
- ³² Megías, Alicia, "Forjando quimeras: Imágenes de Rosario en el siglo XIX" en Megías, Alicia y otros, *Anarquistas, curas, prostitutas y burgueses. Imágenes de Rosario de 1850 a 1955*. Rosario, Editorial Municipal de Rosario, en prensa.
- ³³ Mouguelar, Lorena, "Del monito a Juan Pueblo. Las imágenes de *Monos y Monadas* entre 1934 y 1936" en *La Trama de la Comunicación. Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, vol. 17. Rosario, UNR, 2006, pp. 305-321.
- ³⁴ S/T (Boda), MyM, n. 5, 29/6/1934; "Primavera", MyM, n.17, 21/9/1934; S/T (Desfile de campeones), MyM, n. 12, 17/8/1934.
- ³⁵ Sternau, Susan, *op. cit.*, p. 69.
- ³⁶ "Miseria!!" en *Brújula. Revista mensual, independiente, de arte e ideas*. Rosario, 2da. etapa, n. 2 / 16, enero de 1932, p. 1.
- ³⁷ Fantoni, Guillermo, "Sueño y realidad en Antonio Berni" en *Studi Latinoamericani*, n. 6. Udine, Forum, 2011, pp. 105-134.
- ³⁸ Fantoni, Guillermo, "La pura objetividad y lo más íntimo de los seres: claves de un nuevo realismo" en Rossi, Cristina (comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*. Buenos Aires, Eudeba, 2010, pp. 3-15: 8.
- ³⁹ Idem, p. 10.
- ⁴⁰ Rabinovich, Silvina, "Paisajes y estrategias: Refugio en los años '30" en *Separata*, a. V, n. 9. Rosario, CIAAL / UNR, 2005, pp. 19-46.
- ⁴¹ S/T, s/f, óleo sobre tela, 65,3 x 82,5 cm., colección Castagnino+macro.
- ⁴² Mouguelar, Lorena, "¿Qué hay de nuevo?...". *op. cit.*
- ⁴³ "Hoy se inaugura el XXXI Salón Nacional de Bellas Artes" en *La Capital*. Rosario, 21/9/1941, pp. 21 y 26
- ⁴⁴ En *Tribuna*. Rosario, 31/12/1935, segunda sección, p. 1.



Julio Vanzo, S/T (Desfile de campeones), portada de *Monos y Monadas*, a. I, n. 12, Rosario, 17/8/1934.

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

Un escritor y dos artistas

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

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

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

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

Grabados en el museo

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



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

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

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

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

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

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



Ricardo Warecki, "La barca I", xilografía.

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

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

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



Ricardo Warecki, "La barca II", xilografía.

Entre el agua y las orillas

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

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

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

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

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

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

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

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



Ricardo Warecki, “Municiones a bordo”, xilografía.

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

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

El barrio y sus habitantes

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



Ricardo Warecki, "La madre", xilografía

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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



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

Agua, rocas, árboles

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹ Rodríguez, Abel, *ob.cit.*, p. 91.

²² *Ibidem*, p. 184.

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

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



Santiago Minturn Zerva, "Carbón", xilografía.

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

Fernando Davis** / Poéticas oblicuas. Grabado, cuerpos y poesía en *Diagonal Cero**

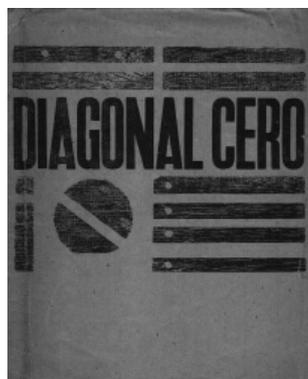
“Me abrumas con toda tu tarea, Mimbre se mueve, parecería que estuviera soportando un huracán, hermoso todo eso”.¹ A comienzos de 1967 Edgardo Antonio Vigo le escribía a su amigo Guillermo Deisler, alegrado por la intensidad del proyecto editorial que éste llevaba a cabo desde la ciudad de Antofagasta, en Chile. Bajo el sello Mimbre, fundado en Santiago en 1963, Deisler venía publicando una serie de ediciones artesanales ilustradas con grabados xilográficos, libros y carpetas de cuento y poesía de escritores jóvenes (muchos de ellos inéditos), además de varios textos de su autoría. En los años siguientes y hasta 1973, cuando tras el golpe de estado en Chile Deisler se ve obligado a exiliarse, Mimbre extenderá su apuesta editorial a la publicación de poesía experimental y libros de artista.²

Las entusiastas palabras con las que Vigo se refería al trabajo de su amigo, bien podían aplicarse a los proyectos que él mismo impulsaba, esos años, desde la ciudad de La Plata, en Argentina. Con el antecedente de dos revistas experimentales de breve continuidad,³ Vigo inició en 1962 la publicación de *Diagonal Cero*. Al igual que Deisler, Vigo no sólo dirigía y editaba su revista, también se ocupaba de su diagramación. Desde las páginas de *Diagonal Cero* puso en circulación poesía latinoamericana, manifiestos y ensayos, crónicas sobre la situación de las artes en La Plata, poesía experimental y ediciones de xilografías. Asimismo, en torno a su revista Vigo movilizó otros proyectos editoriales y colectivos, desde exposiciones de artistas plásticos y poetas, a la publicación de carpetas de grabado xilográfico y de “objetos poéticos” múltiples. “*Diagonal Cero*” no fue sólo una revista, sino también el nombre de un sello editorial y el de un “movimiento” –integrado por el mismo Vigo– de artistas plásticos y poetas visuales.

Desde sus primeros números, *Diagonal Cero* inscribió sus alternativas críticas en articulación con otras iniciativas editoriales surgidas de manera coincidente en América Latina y otros puntos del globo. En las estrategias descentradas de circulación que movilizaron (desafiantemente) a contramano de los trayectos y posiciones de la institución arte, estas publicaciones fueron conformando potentes redes de comunicación e intercambio. A través del canje y la circulación postal, mediante atrevidos desbordamientos de lo artístico más allá de sus límites institucionales, las redes de artistas apostaron a construir otros circuitos alternativos y concentraron en esta premisa la exigencia por reinventar las relaciones entre arte y vida social, entre arte y política. Articuladas en torno a la circulación de



Tapa de la revista *Diagonal Cero* n° 1, La Plata, 1962. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo



Tapa de la revista *Diagonal Cero* n° 2, La Plata, 1962. Archivo Juan Carlos Romero

múltiples y simultáneos proyectos editoriales, operaron como plataformas móviles para la socialización desjerarquizada de recursos y la activación de nuevas formas de hacer creativas y colaborativas que implicaron, al mismo tiempo, la invención desobediente de nuevas subjetividades políticas. En un contexto fuertemente interpelado por el imperativo revolucionario, donde arte y política parecieron latir a un mismo y acelerado pulso, estos proyectos fueron indisociables, en sus indisciplinadas derivas, de la apuesta radical por intervenir desde el arte en la transformación colectiva de las condiciones de existencia.⁴

Poesía y ediciones xilográficas

Diagonal Cero definió su proyecto editorial en torno a un conjunto de frentes críticos. Junto con la publicación de ensayos dedicados a la situación de las artes en La Plata y a la vanguardia concreta en Argentina, Vigo incluyó en su revista textos de Francis Picabia, Max Ernst y Hans Arp (casi desconocidos en el campo cultural platense de esos años), que circularon en una sección titulada "Testimonios".⁵ A la vez difundió, en sucesivas antologías, la poesía de autores latinoamericanos, editó cuadernillos de xilografías y publicó poesía experimental. Este heterogéneo programa aparecía concentrado en la doble apuesta de la revista por dar visibilidad a las producciones de avanzada de la escena platense y, al mismo tiempo, difundir una serie de prácticas internacionales, de las que las redes de revistas fueron su plataforma de intercambio y circulación. Si *Diagonal Cero* presentaba como uno de sus objetivos prioritarios "la transcripción de testimonios de nuestro acervo local",⁶ esta exigencia estuvo muy lejos de limitar el programa de la publicación a la mera difusión de las producciones de la ciudad. En el primer editorial de la revista, en 1962, en un condensado manifiesto o declaración de intenciones, Vigo evocaba a la ciudad de La Plata en la imagen de un centro "descentrado", de un territorio gravitacional deslocalizado. *Diagonal Cero* anunciaba la inauguración de una escena artística y la abría a sus desplazamientos (diagonales) como condición de posibilidad de su proyección hacia lo contemporáneo:

Estamos en la DIAGONAL CERO, en el centro de la cuestión, observando a nuestros observadores, atrayéndonos y dejándonos atraer.

