

Modernidad rioplatense. Ilustradores de libros en Uruguay en una era de transformaciones artísticas (1920-1934)

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES / UNIVERSIDAD DE GRANADA

Al querido amigo Julio Moses, in memoriam

El presente ensayo centra la atención en un momento crucial para el arte rioplatense como fue el proceso de consolidación de la modernidad. Abordamos como arco cronológico la década del '20 y el primer lustro de los '30, época en la que se producen notorios cambios en la praxis artística y, dentro de estos, la verificación de una realidad: la desjerarquización de las artes como práctica y signo distintivo de dicha modernidad.

Tomamos como eje discursivo a la ilustración de libros, y, en concreto a la acción de un nutrido y variado conjunto de artistas que, vinculados a literatos, impresores y editores, desarrollarán tareas esenciales para entender el devenir de la modernidad en Uruguay. Si bien las obras que más se han difundido fueron las llevadas a cabo en Europa por Joaquín Torres García, Rafael Barradas y Pedro Figari, no es menos cierto que en la propia Montevideo se creó un caldo de cultivo notable gracias en parte a la circulación de revistas extranjeras y la producción de órganos propios, como asimismo a los estrechos lazos establecidos con ciudades como Buenos Aires, Madrid o París. Estas experiencias serán llevadas a cabo por un amplio abanico de creadores que dedicarán parte de su actividad a la ilustración de libros.

El desarrollo de la xilografía y el linograbado en Uruguay, con figuras como Federico Lanau o Melchor Méndez Magariños, cercanos por momentos, en lo estético y lo temático al argentino Adolfo Bellocq, generarán un sesgo singular para el arte del libro uruguayo. Lo mismo puede decirse de otros artistas volcados a

dicha práctica que bucearon por otros derroteros, transformando y ampliando el horizonte de los lenguajes estéticos, en especial los que se dedicaron a crear imaginarios a partir de la tipografía.

De los temas aquí mencionados y de otros que sirven para entender la construcción de la modernidad uruguaya en particular y rioplatense en general, dará cuenta este estudio, poniendo como límite temporal el año 1934 que marca el retorno a Montevideo de Torres García, a partir de cuya presencia el diseño gráfico no solamente tomará nuevos impulsos sino que también provocará el arraigo de nuevos paradigmas.

La impronta de los xilógrafos en el libro uruguayo

En junio de 2013 se inauguraron en Montevideo las exposiciones *Poesía e ilustración uruguaya 1920-1940* en el Museo Figari, coordinada por Pablo Thiago Rocca, y *Vibración gráfica. Tipografía de vanguardia en Uruguay, 1923-1936* en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, curada por Riccardo Bognione. Ambas, centradas en los libros ilustrados, consolidaban una línea que había abierto años antes Gabriel Peluffo en exposiciones y libros como *Los Veinte. El proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario, 1916-1934* (1999) o *El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950* (2003). En este ensayo tomaremos algunas de las pistas por ellos dejadas, con el fin de aportar nuevos datos y reflexiones.

De los artistas actuantes a inicios los '20 en el ámbito de la ilustración, indudablemente destacó Federico Lanau, considerado introductor de la xilografía moderna en el país. Había sido pensio-

nado en 1913 por el Ministerio de Instrucción Pública uruguayo para continuar su formación como escultor en Europa. Durante esa estancia, en España, viró primeramente hacia la cerámica artística, en contacto con las fábricas de Manises y Talavera, y luego hacia el grabado, fundamentalmente a la xilografía y al linóleo, técnicas aprehendidas sobre todo durante su estancia en París. Dichas disciplinas definirían su acción principal tras regresar a Montevideo, y en el caso de las segundas, determinarían una abundante actividad



1. Federico Lanau. Cubierta de *Poemas del hombre. Libro del mar*, de Carlos Sabat Ercasty, Montevideo, Talleres Gráficos de la Escuela Industrial N° 1, 1922, 160 x 117 mm. (Colección MLR).

como ilustrador tras haber advertido el potente efecto que era capaz de lograr con ellas. Se encargará a la par de la cátedra de cerámica de la Escuela Industrial, realizando obras de barro policromado con diversos diseños.

De 1922 datan las estampas de Lanau para *Poemas del Hombre. Libro del Mar* (Fig. 1), de Carlos Sabat Ercasty, libro que Pablo Neruda señalaría como una de sus más importantes influencias de su etapa inicial, y del que Berta Singerman recitaría con gran suceso el poema “Alegría del mar”. La colaboración con Sabat continuaría en el poemario *Vidas* (1923) y en *El vuelo de la noche* (1925). José Mora Guarnido, autor de varios artículos acerca de Lanau, al hablar de su imaginario lo hará reflejando en la letra el alto sentido simbolista del mismo: “Los mundos giran atormentados con rostros espectrales, pensativos y tristes; brazos lanzados como flechas se agitan en un horizonte negro; mujeres desnudas, con blancura de luna en la carne, vuelan serenamente, rígidas, como pájaros, en un cielo de estrellas que parecen rosas de luz; otras, cuyas piernas se alargan espectrales (sic) tomando la forma de los tubos de un órgano inmenso, llevan por el espacio en fantástica cabalgata los rumores del viento y del mar”¹.

En otra nota Mora Guarnido destaca la singularidad de los grabados que Lanau hace para el libro *El vuelo de la noche*: “La noche, mujer alada, vuela desnuda con celeridad de flecha por los cielos en los que las estrellas

sostienen su luz. Viñetas de astros atormentados, con cuerpos humanos en fatales actitudes, o sosteniendo sobre los hombros la esfera de la luz, o precipitados en vertiginosa caída por el espacio infinito y negro, o recibiendo la ducha de fuego de una estrella implacable, o marchando, rígidos los miembros, en giro dócil de satélites, en torno al astro mayor que los ilumina”². Gabriel Peluffo, refiriéndose a las ilustraciones de Lanau, destacaría el “fuerte lastre del modelado escultórico en el dibujo” y la representación cargada de dramatismo en la representación de la figura humana, en especial la femenina³. Para este entonces, y como queda evidenciado en colaboraciones como la de Lanau con Sabat Ercasty, el vínculo entre artistas y literatos se hace cada vez más estrecho: aquéllos ilustraban los poemas y otros escritos de estos, y por contrapartida se beneficiaban de escritos sobre sus obras que los escritores publicaban en periódicos o revistas.

