

JUAN BERLENGIERI ENTRE 1930 Y 1945

EL ARTISTA EN UNA «ÉPOCA DE TRANSICIÓN Y RECTIFICACIONES»

JUAN BERLENGIERI BETWEEN 1930 AND 1945: THE ARTIST
IN A «TIME OF TRANSITION AND RECTIFICATIONS»

Guillermo Augusto Fantoni¹

Palabras clave *Resumen*

Período de entreguerras, Arte argentino, Realismos modernos, Surrealismo, Comunismo

Recibido
28-4-2021
Aceptado
27-9-2021

Juan Berlangieri, asociado esencialmente a la figura de Antonio Berni, fue uno de los artistas rosarinos más relevantes de la primera mitad del siglo xx; sin embargo, su prematura muerte y la dispersión de sus obras y escritos conspiraron largamente contra la realización de estudios e investigaciones puntuales sobre su trayectoria. Aun así, destaca en el panorama del arte moderno de la ciudad por la calidad de sus realizaciones y por la intensidad de su actividad en el marco de las principales formaciones culturales, como la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos y la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, asociadas al conmocionado clima de crisis y beligerancia que signaron, en el país y el mundo, los decenios de los treinta y los cuarenta. Por otro lado, su inserción en la izquierda más radical y su aproximación a los realismos y el surrealismo le aseguraron un lugar prominente en las principales alternativas políticas y estéticas operantes durante esos años.

Key words *Abstract*

Interwar period, Argentinian Art, Modern Realisms, Surrealism, Communism

Received
28-4-2021
Accepted
27-9-2021

Juan Berlangieri, essentially associated with the figure of Antonio Berni, was one of the most relevant artists from Rosario in the first half of the 20th century; even so, he stands out in the panorama of city's modern art due to the quality of his works and the intensity of his activity within the framework of the main cultural formations, such as the Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos and the Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, associated with the shocked climate of crisis and belligerence that marked, in the country and the world, the 1930s and 1940s. On the other hand, his insertion into the more radical left and his approach to realism and surrealism assured him a prominent place in the main political and aesthetic alternatives operating during those years.

Las geografías del modernismo² han deparado, y ciertamente seguirán deparando, interesantes sorpresas; porque no sólo se trata –como lúcidamente lo señalaron Raymond Williams y Edward W. Said– de los aportes realizados por los artistas de las

1 Universidad Nacional de Rosario: Consejo de Investigaciones / Facultad de Humanidades y Artes, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano. C. e.: guillermoafantoni@gmail.com.

2 Tomo la expresión de Andreas Huyssen 2010. Entre los intentos de volver a situar la cuestión fuera del Atlántico Norte, cfr. Catherine Grenier 2014.

más diversas procedencias a los desarrollos del arte de vanguardia y también al de los movimientos políticos más avanzados de la escena europea, sino cómo, al regresar a sus países de origen, en este caso los americanos, se convirtieron en adalides del arte nuevo generando peculiares versiones de lo moderno.³ Una demostración de lo lábiles que suelen ser las fronteras entre centros y periferias, pero también entre capitales e interiores, lo ofrece el itinerario inicial de Antonio Berni, quien, luego de participar en las alternativas del movimiento surrealista en París, regresó al país, a fines de octubre de 1931, instalándose no en la cosmopolita Buenos Aires, sino en la más pequeña pero no menos cosmopolita Rosario, donde siguió produciendo, al menos por algunos meses, de acuerdo con las ideas y los procedimientos creativos del movimiento de André Breton.⁴ El rotundo fracaso de la *Exposición Surrealista*, presentada en Amigos del Arte de Buenos Aires, en junio de 1932, y, al mismo tiempo, la orientación hacia los problemas del mundo que planteaba esa nueva estética lo llevaron a concentrarse en su ciudad natal, donde posteriormente, con un conjunto de jóvenes políticamente motivados e impactados por el fugaz paso de Siqueiros, creó una agrupación, la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, y pergeñó una concepción estética que denominó Nuevo Realismo. Sin embargo, formalizada esta nueva orientación en 1936 –cuando Berni se radicó definitivamente en Buenos Aires– y a poco tiempo de desarrollar algunas de sus pinturas más conocidas, algunos de estos artistas contribuyeron, al menos temporariamente, entre los últimos años de la década del treinta y los primeros de la del cuarenta, a otra singular expansión del surrealismo.⁵ Aunque la legitimidad y originalidad estética de los treinta hoy sea una cuestión familiar e incluso percibida como natural, vale citar un temprano escrito cuyas evidencias e hipótesis iniciales –corroboradas luego por la labor de otros investigadores– no sólo tuvieron una extensa productividad en mi trabajo investigativo, sino también, visto retrospectivamente, un carácter premonitorio a la luz del objeto de este escrito.

En el caso argentino, la inclinación de algunos autores por el mundo onírico y sus posteriores desarrollos dentro del nuevo realismo, los realismos críticos o de una pintura de alegato con los recursos de lo imaginario, parece tener un complemento igualmente sugestivo. Algunos jóvenes, enrolados a mediados de los años 30 en la realización de obras murales como Luis Barragán y Orlando Pierri, contribuirán [...] a la proliferación de impulsos surrealistas en la esfera del Grupo Orión cuyas muestras se realizaron en 1939 y 1940. Así mismo, es igualmente llamativo que en el ámbito de la pintura de Rosario, los autores que como Juan Berlingieri y Leónidas Gambartes protagonizaron la emergencia de una temática fantástica o como [Amadeo] López Armesto se ubicaron de un modo más ortodoxo en los márgenes del surrealismo, estuvieran vinculados desde comienzos de la década del 30 a la

3 Se trata de una hipótesis inicialmente expuesta por Raymond Williams 1981 y desarrollada en su obra póstuma 1997 [1989]. Por su parte, Edward W. Said 1996 [1993] destacó su productividad para pensar los movimientos políticos contrarios al colonialismo y el imperialismo formados por minorías del Tercer Mundo.

4 Sobre esta cuestión, cfr. Guillermo Fantoni 2014a, pp. 259-203.

5 Sobre este movimiento, cfr. los ensayos reunidos en Antonio Bonet Correa 1983 y, para algunas alternativas vinculadas al ámbito hispanoamericano, Eduardo Becerra 2013.

figura de Antonio Berni. Los ejemplos precedentes, hacen pensar que entre las tendencias del compromiso social y el surrealismo existió una vinculación fluida a partir de la existencia de preocupaciones compartidas. Una preocupación por la libertad del hombre que, con sus matices ideológicos, sería resuelta en diversas claves visuales. (Fantoni 1993, pp. 178-179)

Estos ejemplos locales y los que tuvieron lugar en Buenos Aires y otras ciudades contemporáneamente permiten definir los pasajes y las oscilaciones estéticas que caracterizaron, junto a las polémicas entre arte puro y arte comprometido, una de las dinámicas más identificables no solamente en la plástica argentina de los años treinta, sino en los centros artísticos del período de entreguerras.⁶ Aunque algunas de estas cuestiones eran visibles desde comienzos de la década del noventa y se ha avanzado notablemente en el conocimiento de obras como la de Antonio Berni y de movimientos como la Mutualidad, poco conocemos –más allá de intensas exploraciones sobre las obras de Leónidas Gambartes, Juan Grela y Anselmo Piccoli– sobre los recorridos personales de algunos de sus miembros más emblemáticos como, por ejemplo, Juan Berlingieri.⁷ Recientemente, un seminario en el Museo Histórico Provincial de Rosario⁸ me impulsó a una aproximación, al menos parcial, a la obra de tres artistas poco frecuentados dentro de los desarrollos del arte moderno en la ciudad que, de un modo u otro, estuvieron vinculados a Juan Grela y que actuaron en diferentes formaciones culturales y coyunturas: Juan Berlingieri, Aldo Magnani y Estanislao Mijalichen. El material escrito y visual reunido en esa oportunidad fue suficiente para comenzar a elaborar un ensayo sobre el primero, a lo que se sumó un conjunto de obras de la colección de Ana Wanzick y Maximiliano Masuelli,⁹ permitiendo completar y articular, de un modo más complejo, una visión sobre su itinerario más decisivo. Desde octubre de 1925 y hasta el final de la década, Juan Berlingieri había participado en diversos salones realizados en la ciudad¹⁰ coincidiendo con la mayoría de los artistas considerados integrantes de la “primera generación” (Slullitel 1968, pp. 51-73) e incluso con el promisorio Antonio Berni que, seguramente, ya había partido para iniciar sus estudios en Europa. De todos modos, aunque hacia 1931 los aguafuertes presentados en el XII

6 Entre los trabajos dedicados a la escena latinoamericana y europea, cfr. Diana Wechsler *et al.* 2006 y Jordana Mendelson *et al.* 2012.

7 Juan Berlingieri Carballo nació en Rosario en 1904 y murió en la misma ciudad en 1945.

8 Se trata de la conferencia “Episodios de la gráfica rosarina”, que desarrollé el 28 de octubre de 2020, en el marco del seminario Lecturas en torno a la exposición *Artilería gráfica*, coordinado por Silvia Dolinko, en el Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”. Quiero agradecer a mi colega las fotografías que oportunamente me envió de los grabados y el dibujo de Berlingieri publicados en la carpeta que Emilio Ellena dedicara al artista en 1959.

9 Agradezco a ambos haberme facilitado estos materiales que resultaron decisivos para confirmar las hipótesis y pesquisas que venía desarrollando.

10 El 4 de octubre de 1925, participó en el VIII Salón Rosario, donde presentó *Retrato de señorita* (carbón) e *Impresión* (óleo); el 1º de septiembre de 1927 en el Segundo Salón Nexus de Artistas Rosarinos, donde presentó *Nocturno* (sanguina), *Hombre de puerto* (aguafuerte) y *En el astillero* (aguafuerte); el 25 de mayo de 1928 en el X Salón de Otoño, donde presentó *Desnudo* (lápiz) y *En el cabotaje* (apunte) (aguafuerte).

Salón de Otoño todavía eran asociados con la obra de Alfredo Guido, en el curso de pocos años, y fundamentalmente a partir de los contactos con Berni y el grupo de jóvenes que lo rodeó a poco de insertarse en la ciudad, su producción se encaminó, de un modo ejemplar, hacia esa nueva forma de realismo y luego hacia la perspectiva onírica y surreal que fue tronchada por su muerte.

MOTIVOS SERRANOS

Juan Berlangieri fue uno de los jóvenes avezados que en abril de 1934 acompañó a Antonio Berni en la fundación de la Mutualidad. Del mismo modo que varios de estos creadores en ciernes –mayormente formados en el círculo académico del artista francés Fernando Gaspary–, Berlangieri se había iniciado con el maestro catalán Juan Potau en la Academia Fomento de Bellas Artes y luego se perfeccionó en grabado y cerámica con Alfredo Guido, a quien auxilió, alrededor de 1927 y 1929, en la realización de los paneles decorativos destinados a la Rotisserie Cifré y el pabellón argentino de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Por su dominio de varias técnicas artísticas, y seguramente también por sus perspectivas ideológicas que le garantizaban un importante consenso entre los miembros del grupo, participó de las comisiones organizadoras de ese inédito emprendimiento y fue propuesto, junto a Berni y Medardo Pantoja, como profesor de Dibujo Superior y, junto a Guillermo Paino, como profesor de Grabado en la novedosa escuela taller de la entidad; ámbito éste donde se aplicaban nuevos métodos de enseñanza y se promovía una orientación social para el arte moderno acorde con las demandas de los nuevos tiempos, planteando así una firme cesura con las tradicionales academias a cargo de maestros extranjeros.¹¹

No sabemos con precisión en qué momento Berlangieri tomó contacto con Berni y con los otros artistas que serían largamente sus compañeros de grupo y de otros proyectos hasta su temprana muerte en 1945. Posiblemente, ese encuentro se produjo en los cursos dibujo que el joven maestro impartía en el Museo Municipal de Bellas Artes, cuya heterogénea concurrencia acordó conformar la ecléctica Agrupación de Artistas Plásticos Refugio, de la cual efectivamente Berlangieri formó parte. Posiblemente también, luego del paso de Siqueiros por la ciudad y motivado por sus encendidas conferencias y propuestas, adhirió al “Manifiesto de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios”, lanzado en Rosario y publicado en el quinto número de la revista *Contra*, y asimismo participó de la idea de conformar con Berni un nuevo agrupamiento que al año siguiente derivó en la fundación de la Mutualidad. Sin embargo, en el transcurso de ese convulsionado 1933, Berlangieri no participó de la *Exposición de Plásticos de Vanguardia* celebrada en diciembre en los salones de La Artística y acompañada de un ilustrativo manifiesto firmado por Emilio Pizarro Crespo, aunque todavía realizara, al igual

11 Para una visión detallada sobre los orígenes del proyecto a la luz de nuevas evidencias documentales, cfr. Guillermo Fantoni 2016.