Estamos en la DIAGONAL CERO, que no es estar ni ser centro. Somos contradictorios. Contradicción equivalente a libertad expresiva. Estamos en la DIAGONAL CERO de lo contemporáneo, estamos en una ciudad identificable y en un comienzo.⁷

Diagonal Cero salió de manera trimestral hasta comienzos de 1969, con 28 números publicados, con excepción del 25, dedicado “a la nada”. Contó además con “representantes” en otros países, que fueron incorporándose como colaboradores desde 1965: Miguel Ángel Fernández en Paraguay, Jorge Casterán en Uruguay, Francisco Coello V. en Ecuador y Deisler en Chile. En cada número se anunciaba: “Deseamos el canje con todas las publicaciones de tipo similar”. También a partir de 1965 Vigo incorporó una lista de revistas de poesía, acompañadas de su dirección postal, publicaciones nacionales entre las que se encontraban *Eco Contemporáneo* o *Cuadernos de poesía*, dirigidas, respectivamente, por Miguel Grinberg⁸ y por Alfredo Andrés y Daniel Barros, y extranjeras, como *El Corno Emplumado*, editada por el poeta mexicano Sergio Mondragón y la poeta *beatnik* estadounidense Margaret Randall. El ritmo de estos intercambios definió asimismo la circulación en la revista de una serie de debates que formaban parte de las apuestas intelectuales y políticas de la década. En 1964 Vigo reprodujo, en el lugar del editorial de *Diagonal Cero*, la declaración del “Primer Encuentro Americano de Poetas – Movimiento ‘Nueva Solidaridad’” de México que ese mismo año había sido publicada en *El Corno Emplumado*.⁹ En 1965, tras la ocupación militar estadounidense de Santo Domingo, en coincidencia con múltiples pronunciamientos de artistas e intelectuales, Vigo publicó, también en el lugar del editorial, su poema “A los dominicanos todos”, acompañado de una xilografía de su autoría de un puño cerrado y en alto.¹⁰

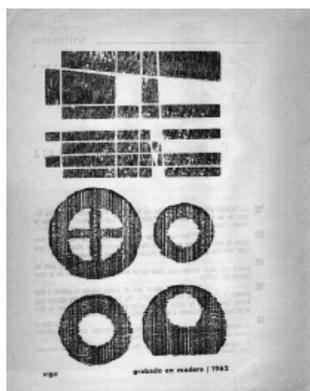
Diagonal Cero fue también el espacio privilegiado en el que Vigo expuso sus posiciones críticas en torno a la práctica artística. Ya en el número 1 de la revista, en un artículo titulado “Observador”, proponía un tipo de obra susceptible de involucrar activamente al espectador en el proceso artístico:

siempre he pensado en un mensaje lleno de voltaje ‘suggestivo’, que a la postre permita al observador (y no al simple mirador de cuadros) con entera libertad ‘re-crear’ de acuerdo a una serie de conocimientos de tipo personal, todo lo que el plástico ha volcado en el momento de la ‘construcción’ del trabajo observado. Y muchas veces, basado en esa libertad, abordar a conclusiones formales y estéticas diferentes.¹¹

En la diagramación de *Diagonal Cero* Vigo recurrió a la exploración de la forma tipográfica en su relación con el espacio de la página. Desde los primeros números, la disposición no convencional de algunos títulos y la tensión entre el cuerpo del texto y el blanco del papel, operaban di-



Tapa de la revista *Diagonal Cero* n° 7, La Plata, septiembre de 1963. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo



Edgardo Antonio Vigo. *Grabado en madera*, 1962. Publicado en *Diagonal Cero* n° 2, La Plata, 1962. Archivo Juan Carlos Romero

namizando el soporte, en una dirección que la revista asumirá de manera sistemática desde fines de 1966, cuando oriente su programa poético y crítico a los desarrollos de la poesía experimental. La xilografía, una técnica extendida en muchas otras publicaciones de esos años, constituyó uno de los recursos más utilizados por Vigo en la ilustración de las portadas y del interior de su revista. Pero en sus posibilidades de reproducción múltiple, el grabado movilizó, en torno a *Diagonal Cero*, otras propuestas editoriales. En 1964 Vigo inició la publicación de una serie de “cuadernillos de xilografías”, una separata con tres grabados xilográficos contenidos en una doble página de cartulina que circuló en los sucesivos números de la revista hasta 1966.¹² La primera entrega incluyó grabados de Omar Gancedo, el artista uruguayo Raúl Cattelani y el mismo Vigo.¹³ En las entregas siguientes circularon xilografías de Deisler, Nelia Licenciato, Abel Bruno Versacci y Daniel Zelaya, entre otros.¹⁴ El último cuadernillo, publicado en septiembre de 1966 con xilografías y poemas de Vigo, incluyó la consigna “En adhesión a ‘Mes de octubre – Mes del grabado’”,¹⁵ en referencia a la iniciativa impulsada tres años antes por el galerista Oscar Pécora. Bajo el lema *Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte* dirigido desde la galería Plástica, Pécora convocaba en 1963 a realizar –durante todo el mes de octubre y a nivel nacional– acciones diversas y simultáneas¹⁶ destinadas a difundir el grabado, disciplina cuyas prácticas ocupaban una posición periférica respecto de las otras artes.¹⁷ Vigo participó de algunas de las iniciativas de Pécora, incluso cuando su propio proyecto se apartaba de las exigencias de “artisticidad” que el director de Plástica reclamaba para el grabado.¹⁸ Para Vigo, la xilografía constituía, en su potencial múltiple, una plataforma crítica desde donde hacer estallar la integridad institucional de la obra de arte como objeto único destinado a la contemplación, a la vez que impulsar una circulación y apropiación expandidas, democráticas y colectivas de la práctica artística fuera de la autoridad legitimada de sus circuitos establecidos.



Omar Gancedo. Xilografía de la serie *Laberintos*, 1964. Publicado en el “1er. Cuadernillo de Xilografías. Cattelani, Gancedo, Vigo”, *Diagonal Cero* n° 9-10, La Plata, enero-junio de 1964. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo

Con ocho números publicados, los cuadernillos xilográficos de *Diagonal Cero* constituyeron el punto de partida para otros dos proyectos de Vigo. Por un lado, la edición, bajo el mismo sello de la revista, de una colección de doce carpetas de grabadores, titulada “Xilógrafos de Hoy” y publicada entre 1966 y 1969;¹⁹ por el otro, la fundación en 1967 del Museo de la Xilografía de La Plata, un museo “ambulante” cuya colección circuló en una serie de cajas de madera (dispositivo móvil que puede entenderse como una extensión del formato del cuadernillo o de la carpeta) en cada una de las exposiciones transitorias que Vigo presentó no sólo en

espacios artísticos, sino, fundamentalmente, en clubes de barrio, escuelas, bares, bibliotecas y casas particulares.²⁰

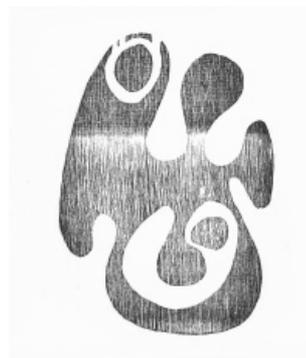
Pero el dispositivo de la carpeta no era nuevo en el programa de Vigo. En 1963 había publicado con este formato, también bajo el sello Diagonal Cero, una serie de xilografías suyas con poemas de Gancedo²¹ y dos años más tarde, editó la carpeta *Tríos*, con nuevos grabados xilográficos de su autoría y poemas de José María Calderón Pando, Gancedo y Jorge de Luján Gutiérrez. La integración entre poesía y grabado que auspiciaban estas publicaciones, movilizó en esos años otras iniciativas colectivas y, de hecho, fue central en el programa editorial de *Diagonal Cero*. En el segundo número de la revista en 1962 Vigo publicó, con el título "Pequeña antología de poetas jóvenes", una selección de los "poemas radioactivos" del Grupo de los Elefantes acompañada de una xilografía suya.²² Integrado por Lida Barragán, Raúl Fortín y Omar Gancedo, este grupo constituía en esos años la primera formación de poetas platenses cuya producción se inscribía en abierta rebelión contra la tradición poética local. El Grupo de los Elefantes realizó ediciones de poesía mural y recitales en bares, atacando la exclusividad de los foros literarios y sus rutinas disciplinarias normalizadas. El mismo año que publicó en *Diagonal Cero*, el grupo editó con Vigo *BFGV 62*, un sobre de papel madera con poemas y xilografías. El cruce entre la poesía y el grabado no derivaba en una mera sumatoria de prácticas disciplinares específicas, sino en la invención de un objeto inclasificable que resultaba del cruce y contaminación de dichas prácticas y que Vigo caracterizó entonces como "objetos-cosas literarias".