En esos años la xilografía alcanzará importante difusión en el país, tal como resaltó Peluffo, en buena medida gracias a la aparición de revistas literarias⁴ como *Los Nuevos* (1919), *La Cruz del Sur* (1924), *La Pluma* (1927)⁵, *Vanguardia* (1928), *Cartel* (1929) y otra de las paradigmáticas, *Alfar*, publicada primero en La Coruña en 1923 y luego en Montevideo a partir de 1929. Menciona Peluffo también el *Boletín de Teseo*, del grupo homónimo fundado por Eduardo Dieste, y la *Revista de Arte*, del Círculo de Bellas Artes⁶. Varias de estas, lo mismo que las

1 Mora Guarnido, José. “Federico Lanau, grabador y ceramista”. *Valoraciones*, La Plata, N° 8, noviembre de 1925, pp. 138-139.

2 Mora Guarnido, José. “La inquietud y la aspiración de Federico Lanau”. *La Pluma*, Montevideo, año II, N° 5, p. 96.

3 Peluffo, Gabriel. *El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950*. Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2003, p. 9.

4 Ver para este tema: Barite, Mario; Ceretta, María Gladys. *Guía de revistas culturales uruguayas 1895-1985*. Montevideo, Ediciones El Galeón, 1989.

5 Hubo una revista *La Pluma* en Madrid, entre 1920 y 1923 (salieron 37 números).

6 Peluffo, Gabriel. *El grabado y la ilustración...*, ob. cit., p. 8.

carátulas de la revista de arte y literatura *El Camino* (1923) contaron para su ornamentación con Lanau, quien además continuó su trayectoria vinculado al libro como puede verse en la tapa de *El Arquero* de Ildefonso Pereda Valdés o en la de la tercera edición de *Agua del tiempo* de Fernán Silva Valdés, ambas de 1924 y de corte indigenista. Los contactos con Buenos Aires, y en especial el conocimiento de la obra xilográfica de Norah Borges, para lo que fue decisivo la circulación de *Alfar*, como asimismo la de Adolfo Bellocq, en parte aplicada al libro, constituirá otro espacio de irradiación; posiblemente también lo fueron la obra de los xilógrafos mexicanos de la época, y por derivación la del peruano José Sabogal.

En el caso de Lanau, notables son sus xilografías y linóleos con temas del puerto de Montevideo, en donde se alternan las imágenes cargadas de quietud como asimismo las que reflejan el bullicio y movimiento en las horas de trabajo; en ello se acerca a ciertas imágenes del Bellocq ilustrador de *Historias de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez. Mora Guarnido decía sobre esos grabados portuarios de Lanau que “ *fueron meditados en largas veladas de reflexión y estudio* ” y “ *realizados todos ellos en tiempo relativamente breve, precisamente porque el artista no tuvo que entretenerse en calcos laboriosos, sino que su buril tomó por la superficie del linoleum caminos en los que ya tenía, como guía segura, el resultado de una intensa labor mental* ”; refería también, poéticamente, a “ *las grúas, como brazos de gigante en reposo* ”.

Hacia 1925 se encargó Lanau de las tapas de la Editorial Mural, dirigida, en el ámbito de la Agencia General de Librería y Publicaciones, con sede en Montevideo y Buenos Aires, por Julio Verdié, con cuya novela *El abismo* se iniciaría la serie, seguida del poemario *Arca nativa* de Mario Menéndez Bidegain. En ese año Lanau fue nombrado director artístico de *La Cruz del Sur* cargo en el que fue reemplazado en 1926 por otro xilógrafo esencial, Melchor Méndez Magariños. Fue entonces cuando hizo las xilografías de tapa y contratapa para *El nardo del ánfora* de Emilio Oribe, participando asimismo en la edición de versos criollos *Paja brava* de José A. Trelles (quien firma como “El Viejo Pancho”), que en cuestión de ilustraciones tendría carácter colectivo: cubierta del arquitecto Julio Vilamajó, y grabados y dibujos de corte nativista realizados por José Cúneo, Adolfo Pastor, Carlos Pesce Castro, Federico Lanau o Melchor Méndez Magariños, entre otros⁸. En 1927, un año antes de su fallecimiento, diseñó Lanau la cubierta de *La cruz del Sur. Impresiones poemáticas* de Juan M. Filartigas, resuelta mediante notable tipografía xilográfica, libro dedicado a los hermanos Gervasio y Álvaro Guillot Muñoz.

Líneas arriba hacíamos alusión al conocimiento que se tendría en Montevideo de las corrientes artísticas de vanguardia. En ello mucho tuvo que ver la difusión de revistas como la de la Casa América-Galicia de La Coruña fundada en 1922 y que a partir de octubre de 1923 se denominaría

Alfar. Dirigida por el uruguayo Julio C. Casal, entonces cónsul de Uruguay en España, permitió a los rioplatenses conocer tempranamente las obras vibracionistas de Rafael Barradas, omnipresente en sus páginas, como asimismo las de otros artistas de avanzada como Sonia Delaunay, Cándido Fernández Mazas o Pancho Cossío. Asimismo las del chileno José Perotti, Francisco Miguel, Norah Borges, Luis Huici, los grabados en madera de Francisco Bores, o los linóleos del gallego Julio Prieto Nespereira. Resulta evidente que para artistas de la xilografía como Lanau, Méndez Magariños, Furest o Castellanos Balparda, la recepción de dicha revista les permitió abrir nuevas vías plásticas.

Párrafo especial merece la obra como ilustrador de Barradas, que en su juventud, junto a Mario Radaelli, se había dedicado a la caricatura ilustrando cubiertas de la editorial O. M. Bertani –concretamente las de la Biblioteca “Teatro uruguayo”– y colaborando en revistas como *La Semana*, *El Tiempo*, *Bohemia* o el periódico *El Monigote* que él mismo fundó en el año de su partida a Europa, en 1913; continuará esta práctica en la catalana *L'Esquella de la Torratxa* y en la zaragozana *Paraninfo*⁹. Durante su estancia en Zaragoza, a partir de 1915, sus ilustraciones viraron hacia rumbos simbolistas, y valen como prueba las de *Las aventuras del diablo* (1916), de Julio Asensio, libro publicado en dicha ciudad, y cuyos originales pertenecen al acervo de la madrileña Fundación MAPFRE. Sus tareas en

7 Mora Guarnido, José. “Federico Lanau, grabador y ceramista”, ob. cit., p. 138.

8 Con anterioridad, en 1924, varios de ellos habían participado de otra edición ilustrada de manera colectiva, la compilación de Juan Parra del Riego *La emoción de Montevideo ante la muerte del poeta Julio Raúl Mendilaharsu*.

