

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

Viajes, redacciones e imágenes modernas. Los dibujantes de Gestos y Muecas (Rosario, 1913 / 1914).

Mouguelar y Lorena.

Cita:

Mouguelar y Lorena (2013). *Viajes, redacciones e imágenes modernas. Los dibujantes de Gestos y Muecas (Rosario, 1913 / 1914)*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/985>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013**

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 115

Título de la Mesa Temática:

Historia, medios y sociedad. Argentina desde fines del siglo XIX hasta la actualidad

Coordinadoras:

Juárez, Laura; Rey, Ana Lía; Román, Claudia

**VIAJES, REDACCIONES E IMÁGENES MODERNAS
LOS DIBUJANTES DE *GESTOS Y MUECAS* (ROSARIO, 1913-1914)**

Mouguelar, Lorena

CONICET / CIAAL / UNR

lmouguelar@gmail.com

Semanarios ilustrados

El exitoso “semanario festivo, literario, artístico y de actualidades” porteño *Caras y Caretas* (Romano, 2004) inspiró en la ciudad de Rosario dos publicaciones consecutivas que emularon su formato e inclusive el estilo del título. En primer lugar, *Monos y Monadas. Semanario festivo, literario y de actualidades*, propiedad de Abel Elizegaray, circuló con algunas interrupciones desde junio de 1910. Este semanario local, que contó con la dirección literaria de Carlos Lac Prugent, lanzó sus últimas entregas en abril de

1913. Poco después el mismo Lac Prugent se puso a la cabeza de otro proyecto de características semejantes. *Gestos y Muecas. Revista ilustrada y de actualidades* editó su primer número el 31 de agosto de 1913 y salió a la venta con regularidad durante los siguientes siete meses, una extensión en el tiempo que no resultaba despreciable en el contexto de los emprendimientos comerciales rosarinos de la década del diez.¹ El costo de la revista fue de veinte centavos, el mismo precio que *Caras y Caretas*, publicación con la que competía por la franja de lectores, y un valor muy accesible si se tiene en cuenta que un paquete de cigarrillos variaba entre veinte y cuarenta centavos. *Gestos y Muecas* se editó en papel ilustración con una portada a tres tintas, mientras que las páginas interiores combinaron textos, dibujos y una gran cantidad de fotografías en blanco y negro.

El presente artículo propone un primer acercamiento a los dibujos publicados en este semanario, poniendo especial énfasis en el análisis de las líneas estéticas que emergieron en sus páginas y sus relaciones con los movimientos en boga por entonces a nivel internacional. La ajustada síntesis en las caricaturas y los dibujos satíricos, ligados a distintas variantes del modernismo gráfico, y en el caso de las ilustraciones de textos o las notas de arte, la opción por estilos y motivos vinculados alternativamente con el realismo o el simbolismo.

A su vez, el seguimiento de las trayectorias que por esos años desplegaron los principales ilustradores de la revista permite constatar que en su actualización estética incidieron tanto la recepción de publicaciones extranjeras, como el intercambio con pares que actuaron en otros medios y los desplazamientos geográficos que ellos mismos realizaron. Una facilidad para trasladarse hacia otros centros urbanos e inclusive hasta países distantes que en gran medida se debió al auge de la industria editorial y los requerimientos laborales que generó. Esta situación no fue privativa del grupo congregado por *Gestos y Muecas* sino, por el contrario, un hecho común entre los colaboradores literarios y gráficos de muchas publicaciones periódicas de principios del siglo XX. A tal efecto, nos centraremos en los casos de Arístides Rechain, Emilia Bertolé, Alfredo Guido y Eugenio Fornells, artistas que tuvieron una actuación destacada en el campo cultural rosarino y que en los comienzos de sus respectivas carreras dedicaron un tiempo considerable al desarrollo de diversos oficios. Entre éstos,

¹ Esta fue una época de transición entre la prensa facciosa, característica del siglo XIX, y la prensa comercial y moderna, que buscó en forma paulatina su autonomía con respecto a los poderes políticos. Aún a finales de los diez, el sostenimiento de proyectos editoriales independientes resultaba dificultoso. Al respecto cfr. Mouguelar, 2012 a.

el dibujo de caricaturas, la ilustración de textos y el diseño de portadas para diferentes proyectos editoriales de Rosario y Buenos Aires fueron opciones recurrentes.