que algunos compañeros comprometidos políticamente e identificados con las nuevas tendencias, envíos de obras a exposiciones celebradas en la esfera de Refugio.¹² Cuando en julio de 1934 se realizó en Buenos Aires la *Exposición de Arte Plástico* organizada por esa entidad y auspiciada por la Agrupación de Artistas Camoatí, Berlingieri presentó tres aguafuertes tituladas *Motivo serrano*, *Picapedreros* y *Arreo en Las Sierras*.¹³ Un mes después, en la *Exposición de Pintura, Escultura y Grabados de la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio* realizada en San Nicolás con el auspicio de la Asociación “Bellas Artes”, el artista presentó un linóleo titulado *Descanso*.¹⁴ Finalmente y en forma simultánea, en el 2º *Salón Local de Artes Plásticas* organizado por el Social American Club de la localidad de Lanús se replicó, con la misma composición y las mismas obras, la primera de estas exposiciones a la que se sumó un sector de “Artistas Locales”.¹⁵

La alusión constante al trabajo y al descanso en las sierras cordobesas desarrollada por Berlingieri entre fines de la década del veinte y comienzos de la del treinta debe haber sido lo suficientemente conocida y considerada para que, muchos años después, los organizadores de la exposición *El Grabado en la Argentina* seleccionaran sus obras dentro de esa temática;¹⁶ aspectos de una geografía y unos modos de vida que –durante esos decenios de modernización acelerada, y también de debates y confrontaciones estéticas– fue identificada por una amplia franja de artistas y escritores con el paisaje nacional (Wechsler 1999, pp. 269-314). En esta oportunidad –y a excepción de *Día domingo en el cabotaje* realizado en Rosario durante 1928–, los organizadores optaron por un representativo tríptico y una pieza independiente que reafirman la dedicación al entorno natural y las labores desarrolladas por los habitantes de Córdoba; se trata de *Mujeres llevando agua*, *Mujer llevando leña* y *Recuerdo-Cabras*, tres aguafuertes de 1930, y de una pieza de 1929 titulada *Recreo*. Poco después de asistir a Guido en la realización de los murales para la Exposición Iberoamericana de Sevilla, Berlingieri

12 Si bien Berlingieri no participó del 1º *Salón Anual* de esa entidad, resulta ilustrativo mencionar, solamente, los artistas y los títulos de las obras de aquellos que pocos meses después conformaron la Mutualidad. Figuraron en “Pintura” y otras técnicas: Andrés Calabrese (*Figura, Estudio*); Aldo Cartegni (*Paisaje, Naturaleza muerta, Naturaleza muerta*); Pedro Gianzone (*¿Hasta cuándo?, Frente único, En marcha*); Domingo Garrone (*Figura, Mujeres de acero, Viendo pasar*); Medardo Pantoja (*Estudio nº 1, 2, 3*); Guillermo Paino (*El sueño de los tiranos, Fundición*); en “Escultura”: Godofredo Paino (*Vía libre, Presidio, ¿De quién es la tierra?, Prisionero*); Godofredo Paino (*Medallas*). Cfr. 1º *Salón Anual*. Cat. exp. Rosario, Agrupación de Artistas Plásticos Refugio, septiembre de 1933.

13 Cfr. *Exposición de Arte Plástico*. Cat. exp. Buenos Aires, Agrupación de Artistas Camoatí, 27 de julio de 1934.

14 Cfr. *Exposición de Pintura, Escultura y Grabados de la Agrupación de Artistas Plásticos Rosarinos Refugio*. Cat. exp. San Nicolás, Asociación “Bellas Artes”, 25 de agosto de 1934.

15 Cfr. 2º *Salón de Artes Plásticas*. Cat. exp. Lanús, Social American Club, 26/8 al 2/9 de 1934.

16 Cfr. *El Grabado en la Argentina 1705-1942*. Cat. exp. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, 25 de octubre al 22 de noviembre de 1942. Ésta contó con la participación activa de los hermanos Alfredo y Alejo González Garaño como organizadores y fue una de las tantas actividades desarrolladas durante la gestión de Hilarión Hernández Largaña para estimular el desarrollo de la disciplina.

sufrió una dolencia que lo obligó a permanecer en las proximidades de Cosquín; fue allí donde adoptó gran parte de estos motivos y donde quizá produjo esos grabados que se aproximan a las escenas desarrolladas por Guido y Lino Enea Spilimbergo sobre la vida rural en diferentes regiones del país. Basta confrontar los títulos, la iconografía y las soluciones formales empleadas por el artista para comprobar la elocuente afinidad entre sus realizaciones –en las que abundan esforzadas figuras cargando leños, profundas enramadas e inmensas arboledas– y las estampas que en 1928 Guido dedicó a las Sierras de Córdoba, como *Sendero de Piquillines*, y también con conocidas pinturas de Spilimbergo, como la primera versión de *Seres humildes* y *Descanso*, realizadas y expuestas en los Salones Nacionales en 1923 y 1925, antes de iniciar su viaje a Europa. Afinidad fundada en el caso del primero no sólo por el prestigio que gozaba en las instituciones rosarinas, sino básicamente por el predicamento que tenía entre sus pares, tal como lo refirió Hilarión Hernández Larguía, muchos años después, cuando historió el recorrido de la plástica en la ciudad.

Algunos de los pintores de este grupo inicial introdujeron en el campo de la plástica –actuando más en forma de consejeros amistosos que de maestros– a jóvenes que prácticamente pertenecen a la misma generación. Alfredo Guido –artista de actividades múltiples en el campo de la plástica– fue quien tuvo mayor gravitación en ese sentido y sus enseñanzas se reflejan en las obras de Juan Berlingieri, Antonio Berni, Manuel Ferrer Dodero, Luis A. Ouvrard, etcétera, aunque a todos ellos debe considerárselos como autodidactas, cosa que en realidad acontece con la casi totalidad de los pintores rosarinos. (Hernández Larguía 1958, p. 17)

En sus recuerdos sobre el grupo que conformó la Mutualidad, Luis Ouvrard destacó, además de su amistad con Berni, el estrecho contacto con Juan Berlingieri reforzado por los vínculos que unían a éste con un sector de su familia radicado en Cosquín.¹⁷ También identificó al artista entre los concurrentes a los cursos de dibujo que se impartieron en el Museo Municipal durante 1932; punto de partida de los episodios que dieron lugar al posterior surgimiento de la nueva agrupación. Ouvrard formaba parte –junto con Manuel Ferrer Dodero, Eduardo Barnes y Antonio Daniel Palau– del núcleo de artistas más cercano al joven Berni antes que partiera hacia Europa a mediados de 1925. Esta proximidad se mantuvo durante esa estadía –como lo revela, por ejemplo, la correspondencia que este les cursara con sus percepciones políticas sobre España (Fantoni 2014a, pp. 97-105)– y volvió a manifestarse cuando regresó a Rosario a fines de 1931 y, tiempo después, cuando, a raíz de las tensiones precipitadas por el paso de Siqueiros y el cisma suscitado en Refugio, emprendió el proyecto de la Mutualidad. En ese sentido, vale señalar que el vociferante muralista mexicano –además de dictar sus conferencias en la Biblioteca Argentina– se había reunido con pintores locales en el taller de Manuel

17 “Berlingieri era un muchacho muy sufrido, trabajaba con Guido cuando estaba haciendo las decoraciones del pabellón argentino para la Exposición de Sevilla; ahí fue cuando se enfermó y el doctor Goyenechea hizo que fuera al sanatorio en Cosquín, por esa razón me encontré allá con unas pinturas muy lindas de él. [...] con el color empezó a hacer una figura bastante buena, muy rígida, es decir, rígida en el sentido de un clasicismo muy definido.” (Fantoni 1985, p. 307).

Ferrer Dodero, que Ouvrard había compartido con Berni los borradores iniciales de lo que se perfilaba como un reglamento en los momentos previos a la fundación de la Mutualidad y que, en una de las asambleas preliminares, Barnes fue uno de los artistas propuestos como profesor de Modelado en la escuela taller de la agrupación.

Aunque el radicalismo de Berni y el grupo fundador –en buena medida constituido por jóvenes que militaban en el Partido Comunista y hacían su ingreso al campo del arte– pusiera entre paréntesis la integración de este grupo de amigos y pares generacionales ideológicamente más moderados, éstos se mantuvieron, como lo revela el testimonio de Ouvrard, en el campo de los aliados. Conformado el nuevo agrupamiento, la puesta en marcha de su escuela taller y las posiciones que fueron asumiendo, acordes a una perspectiva próxima a las vanguardias, contribuyeron a delimitar una fractura en el espacio artístico de la ciudad. Distanciados del jerarquizado y especulativo sistema de academias identificado con los miembros de la vieja generación de maestros europeos, el nuevo grupo y su inédita escuela taller encontró sus adversarios contemporáneos en la modernidad, ciertamente más tenue, cultivada por los artistas de Refugio (Rabinovich 2006).

PRESOS

Entre fines de 1935 y comienzos de 1936, la editorial Unidad publicó en Buenos Aires la carpeta *14 Grabados*, que reunía originales de un calificado número de artistas;¹⁸ catorce creadores que, además de su consecuencia con los desarrollos del arte moderno, manifestaban un compromiso con las causas políticas contemporáneas mediante diversas técnicas gráficas. El nombre de la editorial –coincidente con el de la revista *Unidad. Por la defensa de la cultura*, cuyo primer número apareció en enero de 1936– remite a las actividades de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores; vínculo enmarcado en el combate contra la guerra y el fascismo que se reitera y reafirma en la medida que los grabados fueron presentados, el 29 de agosto del mismo año, en la vigésima reunión celebrada por la filial Rosario de la entidad.¹⁹

18 *14 Grabados originales de: Pompeyo Audivert, María C. de Aráoz Alfaro, Juan Carballo Berlingieri, Adolfo Bellocq, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Guillermo Facio Hebequer, Enrique Chelo, Ramón Gómez Cornet, José Planas Casas, César Rodríguez Portal, Víctor Rebuffo, Lino E. Spilimbergo, Demetrio Urruchúa, s/f (ca. 1936).* Buenos Aires: editorial Unidad. Se trata de grabados donados por sus autores, procesados en Atelier de Artes Gráficas Futura / Fogli Piacentini y Cía., presentados por Cayetano Córdoba Iturburu.

19 “Tomando el modelo del Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes de Paris (1934-1938), el 28 de julio de 1935 en Buenos Aires, un grupo de intelectuales ligados a la esfera cultural del Partido Comunista Argentino fundó la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). Según Raúl Larra, quien ingresó a la AIAPE a los pocos meses de su creación, la concreción de la entidad se debió al rol preponderante que cumplieron Aníbal Ponce y Cayetano Córdoba Iturburu. [...] En enero de 1936, la AIAPE contaba con más de 400 asociados y al año de su creación aunaba cerca de 2.000: había constituido filiales en Rosario, Tandil, Paraná, Corrientes, Tucumán, Tala y Crespo, además de Montevideo, lo que fue saludado con entusiasmo por el Comité de vigilancia parisino [...]” (Pasolini 2004, pp. 88-89).

En la presentación de la carpeta, Cayetano Córdova Iturburu se refirió a las posibilidades del grabado, a las alternativas estéticas involucradas en su elección y, finalmente, a los procesos históricos en los cuales podía insertarse, asociando algunos pasajes de su argumentación con las tópicas de mayor gravitación en el período de entreguerras: el avance del fascismo, los avatares del socialismo, las amenazas de una nueva confrontación mundial. En ese sentido, lo que “cautiva” del grabado a las nuevas camadas de artistas no es solamente su posibilidad multiejemplar o su cualidad artesanal, capaz de satisfacer al “obrero” que hay en todo “plástico de verdad”, sino, fundamentalmente, su afinidad con “la presencia de un nuevo espíritu en la plástica”. Esto es, con un arte “social” que se impone ante el extremo formalismo o el contenido eminentemente ensimismado de otras opciones estéticas y que busca conectar con un mundo que, pese a las convulsiones del período, finalmente daría lugar al nacimiento de un nuevo orden. Ese arte, que se nutre de los problemas del mundo y al mismo tiempo –de acuerdo a esa visión dirigida y finalista de la historia– intenta incidir sobre él, encuentra en la reproducción multiejemplar del grabado un canal privilegiado para llegar a “las grandes masas”. Así, las imágenes trasladadas a libros y revistas, a periódicos y hojas de fácil transporte, pueden llegar a los sindicatos obreros, a los clubs y a los ateneos populares para cumplir su cometido.²⁰ Ciertamente, no es difícil ver en estos argumentos, la marca de los debates sobre las posibilidades de un arte de masas a raíz de la visita de Siqueiros y muy puntualmente de la tesis sostenida por Berni en *Nueva Revista*.²¹ En ella éste plantea como alternativa al exclusivismo de la pintura mural descubierta, propuesta por el artista mexicano, la multiplicidad de técnicas y soportes que aporta el mundo contemporáneo y, entre ellas, el grabado; perspectiva que encuentra su antecedente inmediato en uno de los pasajes sobre la democratización de las formas de expresión planteadas más tempranamente en el “Manifiesto de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios de Rosario”.²² Por otra parte, la convicción de que el arte no

20 Cfr. Córdova Iturburu, C., s/f, ca. 1936. Presentación. *14 Grabados*. Buenos Aires: Unidad.

21 “Las formas de expresión del arte proletario en el régimen capitalista, serán múltiples, abarcando todos aquellos medios que nos puedan ofrecer la clase trabajadora o las contradicciones mismas de la burguesía, desde el periodismo, pasando por el *affiche*, el grabado y el cuadro de caballete hasta la formación de Blocks de pintores muralistas. Se trabajará tanto individual como colectivamente, de acuerdo a las condiciones objetivas del momento.” (Berni 1935, p. 11).