"Sacarle la lengua a la poesía"

En paralelo a la publicación de sucesivas entregas de poesía latinoamericana, que incluyó a poetas de Chile, México, Paraguay, Venezuela y Uruguay,²³ la poesía joven de La Plata ocupó desde el inicio de *Diagonal Cero*, un lugar destacado en sus páginas. La "pequeña antología" del Grupo de los Elefantes, que Vigo había incluido en el número 2 de su revista, proporcionó el esquema para posteriores selecciones de poesía local. La segunda antología apareció en 1963, en el número 5-6 de la publicación.²⁴ Ese mismo año, en el número 7 de *Diagonal Cero*, Vigo presentó a los poetas del "Grupo Muestra", Calderón Pando, Francisco Coscarella, Luján Gutiérrez y Daniel Zerillo. En rigor, el grupo no tenía nombre. Vigo lo había tomado del manifiesto que los cuatro jóvenes habían difundido unos meses antes con motivo de una exposición con artistas plásticos en el subsuelo del Bar Universitario de La Plata.²⁵ Esta exposición formaba parte



Guillermo Deisler. El número, xilografía, 1965. Publicada en el "7º Cuadernillo de Xilografías", *Diagonal Cero* n.º 18, La Plata, junio de 1966. Archivo Juan Carlos Romero



Tapa de la carpeta Gancedo poemas. Vigo xilografías, La Plata, edición de los artistas, 1963. Xilografía de Edgardo Antonio Vigo incluida en la publicación. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo

de las diversas iniciativas de esos años —en las que el mismo Vigo estaba comprometido— por articular e integrar los lenguajes de la poesía y las artes visuales. La muestra reunió pintura, escultura, móviles, fotografía y objetos y Vigo participó como artista invitado por el grupo.²⁶

En 1964, en la introducción a una nueva antología en el número 11 de *Diagonal Cero*, Vigo presentó un balance de los desarrollos de la poesía joven de La Plata.²⁷ Desde formaciones como el Grupo de los Elefantes, La Voz en el Tiempo y el citado “Grupo Muestra”, la poesía joven cuestionó desafiadamente la tradición poética local en la autoridad de sus ordenamientos canónicos. Frente a los poetas “popes” y su “escala de orden jerárquico”, los jóvenes, señalaba Vigo, “‘sacan la lengua’ a todo este andamiaje”.²⁸ Burla y gesto irreverente hacia las prácticas legitimadas de la poesía seria, “sacar la lengua” era también una apuesta por desacatar el habla, por ponerla fuera de sí, *deshabituarla*,²⁹ con el propósito de provocar un extrañamiento en el orden reglamentado del lenguaje y sus amarres de sentido institucionalizados.

Un año más tarde, el número 15-16 de *Diagonal Cero* presentó a una nueva formación de poetas jóvenes, el Grupo del Esmilodonte, integrado por Osvaldo Ballina, Calderón Pando, Luján Gutiérrez, Luis Pazos, Luis Felipe Oteríño y Claudio Román (pseudónimo de Mario “Quico” García). “La poesía es una forma de vida y una vía de conocimiento”, sostuvieron en su presentación colectiva en la revista.³⁰ El nombre del grupo, sugerido por Gancedo, aludía a las dos estatuas de esmilodontes (conocidos vulgarmente como “tigres dientes de sable”) situadas en el frente del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. En octubre de 1965, pocos meses antes de la publicación en *Diagonal Cero*, los integrantes del grupo expusieron una selección de sus poemas, ilustrados por Vigo, en la Biblioteca Popular Benito Lynch. Ese mismo año, la poesía del colectivo circuló en ediciones de afiches callejeros, estrategia que unos años antes el Grupo de los Elefantes inauguraba en la escena local. Al desplazar la poesía del libro a las paredes de la ciudad, la intervención mural inscribía su tenor crítico en la desterritorialización del texto poético y de sus condiciones de lectura naturalizadas. El dispositivo del afiche sacaba a la poesía de las condiciones de intimidad de la lectura individual y privada y la infiltraba en la trama visual y sonora de la publicidad urbana, en el tejido de la ciudad, para destinarla a una contemplación e interpretación colectivas.

En 1966 algunos poetas platenses coincidieron con artistas plásticos en una exposición colectiva en el Bar Mimo de Buenos Aires. Organizada de manera conjunta por la publicación porteña *Cuadernos de poesía* y la



Luis Pazos. *Fonetic "Pop" Poems*, objeto presentado en el Bar Mimo, 1966. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo

revista *Diagonal Cero* (cuyo número 17 se presentó en el encuentro), la muestra reunió la lectura de poemas de Alfredo Andrés, Daniel Barros, Calderón Pando y Luján Gutiérrez, dibujos de Gancedo, grabados de Ismael Calvo Perotti, pinturas de Lucio Loubet y “poemas matemáticos” de Vigo. Pazos presentó un provocativo objeto realizado con materiales de desecho y una estructura de madera, sobre la que dispuso sus *Fonetic “Pop” Poems*, artefactos poéticos visuales compuestos por la repetición de onomatopeyas. El conjunto constituía, en palabras de Pazos, “una escultura fonética espantosa” que contrariaba cualquier presupuesto sobre la poesía. Especie de perturbador espantapájaros (*lo espantapoetas?*), el revulsivo objeto concitaba la pregunta “¿cómo unir la poesía con esta porquería?”.³¹ La intervención de Pazos extendía de manera radical e insolente el gesto de “sacar la lengua” a la tradición poética: su irreverente objeto estaba muy lejos de convocar la actitud contemplativa que la poesía sería reclamaba para sí misma y sus “poemas fonéticos” abandonaban toda articulación discursiva, para hacer de los desechos del lenguaje (de sus *debris*) su materialidad privilegiada.

La “nueva poesía” en *Diagonal Cero*

El mismo año de la muestra en el Bar Mimo, la portada de *Diagonal Cero* número 19 presentaba una inusual intervención: un poema “fonético” de Pazos titulado *Pirámide*, una forma triangular “sonora” diagramada mediante la repetición gráfica de la onomatopeya “TOC”. La publicación del poema de Pazos anticipaba las nuevas búsquedas poéticas que la revista asumirá de manera programática a partir del número siguiente. *Pirámide* postulaba un desplazamiento radical de las innovaciones auspiciadas entonces por la poesía joven, en las que el mismo Pazos se encontraba involucrado y a las que *Diagonal Cero* había contribuido a difundir en sus sucesivos números. Si aquella había articulado su programa estético en torno a la puesta en cuestión del verso y la métrica tradicionales, la nueva poesía en la portada de *Diagonal Cero*, diagramaba su operatividad crítica en una ruptura que ya no se ubicaba al nivel del verso (al que renunciaba de manera deliberada), sino en la exploración de la potencialidad semántica movilizada por la disposición visual de la palabra y los signos gráficos en el espacio de la página.

En esta misma dirección crítica se inscribía, para Pazos, la *Poesía Matemática* que Vigo exhibía entonces en su exposición de grabados en la Biblioteca Popular Benito Lynch. Impresa en xilografía, como el resto de las obras expuestas, la *Poesía Matemática*, señalaba Pazos, “escapa”, sin em-



Tapa de la revista *Diagonal Cero* n° 19, La Plata, septiembre de 1966. Poema fonético *Pirámide* de Luis Pazos. Archivo Juan Carlos Romero



Tapa de la revista *Diagonal Cero* n° 20, “Número dedicado a la Nueva Poesía Platense”, La Plata, diciembre de 1966. Xilografía *Poesía matemática* de Edgardo Antonio Vigo. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo

bargo, “al concepto de grabado y se inserta directamente en las búsquedas de la poesía de vanguardia [...] Las letras desaparecen para dar lugar a los números, los que cobran por sí mismos, y a través de su posición en el espacio, una nueva significación semántica”.³²

En diciembre de 1966 una nueva poesía matemática de Vigo, también realizada en xilografía, ilustró la portada del número 20 de *Diagonal Cero*. “Te adelanto que el último número de la revista es una *bomba de tiempo*. Es una especie de número de poesía experimental de la ciudad de La Plata, veremos qué pasa. Nos jugamos mucho”.³³ Una “bomba de tiempo” era la connotada imagen que Vigo elegía, en una carta a Deisler, para referirse al dispositivo disruptivo que entonces apostaba a agitar desde su revista. Dedicada, según se anunciaba en la misma portada, a la “Nueva Poesía Platense”, *Diagonal Cero* 20 inauguraba un giro radical y definitivo en el programa de la publicación. El editorial, una especie de fórmula matemática inexistente, irónicamente firmada por “La Dirección”, coincidía en remarcar esta apuesta. Al optar por una poesía matemática en lugar de un texto, Vigo torcía incómodamente los pactos de sentido previstos para el género editorial –en tanto espacio en el que una publicación define sus tomas de posición críticas–, con el propósito de hacer explícito, en su mismo cuerpo escritural, el desplazamiento que la nueva poesía, en sus desamarres de los signos, apostaba a habilitar revoltosamente.