El estudio de las revistas culturales o de interés general -como la que nos ocupa en esta ocasión- desde la historia del arte apunta no sólo a completar trayectorias, favorecer el trazado de redes de relaciones entre distintos creadores e incluir casos no abordados por los relatos historiográficos o críticos existentes, sino también poder analizar un gran caudal de imágenes que pese a haber circulado por canales no tradicionales, tuvieron una fuerte incidencia en la cultura visual de una época.²

Los dibujantes del staff

Gestos y Muecas cobijó en sus páginas a muchos ilustradores de su antecesora, *Monos y Monadas*. Nombres como los de A. Porsch, R. G. White, Arístides Rechain o Alfredo Guido aparecieron en ambas revistas. Luego de haberse desempeñado como corresponsal gráfico rosarino de *Caras y Caretas*, hacia finales de 1913 Eugenio Fornells también se integró al equipo de *Gestos y Muecas* con una caricatura de su autoría publicada en el número doce. Sin embargo su rostro no se vio entre el conjunto de auto-caricaturas cedidas por los mismos colaboradores que compusieron la página “Los dibujantes de Gestos y Muecas”, incluida en esa entrega del semanario. En su diagramación sobresalía la gran cabeza de un misterioso Leo von Fritz “importado, made in Germany”, con todas las características de un artista bohemio: un gran moño en el cuello, sombrero de alas anchas bien calzado, abultada barba, anteojos y pipa. A esta firma, probablemente un seudónimo de José Andrade,³ se debieron prácticamente todas las portadas de *Gestos y Muecas*, siempre referidas a algún asunto político municipal o provincial. A su alrededor, y en un tamaño menor, figuraban el resto de los colaboradores más frecuentes: Olivetti, Jacobo Abramoff, Arístides Rechain, José Andrade y Emilia Bertolé.

En el siguiente número, se difundió una nueva versión de “Los dibujantes de Gestos y Muecas”, una serie de “nuevos apuntes después de haber sido afeitados por Schiavone”, peluquero de la ciudad popularmente famoso por sus divagaciones poéticas (GyM, a. I,

² Sobre la emergencia de los estudios visuales y su incidencia en la historia del arte, tanto a nivel internacional como en la Argentina, ver Marchesi y Szir, 2011.

³ Dentro de *Gestos y Muecas*, Andrade publicó con su firma una serie de retratos caricaturescos en pastel de profesionales locales. A este dibujante rosarino se refirieron en otro medio periodístico como el “orador germánico Von Andracht”, seguro aludiendo a su identidad ficticia dentro de la revista. “En honor del dibujante Fornells. El ágape del miércoles”, en *La Nota*. Rosario, 30-I-1914 (recorte archivo Fornells).

n. 13, 7-XII-1913). Esta vez el liderazgo lo ocupaba Fornells, de perfil con su característica barba y el chambergo en la cabeza. Debajo se reiteraban los nombres de Olivetti, Andrade, Abramoff y Rechain, y en lugar de Bertolé se sumaba el de Guido, junto a caricaturas más respetuosas del parecido fisonómico firmadas por el seudónimo “Sandalio’s”. Pese a no estar supuestamente entre los retratados, la portada de esta edición también llevó la firma de Fritz.

Finalmente, y a propósito del brindis de fin de año con humildes sifones de soda, *Gestos y Muecas* publicó una caricatura grupal de los periodistas e ilustradores del equipo firmada por Arístides Rechain (GyM, a. I, n. 16, 28-XII-1913). Los doce hombres se reunían alrededor de una mesa festiva en cuyo centro se hallaba el director, remitiendo al ordenamiento de las pinturas sobre la *Última Cena* de Cristo aunque sin la figura del traidor. Entre los representados, era posible identificar además del mismo autor, la presencia de Alfredo Guido, Eugenio Fornells y José Andrade. Mientras que a lo largo de 1913 Abramoff tuvo una actuación importante como caricaturista e ilustrador de *Gestos y Muecas*, durante 1914 sus aportes se redujeron a colaboraciones ocasionales y la mayoría de las imágenes quedaron a cargo de Fornells, Andrade y Rechain. En el esquema los tres conformaban un triángulo compositivo y se ubicaban detrás del director, indicando la importancia que tenían dentro de la revista en tanto integrantes del plantel gráfico estable. De esta manera, las jerarquías dentro del grupo editorial que no fueron explicitadas con palabras quedaron enunciadas desde lo visual.

Entre Rosario y Buenos Aires

Tanto Arístides Rechain, Emilia Bertolé como Alfredo Guido habían crecido en Rosario y se habían formado en la Academia de Bellas Artes “Doménico Morelli”, fundada y dirigida por Mateo Casella.⁴ Al momento de encontrarse para integrar el equipo de *Gestos y Muecas* todos eran jóvenes menores de veinticinco años, por lo que estos trabajos fueron resultados iniciales dentro de la profesión artística, imágenes que aún formaban parte de un proceso de búsqueda estilística. Antes o después, cada uno a su tiempo, los tres partirían hacia la capital del país con el objeto de continuar con sus respectivas carreras o perfeccionar sus estudios.

Arístides Rechain, a diferencia de sus compañeros, se dedicó en forma exclusiva a la ilustración. Fue el único dibujante que figuró en casi todos los números de *Gestos y*

⁴ Blotta, Herminio: “El arte pictórico y escultórico”, en *La Nación*, Buenos Aires, 4-X-1925, p. 12.