22 “[...] la creación de una literatura y un arte proletario de masas, que capten y expresen los anhelos de las clases oprimidas [...] de un arte y una literatura de combate que contribuya a educar revolucionariamente a los trabajadores, intelectuales, estudiantes y artistas en general, que despierte en ellos la pasión generosa de la lucha por la revolución, que exalten la grandeza del movimiento emancipador y del heroísmo del proletariado, como única clase capaz de salvar a la humanidad de la ruina, del aniquilamiento de la cultura y de la retrogradación a la barbarie medieval. Nosotros reivindicamos la democratización de todas las formas de expresión artísticas como la única manera de hacer posible y viable un arte realmente revolucionario, la utilización de los elementos técnicos más avanzados y de todas las tribunas en las cuales y por medio de las cuales podamos dejar de oír nuestra voz en el fragor de la lucha contra la reacción. La multiplicidad grande de las formas de expresión del arte proletario abre a éste perspectivas infinitas.” (Manifiesto de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios de Rosario, 1933. *Contra*, año 1, nº 5, p. 12).

puede “permanecer neutral” frente a la lucha que “divide a los hombres” dando cuenta de una hora “dolorosa y bella”²³ es otra de las tantas manifestaciones sobre el rol del arte y del artista difundidos en las intervenciones de Siqueiros o de Raúl González Tuñón en revistas como *Contra* y en las del propio Córdova Iturburu destinadas a publicaciones similares (Córdova Iturburu 1941).

Entre los grabados que reúne la carpeta, dos aguafuertes pertenecen a representativos miembros de la Mutualidad Rosarina: Antonio Berni y Juan Berlingieri. El de Berni no solamente constituye una de las primeras piezas gráficas realizadas por el artista, sino una obra que por su iconografía remite a dos conocidas pinturas de la misma temática. Por un lado, la emblemática *Manifestación* pintada por el artista en 1934, a cuyo ciclo pertenece el pequeño grabado, y, por otro, la no menos emblemática pintura del mismo título realizada por Juan Grela, poco después, con destino al XIV Salón de Otoño de 1935. En el aguafuerte, una manifestación reunida bajo una elocuente pancarta con la inscripción “abajo la guerra” escucha atentamente a un orador. Si algunos de los integrantes del grupo coinciden con los personajes de la gran tela de Berni, el orador se identifica literalmente con el sujeto de bigotes y avanzada calvicie que preside ¡*Miseria!*, el fotomontaje que ilustra la tapa de la revista *Brújula* correspondiente al comienzo de 1932. Sin embargo, esta pequeña pieza, independientemente de sus vínculos con la *Manifestación* de Berni –donde una multitud se da cita para participar en un mitin en el barrio obrero de Refinería–, resulta particularmente llamativa por el texto que se replica en la obra del mismo tema realizada por Juan Grela entre fines de 1934 y principios de 1935. Presentada en el XIV Salón de Otoño de este último año, la *Manifestación* de Grela presenta un conjunto de jóvenes de distintas nacionalidades vociferando “contra la guerra”, tal como lo muestra la gran inscripción de fondo, por encima de la cual se divisa un edificio con techo a dos aguas y tres altas chimeneas. Es precisamente este conjunto arquitectónico, que puede ubicarse en la zona fabril de Refinería, el que aparece desde otra perspectiva en la pintura surrealista *Objetos en la ciudad* fechada por Berni en 1931 y que por este indicio podemos inferir que fue realizada en Rosario, en los dos últimos meses de ese año, probablemente a partir de materiales fotográficos. Pero en este caso no se trata solamente del uso de apuntes fotográficos –que pueden enlazarse con la técnica del fotomontaje utilizada por Berni desde su estadía europea y, más adelante, con las metodologías propuestas por Siqueiros–, sino también con dinámicas de trabajo y recorridos urbanos propiciados en la escuela taller de la Mutualidad. En ese sentido, así como contamos con testimonios que indican que *Manifestación* fue pintada a la vista de todos los miembros del grupo, las obras de la etapa surrealista también eran conocidas, como lo transparenta el carácter modélico que pudo tener *Objetos en la ciudad* para artistas como Gambartes y Berlingieri, quienes se expresaron en una clave onírica a partir de 1937. Esta aproximación se pone de manifiesto al observar la iconografía del *El fantasma y la sombra*, el linóleo realizado

23 Cfr. Córdova Iturburu, C., s/f, ca. 1936. Presentación. *14 Grabados*. Buenos Aires: Unidad.

por Gambartes en 1942, y uno de los aguafuertes de Berlingieri concretado en esos mismos años, donde, junto a una de sus mujeres melancólicas, aparece nuevamente el representativo edificio con techo a dos aguas y las tres altas chimeneas.

Sin embargo, más allá de estas inflexiones surreales tardías, en la carpeta editada por Unidad, Berlingieri presentó *Presos*, un aguafuerte presumiblemente materializado en 1935,²⁴ donde tres hombres maniatados y dispuestos a nivel del piso conviven con la figura de un militar del que sólo se divisan las botas y la culata del fusil. La guerra del Paraguay, que entre 1932 y 1934 comprometió a dos naciones latinoamericanas, fue uno de los temas transitados por Berlingieri y en ese sentido los miembros de la Mutualidad no permanecieron ajenos a la representación de ella. Así, por ejemplo, en el XIV Salón de Otoño de Rosario, Domingo Garrone presentó la ténpera *¡Chaco!* y Guillermo Paino, la xilografía *Así quedaron*: representaciones de la lucha sobre un fondo de pozos petrolíferos y sus pavorosos resultados a través de la exhibición de mutilados y cadáveres pendiendo de los alambros. Asimismo, este último y su hermano Godofredo también produjeron en colaboración esculturas como *Alambrada* y *¡Chaco!*, que pueden considerarse versiones tridimensionales de la estampa aludida (Montes i Bradley 1939). Del mismo modo, los conflictos bélicos que se desplegaron con posterioridad a la Independencia fueron otra de las situaciones observadas por el artista, como lo revela uno de sus extraños dibujos influidos por el surrealismo en los primeros años cuarenta.²⁵ En éste, un prisionero con sus manos atadas hacia atrás y una figura ecuestre íntegramente teñida de rojo, en alusión a las milicias federales, son los protagonistas de un drama decimonónico mediado por las lecturas de un presente conflictivo signado por la Segunda Guerra Mundial y los avances autoritarios en el país y en el mundo. De un modo similar a la serie de *Dibujos surrealistas* realizados por Julio Vanzo en 1940 (Mouguelar 2004), las obras de Berlingieri no solamente muestran una deuda con el movimiento de André Breton, sino también con las tradiciones históricas del liberalismo (Cataruzza 2001), recientemente recuperadas en el marco de la estrategia de los frentes populares implementados por los comunistas y de las actividades antifascistas desarrolladas a partir de 1935 por la AIAPE y, de un modo similar, por la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, de la cual formó parte entre 1942 y 1945. Finalmente, la figura del prisionero volvió a emerger con toda claridad –específicamente en el marco de la gran confrontación mundial– en las ilustraciones que Berlingieri desarrolló para la revista *Paraná*, dirigida por el escritor R. E. Montes i Bradley. En la última entrega de esta publicación, correspondiente al año 1943, el artista interpretó, mediante dos linóleos, un cuento de Ricardo Llusá Varela sobre la alucinada existencia de un prisionero en un campo de concentración (Llusá Varela 1943). Si el de mayor formato, resuelto a página entera, describe con un lenguaje

24 *Presos* fue presentado en el XIII Salón Anual de Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, mayo de 1935, y posteriormente se incorporó a la colección del Museo de Bellas Artes de Río Cuarto.

25 S/T, s/f, técnica mixta s/papel, 33 x 22 cm, col. familia Grela-Correa.

vehemente y contrastado a los personajes del drama, el más pequeño, que oficia de condensada viñeta, plantea una síntesis iconográfica mediante los componentes esenciales del relato: el sobre postal con las semillas recibido por el prisionero, las manos capaces de generar un huerto en la tierra yerma y el alambre de púas como expresión de las libertades quebrantadas. Frente a esta pequeña imagen –que juega un importante papel compositivo junto a los textos con sus diferentes tipografías, tamaños y despliegues–, la revista yuxtapone una página de cartulina donde destaca, mediante un recuadro dorado, la reproducción de una pintura original del artista: el retrato de una joven melancólica sugestivamente titulado *Mañana* en el que reitera, con sutileza, las marcas de la guerra.

RETRATOS

El XIV Salón de Otoño, identificado por su carácter libre, no solamente mostró un despliegue de las manifestaciones más espectaculares y contestatarias de la Mutualidad, sino de aquellas en las que los miembros del grupo exploraban, desde otras perspectivas, géneros tradicionales del arte como la figura, el paisaje o la naturaleza muerta. En ese sentido, y tal como lo reveló Juan Grela, paralelamente a la aplicación de las metodologías de trabajo y las nuevas tecnologías propiciadas por Siqueiros, la lectura de *Realismo mágico* de Franz Roh –traducido y difundido en los países de habla hispana por la *Revista de Occidente*– tuvo un impacto de similar importancia en el conjunto reunido en torno a Berni. Prueba de ello son las figuras ensimismadas o los paisajes y las naturalezas muertas sumidas en la inmovilidad y el silencio presentadas en el salón por varios miembros del grupo. Pero a diferencia de Antonio Berni y Ricardo Sívori,²⁶ que hicieron envíos donde se combinaban ambas alternativas, Berlingieri presentó dos figuras pensativas y melancólicas dentro de un realismo moderno (Llorens 2006), acorde a los lineamientos de la nueva pintura figurativa que, desde hacía varios años y con distintas denominaciones, se imponía en los centros artísticos del período de entreguerras. Se trata de dos variantes del mismo tema –mujeres acodadas, con la cabeza levemente inclinada y sumidas en cavilaciones que parecen no tener fin– pero con sutiles diferencias. Mientras el dibujo a lápiz genéricamente titulado *Estudio* muestra la resolución precisa y minuciosa de los componentes deviniendo en una serena visión de lo cotidiano, el temple titulado –de un modo igualmente genérico– *Retrato*, exagera un enfoque estructural y al mismo tiempo idealizado que sitúa la escena en el dominio de lo extraño. En ésta, la opacidad de la materia pictórica empleada –la ténpera al huevo– y el tratamiento geométrico y ligeramente facetado de los componentes del cuadro nos enfrentan a una obra que parece haber sido realizada “con un ojo puesto en el cubismo y otro en los primitivos” (Jiménez Burillo y Bozal Chamorro

26 Berni presentó *Retrato*, óleo, y en colaboración con Anselmo Piccoli *Hombre herido - Documentos fotográficos*, soplete de aire; Sívori hizo lo propio con *Linyera*, ténpera, y *Figura*, óleo. Cfr. XIV Salón de Otoño. Cat. exp. Rosario, Comisión de Bellas Artes, 24 de mayo al 30 de junio de 1935.

2017, p. 61). Precisamente, la cualidad estatuaría del personaje y el extremo despojamiento del ambiente que lo contiene –sólo alterado por el gran vano que se abre a un irreal paisaje ribereño– colocan la obra en un inquietante mundo de ensoñaciones y misterios, preanunciando, al mismo tiempo, la posterior incursión del artista por los dominios encantados del surrealismo (Marchán Fiz 1986).



Figura nº 1. *Retrato*,
1935, témpera s/cartón,
101x69 cm, col. Museo
Castagnino+macro,
fotografía L. Glusman
y A. Ostera.

