

# DIAGRAMANDO

LIBRO Y DISEÑO GRÁFICO EN AMÉRICA LATINA, 1920-1940

# LA MODERNIDAD

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES | RICCARDO BOGLIONE

ARCHIVO LAFUENTE | EDITORIAL RM

# **Diagramando la modernidad**

Libro y diseño gráfico en América Latina,

1920-1940



# Diagramando la modernidad

Libro y diseño gráfico en América Latina,

1920-1940

Rodrigo Gutiérrez Viñuales | Riccardo Boggione

Archivo Lafuente | Heras (Cantabria), España | MMXXIII



# Índice

- 7 Introducción**  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales | Riccardo Boggione
- 19 Libros ilustrados latinoamericanos: un viaje trasatlántico**  
Juan Manuel Bonet
- 85 Argentina**  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
- 161 Bolivia**  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
- 189 Brasil**  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
- 249 Caribe y Centroamérica**  
Riccardo Boggione
- 279 Chile**  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
- 341 Colombia**  
Riccardo Boggione
- 367 Cuba**  
Riccardo Boggione
- 399 Ecuador**  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
- 437 México**  
Marina Garone Gravier
- 511 Perú**  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
- 557 Uruguay**  
Riccardo Boggione
- 613 Venezuela**  
Riccardo Boggione
- 633 Palabra-imagen**  
Riccardo Boggione
- 689 Verbovisualidad**  
Riccardo Boggione
- 733 Precolombinismos y ancestralismos**  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
- 767 Gráfica política y social**  
Dafne Cruz Porchini
- 791 Bibliografía**
- 805 Índice de nombres en obras catalogadas**



JORGE LUIS BORGES

# FERVOR DE BUENOS AIRES

MCMXXIII

Cubierta de Norah Borges  
en Jorge Luis Borges: *Fervor  
de Buenos Aires*, Buenos  
Aires: Serantes (impr.),  
1923, 19.2 x 14.4 cm.  
Archivo Lafuente

# Introducción

Rodrigo Gutiérrez Viñuales | Riccardo Boglione

En las últimas décadas, y en cierta medida siguiendo la estela de lo ocurrido en otras partes del orbe, venimos asistiendo en Latinoamérica a un proceso de revisión y confirmación de una evidencia: el rol central, pese a su aparente marginalidad, que el diseño gráfico —entendido como ilustración e ingenio tipográfico— ha jugado en las diferentes historias del arte nacionales y regionales.

Son testimonio de lo mencionado, entre otros, exposiciones y libros como *O design brasileiro antes do design* (2005), coordinado por Rafael Cardoso; *México ilustrado, 1920-1950*, bajo la curaduría de Salvador Albiñana (2010); *Poesía e ilustración uruguaya, 1920-1940*, y *Vibración gráfica: tipografía de vanguardia en Uruguay, 1923-1936*, comisariadas, respectivamente, por Pablo Thiago Rocca y Riccardo Boglione en 2013; *Antología visual del libro ilustrado en Chile*, de Claudio Aguilera Álvarez (2014), *Libros argentinos: ilustración y modernidad (1910-1936)*, de Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2014),

o *A capa de livro brasileiro, 1820-1950*, de Ubiratan Machado (2017). Fuera del continente, además, la presencia de libros ilustrados latinoamericanos en muestras y publicaciones de alcance internacional como *La vanguardia aplicada (1890-1950)*, llevada a cabo en la madrileña Fundación Juan March durante 2012, o más específicas como el libro de Juan Manuel Bonet *Impresos de vanguardia en España (1912-1936)* (Valencia, 2009), o *Futurismi nel mondo*, de Claudia Salaris (Pistoia, 2015), no solamente son señales de un interés creciente, sino que también vienen siendo puntos de partida para la formación o incremento de colecciones públicas y privadas de este tipo de material, a nivel mundial.