Muecas, firmando con su apellido o sus iniciales, y es posible que también fueran suyos los dibujos publicados bajo el seudónimo Sandalio's. A su cargo estuvieron las caricaturas de personas reconocidas socialmente de las secciones “Ellos y Ellas” o “Galería de solteros”, así como las ilustraciones que acompañaron las notas editoriales y muchos de los textos literarios difundidos por la revista. Sus trabajos se caracterizaron por combinar planos de texturas visuales abiertas o aguadas homogéneas y zonas delimitadas por finas líneas. Las primeras colaboraciones fueron composiciones simples, imágenes naturalistas donde la carga emotiva estaba dada por el juego de texturas o de luces y sombras. Durante el segundo año de circulación, los dibujos ganaron en complejidad y se tornaron más atractivos.

Hacia 1920 diseñó publicidades para firmas prestigiosas como Casa Zamboni o Joyería Perret que se publicaron en *La Revista de El Círculo* de Rosario. En estos casos, mujeres ataviadas siguiendo las modas de los veinte mostraban un profuso tramado de texturas visuales que las ligaba a la estética de Alejandro Sirio. Por esos años, fijó su residencia definitiva en Buenos Aires, donde se vinculó laboralmente con *Caras y Caretas*, *Plus Ultra*, *La Novela Semanal*, *El Hogar* y muchas otras revistas distribuidas a nivel nacional. Fue uno de los pioneros de la tira cómica en nuestro país con las historietas “La Página del Dólar” de 1923 y “La familia de Don Sofanor” de 1925, ambas publicadas por *La Novela Semanal*.

Emilia Bertolé tenía apenas quince años cuando colaboró con su firma en *Gestos y Muecas*, través de pequeñas escenas dibujadas de un modo minucioso. El cuidado trabajo lineal se reiteraría en la *Cabeza* de 1923, un autorretrato en sepia conservado por el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario, que evidencia las estrechas conexiones entre arte aplicado y obra autónoma que se establecieron en la producción de muchos artistas de comienzos del siglo XX. Recién diplomada en dibujo y pintura, había comenzado a dictar clases en forma particular, a trabajar como retocadora de fotografías y a realizar los retratos por encargo que la harían ampliamente reconocida (Avaro, 2006). Poco después también ella se trasladaría a Buenos Aires, en busca de “un centro más propicio a su arte”, sin abandonar nunca del todo el trabajo para publicaciones periódicas.⁵ Una fotografía tomada en 1915 por Castellani y reproducida en *Caras y Caretas* entre varios retratos de rosarinas seleccionadas por su belleza, mostraba la construcción de su propia figura como artista a la que hiciera referencia María Isabel

⁵ Defilippis Novoa, F.: “Los artistas rosarinos” en *Caras y Caretas*, a. XIX, n. 946. Buenos Aires, 18-XI-1916.

Baldasarre (2011). Bertolé posaba con delantal, pinceles y paleta, todos atributos de su carrera profesional, sin soslayar por ello lo que por entonces se consideraba deseable en una mujer joven: que tuviera una actitud delicada y una presencia físicamente agradable para la mirada masculina.⁶ De este modo, la imagen lograba conjugar su faceta creadora con las expectativas de la época con respecto al rol de la mujer en la sociedad. Esta disposición le permitió sostener una actuación pública reconocida sin desafiar los valores de género imperantes, pese a ser la primera pintora que se pensó como profesional en la historia de Rosario (Armando, 2010). Este hecho fue destacado por la misma autora, quien recordaba sus inicios en el mundo del arte de esta manera: “Cuando comenzaba a pintar eran muy pocas las mujeres que se dedicaban a la pintura, de tal modo que no tuve a nadie a quien seguir. Entonces fueron los pintores los que me guiaron en mis comienzos. Así fue como llegué a admirar a Alfredo Guido que fue quien tuvo mayor influencia sobre mi técnica y mi selección de temas” (Bertolé en Avaro, 2006: 21). Su compañero de estudios en el Instituto de Bellas Artes “Doménico Morelli” de Mateo Casella se convertía de este modo en un amigo y referente dentro del arte de Rosario.

Alfredo Guido ya se encontraba en Buenos Aires desde 1912, donde se había instalado en forma temporal con el objeto de completar sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes, con los pintores Pío Collivadino y Carlos Ripamonte como profesores. En 1913 realizó su primer envío al Salón Nacional y al año siguiente obtuvo una beca otorgada por la Academia para perfeccionar sus conocimientos en pintura en Europa, viaje que no pudo efectivizar en principio a causa del estallido de la Segunda Guerra Mundial y más tarde, por falta de recursos económicos del estado nacional. En forma paralela a sus estudios, mantuvo una actuación considerable en el campo de la ilustración: se desempeñó como director artístico de *El Magazine* de Buenos Aires y como colaborador de *Gestos y Muecas* de Rosario, donde se reprodujeron varios dibujos realizados para la publicación porteña. Poco antes había sido uno de los dibujantes estables de la revista rosarina *Monos y Monadas* y con posterioridad, desde agosto de 1914 comenzaría a ilustrar textos publicados en *Caras y Caretas*. En estos primeros años, coincidentes con su período de formación, Alfredo Guido alternó elementos del realismo y del simbolismo, tendencias que atravesaron la obra de gran parte de sus contemporáneos.