9 Ver los capítulos de Ángel Kalemberg, Rafael Santos y Concha Lomba en: Brihuega, Jaime; Lomba, Concha (eds.). *Barradas. Exposición antológica 1890-1929*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, pp. 47-82.

este campo se multiplicarían a partir de los años '20, ya bajo sesgos vanguardistas, trabajos estos que son los que se conocerían en Uruguay, impactando –aunque no influyendo del todo– a los artistas locales. Entre las más señaladas podemos citar la cubierta para el poemario *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre, varias en libros de Gregorio Martínez Sierra (entre ellas las escenografías incluidas en el notable *Un teatro de arte en España, 1917-1925* (1926) y en obras de poetas ultraístas, estudiadas por Juan Manuel Bonet. Con anterioridad, y en Buenos Aires, se había incluido una viñeta suya en la tapa de *La sombra de Europa* (1921) de Adolfo Agorio. Retornado a Montevideo en noviembre de 1928, Barradas fallecería en febrero del año siguiente, quedando algunas cubiertas suyas incorporadas a ediciones de la Biblioteca Alfar como *La expresión heroica* (1928) de Vicente Basso Maglio y *El hermano Polichinela* (1929) de Jesualdo.

Importante escenario de internacionalización lo supondrán los contactos de ida y vuelta con Buenos Aires. En esos años se propiciaron intercambios de artistas e intelectuales, tanto de forma física como a través del envío de textos a uno y otro lado del Plata. Se produjo una notoria circulación de publicaciones, tal como puede apreciarse en las secciones de “libros y revistas recibidos” de distintos medios, lo que permite trazar un mapa bastante certero de lo que se difundía y por ende, en lo que a nuestro estudio atañe, de las ilustraciones y diseños gráficos que pudieron propagarse. Hubo buenas colecciones en

Montevideo de *Proa*, *Martín Fierro*, *La Campana de Palo* y muchas otras, y por contrapartida en Buenos Aires se recibían *La Cruz del Sur*, *La Pluma*, *Alfar...* Y por supuesto los libros, cuyas dedicatorias manuscritas permiten, de manera permanente, ir recomponiendo esos lazos. A artistas como Pedro Figari en *Martín Fierro* o Federico Lanau en el número 8 de la platense *Valoraciones* les fueron dedicadas amplias e ilustradas notas, y los escritores y artistas participaron en medios de ambas orillas¹⁰.

En cuestiones editoriales, en los libros publicados por la Agencia General de Librerías y Publicaciones solían figurar como pie tanto Buenos Aires como Montevideo. Esta consustanciación rioplatense la representarían libros como *Poemas nativos* (1925) de Fernán Silva Valdés, quien indica en la cubierta, como pie de imprenta, “Río de la Plata XXV”, o, al año siguiente, *La guitarra de los negros* de Ildefonso Pereda Valdés publicado con doble sello editorial de vanguardia, los de las revistas *La Cruz del Sur* y *Martín Fierro*. Este libro incluye retrato del autor por Norah Borges y xilografías de su amiga María Clemencia López Pombo.

De producción escasa y poco conocida, cercana en sus grabados a los de Melchor Méndez Magariños, María Clemencia se desempeñó como viñetista en revistas argentinas (*Proa* y *Áurea*) y americanas (las peruanas *Amauta* y *Boletín Titikaka*, las brasileñas *Revista de Antropofagia* y *Verde*). Participará en otras publicaciones de

Pereda Valdés como la *Antología de la moderna poesía uruguaya* (1927), obra en la que colaboró Norah Borges, con cuatro retratos de poetas uruguayos entre ellos los de Pereda Valdés y María Elena Muñoz, como asimismo lo hicieron Lanau y Méndez Magariños, estos dos con efigies xilográficas. A mediados de 1926, ambos, junto a varios integrantes del grupo Teseo creado dos años antes por Eduardo Dieste, integrando artes plásticas, poesía y teatro, habían llevado a cabo una exposición en la porteña Asociación Amigos del Arte. Además de los citados participaron varios de los artistas dedicados a la ilustración de libros como Humberto Causa (vivió en La Plata, donde hacia la época del centenario hizo amistad con Pettoruti), Gervasio Furest, Adolfo Pastor o César Pesce Castro.

El puente Buenos Aires-Montevideo tendría otras significativas acciones en el ámbito del libro, y en especial podemos señalar la creación de la Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense, con pie en ambas capitales, que publicaría entre 1933 y 1938 un total de 52 volúmenes en el que se unieron escritores y artistas de ambas orillas. Simbólicamente, para el caso uruguayo, podríamos mencionar el número 40 de la serie, el de *18 poetas del Uruguay* (1937) recopilados por el argentino Romualdo Brughetti, que incluyó ilustraciones de casi todos los grandes nombres de la gráfica oriental de esos años: Aguerre, Barradas, Blanes Viale, Bravo, Castellanos Balparda, Cuneo, Fayol, Figari, Frangella, González, Lanau, Méndez Magariños,

¹⁰ Puede consultarse, entre otras publicaciones: Trenti Rocamora, José Luis. *Presencia uruguaya en la revista Martín Fierro*. Buenos Aires 1924-1927. Buenos Aires, Dunken, 1997.

Michelena, Pastor, Pena, Pose y Torres García. Varias de ellas eran xilografías.

Retornemos nuestra mirada a los años centrales de la década del '20. Si Lanau sentó las bases de la ilustración xilográfica moderna en Montevideo, digno continuador fue Melchor Méndez Magariños, nacido en Pontevedra y radicado desde niño en la capital uruguaya. Formado primero con Pío Collivadino en Buenos Aires, y luego con André Lothe en la París de comienzos del '20, su trayectoria pictórica¹¹ en el ámbito de la modernidad, a nuestro juicio, no alcanzó las cotas de avanzada que sí tuvo su actividad gráfica. De los libros por él ilustrados, uno de los primeros fue el raro *Lautréamont & Laforgue* (1925) de los hermanos Guillot Muñoz, escrito en francés y publicado en Montevideo, que incluyó cuatro xilografías del artista, además de una a toda página de Gervasio Furest y un retrato de Lautréamont, con la misma técnica, hecho por Adolfo Pastor. En las mismas, aun con reminiscencias de Lanau en la rudeza del desbastamiento de la madera y en ciertas figuraciones, Méndez Magariños muestra una decidida inclinación a lenguajes de avanzada definiendo un estilo propio y reconocible, de procedencia expresionista, con acusadas angulosidades, por veces de gran dinamismo, y en los que integra imaginarios no habituales como es el caso la arquitectura industrial.