Ulterior termómetro de la importancia que alcanzan estas obras son las múltiples ediciones facsimilares —vale decir, que mantienen las características gráficas originales— que se vienen haciendo en diferentes latitudes. Por citar solamente algunos casos, referiríamos, de Perú, a las varias que se publicaron de

5 metros de poemas, de Carlos Oquendo de Amat; de Brasil, a la doble edición de dos libros parisinos de Vicente de Rego Monteiro, *Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie* y *Quelques visages de Paris*; a otros dos de Oswald de Andrade, *Pau Brasil* y *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*; a *Feuilles de route. I. Le Formose*, de Blaise Cendrars e ilustrado por Tarsila do Amaral; o a *Jogos pueris*, de Ronald de Carvalho, con ilustraciones de Nicola de Garo. A este proceso acompañan, asimismo, las reediciones de colecciones completas de revistas: *Amauta* y *Boletín Titikaka* en Perú; *Irradiador* y las numerosas publicadas por el Fondo de Cultura Económica en México (entre ellas, la revista de arte *Forma y Horizontes*); *Válvula* en Venezuela; *Klaxon*, *Estética*, *A Revista*, *Terra Roxa*, *Verde*, *Revista de Antropofagia* (que formaron parte de la caja *Revistas do Modernismo 1922-1929* publicada el 2014) o *Madrugada* en Brasil; *Martín Fierro* y *Proa* en Argentina; *Vanguardia* en Uruguay, entre otras.

Asistiendo y participando con entusiasmo en esta sumatoria de rescates y permanentes descubrimientos, nos propusimos completar una tarea, ya iniciada hace algunos años, de compilación y análisis de libros a nivel latinoamericano —mayoritariamente del campo literario-artístico— destacados por la adherencia de sus ilustraciones y diseños de cubierta al cambio de paradigma, ocurrido a partir de los años diez, de la gráfica a nivel planetario, sintetizable, y aquí sintetizado, con la palabra modernidad. Con ello pretendíamos concretar un corpus de referencia que reuniera y cotejara ediciones significativas, pero cuyo conocimiento se hallase mas bien disperso o poco difundido al tratarse de piezas desperdigadas en bibliotecas y colecciones privadas, o, en el caso de que hubiesen sido exhibidas o reproducidas, su propagación se hubiera producido fundamentalmente en ámbitos locales y no como parte de un conjunto que trasciende fronteras.

Ambos autores (un europeo viviendo en América Latina y un latinoamericano viviendo en Europa) habíamos ido cada uno por nuestra cuenta, en los últimos años, y aprovechando lo aprendido a través

de lecturas, entrevistas con colegas, visitas a colecciones y librerías de viejo, mercadillos y búsquedas por internet, adquiriendo materiales de cara a emprender en algún momento un trabajo de esta naturaleza, en el que confluyeran nuestros respectivos acervos y los de coleccionistas y libreros europeos y americanos, como asimismo bibliotecas y otras instituciones, plausibles de enriquecer esta primera mirada abarcadora que queríamos efectuar a nivel continental. Tomamos como referencia el periodo 1920-1940, en el que se consolida, en Latinoamérica, una marcada transformación de las formas de producción artística y particularmente, y para el caso que nos compete, de la gráfica.

Avanzado ese transcurso, decidimos ponernos en contacto con José María Lafuente, con quien ya habíamos tenido encuentros previos para hablar de estos menesteres, conversaciones que, junto con la visualización de sus materiales latinoamericanos expuestos en «La vanguardia aplicada», nos habían permitido tener una dimensión muy certera del valor y potencial de ese acervo. Para entonces este se había convertido en una parte central del Archivo Lafuente, fundado como tal poco antes. Ante la propuesta nuestra de encarar de manera sistemática un proyecto editorial y quizá expositivo, su respuesta fue de inmediato afirmativa y el proyecto de investigación conjunta comenzó a tomar cuerpo, con el añadido de que centraríamos buena parte de la tarea, a partir de entonces, a incrementar de manera calculada y con marcadas directrices el patrimonio latinoamericano del Archivo, sobre la base, ya sólida, que existía.