⁶ “Bellezas rosarinas” en *Caras y Caretas*, a. XVIII, n. 897. Buenos Aires, 11-XII-1915.

Como dijimos, al menos durante 1913 y 1914 Alfredo Guido estuvo a cargo de la gráfica de *El magazine*, una publicación mensual dedicada a la literatura que se editó en Buenos Aires desde 1911 bajo la dirección de A. E. de Hoch. La revista, sobria y con una diagramación moderna, incluyó colaboraciones de jóvenes escritores argentinos y en especial, tradujo textos de autores extranjeros ya difundidos por otros medios. Guido no sólo realizó gran parte de las ilustraciones sino que también seleccionó imágenes de otros dibujantes como Bolins, Wolters, Murphy y de creadores que habían actuado en Rosario a principios de siglo como Oscar Soldati o Pelele, seudónimo del uruguayo Pedro Ángel Zavalla. Los dibujos de Guido que luego se reprodujeron en *Gestos* y *Muecas* mostraban la fuerte conexión del autor con el movimiento simbolista que se prolongaría tanto en sus ilustraciones para *Apolo* y *La Revista de El Círculo* de Rosario como en su obra pictórica (Armando, 2007, 2009).

Dentro de la sección “Página de arte” de *Gestos* y *Muecas* se reprodujo una alegoría de Guido titulada “La noche”, personificada en una bella mujer con una lechuza posada en su mano y recortada sobre la luna llena (GyM, a. I, n. 6, 12-X-1913). La noche podía ser el momento del encuentro amoroso o de la inspiración artística, del placer o de la angustia que generan los temores íntimos trastocados en pesadillas. Así lo sugerían las distintas figuras yuxtapuestas en esta composición antinaturalista, aunadas por ritmos lineales que configuraban el vestido de la Noche y se continuaban en una serie de curvas amplias, especies de olas o nubarrones. Dentro del torbellino, dos amantes se besaban, mientras él derramaba flores en forma de cascada. Sobre el cuerpo de ella aparecían los rostros de dos sátiros con orejas puntiagudas y cuernos de cabra, personajes de la mitología griega vinculados al apetito sexual. Junto a la pareja, un joven ensimismado tocaba su arpa, quizás como remisión a la leyenda china sobre Boya, aquel músico frustrado que no encontraba quien comprendiera su arte y que al hallar a un receptor sensible, pasó una noche entera dando rienda suelta a su inspiración. Debajo, dos rostros desencajados y la representación de un asesino con antifaz, puñal en mano y un ave negra junto a una calavera, aludían al temor a la muerte y reforzaban el sentido onírico de la imagen.

El mismo número incluyó otra colaboración originalmente publicada en *El magazine* e ilustrada por Alfredo Guido. En esta imagen que acompañó la poesía de Guillermo A. Blanco “El beso”, el eje era la *femme fatal*, un tópico recurrente dentro del simbolismo. A su vez, como resultado de la amplia difusión de este movimiento en las artes de finales del siglo XIX y principios del XX, la mujer como ser atractivo y peligroso

constituyó una modalidad habitual para la representación femenina en la gráfica de nuestro país (Ariza, 2009). Dentro de la ilustración de Guido, el cuerpo desnudo se mostraba en una postura extática, sensual, propia de las ménades danzantes griegas (Clark, 1956). De perfil con la cabeza echada hacia atrás, la mujer adoptaba una posición muy similar a aquella amante de la ilustración antes comentada. Subrayando las connotaciones sexuales de la imagen, en la composición se producía un contrapunto formal entre la protagonista y una fuente de la que brotaba un chorro de agua a modo de alusión fálica.

Pese a que la mayoría de las imágenes de Guido fueron en principio trabajos editados en *El Magazine*, algunas contribuciones se realizaron especialmente para *Gestos y Muecas*. Tal fue el caso de la ilustración para el texto poético “Nunca más” del uruguayo Ovidio Fernández Ríos (GyM, a. I, n. 7, 19-X-1913). Se trataba de un joven desnudo y esbelto en equilibrio inestable sobre una calavera alada, signo de la inevitabilidad de la muerte y de la rapidez con que muchas veces se acerca. El cuerpo contorsionado formando una amplia “ese” luchaba por librarse de un cuervo negro que en el verso era símbolo de la desdicha. La figura delgada y contorneada, nítidamente recortada sobre el fondo, recordaba la resolución formal de los desnudos simbolistas de Ferdinand Hodler. Con este autor suizo también compartió Guido el interés por la expresividad del color y la apelación al paisaje o la figura humana para componer escenas cargadas de un fuerte simbolismo.