El número 20 abría una nueva etapa en el proyecto de *Diagonal Cero*. Desde entonces y hasta su cierre en 1969, la revista se centrará en la difusión y conceptualización de las prácticas de la “nueva poesía”, denominación que en esos años reunía expresiones poéticas múltiples, contemporáneas en sus derivas críticas. De las diversas manifestaciones de la poesía experimental, visual y sonora, a la poesía semiótica y cinética y a los incipientes desarrollos de una poesía de acción (que Vigo llamará, en los años siguientes, “poesía para y/o a realizar”),³⁴ la introducción de las nuevas propuestas en la revista fue conformando un implícito estado de la cuestión de las prácticas poéticas contemporáneas. En sus diversos números, *Diagonal Cero* reunió, entre otros, los planteos de los franceses Julien Blaine y Jean-François Bory, el belga Alain Arias-Misson, el alemán Timm Ulrichs, el holandés Hans Clavin y los italianos Mirella Bentivoglio y Luigi Ferro. *Diagonal Cero* 27 incluyó tres poemas visuales de Ferro, caracterizados en una breve introducción como “visualizaciones gráficas-pictóricas-programadas”, con antecedentes en los “primeros ensayos” de Stéphane Mallarmé y la “cadena de experimentaciones lingüísticas-poéticas” de la vanguardia poética de la primera mitad del siglo XX.³⁵



Edgardo Antonio Vigo. IIº teorema fundamental, poema matemático publicado en *Diagonal Cero* n° 20, La Plata, diciembre de 1966. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo

Así también, desde la publicación del número 20, Vigo inició un permanente intercambio con otras revistas de nueva poesía, como las francesas *Approches*, dirigida por Blaine y Bory y *Les Lettres*, editada por Pierre Garnier y difundió artículos sobre dichas prácticas, como el ensayo de Henri Chopin sobre “poesía sonora”,³⁶ muchos de ellos traducidos de publicaciones extranjeras. Por ejemplo, “Poesía cinética” de Mike Weaver, publicado originalmente en *Les Lettres* 34, apareció más tarde en *Diagonal Cero* 22 y el “Manifiesto para una poesía nueva visual y fónica” de Garnier, que formó parte del número 29 de la misma publicación, fue incluido por Vigo en el 23 de su revista.

El número 22 de *Diagonal Cero*, en 1967, fue dedicado a la poesía concreta brasileña y a la poesía cinética. Junto con el mencionado ensayo de Weaver, Vigo publicó un extenso artículo del poeta Haroldo de Campos sobre el grupo Noigandres, constituido en San Pablo en 1952 en coincidencia con el lanzamiento de una revista-libro de poemas.³⁷ En la portada reprodujo un poema de Augusto de Campos, hermano de Haroldo e integrante, junto con él y Décio Pignatari, del grupo paulista. En 1966 los tres poetas de Noigandres visitaron Buenos Aires para dar unas charlas en el Instituto Di Tella, centro indiscutible en esos años en la visibilidad y legitimación de las prácticas de la vanguardia experimental. En dicha ocasión conocieron a Vigo y a los poetas visuales de La Plata³⁸ y probablemente entonces surgió la propuesta de una colaboración del grupo en *Diagonal Cero*. Incluso cuando diversas manifestaciones de la nueva poesía se distanciaban críticamente de los planteos de la poesía concreta, la incorporación de Noigandres en la revista platense implicaba un significativo reconocimiento a un grupo que, en el escenario latinoamericano, constituía sin lugar a dudas, un referente para las nuevas exploraciones poéticas.³⁹

Un año después de la publicación sobre poesía concreta, el número 26 de *Diagonal Cero* anunciaba nuevas alianzas y complicidades que se traducirán en la invención de nuevas derivas críticas en la poesía. La inclusión de un poema del brasileño Álvaro de Sá, que Vigo había tomado de su libro de artista *12 x 9*, de 1967, inauguraba los intercambios con el Movimiento Poema/Processo (del que Álvaro de Sá era uno de sus principales impulsores), cruciales en la activación de nuevas investigaciones en la poesía que, desde el énfasis en el proyecto y en la condición procesual del poema (planteamientos que entonces también formaban parte de las preocupaciones de Vigo y del resto de los poetas experimentales de La Plata), irán desbordando incipientemente el formato de la página y de la revista.⁴⁰



Edgardo Antonio Vigo. *Poema matemático fallido*, poema matemático publicado en *Diagonal Cero* n° 20, La Plata, diciembre de 1966. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo

El Movimiento Diagonal Cero

El número 20 de *Diagonal Cero* constituyó también el punto de partida para la formación de un grupo de “poetas visuales novísimos”,⁴¹ nucleados en torno de la revista, el Movimiento Diagonal Cero. Este nombre, sin embargo, era anterior. Unos meses antes, en el editorial del número 18 de la publicación, Vigo hacía referencia a la constitución del Movimiento como un “grupo de plásticos, poetas, críticos y literatos” que venían colaborando en distintas formas con la revista, aunque sin aclarar quiénes eran sus integrantes.⁴² A fines de 1966, el nombre de Movimiento Diagonal Cero designó dos formaciones específicas, por un lado, un grupo de plásticos cuya producción se centró en el grabado xilográfico;⁴³ por el otro, el grupo de poetas experimentales. Si bien Vigo integró ambas formaciones, cada grupo movilizó sus opciones críticas desde el trazado de espacios diferenciados de circulación y visibilidad de sus propuestas.⁴⁴ Aunque *Diagonal Cero* continuó publicando algunas xilografías (sobre todo en sus portadas), el ingreso de la nueva poesía a la revista concidió con el desplazamiento de la centralidad que la impronta del grabado xilográfico había tenido hasta entonces en la publicación. Sin desvincularse totalmente de ésta, la xilografía migró hacia otros proyectos de Vigo, como las ediciones de carpetas, el mencionado museo ambulante o las exposiciones de los plásticos del Movimiento Diagonal Cero. Orientada a los desarrollos de la nueva poesía, la revista se volvió el espacio central de difusión y activación del grupo de poetas visuales, integrado por Gancedo, Carlos Ginzburg, Luján Gutiérrez, Pazos y Vigo.⁴⁵

En el número 20 Gancedo (quien se desvinculó del grupo poco después de esta participación) publicó sus poemas *IBM*, realizados con una perforadora, tarjetas IBM y una “Card intérprete” y caracterizados por él mismo como “nuevos elementos técnicos usados en la ampliación de mundos poéticos”.⁴⁶ Vigo difundió su poesía matemática, en la que letras, números y signos algebraicos aparecían asociados en fórmulas inexistentes.⁴⁷ En la carátula que abría su selección de poemas, se presentó como un “deshacedor de objetos”. Pazos, por su parte, publicó tres poesías fonéticas, acompañadas de un manifiesto titulado “Phonetic Pop Sound”, en el que desde la postulación de la calle como territorio privilegiado de activación poética, llamaba a una apropiación e invención colectivas de la poesía:

La poesía es un hecho que sucede en el mundo exterior. Su materia es los anuncios de neón, los bocinazos, el parloteo de la gente, los escaparates. Nada tiene que ver con la belleza, pero sí con la velocidad, el almuerzo mal



Luis Pazos. *Doble sonido*, poema fonético publicado en *Diagonal Cero* n° 20, La Plata, diciembre de 1966. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo



Luis Pazos. *Realismo narrativo*, poema fonético a partir de xilografía de Edgardo Antonio Vigo publicado en *Diagonal Cero* n° 20, La Plata, diciembre de 1966. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo

agujero circular que incitaba a mirar a través del soporte, desmarcando la imagen, y un doblez vertical (que el título exponía visual y fonéticamente al “doblar” la expresión “Poema Matemático” en “P/Mat”) cuyo despliegue hacía de la página un volumen.