Apenas unos meses después, el 24 de octubre de 1935, se inauguró el *Primer Salón de Arte* organizado por la AIAPE en el Consejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires, muestra que fue considerada por Rodolfo Aráoz Alfaro en la revista *Izquierda* como “el primer ensayo orgánico” que se hacía en el país en torno a “un arte de clase”. Así, bajo la consigna de “la defensa de las libertades públicas y la lucha contra el fascismo”, se expusieron varias de las obras rechazadas recientemente en el certamen oficial, entre ellas la imponente *Desocupación* de Antonio Berni, temple sobre arpillera que por su escala y resolución participaba de una de las dos técnicas más idóneas para

“la agitación revolucionaria: la pintura mural y el grabado de reproducción multiejemplar”. Según Rodolfo Aráoz Alfaro: “En la primera forma, visión monumental, ausencia de preciosismos, se destaca netamente la obra del camarada Antonio Berni, que junto con Berlingieri representan el grupo de la Mutualidad de Rosario que es, sin duda, el organismo más destacado de nuestro país, por su orientación y la obra ya realizada.” Así como Berni participó con *Desocupación y Mitin*, “dos temples tratados en forma de pintura mural” (R.A.A. 1935, p. 37), Berlingieri lo hizo con un *Autorretrato*. Este último debió haber sido lo suficientemente impactante como para suscitar la atención de Rodolfo Aráoz Alfaro que, entre los miembros del grupo, mencionó al artista destacándolo junto a Berni. Quizá se trate del mismo *Autorretrato* –o posiblemente de una versión muy similar– al que Berlingieri presentó en mayo de 1936 en XV Salón de Otoño de Rosario y que, poco después, por la mediación del escritor R. E. Montes i Bradley,²⁷ integró la colección del Museo de Bellas Artes de Río Cuarto, entonces dirigido por Juan Filloy (Guevara 2018). Se trata de una pintura que, además de su resolución ultraprecisa e independientemente de la escala propia de una obra de caballete, ostenta un tratamiento monumentalista de la imagen que la aproxima a la dimensión mural, una de las orientaciones más visibles y persistentes en los miembros de la Mutualidad. En su comentario de la muestra de la AIAPE, Aráoz Alfaro asoció la mención de Berni –y también la de Juan Carlos Castagnino– a la “lección” (R.A.A. 1935, p. 37) de Siqueiros. Esta observación puede encuadrarse en las consideraciones del propio artista mexicano, quien, a fines de 1933, vio en el primero y el naciente equipo rosarino que devendría en la fundación de la Mutualidad la esperanza de un núcleo muralista en la Argentina. Conminado por las autoridades a abandonar el país, luego de una febril y accidentada estadía, Siqueiros –por entonces alojado en la casa de Aráoz Alfaro y María Carmen Portela– especificó en una carta enviada a Berni el 5 de diciembre de 1933:

Vos sos en mi concepto el único camarada que puede activar aquí el desarrollo de los equipos de plásticos adictos al partido. Temo mucho que con mi partida aparezca un período de inactividad absoluta. ¿Por qué no vienes inmediatamente? [...] Vamos a entregar al partido dos brochas de aire, imprentas, moldes y todos los materiales que hemos podido acumular para que él los entregue oficialmente en manos del equipo que aquí quede definitivamente formado. (Tibol 1996, p. 112)

Por otro lado, María Carmen no sólo había compartido con Berlingieri la carpeta editada por Unidad, sino que –tal como lo prueba la correspondencia mantenida posteriormente entre Montes i Bradley y Juan Filloy (Montes-Bradley 2016)– había auxiliado al artista en la impresión de algunas planchas grabadas en metal, orientación técnica que en el ámbito de la gráfica ambos cultivaban con virtuosismo. Fue ésta una amistosa colaboración, fundada tanto en afinidades sobre el arte y la política como también en el hecho de que ambos compartían una formación común en la disciplina adquirida en distintos momentos con Alfredo Guido.

27 Sobre la ampliación de las colecciones de la entidad, el rol de Montes i Bradley y, puntualmente, la incorporación de la obra de Berlingieri, cfr. S/A, 1937. Itinerario. *El Pueblo*, Río Cuarto, 14 de abril, s/p.



Figura nº 2. *Autorretrato*, 1936, óleo s/tela, 48 x 38 cm, col. Museo Municipal de Bellas Artes de Río Cuarto, fotografía L. Glusman y A. Oстера.

CIRCO

Así como inicialmente la actuación de Berlingieri había estado asociada a la figura de Guido, con el correr de los años se relacionó, de modo ineluctable, con la de Berni y sus compañeros de la Mutualidad. Como uno de los integrantes más conspicuos de la agrupación, formó parte de las sucesivas comisiones directivas y del cuerpo de profesores de su escuela taller, actividades que desarrolló continuamente aún después de la radicación del joven maestro en la ciudad de Buenos Aires y seguramente hasta la extinción del proyecto alrededor de 1937. Fue en ese mismo año cuando, con algunos de esos mismos compañeros, participó de las primeras reuniones conducentes a la organización de la filial rosarina de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, que fundamentalmente fue hegemonizada y desarrollada por los integrantes de la primera generación de artistas de la ciudad y, unos años después, en 1942, de la fundación de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes. La primera de estas fechas fue significativa por la creación de instituciones como el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” y la Dirección Municipal de Cultura, las cuales reemplazaron y continuaron la labor de entidades similares que existían desde las décadas del diez y del veinte. Dicha labor, sostenida de

modo orgánico por Hilarión Hernández Larguía y Manuel A. Castagnino en cada una de estas creaciones, produjo una consolidación del arte moderno hasta entonces inédita en la ciudad. Prueba de ello, la realización sostenida de los salones nacionales y locales, la multiplicación del acervo del museo, la expansión de la biblioteca y la creación de un ingenioso museo de reproducciones gráficas, la atención puesta en el grabado a través de salones y exposiciones específicas y, además, la recepción de muestras internacionales de arte francés, inglés o norteamericano, la producción de exhibiciones locales tendientes a la difusión de nuevos valores y de artistas afianzados, entre otras actividades que, con una perspectiva educativa y social, abarcaban las más diversas manifestaciones artísticas.

Si bien la participación de Berlingieri en este renovado espacio se desplegó según el ritmo de los salones, el año 1942 tuvo un carácter particular. En consonancia con el perfil eminentemente modernista de la nueva gestión, el Museo Castagnino, junto a la Dirección Municipal de Cultura, propició una *Exposición de Juan Berlingieri* en el marco del Quinto Ciclo de Divulgación Artística e Intelectual, actividad mediante la cual se invitaba a exponer individualmente “a los artistas rosarinos o extranjeros radicados en la ciudad y premiados en los salones oficiales Rosario”. Dado que estas muestras se realizaban con la intención de dar a conocer al público de la ciudad, la labor de sus creadores “en forma orgánica y completa”,²⁸ asumieron ellas, en la mayor parte de los casos, el carácter de nutridas retrospectivas.²⁹ En esa oportunidad, Berlingieri presentó sesenta y seis pinturas, dibujos y grabados, realizados entre 1924 y 1942, con variados recursos técnicos. Como en otras oportunidades, no disponemos de imágenes ni de títulos que permitan individualizar las obras, ya que éstas aparecen identificadas por los géneros como *Retrato*, *Figura*, *Desnudo* o *Paisaje*; por las funciones, como *Estudio*, *Apunte* o *Ilustración*; por las técnicas empleadas, como lápiz, carbón, tiza y silicato, tinta china, aguafuerte o linóleo. Apenas más referenciadas resultan *Figura de niña*, *Figura de niño*, *Figura de hombre*, *Figura de señora*, *Estudio de animales*, *Circo*, *Motivos portuarios* y *paisaje*. Más allá de la reiteración de los géneros tradicionales del arte que cubren lo más sustancial y constante de su producción, la mención de cuatro dibujos a lápiz y de un grabado de 1941 titulados *Circo* plantearía tanto una recurrencia temática como una curiosa coincidencia con otros creadores ideológicamente afines, además de compartir las concepciones y los modos de representación surrealistas. Se trata de José Planas Casas y Leónidas Gambartes que en un breve lapso de tiempo materializaron –y presumiblemente de un modo similar

28 *Exposición de Juan Berlingieri*. Cat. exp. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, 4 al 18 de octubre de 1942, s/p.

29 Prácticamente un año antes, Berlingieri había realizado una exposición de este carácter en la filial local de la AIAPE, como lo revela una nota periodística. “[...] su muestra de alrededor de 60 trabajos permite al público tener una idea integral y definida de su jerarquía artística, con un claro dominio de medios expresivos y un contenido variado, amplio y profundo. Tanto en las “Ilustraciones”, de neto sabor expresionista, crudas e incisivas, como en “Desnudos”, “Paisajes” y “Retratos”, de fina percepción, pasando por sus “Radiografías”, de profunda psicología y análisis, evidencia Berlingieri una calidad artística que lo acreditan como uno de los valores más personales e interesantes del medio plástico.” Cfr. S/A, 1941. La muestra de J. Berlingieri en A.I.A.P.E. *La Capital*, Rosario, 20 de diciembre, s/p.

Berlingieri– versiones del circo como condensación de un mundo caótico e inestable, capaz de sumergirse deliberadamente en la barbarie de la guerra.³⁰

El estallido del conflicto en Europa y el desplazamiento generalizado del grupo de Breton hacia el Nuevo Mundo dieron lugar a los avatares internacionales del surrealismo, impulsando expansiones y adhesiones en numerosos artistas del continente y, consecuentemente, del país y la región del litoral. En ese clima, José Planas Casas realizó, en Santa Fe, series de grabados en los que ponía en escena algunos aspectos de la insólita iconografía del surrealismo, como, por ejemplo, grandes espacios vacíos con seres balanceándose sobre delgadas arquitecturas, en precarios equilibrios o suspendidos de objetos que flotan en el cielo. *El circo* es el nombre de una de esas pequeñas puntasecas de 1941 y, considerando los acontecimientos internacionales, no es casual que su personaje central lleve grabado en su rostro la marca de la muerte (Fantoni 2007, pp. 10-11). Apenas un año antes, cuando el conflicto bélico ya había arrojado sus primeros resultados, Gambartes pintó una témpera denominada *Circo*, donde un maestro de ceremonias recubierto con los titulares de los diarios controla una marioneta cadavérica y armada como soldado; a su alrededor, demonios que portan el signo del dinero y equilibristas que caen al vacío, entre otros inefables personajes, muestran un mundo que ha subvertido los valores civilizados.³¹ Sin embargo, otras curiosas y significativas coincidencias revelan pensamientos y t picos similares. Durante 1944, Gambartes realizó *El ídolo*, un árbol tronchado rodeado de ramas y guijarros que a la manera de vestigios humanos hacen pensar en los saldos de la contienda que se abate sobre el mundo; del mismo modo, en una fecha seguramente próxima y mientras se encontraba en las sierras de Córdoba, Berlingieri realizó un dibujo en el que exacerbó las mismas percepciones de su compañero. Sobre el trasfondo de un desolado paisaje lacustre que emana extraños vapores –y que por cierto se distancia de los idílicos y luminosos parajes cordobeses– se percibe un conjunto de cráneos y osamentas que literalmente y sin ninguna mediación enfrentan al espectador con las consecuencias de la guerra.³²

Pero lo verdaderamente curioso de la muestra del Museo Castagnino no son los títulos ni las opciones formales de las obras, sino “las líneas” que el artista escribió para acompañarla, “a solicitud” de la institución convocante. Tal texto comienza como una apretada e incluso convencional biografía artística; continúa como una puesta sobre el estado de su producción artística y sobre las ideas que guiaban su labor en una coyuntura particularmente convulsa; y finaliza de un modo abrupto y destemplado al considerar sus destinatarios.

30 José Planas Casas realizó *El circo*, 1941, puntaseca, 21 x 17,8 cm, col. MMBAJBC, y Leónidas Gambartes, *Circo*, 1940, témpera s/papel, 44 x 30 cm, col. familia Gambartes.

31 Esta obra, una de las más mordaces y políticas dentro de un conjunto de témperas alusivas a la guerra, fue reproducida en la tapa del número 9 de *Nueva Gaceta. Revista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores*, publicada en Buenos Aires, en octubre de 1941. Sobre la serie de *Cartones de humorismo* que contienen el conjunto mencionado, cfr. Fantoni 2003.

32 S/T, s/f, tinta s/papel, col. Biblioteca Popular e Infantil Mitre.

Nací en Rosario, el 12 de mayo de 1904. Desde 1924 expuse en distintos salones oficiales y muestras colectivas en Córdoba, Rosario, Buenos Aires y Santa Fe (Salón de Otoño, Nacional de Bellas Artes, de Artistas Rosarinos, Signo, A.I.A.P.E, etc.). Realicé exposiciones individuales en La Cumbre, La Falda, Rosario y Buenos Aires. A partir del año 1928 comienzo a recibir distintos premios y estímulos (Dibujo, Pastel, Grabado) y es comentada mi labor en diversos rotativos, “La Nación”, “La Prensa”, “La Capital”, “Los principios”, etc. Poseen cuadros míos los Museos de Río Cuarto y Rosario. Mi labor artística hasta hoy no debe juzgarse como un ciclo cerrado, exponente definitivo y total. Me encuentro en un período de necesaria reconstrucción artística atento a las urgencias que plantea en el terreno espiritual esta época de transición y rectificaciones: aspiro a un arte que sea representativo, formal y subjetivamente de esta realidad dolorosa del mundo de hoy, pero con un significado de afirmación y esperanza. No me importan las escuelas o tendencias más que en lo que ellas puedan proporcionar como elementos fragmentarios para una realización concreta y personal. Creo en el pueblo de América y en su aptitud de apreciación artística. Trabajo para él y no creo en las clases intelectuales o inteligentes. (Berlengieri 1942, s/p)

Si se considera el amplio segmento de tiempo que abarcan las obras de la muestra, resulta evidente el predominio de las producidas en los años treinta y los primeros cuarenta, revelando, mediante este recorte, la necesidad de afirmar una identidad artística moderna ligada esencialmente a los valores de la desaparecida Mutualidad. En el escrito, Berlengieri se sitúa como creador de un arte comprometido con los problemas más candentes; sintonizado con una realidad convulsionada y dramática, pero, asimismo, abierta a un futuro donde se cancelarían las contradicciones y las situaciones más flagrantes de la sociedad capitalista. Los últimos párrafos –extraños desde la perspectiva del internacionalismo comunista– en los que alude a su creencia en “el pueblo de América” quizá puedan interpretarse en dos sentidos. Primero, en relación al público al que pretendía dirigirse, identificado –según uno de los testimonios relativos a la Mutualidad– con lo que muy genéricamente denominaban “el pueblo”; designación ciertamente sesgada por una perspectiva de clase.³³ Pueblo aquí equivale a los protagonistas de los grandes cuadros de Berni, los trabajadores de la ciudad y el campo, en buena medida los destinatarios del arte de masas que propiciaba Siqueiros y los artistas de la izquierda más radical con la convicción de un desenlace revolucionario. En segundo término, su localización en América quizá pueda develarse a través de la iconografía de *Hombre en libertad*, una de las obras que realizó en esos mismos años: grabado de carácter surreal en el que una figura ecuestre aparece rodeada por seres y cosas, de los que destacan una carabela entre monstruos marinos y un indígena agazapado lanzando flechas. Como alusión a la mitología del descubrimiento y la conquista de América, la obra quizá permita interpretar la frase como un posicionamiento frente