Portadas con seudónimo

Las portadas y carátulas de *Gestos y Muecas* tuvieron siempre un sentido político, generalmente vinculado en algún punto a los órdenes provincial o municipal. Desde las imágenes se acompañaba así la voluntad del director que en la primera editorial anunciaba:

Conceptuamos que hay demasiadas muecas en nuestro ambiente político nacional y provincial y si estas, según los momentos y circunstancias nos hacen sonreír, debemos confesar que como argentinos, nos causan profunda tristeza. (...) Lo repetimos: ni con unos, ni con otros. Esta profesión de fe la mantendremos, cueste lo que cueste, aunque nos sirva de mortaja. Habremos tenido el gesto en este ambiente de muecas; lo decimos sin pretensiones, pero llenos de aspiraciones para derrumbar de sus pedestales tantos ídolos de barro que hoy se exhiben, con sus muecas ridículas, a la consideración del pueblo que

los mira con la más espartana de las indiferencias (GyM, a. I, n. 1. Rosario, 31-VIII-1913).

Las primeras entregas estuvieron casi en su totalidad a cargo de Jacobo Abramoff. Las composiciones de muchas de estas portadas y carátulas se basaron en un esquema de oposición, en algunos casos reforzado por el uso de la simetría. Como ejemplo podemos mencionar la carátula del tercer número, publicado con posterioridad a la visita del presidente Roque Saénz Peña a Rosario y a las fiestas organizadas en su honor, cuyo epígrafe se preguntaba “¿Quién pagará toda la farra?” (GyM, a. I, n. 3, 21-IX-1913). La imagen dividida por la mitad contraponía la figura presidencial con una representación del pueblo. La primera aparecía con todos los atributos de la majestad: un hombre sereno, sentado en un gran sillón con los pies apoyados en un cojín, de perfil y con la mirada posada en la lejanía, se mostraba en una posición superior a la del sirviente que se acercaba con la comida. En el segundo sector se veía la imagen del sufriente: un criollo sostenido como Cristo en la cruz tan solo por clavos que llevaban las inscripciones de “gastos de recepción” y “festejos”, miraba de frente al espectador con los ojos llenos de lágrimas. Abramoff abrevaba en tópicos de la pintura clásica para actualizarlos y reformularlos en clave de humor político.⁷

En forma paulatina fue ganando espacio en *Gestos y Muecas* la firma de Leo von Fritz. Sus trabajos en tinta se distinguieron tanto por la gran capacidad para captar la fisonomía de los personajes y sintetizar sus rasgos como por el carácter expresivo de su factura. Trazos sueltos y seguros, líneas quebradas en las figuras que se empequeñecían hacia abajo y amplias pinceladas de tinta en los fondos, se conjugaban en composiciones dinámicas y complejas. Muchas de sus portadas tuvieron como eje elementos muy arraigados en la cultura del argentino medio, tales como las tradiciones greco-latinas, la doctrina católica o las características distintivas de las diversas nacionalidades que conformaron el gran flujo inmigratorio de principios de siglo. El dibujante tomaba algunas de estas cuestiones y las cruzaba de manera irreverente con noticias políticas del momento, generando así un efecto paródico. Tal fue el caso de la portada con el título “La santa trinidad”, donde el misterio cristiano de las tres personas aunadas por una sola naturaleza divina sirvió para aludir a las multifacéticas funciones

⁷ En su ensayo sobre el humor en la modernidad temprana, Burucúa (2006) propone atender a las inversiones de ciertas *pathosformeln* como mecanismo utilizado por los artistas gráficos para provocar la risa del observador.

desplegadas a un mismo tiempo por el radical José Chiozza (GyM, a. I, n. 13, 7-XII-1913).

La carátula de ese número también remitió a un conocido tema bíblico. “Otro beso histórico. ¿Cuál de los dos resultará Judas?” fue la única caricatura política que Fornells firmó para *Gestos y Muecas*, pese a que el artista contaba con una amplia experiencia en este terreno.⁸ Con el seudónimo “F. de Reus”, su ciudad natal, publicó esta imagen donde el episodio de la traición le permitía referirse al encuentro entre dos representantes de la política santafesina. Los hombres se fundían en un abrazo y un beso fraterno, mientras se apuñalaban mutuamente por la espalda. De esta manera, la escena que incluía sangre emanando a borbotones restaba cualquier conato de credibilidad al hecho político en cuestión.

Las variantes gráficas de Fornells

Fornells desplegó en las páginas de *Gestos y Muecas* una amplia gama de estilos gráficos, variantes con las que otorgó un carácter peculiar a cada sección, haciendo patente la gran versatilidad de este autor. Para las caricaturas, al igual que en sus colaboraciones para *Caras y Caretas*, utilizó dos estilos en forma alternativa. Ya fueran resueltos por medio de un dibujo lineal, orgánico y plano, realizado en tinta; o por el contrario, a través de un trabajo en lápiz de volúmenes, luces y sombras bien marcados, todos estos retratos tuvieron un sentido laudatorio. Sus caricaturas para *Gestos y Muecas* funcionaron siempre a modo de reconocimiento público hacia figuras destacadas en la ciudad por sus aportes en diversos ámbitos de la vida social, como la política, el comercio o la cultura. Un ejemplo del estilo bidimensional sería el retrato de Miguel Rey, comerciante rosarino del área metalúrgica, donde un complejo arabesco configurado a partir de una línea modulada y continua delineaba las sintéticas facciones de su rostro, simétrico y alargado (GyM, a. II, n. 21, 1-II-1914). Aquí emergía claramente la influencia del modernismo catalán que habían asimilado Fornells durante su juventud tanto en Reus como en Barcelona. Dentro de la variante volumétrica se encontraban, entre otros, los retratos dedicados a Emilio Güell y Pedro Palau (GyM, a. I, n. 12, 30-XI-1913 y a. II, n. 29, 22-III-1914). Ambos eran músicos provenientes de Cataluña y radicados en Rosario, que por esos años actuaron en el Centro regional