Desde el número 24 *Diagonal Cero* se autodefinió como “cosa trimestral”.⁵³ En los desmarques y torsiones de sentido que habilitaba al tensionar o contradecir, desde el mismo cuerpo de la publicación, su estatuto como “revista”, Vigo hacía estallar la segura estabilidad de su unidad estructural. Mediante la multiplicación de pliegues, cortes y agujeros en las páginas de *Diagonal Cero*, la nueva poesía traicionaba la lógica de los soportes en los que elegía circular. La revista devenía “cosa”, dispositivo tridimensional, objeto inclasificable que se desmarcaba revoltosa y desafiantemente de las categorías y géneros institucionalizados, atacando la integridad de sus trayectos normalizados. En torno al troquelado y al corte del papel, Vigo fue tramando un dominio poético que se extendió a su producción xilográfica de esos años, como en la serie de xilografías y xilografías-objeto que realizó en homenaje a Lucio Fontana.

En 1968, a partir del contacto con el poeta paraguayo Miguel Ángel Fernández, colaborador de *Diagonal Cero*, Vigo realizó una exposición titulada *Xilografías y “cosas” visuales* en la galería del Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI) en Asunción, Paraguay. El término “cosas”, que entonces hacía referencia a su revista, aparecía extendido en la proliferación insubordinada e inclasificable de piezas gráficas de pequeño formato, poesías visuales, objetos múltiples y envíos postales. Con motivo de la inauguración de la muestra, Vigo sostuvo en una entrevista, a propósito de *Diagonal Cero*:

Hoy creo que la COSA TRIMESTRAL en que se ha convertido también testimonio un devenir: no es más una revista ni una publicación. Es un *receptáculo de hojas sueltas* que pueden jugar dentro de él sin orden premeditado, o no seguir necesariamente el orden que uno da.⁵⁴

Si la participación del lector o espectador en el proceso artístico constituía una preocupación central en el programa poético y político de Vigo, la apuesta radical de la nueva poesía en *Diagonal Cero* prolongaba esta exigencia en la reinención de la revista como artefacto mudable. La página podía ser dispersada y movilizar otros recorridos de lectura posibles, involucrando al lector en una apropiación desnaturalizada, inventiva y modificadora del objeto. En 1967, en el editorial del número 23 de la revista Vigo se pronunció por una “estética de la participación”, a la que caracterizó



Tapa de la revista *Diagonal Cero* n° 21, La Plata, marzo de 1967. Xilografía de Edgardo Antonio Vigo. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo

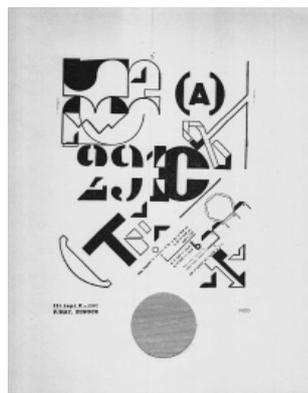
como un “estado revolucionario”, opuesta a “la tradicional y clásica estética de la observación”.⁵⁵ En el mismo texto, caracterizó al espectador como “observador-participante”. En esta noción, Vigo seguramente retomaba su idea del “observador” como agente que “re-crea” la obra, que varios años antes había expuesto en el número 1 de *Diagonal Cero*, pero a la vez apuntaba a complejizar ese argumento. Si la participación de la poesía, afirmó, “estaba ceñida únicamente en la posibilidad de re-creación o entendimiento del poeta clásico, la estética de la participación contemporánea entra directamente en la práctica de la modificación que puede imprimirse a lo visto por parte del observador.”⁵⁶

La productividad crítica de la nueva poesía se ubicaba, para Vigo, en esta doble dimensión participativa y constructiva que hacía del tradicional espectador un operador activo del proceso artístico, capaz de intervenir alterando o modificando el poema. En esta dirección crítica se situaba el dispositivo lúdico que Ginzburg proyectó para el número 24 de *Diagonal Cero* (precisamente el número en el que la revista se autoanunciaba como “cosa”), *Oración equivalente*, un sobre transparente con una serie de círculos de papel y celofán con diferentes diámetros e impresos con tramas y formas circulares, que el lector podía superponer o combinar de diferentes maneras, construyendo sus propios poemas visuales.

También en 1967, a instancias de Jean-François Bory y Brian Lane, responsables de la editorial francesa Contexte, Vigo proyectó el libro de artista *Poème Mathématique Baroque*, publicado ese mismo año. Retomando los juegos formales que ensayaba entonces en la diagramación de *Diagonal Cero*, los *Poème Mathématique Baroque* presentan tres poesías matemáticas con cartulinas de diferentes colores, articuladas a través de agujeros circulares, cortes y dobleces del soporte. Para Vigo, la participación del observador constituía, como en su revista, una condición privilegiada en la manipulación del libro de artista:

El observador ya no se queda con la única posibilidad de mover las páginas o seguir un ritmo ya dado por la numeración de las mismas, sino que puede participar en un acto-creativo-condicionado (y decimos condicionado pues recibe los elementos con los cuales deberá jugar), al intercambiar, conjugar de distintas formas las hojas. Aceptando incluso de una fuente de luz que torna los elementos geométricos utilizados en una a-geometrización por las secuencias de sombras cortadas o difusas según la colocación de las hojas.⁵⁷

Vigo había tomado contacto con los editores de Contexte en 1966. Como se ha mencionado, Bory publicaba entonces, junto con el



Edgardo Antonio Vigo. P/Mat Eunuco, publicado en *Diagonal Cero* n° 21, La Plata, marzo de 1967. Archivo Juan Carlos Romero



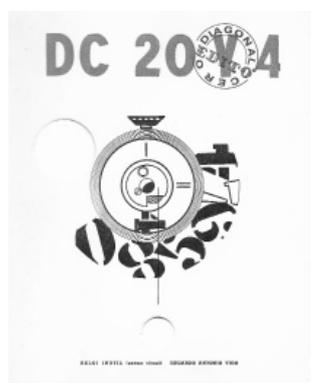
Tapa de la revista *Diagonal Cero* n° 23, La Plata, septiembre de 1967. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo

poeta Julien Blaine, la revista *Approches*, también dedicada a las manifestaciones de la nueva poesía. En 1968 el número 3 de *Approches*, dedicado a la poesía visual, incluyó poemas de Ginzburg, Pazos y Vigo. Un año antes *Diagonal Cero* presentaba sendos ensayos de Bory y Blaine⁵⁸ y este último convocaba a Pazos y a Vigo a participar en el *Premier inventaire de la poésie élémentaire* [Primer inventario de la poesía elemental], en la galería Denise Davy de París. Allí Vigo expuso los *Poème Mathématique Baroque*, mientras que Pazos presentó su “libro-objeto” *El Dios del Laberinto*, una botella con un poema enrollado en su interior. En su crónica de la exposición, Blaine señaló como los trabajos “más notables” los de los poetas “que eligieron como elemento el objeto [...], la máquina [...] o más simplemente el libro que estalló, estallido producido por cortes y dobleces”,⁵⁹ consideración que aludía al trabajo de Vigo.⁶⁰

Pero el “estallido” del libro que Blaine celebraba a propósito de la obra de Vigo, constituía también una preocupación en su propio trabajo. El mismo año en que se presentó el *Premier inventaire...* la galería Denise Davy publicó el libro de artista de Blaine *Essai sur la sculpturale* en el que la totalidad de las páginas aparecían intervenidas con agujeros circulares. En un artículo que ese mismo año escribió para el número 1 de la revista *Robho*, que entonces coeditaba con Jean Clay, Blaine señalaba, más allá del uso convencional del libro como mero “soporte” del texto o la imagen, una serie de posibles intervenciones en el objeto que desquiciaban sus enclaves de sentido naturalizados y lo volvían un dispositivo destacado para la experimentación poética.