Si bien partíamos de una serie, en algunos casos incipiente, de repertorios nacionales que *a priori* testimoniaban ciertos ejes discursivos, en lo visual y lo textual (a ellos referiremos más adelante), nos interesaba particularmente indagar en los cruces internacionales de tal manera que pudiéramos ver, aun con limitaciones innegables, a Latinoamérica como un territorio de relaciones. La tarea de investigar a la vez a todo el continente propició una confluencia de informaciones, y de esta se generaría,

entre otros aspectos, la posibilidad de advertir la presencia de muchos ilustradores en países diferentes a los de origen. El listado es largo, pero podríamos citar aquí algunos casos macroscópicos: al argentino Alfredo Guido, de quien vemos producciones también en Bolivia y Brasil; al chileno Germán Bartra, igualmente activo en Perú, en donde del mismo modo aparecen el mexicano Gabriel Fernández Ledesma (no solo en libros, además en revistas peruanas, uruguayas y argentinas); a las argentinas Norah Borges y María Clemencia López Pombo, presentes en Uruguay, Chile, Perú o Brasil; al paraguayo Andrés Guevara en Brasil y Argentina.

De igual modo, la investigación continental se vio favorecida por el hecho de que, en su momento, circularon ejemplares de un país a otro, en buena medida gracias a que fueron enviados por los propios autores a sus colegas escritores o a las revistas literarias —que conformaron una verdadera malla de intercambios transnacionales— de cara a su difusión. Son ejemplares en su mayor parte dedicados, lo que nos permitió también incrementar el conocimiento acerca de algunas conexiones que se establecieron entonces. Deslocalizados de su origen, son libros que por lo general no suelen interesar a los investigadores o coleccionistas del país de destino, con lo cual, aplicando una mirada continental, es factible darles una nueva dimensión.

Un apunte más acerca de las dedicatorias: aparte de lo señalado en el párrafo anterior, su existencia es la consecuencia de la comercialización limitada de muchas de las ediciones —la mayor parte de tiradas cortas— y, por ende, de una circulación más «casera» de manejo de ellas por sus autores, que no vendían, sino que regalaban ejemplares, de la misma manera que, en otros casos, los recibían de colegas y amigos. Esto nos habla también de lo arduo que supone por veces el reunir estos libros, y, más aún, de la suerte de que se hayan conservado habiendo transcurrido tantas décadas. En efecto, una circunstancia desfavorable que hubo que solventar en el proceso de acopio está vinculada a la conservación de muchos de

esos libros, sobre todo los provenientes del área caribeña, y de Cuba en particular. La utilización en su momento de papeles de mala calidad unido a la humedad y el calor devinieron en un palpable deterioro de muchos de los ejemplares reunidos, de tal manera que a veces resulta casi un milagro que hayan llegado a nuestros días. Esto, más los malos cuidados (que han sido una constante, aunque no es algo privativo de Cuba), ha deparado en que una buena parte de los pocos volúmenes impresos se perdieran, irremediablemente.

Las tareas de consolidación o directamente de restauración, realizadas en el Archivo Lafuente, conformaron una parte necesaria del proceso. En esta línea, y de cara a esta edición, se resolvió el mostrar los libros, pertenecieran a uno u otro acervo, tal como se encuentran en la actualidad, sin recurrir a restauraciones «digitales», salvo en algunos pocos casos en que, para una mejor apreciación, se hizo necesario hacerlo.

Dentro de la recuperación de ejemplares, tarea añadida fue la de encuadernar varios de ellos, ya que los únicos que pudimos localizar para la adquisición se ofrecían «en holandesa», aunque conservando las cubiertas originales en su interior. Estas encuadernaciones se hacían en su momento para «dignificar» a los libros, despojándolos de la presentación que, se suponía, era estrictamente publicitaria. Este tipo de acciones las advertimos, más que en otros países, en Brasil, donde uno de los ilustradores claves fue Tomás Santa Rosa, quien se refería a ciertas encuadernaciones de libros manifestando que en muchos casos sobraban, y que eran consecuencia de un «exceso de veneración».