El año 1926 será muy productivo para Méndez Magariños y afianzará sus sendas de

vanguardia, como lo reflejan las abundantes “maderas” realizadas e incluidas en *El rosaly otros cuentos* de Luis Giordano, *Lejos* de María Elena Muñoz (Fig. 2), y *Júbilo y miedo* de Pedro Leandro Ipuche. Al año siguiente vería la luz una de las obras más emblemáticas de las que contaron con ilustraciones suyas: el vanguardista libro *El hombre que se comió un autobús*. *Poemas con olor a nafta*, de Alfredo M. Ferreiro, como asimismo *Esquineta de mi barrio* de Juan Carlos Welker y la novela *Sendas contrarias* de Adda Laguardia, libros ambos con cubiertas suyas en las que combina la pequeña composición xilográfica con diseños cercanos al déco ejecutados con tintas rojas. Ildefonso Pereda Valdés signaría entonces a Méndez Magariños como el “pintor del momento, con un alma de cinco siglos y el espíritu preparado para el arte del futuro”¹².

Lo cierto es que 1927 sería un año crucial en las letras uruguayas, como se refleja en las páginas de *La Pluma*: “Y, en verdad que este año, los divinos niños han estado más terribles que en años anteriores. Y es que les llegó un nuevo juguete de Europa: el ‘vanguardismo’. Y los más traviesos han jugado con él hasta destrozar cuanto había en la casa...”. Destaca así como “nota más estridente y escandalosa” a *El hombre que se comió un autobús* de Alfredo Mario Ferreiro, “con su bocina automovilística”, y hablando “de todos los disturbios que ha ocasionado en el tráfico literario de la capital”. Y lógicamente también menciona a *Palacio Salvo* de Juvenal Ortiz Saralegui, “un poeta de los novísimos”¹³.

El cuarteto de los libros que se suelen mencionar entre los coleccionistas como “imprescindibles” de la vanguardia uruguaya, además de los señalados de Ferreiro y Ortiz Saralegui, son otro de Ferreiro, *Se ruega no dar la mano*. *Poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas* (1930), con magníficas xilografías de Renée Magariños (Fig. 3), y *Aliverti liquida*. *Primer libro neosensible de letras atenienses*. *Apto para señoritas* (1932), “una broma que hacía referencia a los grandes almacenes de Montevideo ‘Aliverti’ y a su famoso eslogan: ‘Cuando Aliverti liquida, hay que comprar enseguida’”. *El libro, creado con la intención de ridiculizar al ultraísmo, acaba siendo un increíble ejercicio de*



2. Melchor Méndez Magariños. Ilustración para *Lejos*. *Poemas*, de María Elena Muñoz, Montevideo-Buenos Aires, Agencia de Librería y Publicaciones, 1926, 170 x 150 mm. Ejemplar dedicado por la autora a Ricardo Güiraldes. (Colección MLR).

11 Ver: Aller, Ángel. *La pintura de Méndez Magariños*. Montevideo, Quince Reproducciones, 1931.

12 Pereda Valdés, Ildefonso. “La exposición de pintura uruguaya”. *Martín Fierro*, Buenos Aires, año IV, N° 43, 15 de agosto de 1926, p. 8.

13 H. P. “El año literario (scherzo de 1927)”. *La Pluma*, Montevideo, año II, N° 4, enero de 1928, p. 36.

14 Scudiero, Maurizio. “Vanguardia y tipografía: una lectura transversal”. En: *La vanguardia aplicada, 1890-1950*. Madrid, Fundación Juan March, 2012, p. 171.

palabras en libertad...¹⁴ o, como dice Riccardo Boglione, “es una orgía de solaces tipográficos”¹⁵.

En los años '30, Méndez Magariños continuó su labor como ilustrador de libros de una manera más intermitente, y transitando por otras propuestas plásticas. Poco conocidas son las ilustraciones que realizó para *Los maderos de San Juan* (1933) de Carlos María de Vallejo, publicado en Valencia, y que incluye también un retrato al óleo de



3. René Magariños. Ilustración para *Se ruega no dar la mano. Poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas*, de Alfredo Mario Ferreiro, Montevideo, Publicaciones de “Cartel”, 1930, 250 x 169 mm. Ejemplar que perteneció a Mane Bernardo, con su firma. (Colección MLR).

Vallejo realizado por Genaro Lahuerta. Méndez Magariños realizó para esta edición un total de trece ilustraciones de formato cuadrado, valiéndose de tinta, acuarela y carbonilla, las que, a manera de cromos, están pegadas a mano sobre la página; todas ellas, de temática eminentemente infantil, mantienen la tensión vanguardista de los años anteriores.

Además de los xilógrafos e ilustradores señalados, párrafo especial merece la obra de Gervasio Furest, a quien señalamos vinculado al libro *Lautréamont & Laforgue* (1925) de los hermanos Guillot Muñoz. De



4. Gervasio Furest. Cubierta de *El halconero astral y otros cantos*, de Emilio Oribe, Montevideo, 2ª ed., Agencia de Librería y Publicaciones, 1925, 185 x 138 mm. Ejemplar dedicado por el autor a Luis Bertrán. (Colección MLR).

las producciones que le conocemos sin duda la más notable es la cubierta, en tonalidades rojizas, de la segunda edición de *El halconero astral y otros cantos* (1925) de Emilio Oribe (Fig. 4), en la que convergen el magisterio de Lanau y la sensibilidad simbolista del artista. Furest haría también las ilustraciones, ya en tinta, de la quinta edición de *Agua del tiempo* (1930) de Fernán Silva Valdés, con una muy reconocible tapa que muestra a un gaucho templando las cuerdas de su guitarra.

Mayor consideración alcanzaría la obra gráfica de Leandro Castellanos Balparda, en especial en los años '30. Muestra de ello son las xilografías que incluye en *Puñado de agua* (1931), libro de María Elena Muñoz. Las mismas están concebidas con mayor delicadeza de ejecución respecto de las de sus antecesores, y en ellas planean aun ciertas visiones simbolistas; algunas composiciones llegan a rondar la abstracción. Premiado en el Salón del Centenario de 1930, en el apartado de xilografía, junto a Adolfo Pastor y Carlos Prevosti, los libros ilustrados por Castellanos Balparda serán numerosos a partir de entonces, estando entre las ediciones más notables, aunque ya fuera de nuestra época de análisis, las dos de *Mitología de la sangre* (1939 y 1940), poemario de Roberto Ibáñez, con estupendas maderas ejecutadas en el lustro anterior. Desde 1935 Castellanos Balparda asistiría a las sesiones de la Asociación de Arte Constructivo liderada por Torres-García, quedando marcado el influjo en algunas estampas integradas a la carpeta *Tema y variaciones. 11 maderas* (1936) (Fig. 5).