Derivas desterritorializantes de la poesía

En su ensayo “La nueva vanguardia poética en Argentina”, que publicó en 1968 en la revista uruguaya *Los Huevos del Plata*⁶¹ Vigo presentó un balance de los desarrollos de la poesía experimental en la escena local a partir de la aparición del número 20 de *Diagonal Cero* y la coincidente formación del Movimiento homónimo de poetas visuales. Según Vigo, el gesto radical de las nuevas investigaciones poéticas en 1966 venía a remover desobedientemente el estado de inercia en el que se encontraba entonces la poesía. En contraste con los desarrollos contemporáneos de la plástica y la música, “la poesía parecía haberse quedado”, para él, “en un estancamiento de posiciones comunes. El libro, el trato de la palabra y una métrica que exige su ‘lectura’ así lo certifican [...] románticos y sociólogos del metro, cantaban con fuerza ‘surrealista’ las cosas comunes que por repetición se tornan baladías. Una serie de términos de la ‘alta poesía’



Tapa de la revista *Diagonal Cero* n° 24, “cosa trimestral”, La Plata, 1967. Poema visual *Reloj inútil* de Edgardo Antonio Vigo. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo

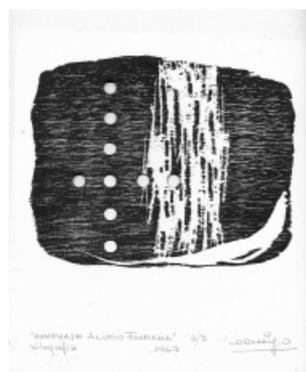
ya no se entroncaban con el real latir de esta segunda mitad del siglo XX dominada por la IMAGEN".⁶²

Frente a una "integración presupuestada" de las artes, atada a la lógica de "la pieza única, centrada por uno sólo y desde un único punto de vista", Vigo proponía una "INTEGRACIÓN NATURAL" que involucraba desde "una plástica con sonidos" a "una música con formas plásticas, una poesía para ver y otra para oír, un cine que utiliza el tiempo real, un teatro diapositivado".⁶³ La integración que Vigo proponía estaba lejos de ser una mera sumatoria de prácticas específicas, por el contrario, apuntaba a agitar revulsivamente sus diferentes dominios disciplinares en la invención de objetos poéticos que, como las "cosas", disputaban su tenor crítico a contramano de una división (jerarquizada) de las artes en compartimientos estancos.

En sus proyecciones críticas esta apuesta no podía limitar la poesía al formato de la página impresa (incluso cuando ésta fuera descolocada inquietantemente en su unidad). En mayo de 1968, la *Primera Exposición de Novísima Poesía de Vanguardia*, que el Movimiento Diagonal Cero realizó en la Galería Scheinsohn de Buenos Aires, tensionaba las propuestas poéticas hacia exploraciones que empezaban a desbordar los márgenes de la página para extenderse a la edición de objetos o incluso a tempranas intervenciones del espacio, como la larga cuerda sobre la que Pazos había colgado "una estrafalaria muestra de prendas de vestir saturadas de poemas sonoros".⁶⁴

Un año antes Pazos había presentado su "libro sonoro" *La corneta* en el marco de un concurrido y ruidoso *happening* en la *boite* Federico V de La Plata: un clarinete de cotillón con diez poemas fonéticos en su interior (algunos de ellos publicados en *Diagonal Cero*), acompañado de unas breves instrucciones de uso redactadas por Luján Gutiérrez e impresas en la caja del objeto. La consigna "El mundo nuevo se construye jugando", con la que Luján Gutiérrez cerraba las instrucciones de *La corneta*, concentraba para Pazos la exigencia de una poesía participativa en la que la acción poética se desplazaba de la página a los cuerpos.

En 1968 Vigo editó sus *Poemas matemáticos (in) comestibles*, un múltiple realizado con dos latas de pescado envasado soldadas entre sí, con un objeto desconocido en su interior, que produce un sonido al moverse. Inscriptos en los planteos de un "arte tocable" y de "atrape por vía lúdica",⁶⁵ los nuevos poemas de Vigo disputaban su tenor crítico en la deriva abierta por la pregunta sobre la naturaleza del objeto contenido entre las dos latas selladas. Fuera de su potencial clausura en la página impresa, la experiencia poética devenía proceso, acontecimiento, flujo.



Edgardo Antonio Vigo. Homenaje a Lucio Fontana, xilografía troquelada, 1967. Colección Archivo Centro de Arte Experimental Vigo



Carlos Ginzburg. *Oración equivalente*, publicado en *Diagonal Cero* n° 24, La Plata, 1967. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo

La revuelta de los signos auspiciada por la nueva poesía se desterritorializaba para extenderse al cotidiano. El libro sonoro de Pazos y los *Poemas matemáticos (in) comestibles* de Vigo apuntaban a incidir revoltosamente en el entorno “rodeante”⁶⁶ para afectarlo desde los desamarres de sentido potenciados por el extrañamiento poético, con el propósito de movilizar desafiadamente la imaginación en la invención de nuevos modos de vida. Así, mucho más que un gesto de provocación o una mera experiencia lúdica, la nueva poesía trazaba sus opciones poético-políticas en la activación de dispositivos de subjetivación capaces de habilitar nuevos universos de sentido y desacatar los enclaves disciplinarios de las subjetividades normalizadas. La doble intervención de Vigo en el número 28 de *Diagonal Cero*, que cerraba el proyecto de la revista, radicalizaba esta apuesta. Desde la portada, una tarjeta atada con hilo anunciaba: “Señalamiento III° realizado por Edgardo Antonio Vigo. No va más!!!”. La página final de la revista –una hoja suelta, con un círculo calado en el centro– reproducía unas breves instrucciones que interpelaban al lector con la consigna de una acción a realizar:

Concrete su poema visual/ pintura/ objeto/ escultura/ paisaje/ naturaleza muerta/ desnudo/ (auto)retrato/ interior y todo otro tipo y género de arte. Colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero y encuadrar a plena libertad el género que se desee.

El dispositivo de la página calada invitaba a escapar de los límites de la revista y a desplazar la realización del “poema visual” en la deriva abierta por la operación reiterada de enmarcar y desenmarcar el espacio, pasando la mirada por el agujero circular. Una *salida-de-marco* que proponía, junto con el cierre de la revista, el *señalamiento* del cotidiano desde la activación de una mirada extrañada o deshabitada.⁶⁷ La nueva poesía ya no pertenecía al territorio de la página o de la revista, se había puesto *fuera de sí* para trasladarse al entorno y a los cuerpos. Constituía, entonces más que nunca, una estrategia para afectar y reinventar el mundo (y reinventarse).

* Profesor e investigador de la Universidad Nacional de La Plata y curador independiente.

** Una primera versión de este texto se publicó como “*Diagonal Cero* y los descentramientos de la poesía” en la revista *Arte y Parte* n° 109, febrero – marzo de 2014. El autor agradece el acceso a la documentación utilizada en el artículo al Centro de Arte Experimental Vigo de La Plata y a Juan Carlos Romero.

¹ Carta de Edgardo Antonio Vigo a Guillermo Deisler, La Plata, 19 de enero de 1967. Archivo particular.

² Sobre el trabajo de Guillermo Deisler véase Mariana Deisler, Paulina Varas y Francisca García. *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2014.

³ *W.C.*, cuyos cinco números Vigo editó en 1958 y *DRKW'60*, de la que sólo publicó tres números en 1960.

⁴ Las redes de revistas experimentales tuvieron su expansión años más tarde en el arte correo, práctica de la que Vigo y Deisler fueron impulsores y activos participantes.

⁵ Estos textos fueron traducidos por Elena Comas, esposa de Vigo. Las referencias al dadaísmo estaban presentes en las dos publicaciones anteriores. De hecho, el nombre de la primer revista de Vigo, *W.C.*, puede entenderse como un implícito guiño al *ready-made Fuente* de Marcel Duchamp.

⁶ "Editorial", *Diagonal Cero* n° 7, La Plata, septiembre de 1963.

⁷ "Editorial", *Diagonal Cero* n° 1, La Plata, 1962. Las mayúsculas pertenecen al original.

⁸ En 1963, Vigo incluyó en el número 5-6 de *Diagonal Cero* (en la sección "Fragmentos de libros y revistas") un extracto de las "Cartas a la Beat Generation" de Grinberg, publicadas en *Eco Contemporáneo* n° 4.

⁹ "A manera de editorial. Primer encuentro Americano de poetas – Movimiento 'Nueva Solidaridad'. Declaración de México", *Diagonal Cero* n° 11, La Plata, agosto de 1964. También en 1964 Vigo colaboró como ilustrador en el número 13 de *El Corno Emplumado*, publicado en diciembre.

¹⁰ *Diagonal Cero* n° 14, La Plata, 1965.

¹¹ Edgardo Antonio Vigo. "Observador", *Diagonal Cero* n° 1, *op. cit.*

¹² Entre los números 9-10 y 19.

¹³ "1er. Cuadernillo de Xilografías. Cattelani Gancedo Vigo", *Diagonal Cero* n° 9-10, La Plata, enero-junio de 1964. Un antecedente de estos cuadernillos puede encontrarse en la selección "Vigo. Grabados", aparecida en *Diagonal Cero* n° 3 (1962).

¹⁴ Cada cuadernillo incluía tres xilografías impresas con sus tacos originales y una breve nota biográfica de los artistas colaboradores.

¹⁵ "8º Cuadernillo de Xilografías de 'Diagonal Cero'", *Diagonal Cero* n° 19, La Plata, septiembre de 1966.