\* \* \* \* \*

Propósito central de esta investigación fue el de intentar transmitir la importancia de la construcción visual de la modernidad a través del libro, proponiendo una lectura entre las tantas posibles, pero convencidos del papel capital, para cualquier narrativa sobre arte, que los impresos jugaron —y

en especial modo las carátulas de libros y revistas— a la hora de incorporar, adaptar y divulgar nuevos valores plásticos, y por ende ideológicos, resultando frecuentemente espacios de indagación formal para muchos artistas que, a menudo, se mueven más encorsetados entre los lienzos. Eso se explica, por lo menos en parte, porque ocurre en la fase germinal del desarrollo en sentido moderno de la cubierta ilustrada, cuando muchas de las reglas editoriales relativas a las carátulas, que se consolidarán después, son todavía flexibles o directamente no existen. Ello permite un alto grado de libertad en su realización, animada también por el incipiente interés en captar, con su diseño llamativo, la mirada en los escaparates. Asimismo, las ilustraciones internas reflejan a menudo la misma libertad: a veces son «continuaciones» de lo que aparece fuera, otras se liberan de las carátulas totalmente, y casi siempre muestran lo más «avanzado» de sus autores. La carátula del libro es, en definitiva, una membrana que a la vez separa al texto del mundo y lo vincula con él, una imagen, como se ha dicho recientemente, que permite investigar la conexión «entre la visión individual de un autor y las circunstancias sociales, culturales e históricas del tiempo (o de los tiempos, dado que los textos son recaratulados con la publicación de cada nueva edición)» (Mendelsund, Alworth, 2020: 55).

Las imágenes que traen los libros, entonces, así como las de otros impresos salientes por el diseño gráfico, pensados como una suerte de pinacoteca alternativa, nos brindan la posibilidad de atravesar un muro, edificando una narración, otra diferente, signada por varios nombres que no son los habituales en las «historias del arte», que, pese a su anonimato, cimentaron un género, y que, en ocasiones, seguirán siendo ilustres desconocidos. La obra de estos creadores, al contrario de lo que sucede con la literatura, donde sí es plausible, a través de base de datos, armar itinerarios más precisos, nos presentan dificultades añadidas a la hora de hacer rastreos. La información suele estar muy dispersa, máxime por el hecho de que los historiadores de arte obviamos

durante demasiado tiempo este tipo de materiales en cuanto objetos centrales de estudio.

Tema de debate, o más bien una decisión que provino de una necesaria etapa de sedimentación, fue la elección del título del libro. Tras barajar varias posibilidades, decidimos utilizar —en él— el término «modernidad» en lugar del más tentador de «vanguardia», ya que este, más específico, acababa por ponernos límites demasiado estrechos. Con excepciones continentales como el neoprecolumbinismo, por lo general las vanguardias, en estos temas de la gráfica, remitirían casi con exclusividad a aspectos que son reflejo de producciones europeas, y nos hubiera obligado a mantener una mirada sesgada y subalterna sobre Latinoamérica, que, por otra parte, hubiera sido incompleta y falaz. En América Latina, salvo contadas pero extraordinarias excepciones (estridentismos y muralismos mexicanos, modernismo brasileño y, en mucha menor medida, runrunismo chileno), no hubo programas colectivos, organizados y puntuales, de subversión del sistema de producción y circulación de imágenes que se dio, aunque brevemente, en algunas de las vanguardias históricas. Primó sí, en el ámbito gráfico, una sincronización (y no, como se ha dicho despectivamente, una «puesta al día») con las experiencias globales de renovación formal del lenguaje icónico.

«Modernidad», para sintetizar *grosso modo*, refiere aquí a ciertas actitudes y praxis comunes a este tipo de producción, aunque siempre declinadas con extrema variedad y presentes en conjunto, por combinaciones o aisladamente: explotación de las nuevas técnicas de impresión; guiños hacia modelos publicitarios tendentes a impresionar; conceptualización de la ilustración como parte de la obra y no solo como soporte de un texto; resignificación de la gráfica popular; pasaje de la decoración de rigor a más atrevidas formas expresivas; abandono de la pura ornamentación; reelaboración de elementos cubistas y futuristas; tendencia a la síntesis; explotación de la asimetría o exacerbación de la simetría; relación enérgica o de estricta dependencia