15 Boglione, Riccardo. “Apto para vanguardia: contexto, pretexto y texto de *Aliverti líquida*”. En: *Aliverti líquida*. Montevideo, Editorial Yagurú, 2012, p. 158. Edición facsimilar con ensayos de Andrés Takach, Georgina Torello y Riccardo Boglione.

En este derrotero xilográfico vinculado al libro podríamos señalar a Julio Verdié y las maderas que incluye en su propio libro *Canciones para cuatro labios* (1931), para las que abreva en la fuente de Lanau, y a Guillermo C. Rodríguez, y en especial a un libro publicado ligeramente fuera de nuestro periodo, el poemario *Orión* (1937) de Blas S. Genovese, en el que se acerca notablemente a las estéticas de Méndez Magariños, inclusive en la combinación de figuras simbolistas con íconos contemporáneos, en su caso ferrocarriles en marcha. En Rodríguez hay tempranos testimonios de simbolismo, y valga por caso la cubierta de *Ansiedad* (1922), libro de cuentos de Eduardo de Salterain Herrera; sus inicios en el grabado datan de principios de los años '30, tímidamente al principio, y con dedicación especial a mediados de esa década, con inclinación a temáticas nativistas¹⁶. Para entonces también se hallaba en vías de consolidación la estampa de temática social, nacida bajo el paraguas de la crisis económica y de la Dictadura de Terra (1933-1938), que en el caso uruguayo fueron estudiadas a fondo por Peluffo¹⁷.

Otros protagonistas en la ilustración de libros

De los ilustradores activos en Montevideo durante los años '20 comenzaremos por destacar a dos cuya producción se había forjado en el decenio anterior bajo tintes simbolistas: Antonio Pena, más conocido

por su faceta como escultor, y Adolfo Pastor. En su obra y en la de otros artistas de su generación, en parte se extendería la huella del simbolismo, transitando desde visiones más bien estandarizadas a propuestas de corte expresionista a través de la xilografía, como hemos señalado. Temáticas religiosas, clasicistas u orientalistas seguirán siendo moneda corriente en la literatura y en la ilustración, conviviendo con los lenguajes de avanzada. Pena y Pastor darían algunos pasos hacia estos.

Dentro de esos trayectos, en el caso de Pena podemos señalar las tapas para revistas como *Gnosis*, en los años '30, en las que consolida geometrizarciones inéditas en su obra, y en el caso de Pastor, actuando como ilustrador de poetas de la nueva generación como Nicolás Fusco Sansone, a quien le diseña la cubierta para *La trompeta de las voces alegres* (1925), en la que mantiene sus ecos simbolistas pero a través de una linealidad más sintética. Para este autor realizaría también la tapa de *Cuentos para un lector desconocido* (1931), ya sobre sendas déco, en las que había discurrido al diseñar la tapa de *Historia de un pequeño funcionario* (1929) de Manuel de Castro, y en las que continuaría al hacer lo propio con la del poemario *Línea del alba* publicado ese mismo año por Juvenal Ortiz Saralegui en la Biblioteca Alfar. Autor de las portadas del *Boletín de Teseo* y de viñetas para la revista *La Pluma*, la obra gráfica de Pastor sería glosada a través de un capítulo espe-

cial por Eduardo Dieste en su libro *Teseo. Los problemas del arte*¹⁸, siéndole además dedicada una monografía por Cipriano S. Viturera¹⁹.

También se hallaba consolidado como ilustrador en Montevideo, desde la década anterior, el turinés Mario Radaelli, que se movería entre el humorismo gráfico y la ilustración "seria", siendo una de las primeras manifestaciones el raro álbum que publicó en 1911 recogiendo una serie de caricaturas publicadas en años anteriores



5. Leandro Castellanos Balparda. Estampa incluida en su carpeta *Tema y variaciones. 11 maderas*. Montevideo, Tipografía "Atlántida", 1936. Ejemplar N° 17 de una tirada de 100 en pluma, con la firma del autor. (Colección MLR).

¹⁶ Ver: Prati, Edmundo. "El maestro grabador Guillermo Rodríguez". En: *Exposición de grabados y monocopias. Guillermo C. Rodríguez*. Montevideo, Salón Nacional de Bellas Artes, 1946; y: *Exposición Guillermo C. Rodríguez*. Montevideo, Intendencia Municipal, 1981.

¹⁷ Peluffo, Gabriel. *Realismo social en el arte uruguayo, 1930-1950*. Montevideo, Museo Juan Manuel Blanes, 1992. Y: Peluffo, Gabriel. *El grabado y la ilustración...*, ob. cit., p. 15-25.

¹⁸ Dieste, Eduardo. *Teseo. Los problemas del arte*. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Biblioteca Artigas vol. 43, 1964, pp. 172-178.

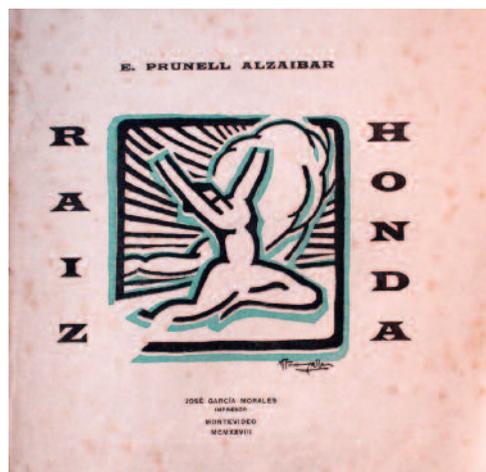
¹⁹ Viturera, Cipriano S. *El dibujo de Adolfo Pastor*. Montevideo, Revista Nacional, 1943.

en los periódicos *La Razón* y *El Siglo*. Tras el mismo hará junto a Barradas algunas cubiertas para la Biblioteca “Teatro uruguayo” publicada por O. M. Bertani. En los ’20 será estrecha la colaboración de Radaelli con el narrador español Antonio Soto, “Boy”, radicado en Montevideo, ilustrándole las cubiertas de *El molino quemado* (c.1920), de *El libro de las rondas* (1924) con una de las más modernas tapas de tema infantil concebidas en la capital uruguaya, caracterizada por titulares en curva y face-tamiento geométrico del plano (Fig. 6), y de *Las parejas negras* (1926), publicado en Buenos Aires, y en cuya carátula sobresalen dos danzantes siluetas negras.



6. Mario Radaelli. Cubierta de *El libro de las rondas*, de Antonio Soto “Boy”, Montevideo, Maximino García Editor, 1924, 185 x 125 mm. (Colección MLR).