⁸ Ya en España el humor gráfico había constituido su arma principal en defensa de la causa republicana. Hacia fines de los años diez, retomaría con fuerza esta vertiente del dibujo para dirigir y componer en Rosario una revista de sátira social y política. Cfr. Mouguelar, 2012 b.

dirigido por el propio Fornells. Dibujados de cuerpo completo, con cabezas prominentes y el uso de una perspectiva elevada que alteraba ligeramente las proporciones de los miembros, Güell aparecía tocando el violín y Palau dirigiendo la orquesta con batuta y partitura. Los dibujos originales conservados en el archivo familiar muestran un trabajo cuidado y detallista de pasajes de valor en grafito y luces resaltadas con lápiz blanco que si bien se insinúan en las páginas de *Gestos y Muecas*, los medios de impresión disponibles no lograban reproducir en forma cabal.

Nuevamente bajo el seudónimo “F. de Reus”, Fornells realizó en dos ocasiones dibujos humorísticos sobre costumbres de la gente en Rosario. En ambos casos las escenas aludían a las formas de flirteo en el centro de la ciudad. Zonas delimitadas por líneas finas y planos de texturas visuales se combinaban para conformar los cuerpos delgados de estos jóvenes galanes ansiosos por ser correspondidos en sus intenciones. “Tipos de calle Córdoba. Los que viven entre faldas” mostraba a tres hombres extasiados mirando el paso de la gente, ataviados con cuidado y sentados de espaldas a una vidriera de lencería, quizás en alusión a sus pensamientos. “Los eternos saludadores” fue el título de otros tres varones vestidos con traje y flor en la solapa que se quitaban respetuosamente el sombrero ante el paso de una joven y su madre en un auto con chofer. Los dibujos hacían referencia a los típicos paseos femeninos de los fines de semana, siempre en compañía de una mujer mayor para cuidar el decoro, y las estrategias de los varones para propiciar algún posible encuentro, más allá del cruce de miradas. Con estas pequeñas escenas, como en otras ocasiones, Fornells se burlaba de las convenciones sociales de la época.

La ilustración fue otro modo de presencia de Eugenio Fornells en *Gestos y Muecas*. En estos casos, el estilo gráfico estuvo en gran medida determinado por el tipo de texto que debía acompañar. “La caravana eterna” firmada por el autor catalán J. Papaseit Montseny fue un escrito en prosa sobre los sufrimientos de los peones de campo que debían trasladarse permanentemente en busca de un trabajo nunca bien remunerado (GyM, a. II, n. 18, 11-I-1914). Esta crítica social expresada casi como una denuncia tenía su paralelo en el realismo de la imagen. La composición proponía una diagonal descendente formada por una fila de hombres cabizbajos, con los hombros caídos en señal de abatimiento y desesperanza. Tanto por la temática como por la resolución formal, este grupo de seres anónimos apenas esbozados por entramados en tinta, se vinculaba con una ilustración que había realizado poco antes Fornells para la revista

Bohemia. Nos referimos a aquella escena de hombres sándwich, signada al igual que ésta por una situación de explotación laboral.⁹

Muy diferente fue la estética elegida para “Pesadilla”, una poesía de Juan Aumerich (GyM, a. II, n. 25, 1-III-1914). Tanto los versos como la imagen que los antecedían presentaban a la mujer como “esfinge seductora”, temática cara al movimiento simbolista. El dibujo mostraba a una figura estilizada con sus hombros descubiertos y un vestido largo al cuerpo. Los cabellos sueltos y ondulados, la mirada profunda, los labios carnosos, eran indicadores de la capacidad de atracción de esta mujer.

Subrayando esta idea, enroscada en su torso se elevaba una serpiente, símbolo bíblico de la tentación que llevara al pecado original. La mujer aparecía erguida sobre un fondo de flores exuberantes y plantas selváticas, de manera que todo el conjunto hacía referencia a la naturaleza y lo salvaje, atributos vinculados tradicionalmente a lo femenino en la cultura occidental (Perry, 1993).