¹⁶ Desde exposiciones a mesas redondas y conferencias, desde proyecciones de películas a demostraciones prácticas de las técnicas gráficas en plazas y parques.

¹⁷ El proyecto de Pécora, articulado con el de su reciente Museo del Grabado, con sede en la misma galería, se inscribía en un contexto en el que múltiples iniciativas, impulsadas por diversos agentes del campo cultural, coincidieron en promover una ampliación de los tradicionales espacios de visibilidad y legitimación de la obra gráfica, así como la revisión de sus estrategias de circulación y sus formas de incidencia crítica. Para un desarrollo de estas diversas apuestas, véase Silvia Dolinko. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

¹⁸ Precisamente en octubre de 1963, en el marco del programa *Contribución al mayor conocimiento...* Vigo realizó con Carlos Pacheco y Raúl Cattelani una exposición de grabados en el Colegio Nacional Rafael Hernández de La Plata. Un año más tarde, convocado por Pécora, participó en la exposición *4 grabadores rioplatenses* en la galería Plástica.

¹⁹ Cada carpeta reunía cinco xilografías de un único artista (con excepción de la número 2, correspondiente al Movimiento Diagonal Cero), firmadas y numeradas e impresas con sus



Tapa de la revista *Los Huevos del Plata* n° 11, Montevideo, marzo de 1968. Xilografía de Edgardo Antonio Vigo. Archivo Juan Carlos Romero

tacos originales, junto con un texto crítico sobre la obra y los antecedentes biográficos del autor. La colección incluyó xilografías de Fernanda Barrera, Albino Fernández, Helios Gagliardi, Nelia Licenziato, el Movimiento Diagonal Cero (Ismael Calvo Perotti, Gancedo, Lucio Loubet, Néstor Morales y Vigo), José Rueda y Abel Bruno Versacci, además de Deisler (cuya carpeta inauguró la colección) y los brasileños José Altino, Dorian Gray Caldas y Unhandeijara Lisbôa. Algunas de estas carpetas integraron la exposición *El grabado en las ediciones argentinas*, organizada por el Museo del Grabado y la Biblioteca Nacional en octubre de 1967.

²⁰ Sobre el Museo de la Xilografía, véase Fernando Davis. "El Museo de la Xilografía de La Plata y la poética de un 'arte a realizar' en Edgardo Antonio Vigo", *Muestra acervo del Museo de la Xilografía de La Plata. Re-vuelta, cat. exp.*, La Plata, Fundación Centro de Artes Visuales, 2002.

²¹ En el número 8 de *Diagonal Cero*, publicado en diciembre de 1963, Vigo incluyó poemas de Gancedo que eran parte de la carpeta que ambos habían realizado ese mismo año. Al igual que Vigo, Gancedo situaba su producción en varios frentes simultáneos. Poeta y artista plástico, no solo intervenía en la renovación de la poesía auspiciada en esos años desde formaciones jóvenes como el Grupo de los Elefantes, también había integrado el núcleo de pintores informalistas de la Plata, el Grupo Sí, constituido en 1960.

²² "Pequeña antología de poetas jóvenes", *Diagonal Cero* n° 2, La Plata, 1962.

²³ En *Diagonal Cero* número 13 (1965) Vigo incluyó poemas de la mexicana Thelma Nava y del venezolano Dionisio Aymara (quien volvió a publicar en el número 18 de la revista), una selección de poesía joven paraguaya editada por Roque Vallejos y Miguel Ángel Fernández, además de una "Pequeña antología de bolsillo de poetas mexicanos". El número 14 (1965) reunió una "Pequeña antología de poesía uruguaya", mientras que el 15-16 (1965) publicó a la paraguaya Josefina Plá. En los números 17 y 18 (1966) se incluyeron sendas antologías de poesía chilena, con algunos de los jóvenes poetas que Deisler había publicado en las ediciones Mímbré.

²⁴ "Ila. pequeña antología de poetas platenses", *Diagonal Cero* n° 5-6, La Plata, 1963.

²⁵ Edgardo Antonio Vigo. "Grupo 'Muestra'", *Diagonal Cero* n° 7, *op. cit.*

²⁶ El contacto con Vigo fue a través de Luján Gutiérrez, quien había sido alumno suyo en el Colegio Nacional Rafael Hernández de La Plata, donde Vigo se desempeñaba como profesor de dibujo. Luján Gutiérrez también invitó a Vigo en diversas oportunidades a dictar charlas que coordinaba con otros estudiantes.

²⁷ "III° Pequeña Antología de poetas platenses", *Diagonal Cero* n° 11, *op. cit.* La nueva entrega reunió poesía de Calderón Pando, Gancedo, Luján Gutiérrez y el mismo Vigo, entre otros.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Sobre el concepto de "deshabitación", propuesto en esos años por el artista Ricardo Carreira, véase el trabajo de la investigadora Ana Longoni, en especial, "El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo", en: *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, FIAAR-Telefónica, 2006.

³⁰ "Grupo del Esmilodonte", *Diagonal Cero* n° 15-16, La Plata, julio-diciembre de 1965.

³¹ Magdalena Pérez Balbi. "Movimiento Diagonal Cero: poesía experimental desde La Plata (1966-1969)", *Escaner Cultural*, año 9, n° 96, agosto de 2007. En línea: <http://revista.escaner.cl/node/277>

³² Luis Pazos. "Vigo: la rebelión sin esperanza", *El Día*, La Plata, 28 de octubre de 1966.

³³ Carta de Edgardo Antonio Vigo a Guillermo Deisler, 23 de diciembre de 1966. Archivo particular. El destacado en itálicas me pertenece.

³⁴ Vigo conceptualizó sus planteos de una poesía para y/o a realizar en su ensayo *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*, escrito en 1969 y publicado al año siguiente por *Diagonal Cero*. Al respecto, véase Fernando Davis. "Prácticas 'revulsivas'. Edgardo Antonio



Tapa de la revista *Diagonal Cero* n° 28, La Plata, 1969. Señalamiento III de Edgardo Antonio Vigo "No va más!!!". Archivo Centro de Arte Experimental Vigo

Vigo en los márgenes del conceptualismo”, en: Ana Longoni y Cristina Freire (orgs.). *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*, São Paulo, Annablume, USP-MAC, AECID, 2009.

³⁵ Salvador Presta. “Luigi Ferro”, *Diagonal Cero* n° 27, La Plata, septiembre de 1968.

³⁶ Henri Chopin. “Poesía sonora”, *Diagonal Cero* n° 24, La Plata, 1967.

³⁷ Haroldo de Campos. “Poesía concreta brasileña. Datos. Testimonios”, *Diagonal Cero* n° 22, La Plata, junio de 1967. El texto fue traducido del portugués por Vigo.

³⁸ Así lo refiere el investigador Gonzalo Aguilar en *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, p. 422.

³⁹ En 1968 el crítico Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Di Tella, encomendó a Haroldo de Campos la preparación de una “exposición internacional de poesía concreta”. No pudiendo ocuparse de la muestra, el brasileño sugirió a Vigo como la persona idónea en Argentina para organizarla. Con el nombre de *Expo/ Internacional de Novísima Poesía*, la muestra preparada por Vigo un año más tarde, con la colaboración y complicidad del resto de los poetas del Movimiento Diagonal Cero, sin embargo, desbordó en mucho el proyecto inicial, limitado a la poesía concreta.

⁴⁰ El ensayo de Vigo *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar* es ilustrativo de la importancia que tuvo, en la elaboración de sus propias reflexiones teóricas, el contacto con las ideas del Movimiento Poema/Processo. Vigo lo caracteriza como “uno de los movimientos más activistas y revulsivos de la poesía” y sitúa sus prácticas en el inicio de una serie de experimentos radicales de la nueva poesía que derivan en su conceptualización de una “poesía para y/o a realizar” (Edgardo Antonio Vigo. *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*, La Plata, Diagonal Cero, 1970). El Movimiento Poema/Processo había realizado su primera intervención pública en diciembre de 1967, con una doble exposición organizada por Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá y Neide de Sá en la Escola Superior de Desenho Industrial de Río de Janeiro (ESDI) y por Moacy Cirne en el Museu do Sobradinho, en Natal. Entre muchos otros (integraron la exposición veinticinco poetas de nueve estados brasileños) participaron también Pedro Bertholino, Joaquim Branco, José de Arimatéia, Dailor Varela y Ronaldo Werneck (“Breve sinopse do Poema/Processo”, en: Alvaro de Sá. *Vanguarda. Produto de comunicação*, Petrópolis, Vozes, 1977).