Para entonces aparecía con fuerza en el ámbito de la ilustración la figura del polifacético Humberto Frangella, conocido fundamentalmente por su labor como escenógrafo y cartelista publicitario²⁰. En el ámbito del libro trasegó por la temática gauchesca, intentando insuflarle a los lenguajes estéticos cierta renovación, no del todo lograda, como se puede ver en tres obras de 1926: *El federalismo rioplatense* de Alfredo S. Clulow, *Chilcas. Poemas de cam-po* de Juan Carlos Welker, y *Pitangas y Sina-sina. Poemas camperos* de María Teresa L. de Sáenz (Alondra). En *Raíz honda* (1928) de E. Prunell Alzáibar (Fig. 7), y a través de una serie de tintas con apariencia xilográfica, alcanzará mayor sintetismo, aun manteniendo en algún caso temas de paisaje y en otros figuraciones simbolistas. Entre sus cubiertas más salientes están la del segundo libro de Arturo Despouey *Episodio. Film literario* (1929), composición



7. Humberto Frangella. Cubierta de *Raíz honda*, de E. Prunell Alzáibar, Montevideo, José García Morales Impresor, 1928, 180 x 184 mm. (Colección MLR).

eminentemente tipográfica con impronta déco en sus letras y “al borde del suprematismo” como indicaría Boglione²¹. Tipografía y déco se dan también cita en la del libro *Rumor* (1931) de Atahualpa del Cioppo, y el posterior *La rebelión de la raza de bronce* (1932) de Roberto Hinojosa, que añade la figura de un indígena.

Si hicimos referencia a la vertiente tipográfica desempeñada por Frangella, no le fue a la zaga Héctor Fernández y González, artista poco difundido hasta fechas recientes y que fue responsable de varias cubiertas emblemáticas de la modernidad uruguaya, algunas siguiendo esa línea. Entre las tapas más tempranas que le conocemos se halla la de la edición porteña de *Luz Mala* (1924) de Montiel Ballesteros, a la que seguiría la de *Bajo la misma sombra* (1925) publicada en Minas con poemas de Magri, Cajaraville, Morosoli, Cuadri y Casas Araújo, en las que, al margen de las ilustraciones, muestra un especial cuidado por el diseño a mano de las tipografías. Haría asimismo varias ilustraciones xilográficas para la novela *Él* (1926) de la española Mercedes Pintos, ornada con colorida cubierta de Alfredo De Simone.

Las producciones más sobresalientes de Fernández y González vendrían pocos años después: una de ellas es la cubierta del paradigmático libro de la vanguardia montevideana, el ya mencionado *Palacio Salvo* de Juvenal Ortiz Saralegui (Fig. 8), con una composición en la que juegan papel determinante la tipografía en diálogo con la

20 Ver: Ortiz Saralegui, Juvenal. “Affiches de Frangella”. *Correo Literario*, Buenos Aires, año II, N° 11, 15 de abril de 1944, p.7.

21 Boglione, Riccardo. “Estar en la tapa del libro: la vanguardia uruguaya y alrededores vista a través de las carátulas (1925-1933)”. *La pupila*, Montevideo, año 5, N° 24, agosto de 2012, p. 11.

sinéctica silueta del edificio que da nombre al libro. El Palacio Salvo se convirtió en emblema de la modernidad uruguaya desde antes de su inauguración (1928) como lo reflejan el libro de Ortiz Saralegui o el poema que le dedica Ferreiro en *El hombre que se comió un autobús* (1927) donde lo caracteriza como “una girafa (sic) de cemento armado con la piel manchada de ventanas” y del que Juan Filloy escribiría en su *Periplo* (1931): “El Palacio Salvo es, en medio de Montevideo, un enorme cactus de cemento”. Otra tapa de Fernández y González, también magnífica, es la de *Eutrapelia pastoril y gandulesca* (1928) de Junio Aguirre, en tintas rojas y gobernada por una silueta en la que se ve a un hombre recostado sobre un libro abierto, imagen que, acertadamente, Riccardo Boglione colocó en la cubierta del catálogo *Vibración gráfica. Tipografía de vanguardia en Uruguay, 1923-1936*. En ese año diseñaba, en sendas similares, la tapa de *Vanguardia. Revista de avance*, uno de los órganos uruguayos de avanzada.

Lo tipográfico acentuará su relevancia en la obra de Fernández y González, siendo lo característico, a excepción de un pequeño rombo rojo que hace de contrapunto a las tintas negras, en la cubierta de *La siega del musgo* (1927) de Cipriano Santiago Viturera y en la de *El pájaro que vino de la noche* (1929) de Juan Cunha Dotti. En las producciones posteriores mostrará su versatilidad en este campo, a la par de una búsqueda incesante de variantes, pero otorgando siempre a la letra un alto porcentaje de la superficie de tapa, por lo general compartiendo protago-

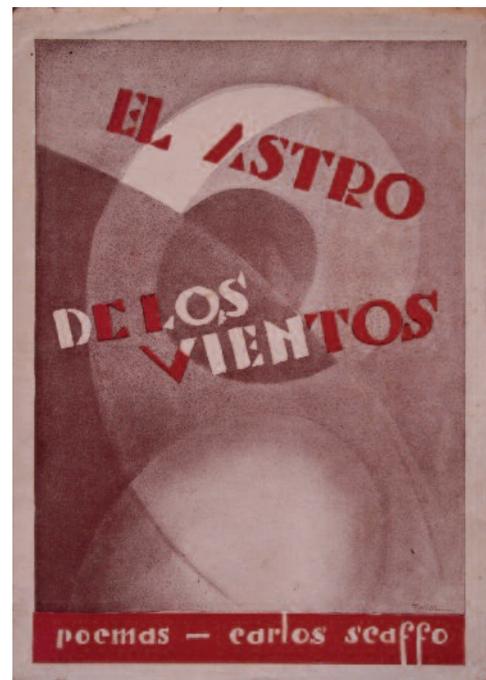
nismo con sintéticas ilustraciones. Es el caso de la de *Los Juegos* (1928) de Juan José Morosoli, incursión en el libro infantil, o tres que vendrían a continuación y que podemos insertar dentro de esa suerte de “constelacionismo” que obsesionó a varios poetas en esos años finales de los '20 e inicios de los '30. Entre estas podemos señalar las de *Elogio de la primera estrella y otros poemas* (1928) de Julio Casas Araújo, *Cielo andariego* (1929) de Abondio Arón Castillo, y *La fiesta de tu luna. Poemas* (1929) de Juan M. Filartigas, publicados todos por la Editorial Albatros en Montevideo, en los que las lunas y las estrellas se erigen en motivos centrales, abriendo a la vez el paso a la geometrización del espacio. Más tardía, pero manteniendo ciertos cánones, es la que



8. Héctor Fernández y González. Cubierta de *Palacio Salvo. Poemas*, de Juvenal Ortiz Saralegui, Montevideo, Casa A. Barreiro y Ramos, 1927, 167 x 137 mm. (Colección MLR).