Finalmente, la ilustración para “La noche buena del diablo” de Ferreria de Navia, mostraba una construcción fragmentaria del espacio (GyM, a. I, n. 15, 21-XII-1913). La imagen, de un modo similar al texto, se basaba en contraposiciones entre los significados religiosos de la noche buena y los excesos en los que incurrían algunos hombres durante las festividades. La iglesia junto a la taberna, Jesús y el diablo, el llanto y la risa en sus rostros como si se tratase de dos máscaras, una del drama, otra de la comedia. La escena estaba protagonizada por la presencia monstruosa del diablo, quien incitaba a la falta moral con la bebida y el canto descontrolado, como un dios Baco de la mitología griega. Pero a diferencia del sentido alegre y liberador de las bacanales, que por lo general no implicaban mayores consecuencias a largo plazo, el trágico final de los pecadores quedaba anunciado en la imagen por el un puñal que blandía el diablo en su mano.

Un agasajo sin despedida

En el verano de 1914, la revista difundió los preparativos y los pormenores del “Festival en honor a Fornells por NO irse a Europa” que organizaron sus compañeros de *Gestos* y *Muecas* (GyM, a. II, n. 21, 1-II-1914). Con el objeto de homenajear a “Monseñor Fornells”, alias “Barba al óleo”, se dieron cita casi todos los periodistas, escritores e ilustradores que de algún modo habían colaborado con la publicación. La iniciativa

⁹ FORNELLS, Eugenio: “Instantánea”, en *Bohemia*, a. I, n. 8. Rosario, 31-XII-1913, p. 23.

traslucía la actitud festiva, irreverente y bohemia del grupo. Cada detalle comentado en las reseñas de la celebración que se publicaron en la misma *Gestos y Muecas* o en otros medios gráficos, resultó una especie de parodia de las costumbres y los usos de la alta sociedad de la época.

Al ser interrogado sobre la posibilidad de viajar a Europa, el propio Fornells aclaraba que ni siquiera lo había pensado, ya que para tal fin no contaba con suficiente “menega”.¹⁰ La respuesta no desanimó al interlocutor, quien a continuación sugirió varias formas de festejar la decisión, entre las cuales Fornells optó por el “banquetón”. Rápidamente se constituyó entonces la “comisión indispensable” para la organización de todo evento y se imprimieron las invitaciones en “riquísimo papel de barrilete”, que fueron repartidas “por el obsequiado en persona” (GyM, a. II, n. 21, 1-II-1914). La descripción irónica del “traje de etiqueta” de los concurrentes a la velada, su voracidad y las múltiples estrategias que esgrimieron para intentar evitar el pago de la módica tarjeta eran formas de reírse de los contenidos habituales en las notas sociales. En lugar de los buenos modales socialmente adquiridos y las demostraciones de soltura económica, parámetros tan caros a la burguesía en ascenso, se destacaban como valores el compañerismo y la capacidad de improvisación artística. Allí estaban Rechain intentando saldar sus deudas con una caricatura y Andrade con un discurso en alemán, Romagnoli con un solo de piano, Agripino Amado Méndez entregando para su lectura un soneto “capaz de ruborizar a una dama bastante de las camelias”, Buxadera sorprendiendo a todos con unas cuartetas dedicadas a Fornells.¹¹

La demostración, más allá de su carácter pintoresco, evidencia la actitud contestataria ante la sociedad en general que primó entre los redactores y dibujantes de la revista y que encontró un canal de expresión a través del humor gráfico y escrito, así como el clima de franca camaradería que se había consolidado en las oficinas de *Gestos y Muecas* hacia el segundo año de circulación. Esta redacción, al igual que tantas otras de principios del siglo XX, fue un espacio privilegiado de encuentro e intercambio creativo entre hombres de letras y artistas plásticos, muchos de ellos con disímiles formaciones, trayectorias y bagajes culturales. Las horas allí compartidas fortalecieron lazos ideológicos o de origen previos de algunos de sus integrantes, pero también

¹⁰ Dinero, en lunfardo. El uso de esta modalidad del lenguaje coloquial, al igual que las deformaciones del castellano comunes entre los grupos de inmigrantes, fue habitual en los textos humorísticos, el teatro popular y las letras de tango.

¹¹ “En honor del dibujante Fornells. El ágape del miércoles”, *op. cit.*

favorecieron el tejido de amistades entre personas que muchas veces provenían de estatus sociales e incluso nacionalidades diferentes.

El trabajo generado por la pujante industria editorial en gran parte del mundo occidental fue una posibilidad concreta de inserción para artistas recién llegados. Al trasladarse de un país a otro, cruzar el océano, o simplemente cambiar de ciudad de residencia, muchos de ellos lograron integrarse a los equipos de diarios o revistas en circulación e inclusive, crear nuevos medios gráficos.¹² En este sentido y dentro del caso que nos ocupa podemos señalar como figura paradigmática a Eugenio Fornells. El artista catalán había dibujado en periódicos satíricos de tendencia republicana editados en Barcelona como *La Kábila* o *Are mes que mais*, antes de partir hacia Buenos Aires. Recién arribado, en 1908 comenzó a colaborar para el diario *Última Hora* y pocos años más tarde, ya instalado en Rosario, actuó sucesivamente en distintas publicaciones periódicas, con particular énfasis durante la década del diez.