33 “[...] la palabra era pueblo, tampoco era público. Era muy definido el hecho de que a nosotros no nos interesaba que el hombre acomodado económicamente viese nuestra obra sino que queríamos que la viese el pueblo porque nuestra temática lo reflejaba. [...] estábamos convencidos de que a través de esa temática y de esa forma de pintar colaborábamos para la revolución. Ese era el convencimiento de todos, así que nadie hacía un cuadro para vender, y el tiempo que uno empleaba en pintar era como si estuviese pegando afiches en la calle o vendiendo los diarios y revistas que salían clandestinamente. De ninguna manera se tomaba como profesión, toda la finalidad era la revolución que desembocaría en la nueva sociedad.” (Fantoni 1997, pp. 30-31).

al colonialismo y el imperialismo que preocupaban a los movimientos de izquierda desde la década del veinte. También como una perspectiva contraria al hispanismo y el catolicismo de los sectores de derecha identificados con el bando triunfante en la Guerra Civil Española, sectores que se imponían, cada vez con más ímpetu, como lo demostró unos meses después el golpe de Estado de 1943.³⁴ De todos modos, otra imagen también podría concurrir para develar las últimas palabras del texto sobre “las clases intelectuales e inteligentes”. Un pequeño dibujo con una figura elegantemente vestida portando papel y lápiz y deambulando dubitativamente entre los cuadros de una exposición confirmaría tanto el antiintelectualismo del artista como el rechazo de una perspectiva purista sobre el arte y la cultura, actitud reforzada por la cabeza y cola de burro del personaje y la frase manuscrita que encabeza la escena: “un representante del arte por el arte (versión local)”.³⁵



Figura nº 3. *Hombre en libertad*, ca. 1944, aguafuerte 14/50, 14,5x10 cm, col. Grela Correa, fotografía L. Glusman y A. Oстера.

34 Guillermo Robles ha señalado cómo, alrededor de 1944, los grupos nacionalistas que protagonizaron el reciente golpe de Estado presionaban sobre el espacio de la cultura local para que se incorporasen y desarrollasen en las expresiones artísticas conceptos tales como “hispanidad”, “catolicismo”, “nativismo” y “criollismo”. Cfr. Robles 2012, pp. 185-235.

35 S/T, s/f, tinta sobre papel, 14 x 10,7 cm, col. Ana Wanzik y Maximiliano Masuelli.

Juan Grela recordó la exposición de Juan Berlangieri como parte de un amplio ciclo de muestras³⁶ que en su versión aparece generacionalmente sesgado y en el que participaban varios de los artistas que habían pertenecido a la Mutualidad y señaló la irritación³⁷ provocada por el texto en una situación particularmente conflictiva para las autoridades culturales, privando a los próximos participantes de exponer sus ideas.³⁸ Los relevos generacionales propiciados por Hernández Larguía en el Museo Castagnino, que privilegiaban la labor de artistas más noveles frente a la de creadores más reconocidos y afianzados, fue uno de los obstáculos que el nuevo funcionario tuvo que sortear a dos años de comenzar su labor. A los reclamos de este segundo sector – nucleado desde 1937 en la filial local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y ligado, a partir de 1942, a la recientemente creada Escuela Provincial de Artes Plásticas– se sumaron los desafíos de un contexto signado por las confrontaciones ideológicas relacionadas con el desarrollo de la guerra, el estallido de junio de 1943 y el conflictivo ascenso del peronismo que, en los primeros meses de 1946, lo relevó abruptamente de sus funciones como director. En junio de 1942, la fundación de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes –colectivo que se proponía la defensa de las libertades y la democracia, de la cual participó Berlangieri junto a varios de sus compañeros de la Mutualidad y otros artistas modernos cercanos a la progresiva gestión del Museo Castagnino– fue una de las intersecciones más significativas del arte nuevo con el clima de tensiones que prefiguraban la interrupción del orden constitucional. En el mes de noviembre de ese mismo año, la suspensión temporaria del Salón Anual de Artistas Rosarinos dio lugar a dos experiencias simultáneas y obviamente contrastadas: el *Primer Salón Colectivo* de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes realizado en la Galería Renom³⁹ y el *Primer Salón de Artistas Locales* de la filial Rosario de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en la Galería Fidelibus. En la primera de estas muestras, Berlangieri fue exaltado desde las páginas del diario *La Capital* como “el

36 En el Quinto Ciclo de Divulgación Artística e Intelectual expusieron artistas de un amplio espectro estético y generacional: Eugenio Fornells, del 14 al 26 de septiembre de 1942; Tito Benvenuto, Juan Berlangieri, Ana Caviglia y Carlos Uriarte, del 4 al 18 de octubre de 1942; Pedro Hermenegildo Gianzone, Juan Grela, Francisco La Menza y Eugenia Sivieri, del 28 de noviembre al 13 de diciembre de 1942; Amadeo López Armesto, Leónidas Gambartes y Anselmo Piccoli, del 5 al 20 de junio de 1943.

37 Sobre la reacción generada por la declaración de Berlangieri, cfr. S/A, 1942. Las muestras plásticas individuales en el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario. *La Capital*, Rosario, 14 de octubre, s/p.

38 “Berlangieri hizo un escrito en un catálogo que fue considerado un ataque a la sociedad [...] era muy interesante, pero nos privó a todos los demás expositores de poder escribir todo lo que pensábamos de la pintura [...]” (Fantoni 1997, p. 38).

39 El 9 de noviembre de 1942 fue inaugurada la primera muestra colectiva de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes de Rosario, con más de sesenta obras. Entre los expositores figuraron: Juan Berlangieri, Carlos Biscione, Humberto Catelli, Leónidas Gambartes, Domingo F. Garrone, Hermenegildo Pedro Gianzone, Juan Grela, Amadeo López Armesto, Santiago Minturn Zerva, Oscar Herrero Miranda, Eduardo Orioli, Godofredo y Guillermo Paino, Anselmo Piccoli, Nicolás Antonio de San Luis, Juan Tarrés, Carlos Uriarte y Julio Vanzo.

figurista más sobrio y vigoroso de los rosarinos”;⁴⁰ reconocimiento que, más allá de las rivalidades y la beligerancia propias del momento, debió haber sido lo suficientemente consensuado como para comprender la incorporación de dos obras de su autoría a la pinacoteca oficial.⁴¹

LA CHIMENEA ROJA

El texto que acompañó la retrospectiva de 1942 no fue el único realizado por el artista pero sí el único disponible y conocido, dado que fue difundido en algunas situaciones significativas: a fines de 1944, R. E. Montes i Bradley lo publicó en la revista *Paraná*, a vuelta de página de la reproducción del óleo *Mañana*; en 1955, Horacio Caillet Bois y Pedro Sinópoli lo incluyeron en el catálogo de una muestra dedicada a varios creadores rosarinos fallecidos durante el siglo xx;⁴² y en 1959, Emilio Ellena lo incorporó como introducción en una carpeta gráfica compuesta por nueve piezas originales.⁴³ En enero de 1961, cuando Abel Rodríguez visitó su taller con motivo de la publicación de una reseña crítica para el diario *La Capital*, recogió dos escritos que fueron parcialmente reproducidos en ella. El primero está referido a los salones y, hasta la obtención de nuevas evidencias, difícilmente podamos determinar sus verdaderos destinatarios. Quizá se trate de una reflexión para compartir con sus compañeros de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes ante la intención –luego desechada– de organizar su propio salón a la manera del Salón Anual de Artistas Rosarinos; tal vez, dado el carácter formalizado –con jurados y con premios–,⁴⁴ que efectivamente asumió la exposición de artistas locales propiciada por la filial rosarina de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, sea una recomendación destinada a algunos de sus miembros; finalmente, quizá se trate de un planteo dirigido, de modo muy amplio, a los integrantes de ambos colectivos e incluso a los de la afianzada y todavía gravitante Refugio. Vale señalar que –independientemente de los debates estéticos, de las diversas perspectivas ideológicas y las colocaciones con respecto a las instituciones artísticas– todavía

40 S/A, 1942. El arte plástico en la ciudad de Rosario. *La Capital*, Rosario, 22 de noviembre, s/p.

41 Se trata de *Retrato*, 1940, lápiz sobre papel, 27 x 21,5 cm y *La chimenea roja*, ca. 1942, acuarela sobre papel, 34,5 x 47,5 cm incorporados por compras al Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”.

42 Cfr. Caillet Bois, J. y Sinópoli, P., 1955. *Exposición de diez pintores rosarinos fallecidos en este siglo*. Cat. exp. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”.

43 Cfr. Ellena, E., 1959. *Nueve Grabados en Metal (impresos con planchas originales)*. Juan Berlingieri. Rosario: Ediciones Ellena.

44 Según la crónica de *La Capital*, un jurado integrado por Agustín Zapata Gollán, Eugenio Fornells, Alfredo Guido y Manuel Ferrer Dodero premió las obras de Demetrio Antoniadis, Luis A. Ouvrard, Manuel Musto, Inés Rotenberg, Ana Caviglia de Calatroni, Lucio Fontana y Eduardo Barnes. También menciona la participación de sesenta y un artistas, entre los cuales reseña la obra de Jacinto Castillo, Hans Drewes, José L. Fantín, Manuel Suero, Alfredo Guido, María Laura Schiavoni, Isidoro A. Mognol, Nicolás Melfi, Carlos Vescobo, Félix Pascual, Osvaldo Lauersdorf. Cfr. S/A, 1942. El arte plástico en la ciudad de Rosario. *La Capital*, Rosario, 22 de noviembre, s/p.

existían zonas porosas⁴⁵ donde lo nuevo campeaba con relativa intensidad en las distintas agrupaciones; también vínculos personales que harían suponer posibles diálogos e intercambios acotados entre creadores generacionalmente próximos y estéticamente abiertos como, por ejemplo, Berlingieri y Ouvrard.

Voy a someter a la consideración de ustedes algunos puntos que conceptúo de interés para lograr imprimir valor jerárquico y cultural a la exposición de plásticos locales. No me parece inoportuno señalar aquí, ante ustedes, que dada la importancia que implica llevar a cabo una muestra de tal índole, es deber de todos ser enérgicos, desprejuiciados y justos en nuestras resoluciones. Con tal propósito estimo que debemos ser partidarios, al proceder a la selección de obras, de obrar con el más estricto rigor de acuerdo a los siguientes principios: preferir la calidad como exponente de cultura a la cantidad. Para conseguir tal fin no conozco mejor medio que de calificar a la obra por sus valores plásticos claramente manifiestos, sin analizar detalles de escuelas o tendencias. En cuanto a los premios, debemos ser partidarios de otorgarlos a las obras que sumen a los valores plásticos, valores estrictos de orden artístico. Si no hay obra merecedora de ser premiada, el premio se debe declarar desierto sin entrar a considerar otros detalles, como estimar a los premios como estímulos a los artistas. Los auténticos artistas no necesitan esa clase de estímulos. El premio debe ser algo así como una recomendación de su obra, recomendación y orientación del juicio del público. De acuerdo a estos principios sintéticamente presentados, puede lograrse una muestra, quizá reducida, pero exponente verdadero de un importante aspecto cultural. El público que concurra a los salones en busca de satisfacciones espirituales no será entonces defraudado. Nuestro principal punto de vista debe ser esa necesidad de orden social, que debemos considerar por encima de los intereses personales y las ambiciones particulares de muchos artistas que concurren a los salones con la única aspiración de obtener una recompensa de orden material. (Rodríguez 1961, s/p)

El segundo, que supuestamente formaría parte de una carta destinada a otro artista, revela su intensa relación con las tradiciones –el clasicismo mencionado por Ouvrard– y remite también a los procedimientos preliminares que ponía en juego con miras a la realización de sus obras y sobre el uso preciso y austero de los medios formales y de los recursos técnicos para definir cada uno de sus dibujos y pinturas.

Analicé la obra de otros artistas y traté de reducirla a sus más simples términos. Es muy poco provechoso observar la obra de los grandes artistas y pasar con la idea o el sentimiento de que sería estéril reproducirla. Si la conceptuamos como un mito y simplemente la recordamos con un objeto de belleza hemos ganado muy poco, pero si nosotros tratamos de analizarla y reducirla a sus más simples términos, la idea llegará a formar parte de nosotros. En cualquier grado de preparación de un dibujo, debemos grabar en nuestra memoria una idea que formará la base para una buena obra.