⁴¹ Edgardo Antonio Vigo. “Panorama sintético de la poesía visual en Argentina”, inédito, La Plata, c. 1976. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

⁴² “Editorial”, *Diagonal Cero* n° 18, La Plata, junio de 1966.

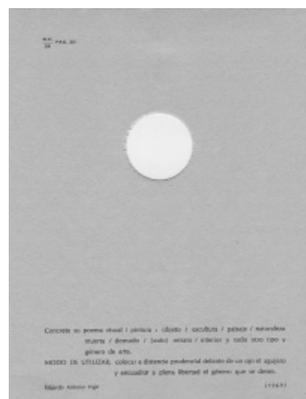
⁴³ A fines de noviembre de 1966, el grupo de grabadores –integrado por Ismael Calvo Perotti, Gancedo, Lucio Loubet, Néstor Morales, Alberto Piergiacomí y Vigo– expuso en el Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez de Córdoba. Participaron como invitados dos asiduos colaboradores extranjeros de *Diagonal Cero*, Deisler y Cattelani.

⁴⁴ Una opción que puede verse como contradictoria con la mencionada exposición en el Bar Mimo, en la que coincidieron algunos de los plásticos y poetas que más tarde integrarían las dos formaciones del Movimiento.

⁴⁵ Ginzburg se incorporó en 1967. Había conocido a Vigo en las frecuentes reuniones de artistas que tenían lugar en el taller de marcos de su padre, Al Ginzburg, incansable gestor de proyectos con artistas en la ciudad y colaborador de *Diagonal Cero*.

⁴⁶ Omar Gancedo. “IBM”, *Diagonal Cero* n° 20, La Plata, diciembre de 1966.

⁴⁷ Vigo había realizado sus primeras poesías matemáticas entre 1958 y 1959. Se trató de dibujos en tinta en los que utilizó elementos del dibujo técnico, como tiralíneas y letrógrafos. En un texto posterior, sin embargo, reconoce como sus primeras poesías matemáticas las publicadas en los programas del Cine Club de La Plata entre 1962 y 1963 (Vigo. “Panorama sintético...”, *op. cit.*).



Edgardo Antonio Vigo. “Concrete su poema visual...”, página final de *Diagonal Cero* n° 28, La Plata, 1969. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo



Luis Pazos con *La corneta*, 1967. Archivo Luis Pazos

⁴⁸ Luis Pazos. "Phonetic Pop Sound", *Diagonal Cero* n° 20, *op. cit.*

⁴⁹ Jorge de Luxán Gutiérrez, Luis Pazos y Edgardo Antonio Vigo. "Cuaderno de p/ experimental", *Diagonal Cero* n° 21, La Plata, marzo de 1967.

⁵⁰ En una entrevista publicada ese mismo año, Pazos se definió como un "fabricante de modos de vida". S/a. "Periografía del poeta Luis Pazos", *El Día*, La Plata, 9 de septiembre de 1967. Véase Fernando Davis. *Luis Pazos. El "fabricante de modos de vida". Acciones, cuerpo, poesía*, Buenos Aires, Ediciones Document-Art, 2013.

⁵¹ Luxán Gutiérrez, Pazos y Vigo, "Cuaderno...", *op. cit.*

⁵² "Propedéutica. Una poesía atómica", *Diagonal Cero* n° 22, *op. cit.*

⁵³ La misma marca gráfica de la revista también resultó alterada en las sucesivas entregas, en ocasiones reducida a la sigla DC o sobreimpresa con la inscripción "Editó Diagonal Cero".

⁵⁴ "Edgardo Antonio Vigo habla de su arte", *La Tribuna*, Asunción, 25 de junio de 1968. Las mayúsculas pertenecen al original. El destacado en itálicas me pertenece.

⁵⁵ Edgardo Antonio Vigo. S/t [Editorial], *Diagonal Cero* n° 23, La Plata, septiembre de 1967.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Edgardo Antonio Vigo. "La nueva vanguardia poética en Argentina", *Los Huevos del Plata* n° 11, Montevideo, marzo de 1968.

⁵⁸ "Para empezar con la semiótica. Notas teóricas de Julien Blaine" y "Hacia un segundo comienzo" de Bory, ambos textos traducidos del francés por Elena Comas. *Diagonal Cero* n° 21, *op. cit.*

⁵⁹ Caja años 1966-67. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

⁶⁰ En 1967 Vigo presentó una serie de xilografías troqueladas y plegadas con el título *Homenaje a Julien Blaine* en la galería Kraft Moreno de Buenos Aires.

⁶¹ Dirigida entre 1965 y 1969 por un grupo de jóvenes poetas entre quienes se encontraba Clemente Padín, a quien Vigo había conocido a través del grabador Raúl Cattelani, colaborador de *Diagonal Cero*.

⁶² Vigo, "La nueva vanguardia...", *op. cit.* Las mayúsculas pertenecen al original.

⁶³ *Ibid.* Las mayúsculas pertenecen al original.

⁶⁴ S/a. "Poesía de vanguardia: 'un asombro, una duda'", *El Día*, La Plata, 12 de mayo de 1968. La denominación de "novísima poesía" vuelve a aparecer un año más tarde en la muestra que Vigo organizó en el Instituto Di Tella, con el nombre de *Expo/ Internacional de Novísima Poesía*. También presentada en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, como *Novísima Poesía /69*, la exposición proponía un exhaustivo estado de situación de los planteos poéticos experimentales, con 133 poetas provenientes de 16 países (de América Latina, Europa central y del este, Canadá, Estados Unidos y Japón) y un destacado corpus de publicaciones. Es posible pensar esta muestra como una extensión del proyecto que Vigo había articulado desde las páginas de *Diagonal Cero*.

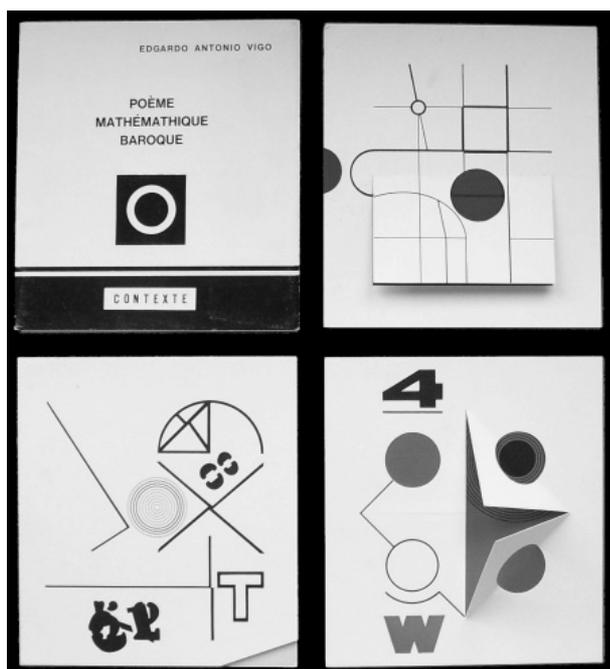
⁶⁵ En un breve manifiesto que escribió entonces, Vigo se pronunciaba por un arte "tocable" y con "errores", basado en el "uso de materiales 'innobles'" y en "un aprovechamiento al máximo de la estética del 'asombro'", de "atrape por vía lúdica" y que "facilite la participación activa del espectador, vía absurdo". En sus líneas finales, el texto se cerraba con una doble exigencia: "No más 'CONTEMPLACIÓN' sino 'ACTIVIDAD'. No más 'EXPOSICIÓN' sino 'PRESENTACIÓN'" (Edgardo Antonio Vigo. S/t, 1968-1969. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo. Publicado en Fernando Davis (ed.). "Edgardo Antonio Vigo. Textos recobrados", *ramona* n° 76, Buenos Aires, noviembre de 2007, pp. 14 y 15).

⁶⁶ Vigo, S/t [Editorial], *Diagonal Cero* n° 23, *op. cit.*



Edgardo Antonio Vigo. *Poemas matemáticos (in) comestibles*, 1968. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo

⁶⁷ En octubre de 1968 Vigo había realizado su primer señalamiento, *Manejo de semáforos*, que consistió en la convocatoria a contemplar “desde el punto de vista estético” un semáforo ubicado en el cruce de dos avenidas de la ciudad de La Plata. Coincidentemente publicó, bajo el sello Diagonal Cero, el “Manifiesto Primera no-Presentación Blanca”, donde expuso la base conceptual de su propuesta. Al respecto véase Davis, *op. cit.*, 2009.



Edgardo Antonio Vigo. *Poème Mathématique Baroque*, París, Contexte, 1967. Tapa y páginas interiores. Fotografía: Mariana Santamaría. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo