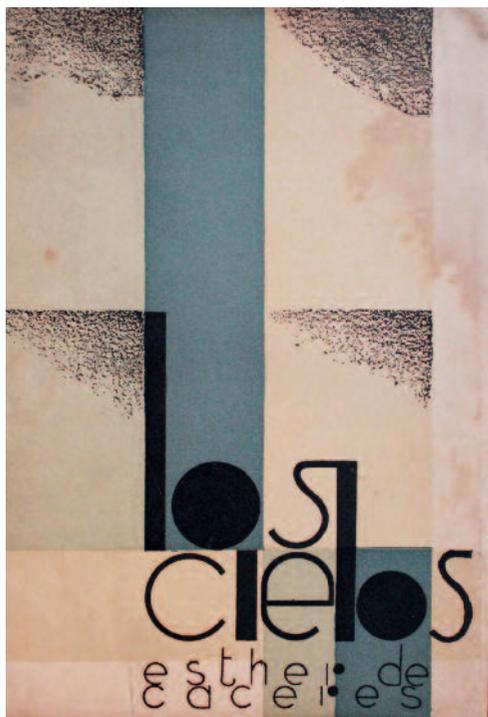
diseñaría en 1938 para *La lámpara. Vigilias de la cruz y la flauta*, de Manuel Castro, una de sus producciones más logradas.

También incisiva en cuestiones de tipografías y composiciones geométricas y sintéticas fue la labor de Luis Fayol, otro ilustre olvidado hasta fechas recientes. De un singular ejemplo de “constelacionismo” como fue la tapa para *Diálogo de las luces perdidas* (1927) de Sarah Bollo, pasará a practicar un marcado geometrismo a través de cubiertas como las de *Canción de los pequeños círculos y de los grandes horizontes* (1927) de Vicente Basso Maglio, el poemario *El astro de los vientos* (1929) de Carlos Scaffo (Fig. 9) –con



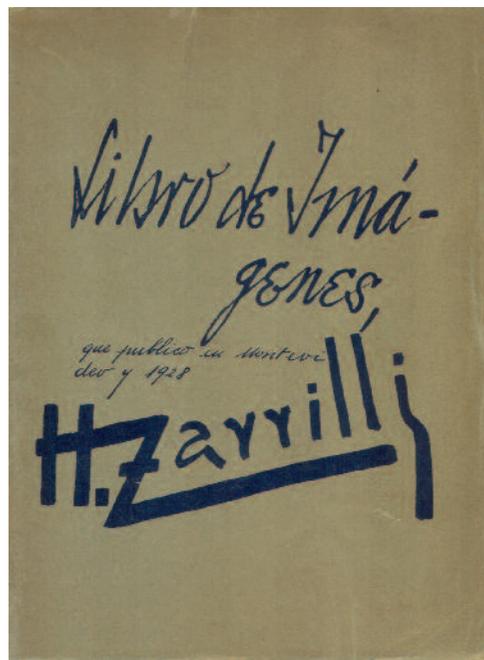
9. Luis Fayol. Cubierta de *El astro de los vientos*, de Carlos Scaffo, Montevideo, Imp. J. Florensa, 1929, 212 x 154 mm. Ejemplar dedicado por el autor a Antonio Machado. (Colección MLR).

una composición de círculos que muestran reminiscencias de Giacomo Balla, como señaló Boglione-, o *Tragedia de la imagen* (c. 1930) también de Basso Maglio, libro de homenaje a Rafael Barradas tras su fallecimiento. En estas dos últimas cubiertas combina el gusto por las palabras en libertad con la presencia de formas circulares que hacen de contrapunto al dinamismo diagonal de los títulos. Ortogonalismo de cierto influjo torresgarciesco es el que caracterizará a otro de sus pórticos mejor logrados, el de *Los cielos* (1935) de Esther de Cáceres (Fig. 10).



10. Luis Fayol. Cubierta de *Los cielos*, de Esther de Cáceres, Montevideo, Editorial Uruguay S.A., 1935, 190 x 138 mm. Ejemplar dedicado por la autora a Rafael Alberti y María Teresa León. (Colección MLR).

Indudablemente las “vibraciones gráficas” que originarían los diseños tipográficos vinculados al libro en el Uruguay, efluvios de las vertientes constructivistas y futuristas, supondrían una verdadera senda de vanguardia, aun acompañando a veces, como bien diría Boglione, a textos que en esencia no lo eran. Y conviviendo con una producción pictórica y escultórica, a veces desarrollada por los mismos artistas que se dedicaban a la ilustración, que tampoco alcanzaban ese carácter de avanzada. En el ámbito del libro, un ejemplo que alcanzó ese atributo tanto en texto como en grafía fue *Himno del cielo y de los ferrocarriles* (1925) de Juan Parra del Riego, en cuya cubierta las



11. Humberto Zarrilli. Cubierta para su *Libro de imágenes*, Montevideo, Imprenta “El siglo ilustrado”, 1928, 205 x 149 mm. Ejemplar que perteneció a Tórtola Valencia, con su firma. (Colección MLR).

negras letras, en distintos tamaños y sobre fondo amarillo, determinan la composición total de la misma con el mínimo agregado de un triángulo en la parte inferior. Del mismo año son dos libros que localizamos durante el proceso de acopio de material, ambos con notables cubiertas tipográficas: el poemario *La serena armonía* de Abondio Arón Castillo, y la novela *Sol* de Lorenzo F. D’Auria, cuya tipografía xilográfica nos recuerda a las que José Sabogal hacía en Lima para ilustrar las carátulas de los libros de su esposa María Wiese.