45 Como ejemplo de esta curiosa fluidez, una nota refiere a un evento que comprometía a miembros de distintas agrupaciones y que bien podría haber sido merecedor de las reflexiones del artista. “Con todo éxito, la Sociedad de Artistas Plásticos de Rosario ha realizado las pruebas correspondientes a las secciones figura y paisaje del certamen libre de dibujo y pintura organizado por dicha institución. Para hoy, a las 18, han sido citados los miembros del jurado, señores José Gerbino, Alfredo Laborde, Manuel Ferrer Dodero, Julio Vanzo y Juan Berlingieri, a los efectos de proceder a la distribución de las recompensas.” Cfr. S/A, 1943. Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. *La Capital*, Rosario, 8 de noviembre, s/p.



Arriba: Figura nº 4. *La chimenea roja*, ca. 1942, acuarela s/papel, 34,5 x 47,5 cm, col. Museo Castagnino+macro, fotografía L. Glusman y A. Oстера.



Izquierda: Figura nº 5. *S/T*, 1943, lápiz s/papel, 33 x 21 cm, col. Grela Correa, fotografía L. Glusman y A. Oстера.

Es obvio que para descubrir lo que constituyen justamente los tonos exactos a emplearse debe experimentarse antes de que finalmente se adopte un esquema. De ahí arranca la importancia de los trazos preliminares. Imagínese que ha concebido una idea para expresarse por medio de un dibujo. No entremos a tratar sobre el tema a emplearse, su trabajo debe encaminarse a buscar un método de presentación de fácil comprensión. Sus primeras anotaciones en lápiz indicarán que material requerirá. Cuando resuelva comenzar seriamente su obra, debe recoger toda la información necesaria en cuanto a referencias sobre el tema. Por muy simple que sea esa, se requieren amplios detalles antes de comenzar la obra. Cuando más completo sea su material, más fielmente reproducirá su idea. En posesión de los materiales necesario puede comenzar su obra. Limítese a tres o cuatro colores, cuando menos mejor. Un tono oscuro, claro y mediano serán suficientes si es capaz de establecer la perfecta armonía entre ellos. (Rodríguez 1961, s/p)

Se trata de ideas plasmadas, por ejemplo, en el dibujo y la acuarela adquiridos por el museo en 1942. El primero, un retrato donde la hermana del artista, de un modo similar a las vírgenes y santas lectoras de las pinturas del Renacimiento,⁴⁶ aparece pensativa y apoyada sobre una tabla en la que se divisa el borde de una hoja de papel que remite a actividades como el dibujo o la escritura. Era éste un tipo de composición y tradición que contemporáneamente Berni invocaba con fruición, como puede verse en varios de sus retratos (Armando 2010). Por otra parte, la misma modelo volvió a protagonizar un óleo de 1943, que perteneció a la colección de R. E. Montes i Bradley,⁴⁷ donde, a diferencia del dibujo mencionado, el fondo neutro fue reemplazado por grandes planos resueltos con pinceladas azules violetas, violetas rojizas y blancos amarillos. Este repertorio cromático prácticamente se repite en *La chimenea roja*, la acuarela que representa un grupo de humildes construcciones y tapias de ladrillo situados en los alrededores de una planta fabril, tal como lo indica, en un primer plano, el edificio de un elevador de granos con sus potentes tuberías y dos altas chimeneas.

Durante esos años, Berlingieri comenzó a transitar un nuevo camino signado por la introducción de lo extraño y de lo insólito. Uno de los procedimientos para acceder a esta zona fue la yuxtaposición de temas, figuras y situaciones que hasta entonces se mantenían por carriles definidos y excluyentes. Un dibujo sin título y sin fecha, que perteneció a la colección de Juan Grela,⁴⁸ muestra una de estas asociaciones desconcertantes al presentar un compendio de los diversos registros iconográficos y formales del artista. En primer plano, un conjunto de personas resuelto en un estilo libre y expresivo; en el centro, un paisano barbado con sombrero y poncho a la manera del siglo XIX; en los alrededores, fragmentos del suburbio con calles en pronunciadas fugas e hileras de casas bajas; finalmente, segmentos industriales donde se destacan las chimeneas humeantes y el imponente elevador de granos con sus tuberías, replicando, desde otra

46 Resulta ejemplar la obra de Piero di Cosimo, *Santa María Magdalena*, ca. 1490-1495, ténpera sobre tabla, 72 x 53 cm, Galería Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma. Sobre el tema puede consultarse Stefan Bollmann 2006, con prólogo de Esther Tusquets. El Museo Thyssen Bornemisza planificó un recorrido temático sobre "Las mujeres y los libros. Una reflexión de la pintura occidental" con un ensayo de Inés Alberdi y los departamentos de Pintura Antigua y Pintura Moderna.

47 *Figura*, 1943, óleo s/tela, 54 x 43 cm, col. Adriana Armando y Guillermo Fantoni.

48 *S/T*, 1943, lápiz s/papel, 33 x 21 cm, col. familia Grela-Correa.

perspectiva, el edificio que preside *La chimenea roja*. Sin embargo, no fue ésta la única oportunidad de reunir los diversos géneros y motivos cultivados por el artista. En 1959, la publicación de una carpeta con nueve grabados originales fue una oportunidad para incluir trabajos que mostraran simultáneamente las líneas más visibles de su producción desde comienzos de la década del treinta. Se despliegan así las escenas del trabajo y los paisajes portuarios e industriales; los motivos criollos y camperos; los retratos monumentalizados y melancólicos; los temas insólitos, fantásticos o surreales. En todos los casos, esos grabados, impresos a partir de planchas originales y numerados del uno al cincuenta, fueron reunidos en carpetas que tuvieron como valor adicional la inclusión de cincuenta dibujos relacionados con el espectro temático del artista.

RÍO

Entre las imágenes publicadas por Emilio Ellena se destaca la de un payador. Insular frente a otras series más nutridas en la edición, no deja de ser representativa de una labor que tuvo en los temas criollos una importante vía de realizaciones. El guitarrista –infaltablemente barbado y con atuendo decimonónico–, junto a su compañera que porta un niño en sus brazos y una paloma que sobrevuela la escena con una flor en su pico, componen una idílica estampa que podría pensarse –considerando la familiaridad del artista con la historia del arte– como una Sagrada Familia en clave criolla. Junto a ella, otros aguafuertes y dibujos que pertenecen al mismo conjunto temático exhiben personajes similares con sombreros y pañuelos, con chiripá y calzones cribados, con ponchos y botas de potro, con boleadoras y aperos; gauchos que exhiben sus destrezas ecuestres y el pleno dominio de las labores camperas. Se trata de un sector de la obra lo suficientemente significativo como para que, muchos años después, Isidoro Slullitel exaltara el virtuosismo del artista a partir de “los dibujos que ejecutó para Martín Fierro” (Slullitel 1968, p. 71). Por su parte, R. E. Montes i Bradley conservó fotografías de dibujos en tinta⁴⁹ que pertenecen a esta serie y que por su libre ejercicio de la línea se distancian de los grabados minuciosamente modelados, corroborando así que Berlingieri se encontraba, como lo planteó en el conocido escrito autobiográfico, “en un período de necesaria reconstrucción artística”. Es posible ver en esos dibujos, que seguramente formaron parte de un cuerpo mayor de obras, grupos dedicados a las labores rurales con paisanos volteando potros o enlazando ganado; al divertimento con las bebidas, el juego de cartas o las riñas de gallos; al cortejo de mujeres y singulares idilios; a las peripecias del conocido Viejo Viscacha; o a las diferencias de fortuna en la campaña bonaerense, rebatiendo en ese espacio las desigualdades del mundo urbanizado. Sin embargo, no se trata de una sencilla visión costumbrista y verista del mundo rural y, menos aún, de una réplica literal de las diversas partes del poema de José Hernández; intersectados por el alineamiento con el surrealismo que Berlingieri realizaba en esos

49 Se trata de quince fotografías de 24 x 18 cm, col. Adriana Armando y Guillermo Fantoni.

años, los dibujos se aproximan a las imágenes imposibles de la tendencia como animales antropomorfizados, espectaculares alteraciones de escalas o insólitos esqueletos que ocupan el lugar de los seres vivos; intersectados también por el ideario comunista, los dibujos refieren, del mismo modo, a la vida miserable de los trabajadores rurales expuestos al arbitrio de los terratenientes y la presión de los poderes del Estado.

Por su relación inicial con Alfredo Guido, Berlingieri estaba familiarizado con los temas criollos que, alrededor de la década del veinte, componían parte de los elencos temáticos de un vasto sector de artistas y particularmente de aquellos que adherían a las consignas del nacionalismo cultural; sin embargo, al promediar los años treinta y ante los avances del fascismo, la estrategia de los frentes populares implementadas por el movimiento comunista y la conformación de entidades como AIAPE llevaron a revisitar de un modo selectivo las tradiciones políticas y culturales del siglo XIX argentino. Durante los años de militancia en la Mutualidad y luego en AIAPE, Berlingieri y sus compañeros no sólo producían obras de caballete, sino decoraciones para actos políticos; obras efímeras que se instalaban en sedes partidarias y sindicales o en las reuniones y manifestaciones que se realizaban en espacios abiertos. Se trata de pancartas, siluetas y cartelones que emergen entre la masiva concurrencia a los actos, tal como se manifiesta, de un modo ejemplar, en la xilografía donde Enrique Fernández Chelo representó la celebración del 1º de mayo de 1936. Según una de las notas del diario *Crítica*: “En el mitin del Frente Popular se paseó el retrato de José Hernández, el autor de Martín Fierro, junto al de Henri Barbusse. Estas efigies simbolizan dos espíritus que expresan el sentir y pensar de un pueblo abierto al porvenir”.⁵⁰

Contemporáneamente a los dibujos destinados a ilustrar el poema de José Hernández, Berlingieri encaró otros proyectos que tuvieron como destinatarios a dos escritores con los cuales mantenía una intensa sociabilidad desde los años treinta y particularmente en el ámbito de la AIAPE: Fausto Hernández y R. E. Montes i Bradley. La publicación de *Río* con doce poemas del primero, concluida en abril de 1943, dio lugar a un pequeño pero singular grupo de obras que se destacan por la técnica y por el lenguaje empleado. Editado por La Canoa y distribuido exclusivamente por la Librería y Editorial Ruiz, el libro incluía un linóleo fuera de texto y dos ilustraciones originales materializadas con la misma técnica. El primero, la figura heroica y monumental de un botero presidiendo un sugestivo paraje de las islas –más próximo a las tradiciones del grabado social (Dolinko 2010) que a las efusiones surrealistas ensayadas simultáneamente–, y las otras, austeras e impactantes versiones de una canoa y un pájaro que se recortan en la abismal inmensidad del río Paraná. Pero lo verdaderamente significativo del libro, además de esas tres imágenes con resonancias sociales y existenciales, es el texto de solapa escrito por Julio Vanzo, prominente artista moderno que ejercía funciones en la renovada gestión del Museo Castagnino e integraba, junto a Berlingieri,

50 El texto, publicado en la edición de *Crítica* del 2 de mayo de 1936, fue reproducido parcialmente por Ricardo Pasolini 2004, p. 100.

la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes. Sus términos, precisos y directos, inescindibles de la revalorización del grabado realizada en el Museo Castagnino y de la defensa de las libertades y el arte moderno desarrollada por ese colectivo de artistas, merecen transcribirse como ejemplo de las valoraciones, por entonces corrientes, en el sector más radicalizado en el arte de la ciudad.

Nada de evadirse de la realidad, nada de juego. El arte es una función constructiva, expresión de un medio y no de un individuo; una forma más de la actividad humana y del trabajo social, controlado, dosificado y razonado. Nada de estados anímicos determinados, éxtasis o inspiración, sino una vigilia permanente, una perfecta lucidez mental y una conciencia clara de las posibilidades que tiene la materia con que se trabaja. Así el artista crea y elabora una obra útil, entendámonos, útil al espíritu. Y esta utilidad no debe quedar reducida al breve espacio de un deleite estético unipersonal, sino al goce de toda la colectividad. De esta manera el arte deja de ser un artículo de lujo, privilegio exclusivo de una clase social determinada, producto del capricho, el refinamiento o la magia de laboratorio para llegar a ser una forma del lenguaje universal que contribuya a despertar y educar la sensibilidad humana, colaborar en pro del bienestar general y elaborar el material objetivo de la evolución social. Juan Berlingieri, artista joven, sensible e inteligente, acusa dentro de estas premisas, relevantes aptitudes aplicadas a todas las formas de la plástica. Pero donde aparecen definidas y logradas es en el dibujo. Trazo seguro y magistral. Equilibrio de claroscuro. Expresión original. Con estos elementos y una noción exacta de su responsabilidad, Berlingieri integra el grupo de los artistas que han de darle al arte plástico argentino, una auténtica dirección. (Vanzo 1943, s/p)

Paralelamente a estos linóleos y a los que hizo para ilustrar el cuento de Llusá Varela en la última entrega de la revista de *Paraná*, Berlingieri siguió grabando planchas de metal y afirmando, de este modo, la supremacía de esa solución técnica dentro de su prolífica producción gráfica. En febrero de 1944, concretó un dibujo⁵¹ que constituyó el punto de partida para las ilustraciones de *Alabado sea tu nombre*, el poemario de Montes i Bradley que se plasmó en la primera y única edición de las Carpetas del Grillo. El dibujo es una pequeña tinta resuelta en línea en la que sintéticamente el artista representa todos los elementos que luego se complejizarán mediante dos traducciones gráficas: una pareja primigenia, una suerte de Adán y Eva, rodeada por las figuras de un caballo, un pez y un pájaro, aludiendo, de esta manera, a los dominios de la tierra, el agua y el aire. Así como esta imagen preside los poemas, otra más pequeña con un paisaje de formato vertical, cierra su desarrollo, incluyendo el índice y un detallado colofón. Este último da cuenta de las tipografías, de sus cuerpos y variantes y del tipo de papel empleado, pero también de las imágenes: las dos puntasecas y las dos sutiles viñetas en línea diseñadas por Berlingieri y el *ex libris* –una diminuta naturaleza muerta con los elementos de la cultura– realizada por Ricardo Warecki (Veliscek 2021). Del mismo modo, el colofón nos advierte sobre los diversos tirajes y numeraciones, sobre las firmas y sellos, y también sobre los diferentes tipos de impresiones cuyos resultados son una versión más plana y sintética sobre un fondo amarillo y otra más modelada y valorista estampada en gris. Esta última versión de la pareja primigenia es la que luego se publi-

51 S/T, 1944, tinta s/papel, 19,5 x 14 cm, col. Adriana Armando y Guillermo Fantoni.

có en la carpeta gráfica de 1959, junto a la estampa similar con el jinete y los indios, la carabela y los monstruos marinos, aludiendo así al descubrimiento del Nuevo Mundo y componiendo dentro de ella el cuerpo más ligado a un arte fantástico o surreal.