De hecho, similares fueron los recorridos de muchos ilustradores de la época, no sólo aquellos que residieron en Rosario, sino también quienes tuvieron por un lapso de tiempo considerable su base de actividades en la cosmopolita Buenos Aires. Pensamos en las trayectorias de artistas que integraron en ciertos períodos el plantel de *Caras y Caretas*, tales como el peruano Julio Málaga Grenet, el uruguayo Pelele (Pedro Ángel Zavalla) o los españoles Manuel Mayol y Mirko (Federico Rivas Montenegro), quienes también tuvieron reconocidas actuaciones en ciudades como Lima, Nueva York, Madrid o París.¹³ Historias de censuras, persecuciones políticas, guerras, o la sola búsqueda de nuevas experiencias culturales o de fortuna se conjugaron en distinta medida para guiar los destinos de muchos creadores.

Esta facilidad para insertarse laboralmente en diferentes centros urbanos o para conectarse con la producción cultural de sitios distantes con relativa inmediatez, en la medida que las redacciones eran lugares de recepción de publicaciones provenientes de las más dispares latitudes, redundó en una actualización estética permanente, aún entre aquellos que no se desplazaron de sus espacios de origen. Actualización que muchas veces se tradujo no sólo en sus producciones gráficas sino también en la obra que realizaron dentro de disciplinas tradicionalmente comprendidas por las bellas artes.

¹² Eduardo Sojo, dibujante y caricaturista que residió alternativamente en su Madrid natal y en Buenos Aires, inició a fines del siglo XIX este ciclo de viajes con una participación destacada en ambas capitales. Sobre el rol fundante que cumplió en los inicios de la ilustración en la Argentina consultar Malosetti Costa, 2005. Con respecto a su trayectoria en territorio español ver Bozal, 1988.

¹³ Columba (1959) describió el carácter cosmopolita del grupo reunidos a comienzos del siglo XX en la redacción de *Caras y Caretas*.

Estas circunstancias tornan relevante el estudio desde el punto de vista de las artes visuales de un campo que recientemente se ha comenzado a explorar, como es el de las imágenes incluidas en publicaciones periódicas de la Argentina.

Referencias bibliográficas

Ariza, Julia (2009) “Bellezas argentinas y *femmes de lettres*. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930)”, en Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, pp. 81-106.

Avaro, Nora (2006) “Vida de artista”, en *Emilia Bertolé. Obra poética y pictórica*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, pp. 13-59.

Armando, Adriana (2007) “Silenciosos mares de tierra arada”, en *Studi Latinoamericani <Emigrazioni / Inmigrazioni>*, n. 3. Udine: Forum, pp. 369-383.

----- (2009) *Figuras de mujeres, imaginarios masculinos. Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX*. Rosario: Fundación Osde.

----- (2010) *La naturaleza de las mujeres. Artistas rosarinas entre 1910 y 2010*. Buenos Aires: Fundación Osde.

Baldasarre, María Isabel (2011) “Mujer / artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX”, en *Separata «Imágenes entre dos siglos: el artista, la naturaleza, la ciudad»*, a. XI, n. 16. Rosario: CIAAL / UNR, pp. 21-32.

Bozal, Valeriano (1988) “El grabado popular en el siglo XIX”, en AA.VV., *Summa Artis. Historia General del Arte «El grabado en España (siglos XIX y XX)»*, Vol. XXXII. Madrid: Espasa Calpe, pp. 245-426.

Burucúa, José Emilio (2006) *La imagen y la risa. Las Pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana*. Madrid: Periférica.

Clark, Kenneth (1956) *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza, 1981.

Columba, Ramón (1959) *Qué es la caricatura*. Buenos Aires: Columba.

Malosetti Costa, Laura (2005) “Los “gallegos”, el arte y el poder de la risa. El papel de los inmigrantes españoles en la historia de la caricatura política en Buenos Aires (1880-1910)”, en Aznar, Yayo y Wechsler, Diana (comp.), *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires: Paidós, pp. 245-270.

Marchesi, Mariana y Szir, Sandra (2011) “Intervenciones estratégicas para una redefinición disciplinar”, en Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia, *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Vol. I. Buenos Aires: CAIA / EDUNTREF, pp. 29-37

Mouguelar, Lorena (2012 a) “Efigies o crucificados. Las caricaturas de Con Permiso”, en *Actas del III Congreso Internacional do Nucleo de Estudos das Americas*. Río de Janeiro: Universidad Estadual de Rio de Janeiro, CD Rom.

----- (2012 b) “Con permiso. Humor gráfico en Rosario hacia 1919”, en *Actas de las VI Jornadas Nacionales “Espacio, Memoria e Identidad”*. Rosario: CIEMI / UNR, CD Rom.

Perry, Gil (1993) “El primitivismo y ‘lo moderno’”, en Harrison, Charles, Frascina, Francis y Perry, Gil, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal, 1998, pp. 7-89.

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

Fuentes consultadas

Diario *La Capital* de Rosario

Periódico *La Nota* de Rosario

Revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires

Revista *Gestos y Muecas* de Rosario

Revista *Bohemia* de Rosario