Figura nº 6. S/T, ca. 1944,
aguafuerte 14/50, 18 x 16,5 cm,
col. Grela Correa, fotografía
L. Glusman y A. Oстера.

Precisamente, el número cuarenta y seis de esas cincuenta carpetas editadas por Ellena contiene un minucioso dibujo a lápiz⁵² que sitúa al artista en un camino más específicamente ligado a las concepciones del movimiento de Breton. Irreverente frente a las convenciones sociales más arraigadas, Berlingieri presenta allí una peculiar versión de la maternidad y de la vida hogareña. En un ambiente despojado de mobiliarios, en el que sólo se divisa una abertura que deja pasar la luz a través de gruesos barrotes, se desarrolla una escena inefable: en medio de una rebelión de los artefactos y de extrañas quimeras que flotan en el aire, una madre lidia con varios niños que asumen insólitas y díscolas conductas. Igualmente crítico y, más aún, escéptico frente a los vínculos amorosos, en otro de sus dibujos⁵³ el artista muestra una esfinge con cuerpo

52 S/T, 1941, lápiz sobre papel, 37 x 29,8 cm, col. Silvia Dolinko.

53 S/T, 1941, tinta sobre papel, 20,5 x 15 cm, col. Ana Wanzik y Maximiliano Masuelli.

de león y cabeza humana que fuma en boquilla y se entrega a los brazos de una mujer fatal. La leyenda desplegada en la base de la obra “amor con león sin dientes” torna explícita la asimetría entre la ingenua actitud del monstruo y la peligrosidad de su bella acompañante que se alimenta de brebajes venenosos y convive con una enorme araña que acecha desde su tela. A la par de estas piezas que exceden las convenciones burguesas, pero también algunas visiones de la izquierda (Armando y Fantoni 2017, pp. 10-14), otras obras muestran también las tensiones y desplazamientos entre realismo y surrealismo. Tal es lo que ocurre con dos pinturas del mismo formato y tamaño realizadas con pastel; se trata de un retrato del dramaturgo Alberto Rodríguez Muñoz⁵⁴ –que en la *Exposición de diez pintores rosarinos fallecidos en este siglo* figura como *Retrato de un poeta argentino*– y de un *Autorretrato*; obras que ofrecen similares organizaciones formales, pero al mismo tiempo diferentes versiones sobre dos sujetos dedicados a creación plástica y literaria.⁵⁵ Mientras el poeta⁵⁶ aparece mirando fija y melancólicamente fuera del cuadro en la línea de los realismos monumentales, el pintor interpela al espectador con un puño en alto, tapando uno de sus ojos con un picaporte y exhibiendo una llave inserta en el puño de la camisa como si fuese un cerrojo; es ésta una insólita imagen que en cierta medida remeda una de las tópicas más características del surrealismo: la del ojo mutilado, vinculada a la concepción de lo siniestro enunciado por Freud (Fer 1999 [1993]). Del mismo modo también, más allá de introducir y juxtaponer elementos extraños en contextos igualmente insólitos, Berlangieri exploró otras metodologías de trabajo. Un dibujo de 1942, con una figura sobre un paisaje imaginario resuelto con aguadas, muestra claramente la utilización del automatismo y del azar,⁵⁷ que lo fueron alejando no solamente de las perspectivas realistas, sino de los minuciosos e incansables bocetos que por su perfección técnica poco diferían de los resultados

54 Alberto Rodríguez Muñoz (Buenos Aires 1915-2004) fue un dramaturgo, narrador y director que entre 1941 y 1948 desarrolló el Teatro Nuevo XX, una alternativa dentro del teatro independiente, que incluyó publicaciones y la difusión de diversas expresiones culturales, así como la puesta de obras de escritores locales como Roger Pla y escenografías de Ricardo Warecki y Julio Vanzo, entre otros creadores de la ciudad. Cfr. María Julia Logiódice 2016.

55 Ambas obras fueron realizadas, según figura en la base de una de ellas, en 1944, utilizando pastel sobre cartón, 67,5 x 48,5 cm, col. Ana Wanzik y Maximiliano Masuelli. Una versión gráfica de la primera fue presentada en la Sección Grabado de un salón de 1941. Según su reseña: “En este sector de la plástica hay 31 piezas, varias de las cuales se remontan a verdadera jerarquía de arte. Citaremos por original y fantástico al rosarino Juan Berlangieri por sus interesantes y curiosos envíos “Circo”, “Retrato de un poeta argentino” y “La huida verde.” Cfr. S/A, 1941. Octavo Salón de Arte de Pergamino. *La Capital*, Rosario, 23 de noviembre, s/p.

56 La identificación como “poeta” se funda en las ilustraciones realizadas por Berlangieri para “No he visto un río”, el poema de Rodríguez Muñoz publicado en *El Litoral*, Santa Fe, 31 de diciembre de 1943, s/p. El artista no solamente había participado como vocal en la comisión directiva del Teatro Nuevo XX, sino realizado escenografías para algunas obras como “El cartero del rey”, poema en dos actos de Rabindranath Tagore. Cfr. S/A, 1942. Se presentará mañana en La Opera el Teatro Nuevo XX. *La Capital*, Rosario, 18 de septiembre, s/p. Agradezco estos y otros valiosos materiales documentales a Elisabet Veliscek.

57 S/T, 1942, técnica mixta sobre papel, 32 x 20 cm, col. Adriana Armando y Guillermo Fantoni.

más conclusos. Aproximadamente al despuntar los años cuarenta, una imagen más abierta y caricaturesca y una práctica mucho más espontánea pujaron por imponerse en los intersticios del acendrado clasicismo que todos sus pares y la crítica, invariablemente, reconocían como su marca de autor.

LA ESPERA

El 15 de marzo de 1945, Juan Berlingieri murió luego de que un desafortunado accidente –el derrumbamiento del techo de su taller y la destrucción de gran parte de su obra– minara de un modo irreversible su salud física y mental.⁵⁸ Apenas un mes después, convocada por la Asociación Amigos del Arte, se reunió una comisión encargada de realizar un homenaje en su memoria.⁵⁹ Conformada por miembros de las principales agrupaciones e instituciones artísticas de la ciudad, resolvió realizar una exposición de las últimas obras del artista en la galería Renom que, a tal efecto, cedió una de sus salas entre el 25 de abril y el 5 de mayo, poco antes de la realización del *Segundo Salón Anual* de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes. La muestra, que reunió sesenta y cinco obras,⁶⁰ fue presentada por Fausto Hernández, quien en la oportunidad hizo un largo “soliloquio”⁶¹ rememorando un reciente encuentro con el artista; fue una última aparición de Berlingieri que, a través de la voz del poeta, recapitulaba sobre lo producido y pergeñaba –como en el conocido texto de 1942– una nueva y necesaria “reconstrucción” de su vida y de su obra.

Recuerdo nítidamente su última conversación, a ratos apagada como el día, pero por momentos brillante y vivaz, pues algún impulso nervioso la hacía recuperar tono y ritmo en cualquier frase impensada. Hablaba entusiasmado de la reconstrucción de su vida (ignoro cómo e ignoro qué vida), más yo entendía que se refería a la reconstrucción de su obra. Así debía ser porque expresaba un deseo de renovación o reforma, como si tratara de resumir lo pasado para emprender algo nuevo. (Hernández 1945, p. 10)

Quince años más tarde, en enero de 1961, Abel Rodríguez visitó el taller del artista: observó detenidamente las obras conservadas por su esposa, recogió dos nuevos textos, además de la conocida declaración de 1942, y recreó varias anécdotas sobre sus vi-

58 Una amplia descripción del hecho aparece en Abel Rodríguez 1961.

59 Participaron Juan J. Trillas, Manuel A. Castagnino, Alfredo Laborde y Jorge Paganini de la Torre por Amigos del Arte; Jacinto Castillo, Juan Grella y Santiago MinturnZerva por la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes; Hilarión Hernández Larguía como director del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”; José Gerbino, Guido Papis y Elina Haure de Palacios por la filial rosarina de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos; Tito Benvenuto y Luis Correale por la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio. Asimismo, hizo llegar su adhesión la Sociedad de Artistas Plásticos Locales de Santa Fe. Cfr. S/A, 1945. Se ultiman los detalles para rendir un homenaje a la memoria del pintor Juan Berlingieri. *La Capital*, Rosario, 17 de abril, s/p.

60 S/A, 1945. Mañana se inaugura la Muestra de Homenaje a Juan Berlingieri. *Tribuna*, Rosario, 24 de abril, s/p.

61 “Conversación” o “soliloquio” fueron los términos utilizados en una de las reseñas, cfr. S/A, 1945. Quedó inaugurada anoche la exposición póstuma de Juan Berlingieri. *Crónica*, Rosario, 26 de abril, s/p.

sitas periódicas a la biblioteca del Museo Castagnino, sobre su afición a los tratados de pintura, sobre su voluntad de orientar a los jóvenes artistas y también sobre el fatídico accidente que precedió en unos meses la cancelación de su vida y de su ciclo creativo. A pesar de que en 1955 el Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” de Santa Fe realizó una exposición dedicada a creadores rosarinos fallecidos en la primera mitad del siglo xx⁶² y en 1959 Emilio Ellena publicó una carpeta gráfica con nueve piezas originales, Abel Rodríguez evocó a Berlingieri como un promisorio artista acechado por la indiferencia. La publicación de la nota –que en su título alude la situación del artista injustificadamente olvidado– puede leerse como contrapunto de la exaltada consideración que rodeaba a las figuras del Grupo Litoral, el colectivo recientemente desmembrado que seguía ejerciendo, como en el decenio precedente, una férrea hegemonía. Su intensa actividad expositiva, su ejemplar difusión de los principios del arte moderno y su original propuesta estética que fundamentalmente articulaba regionalismo y autoridad de lo nuevo, no sólo provocaron una rápida consagración que se intensificó después de la caída del peronismo, sino que generó, como uno de sus efectos más visibles, una profunda cesura con las tradiciones precedentes (Fantoni 2012). Entre sus miembros más reconocidos, y a diferencia de algunos de ellos que exhibieron un marcado desinterés respecto al pasado artístico local, Juan Grela no solamente siguió propiciando una perspectiva americanista que suponía una mirada sobre lo propio en términos de un arte nacional, sino también, y como estrategia vinculante, una minuciosa recuperación de las versiones alternativas, y por entonces soterradas, del modernismo local;⁶³ versiones corporizadas en creadores como Manuel Musto, Augusto Schiavoni, Tito Benvenuto o Juan Berlingieri, por citar algunos de los casos más representativos. Su taller, que durante los años sesenta funcionó con un espacio expositivo –la Galería El Taller–, se convirtió en un foco independiente de formación artística y también de recuperación y difusión de artistas cuyas obras, inscriptas en las figuraciones y realismos del período de entreguerras, estaban invisibilizadas y ocluidas por una versión cristalizada de lo moderno asociada a una concepción teleológica de su historia. En ese sentido, la nota que Abel Rodríguez consagró a Berlingieri en enero de 1961 –inserta en una serie de publicaciones que incluía estratégicas entrevistas a Juan Grela y Leónidas Gambartes⁶⁴– fue seguida por una muestra de dieciséis obras

62 Augusto Juan Olivé (1885-1912), Manuel Musto (1893-1940), Salvador Zaino (1858-1942), Augusto Schiavoni (1893-1942), Juan Berlingieri (1904-1945), Enrique Munné (1881-1949), Emilia Bertolé (1898-1949), Domingo Garrone (1908-1951), Juan de los Ángeles Naranjo (1894-1952), César Augusto Caggiano (1894-1954).

63 Adriana Armando indicó que el artista “orientó un redescubrimiento del arte de Rosario mediante un recorte selectivo de su tradición pictórica, esto es vindicando a pintores cuyas modalidades estéticas le permitieron configurar una genealogía de lo íntimo y lo austero, una suerte de línea maestra que singularizaba, en su opinión, lo propio rosarino y con la cual sustentó una posición estética argumentada con intensidad e insistencia.” (Armando 2014, pp. 70-71).

64 Cfr. Abel Rodríguez, 1961. América en la pintura de Leónidas Gambartes. *La Capital*, Rosario, 12 de enero, s/p y Forma, espíritu y arte nacional en Grela. *La Capital*, Rosario, 26 de enero, s/p.

realizada en la Galería El Taller, inaugurada el 3 de julio de 1965. En esa oportunidad, Emilio Ghilioni presentó un ensayo que volvió a leer el 10 de agosto cuando la exposición se trasladó a la Galería Ciencia y que finalmente publicó en la *Revista de Historia de Rosario* (Ghilioni 1966). En diversas oportunidades, Juan Grela manifestó su admiración por Berlingieri, sobre todo por su eximio dominio de la línea, admiración que en los años treinta era compartida por sus compañeros de la Mutualidad y que mucho tiempo después se extendió a sus propios discípulos. Sin embargo, aún en el marco de esa especial consideración por el arte de la ciudad, durante los años cincuenta y sesenta difícilmente la producción de Berlingieri podía conectarse con las tendencias que gravitaban entre las dos Guerras Mundiales y menos aún incorporarse a una narrativa más compleja del arte moderno. La consideración de las nuevas formas del realismo⁶⁵ y su tensión con el surrealismo fue una adquisición historiográfica vinculada a las revisiones de lo moderno iniciadas en los años setenta y ochenta, que en el país comenzó a dar sus frutos en la década del noventa. Por tal motivo, si bien un trabajo pionero como el mencionado no podía suturar esta cesura, podía aportar, en cambio, medulosos análisis formales y datos contextuales que, aunque hoy son conocidos e incluso familiares, en su momento significaron un notable avance dentro de la producción crítica existente. Para un artista que no había sido objeto de estudios capaces de situarlo en la historia de la ciudad y de sus movimientos artísticos y para una obra que con el tiempo se dispersó y atomizó, al extremo de perderse los títulos de muchas de las piezas hoy recobradas y disponibles, este artículo con sus análisis y reproducciones de obras sigue siendo una fuente para precisar y situar una información considerable.

Entre las obras analizadas, Ghilioni se refirió a *La senda verde*,⁶⁶ un grabado en metal de 1942, íntegramente resuelto con “una línea dibujística serpenteante” (Ghilioni 1966, p. 46). Este trabajo, en el que una mujer atribulada apoya una mano sobre el pecho, podría pensarse como la versión lineal de uno de los nueve grabados editados por Emilio Ellena, oportunamente mencionado por su posible vinculación con el escenario de *Objetos en la ciudad*, la obra surrealista pintada por Berni en 1931. Quizá se trate de *La Espera*, como podría deducirse del título de un grabado en metal que integró el homenaje de 1945 y por el protagonismo de una figura pensativa –con la mano invariablemente apoyada sobre el pecho– que permanece aguardando, envuelta en una atmósfera onírica. Junto a ella, un conjunto de elementos compone, como una suerte de compendio iconográfico, un *collage* de espacios y motivos. De un lado, una figura miniaturizada que eleva sus brazos y una mano que emerge de la tierra parecen expresar el clamor frente a la guerra que se desarrolla en el mundo; al costado, un paisaje desolado con un poste cruciforme refuerza el carácter misterioso y dramático de la imagen. Del otro, una barca amarrada en la costa remeda otras versiones similares

65 En ese momento, resultó paradigmático e inspirador el trabajo de Jean Clair como ensayista y curador de la exposición *Les Réalismes* desarrollada en el Centro Georges Pompidou en 1980.

66 Título similar al de otro grabado de 1941 curiosamente denominado *La huida verde*. Cfr. S/A, 1941. Octavo Salón de Arte de Pergamino. *La Capital*, Rosario, 23 de noviembre, s/p.

del paisaje ribereño⁶⁷ y, al fondo, el panorama fabril de Refinería, con sus elevadores de granos, sus techos a dos aguas y sus infaltables chimeneas. El motivo, como se ha visto, da indicios sobre las prácticas y los escenarios frecuentados por Berni apenas regresó al país y luego por los artistas que lo acompañaron en la Mutualidad; también, y de un modo particularmente revelador, sobre las opciones y recurrencias estéticas en un momento histórico que Berlingieri consideró como “una época de transición y rectificaciones”.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMANDO, A., 2010. Mujeres e imágenes textiles: biografías visuales y experiencia artística. En: M. C. Rossi (comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*. Buenos Aires: Eudeba/EDUNTREF. pp. 123-132.
- ARMANDO, A., 2014. Los libros de un pintor: Juan Grela y la búsqueda de una expresión americana. *Separata*, año XIV, n° 19, pp. 66-82.
- ARMANDO, A. & FANTONI, G., 2017. Figuras familiares. En: *Estudios y conclusiones. Bocetos y obras de Juan Grela*. Cat. exp. Rosario: Editorial Facultad de Humanidades y Artes/UNR. pp. 10-14.
- FER, B., 1999 [1993]. Surrealismo, mito y psicoanálisis. En: B. FER, D. BATCHELOR & P. WOOD, *Realismo, Racionalismo y Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Akal. pp. 175-252.
- BECERRA, E. (coord.), 2013. *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid: Abada Editores.
- BERLENGIERI, J., 1942. *Exposición de Juan Berlingieri*. Cat. exp. Rosario: Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, s/p.
- BERNI, A., 1935. Siqueiros y el arte de masas. *Nueva Revista*, p. 11.
- BOLLMANN, S., 2006. *Las mujeres, que leen, son peligrosas* [en línea]. Madrid: Maeva. [consultado el 02 de diciembre de 2020]. Disponible en: <https://computacioncbm.files.wordpress.com/2013/11/bollmanstefan-las-mujeres-que-leen-son-peligrosas.pdf>.
- BONET CORREA, A. (coord.), 1983. *El Surrealismo*. Madrid: Cátedra.
- CATARUZZA, A., 2001. Debates y representaciones de la historia nacional. En: A. CATARUZZA (dir. de tomo), *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*. *Nueva Historia Argentina*. Tomo VII. Buenos Aires: Sudamericana. pp. 429-476.
- CLAIR, J. (ed.), 1980. *Les Réalismes*. Cat. exp. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- CÓRDOVA ITURBURU, C., 1941. Henri Barbusse y la clase obrera. En: *Cuatro perfiles*. Buenos Aires: Editorial Problemas, pp. 71-78.
- DOLINKO, S., 2010. Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina. *Separata*, año X, n° 15, pp. 20-37.
- FANTONI, G., 1985. Aproximación a las historias de vida: conversaciones con Luis Ouvrad. *Anuario. Segunda Época*, n° 11, p. 279-339.
- FANTONI, G., 1993. Una reevaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo. *Estudios sociales. Revista Universitaria Semestral*, n° 4, pp. 178-179.
- FANTONI, G., 1997. *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*. Rosario: Homo Sapiens.
- FANTONI, G., 2003. Travesías del realismo mágico. Leónidas Gambartes entre la realidad y el ensueño. *Separata*, año III, n° 5 y 6, pp. 1-27.

67 Se trata de la misma vista de *Paisaje*, 1942, óleo s/ cartón, 23 x 29 cm, que perteneció a la colección de R. E. Montes i Bradley, y que, a su vez, resulta similar al paisaje idealizado que se percibe a través la ventana del conocido *Retrato* presentado en el XIV Salón de Otoño de 1935. Cfr. Fantoni 2014b, pp. 64-65.

- FANTONI, G., 2007. *Instantáneas sobre el arte de la ciudad de Santa Fe. Una antología desde el siglo XIX hasta el presente*. Cat. exp. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007.
- FANTONI, G., 2012. Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral. En: M. I. BALDASARRÉ & S. DOLINKO (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Vol. II. Buenos Aires: CAIA/Edutref. pp. 505-527.
- FANTONI, G., 2014a. *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- FANTONI, G., 2014b. *El realismo como vanguardia. Berni y la Mutualidad en los 30*. Cat. exp. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- FANTONI, G., 2016. Berni entre Grela y Ouyvard: voces y textos sobre un movimiento artístico de los años treinta. En: M. NUSENOVICH & C. ZABLOSKY (eds.), *Testimonios en las artes de Córdoba y Rosario*. Córdoba: Brujas/SECyT, UNC. pp. 119-153.
- GHILIONI, E., 1966. Juan Berlingieri. Un pintor rosarino. *Revista de Historia de Rosario*, año IV, nº 12, pp. 39-49.
- GRENIER, C. (ed.), 2014. *Multiple Modernities 1905-1970*. Cat. exp. París: Éditions du Centre Pompidou.
- GUEVARA, M., 2018. La construcción de un centro cultural desde la periferia: Juan Filloy y el Museo de Bellas Artes de Río Cuarto. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana* [en línea], nº 1, vol. 8, pp. 1-23 [consultado el 2 de diciembre de 2020]. Disponible en: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2107>.
- HERNÁNDEZ, F., 1945. En el homenaje al artista Berlingieri. *Plásticos*, año 1, nº 2, p. 10-11.
- HERNÁNDEZ LARGUÍA, H., 1958. Panorama de la pintura en Rosario. *Boletín del Rotary Club de Rosario*, año XIX, nº 245 y 246, pp. 17-18.
- HUYSSSEN, A., 2010. *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa.
- JIMÉNEZ BURILLO, P. & BOZAL CHAMORRO, L., 2017. La internacionalización de los nuevos realismos de entreguerras. En: B. AVANZI & D. FERRARI (dir.), *Retorno a la belleza. Obras maestras del arte italiano de entreguerras*. Cat. exp. Madrid: Fundación Mapfre. pp. 59-71.
- LOGIÓDICE, M. J., 2016. La trama teatral rosarina. La emergencia del circuito independiente como un espacio de tensión entre el profesional y filodramático. *Historia Regional*, año XXIX, nº 35, pp. 81-97.
- LLORENS, T. (cur.), 2006. *Mimesis. Realismos modernos, 1918-45*. Cat. exp. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- LLUSÁ VARELA, R., 1943. El huerto. *Paraná*, año 2, nº 4-7, pp. 145-156.
- MARCHÁN FIZ, S., 1986. *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza.
- MENDELSON, J. et al., 2012. *Encuentros con los años 30*. Cat. exp. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/La Fábrica.
- MONTES I BRADLEY, R. E., 1939. Las tallas activistas de los hermanos Paino. *Boletín de Cultura Intelectual, Piscis*, año I, nº 9, pp. 67-69.
- MONTES-BRADLEY, N. & MONTES-BRADLEY, E. (eds.), 2016. *El amigo de Filloy. Cartas de R. E. Montes i Bradley a Juan Filloy (1935-1976)* [en línea]. Charlottesville: HFP PRESS/Editores. [consultado el 02 diciembre 2020]. Disponible en: https://www.academia.edu/13724770/El_amigo_de_Filloy.
- MOUGUELAR, L., 2004. Julio Vanzo: el 'lenguaje plástico nacional' y lo gauchesco. En: B. DÁVILA et al. (coord.), *Territorio, memoria y relato*. Tomo I. Rosario: UNR Editora. pp. 297-301.
- PASOLINI, R., 2004. Intelectuales antifascistas y comunismo durante la década de 1930. Un recorrido posible: entre Buenos Aires y Tandil. *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, vol. 26, nº 1, pp. 88-89.
- R.A.A., 1935. Primer Salón de AIAPE. *Izquierda*, año II, nº 9, p. 37.
- RABINOVICH, S., 2006. Refugio ante la Mutualidad: un debate por la proyección social y política del arte en los años 30. *Anuario*, nº 21, pp. 363-385.
- ROBLES, G., 2012. La cultura intervenida. En: P. Montiniet al., *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945*. Buenos Aires: Fundación Espigas. pp. 185-235.

- RODRÍGUEZ, A., 1961. Un injustificado olvido: Juan Berlingieri. *La Capital*, Rosario, 19 de enero, s/p.
- ROH, F., 1927 [1925]. *Realismo Mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Madrid: Revista de Occidente.
- SAID, W., 1996 [1993]. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- SLULLITEL, I., 1968. *Cronología del arte en Rosario*. Rosario: Editorial Biblioteca.
- TIBOL, R., 1996. Carta a Berni. En: *Palabras de Siqueiros*. México: FCE. pp. 111-112.
- VANZO, J., 1943. Juan Berlingieri. En: F. HERNÁNDEZ, *Río*. Rosario: La Canoa. s/p.
- VELISCEK, E., 2021. Arte y literatura del Litoral. Los proyectos editoriales de Montes i Bradley. *En-claves del pensamiento. Revista de Filosofía, Arte, Literatura, Historia* (en prensa).
- WECHSLER, D., 1999. Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945. En: J. E. BURUCÚA (director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Vol. I. Buenos Aires: Sudamericana. pp. 269-314.
- WECHSLER, D. et al., 2006. *Territorios de diálogo. Entre los realismos y lo surreal*. Cat. exp. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- WILLIAMS, R., 1981. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.
- WILLIAMS, R., 1997 [1989]. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.