Entre los ejemplares que se exhibieron en las dos exposiciones de junio de 2013 ya citadas, curadas por Rocca y Boglione, son muchos los que justificaron su presencia por las cubiertas de diseño tipográfico, en los que letra e imagen se contaminan mutuamente. No es nuestro cometido citar los amplios listados, aunque sí aludir a algunos que consideramos particularmente singulares, además de los ya reseñados. En tal sentido nos quedamos con *Libro de imágenes* (1928), de Humberto Zarrilli²² (Fig. 11), que conocimos justamente gracias a Boglione, y cuya escritura manual, de cosecha propia, él la destaca como cercana a muchas publicaciones del primer futurismo ruso²³. El libro está impreso en su totalidad con tintas azules, siguiendo en este sentido a *Nave del alba pura* (1927) de Jesualdo Sosa, también con notable cubierta tipográfica en tinta roja. Boglione señala en sus trabajos varios de los de Fayol y Fernández y González, la tapa de *El posadero que hospedaba sueños sin cobrarles nada*

22 Junto con Roberto Abadie venía publicando distintos libros escolares, los que ilustraba Carmelo de Arzadun.

23 Boglione, Riccardo. “Estar en la tapa del libro...”, ob. cit., p. 12.

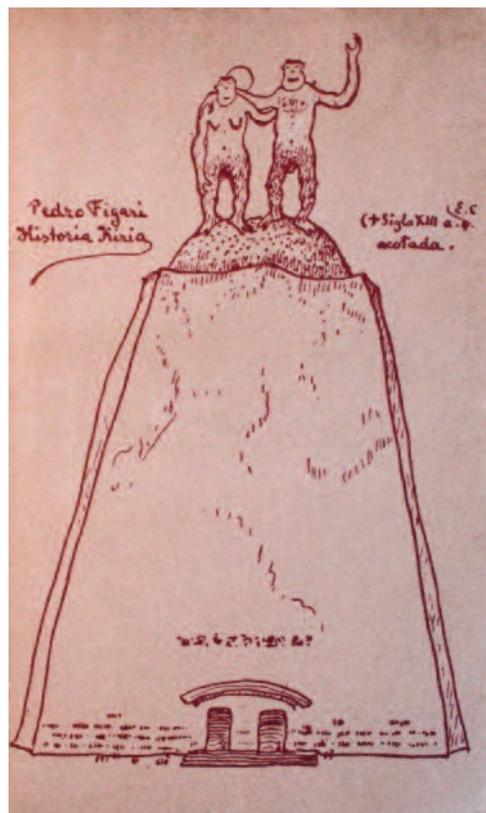
(1929) de Paulina Medeiros, con geométricos subrayados, y la estupenda cubierta de *Pétalos. Poemas* (1934) de Lika Prats, marcada por un dinamismo combinado de letras y formas abstractas en blanco, negro, gris y verde. A ellos agregaremos nosotros un libro de temática nativista, *Campo verde. Nuevos cuentos gauchos* (1931) de T. M. González Barbé (Fig. 12), con dinámica cubierta, producto de un acertado juego de variadas tipografías manuales, formas geométricas y tintas negra, verde y roja.



12. Autor desconocido. T. M. González Barbé. *Campo verde. Nuevos cuentos gauchos*, Montevideo, Palacio del Libro, 1931, 207 x 153 mm. (Colección MLR).

Epílogo

A partir de los años '30, y antes del retorno a Montevideo de Joaquín Torres García (1934), quien revolucionaría el ambiente artístico y abriría amplios senderos para prácticas editoriales inéditas en el país, varias son las vías por las que siguió la ilustración de libros en Uruguay. En buena medida se trató de extensiones de las fórmulas referidas en los apartados precedentes, en las que la geometrización, la



13. Pedro Figari. Cubierta de su libro *Historia Kiria*, París, Editorial "Le Livre Libre", 1930, 227 x 140 mm. Ejemplar dedicado por el autor a Carlos Muzzio Sáenz Peña. (Colección MLR).

impronta tipográfica o el racionalismo *déco* habían tomado la delantera. No faltarían tardías expresiones de un simbolismo teñido por el *déco*, como en las ilustraciones que Francisco Donato hace para *La sangre del justo* (1934) de Ernesto Pinto, o la cubierta que Antonio Vega diseña para su propio libro *Nuevas kásidas* (1935). Tampoco propuestas novedosas como las ilustraciones que una joven Rosa Acle hace para el primer volumen de *Voces de Oriente* (1938) de Laila Neffa, magníficos grabados en metal en los que manifiesta vena expresionista y sensibilidad geométrica, a la par de bordear el informalismo e integrar, en



14. A. D'Agosto. Cubierta de *Kaleidoscopio lírico*. Montevideo, Editorial Albatros, 1935, 180 x 132 mm. Ejemplar dedicado por el autor a sus tíos. (Colección MLR).

algunas obras allí incluidas, pequeñas y lúdicas figuras de tinte primitivista, que anticipa a las que, andando el tiempo, incluirían en sus obras artistas como el chileno Roberto Matta o el colombiano Pedro Alcántara Herrán.

La citación a Rosa Acle abre el panorama a otra mujer vinculada al libro como ilustradora, Giselda Zani de Welker, y en especial las xilografías de tono vanguardista que hace para *Muchacha del alma verde* (1929) de Juan Carlos Welker, y las coloridas cubiertas de dicho libro y de otro posterior, *Poesías y leyendas para los niños* (1930) de Fernán Silva Valdés, ornamentado en todas sus páginas por dibujos a tinta verde. Ambas consolidan al libro infantil como senda de interés para los artistas plásticos, uniendo sus esfuerzos a los de otros ya mencionados como Mario Radaelli o Carmelo de Arzadun. Para esos años llegaban desde París, los dos libros escritos por Pedro Figari con sus personalísimas “acotaciones gráficas”, tal la denominación que él mismo daría a sus dibujos: *El arqui-*

tecto (1928), libro de reflexiones filosóficas marcadas por la muerte de su hijo Juan Carlos Figari Castro, e *Historia Kiria* (1930) (Fig. 13).

José María Pagani se mantiene fiel a un dinamismo de figuras y palabras situadas en curva o en diagonal, como se percibe en dos tapas que diseñó para Eduardo de Salterain y Herrera, la novela *Fuga* (1929) y *Perfil de viaje. Oriente y Occidente*; particularmente más notable esta, con las figuras de la Torre Eiffel y una pirámide egipcia reforzando el enérgico movimiento potenciado por la superposición de tintas grises, rojas y azules a través de las que se funden palabra y figura. Esto último se aprecia también en la anónima cubierta de *Flechas quebradas en mitad del vuelo* (1934) de Ernesto Pinto, y en la que A. D’Agosto diseñaría para *Kaleidoscopio lírico* (1935) de Edison Bouchalón (Fig. 14). La figuración geométrica y el carácter sintético de las imágenes signaría a otras producciones del período, como las que Héctor Sgarbi hace para la cubierta e interior de *Ladrillos rojos*

(1931) de Hugo L. Ricaldoni, o las de Norberto Berdía –activo como ilustrador de libros en la Argentina durante los años ’20– para *Libro de pausas* (1934) de Cipriano Santiago Viturera; ambos ejemplos nos recuerdan vagamente al imaginario auto-denominado “futurista” del argentino Manuel Mascarenhas para *La ruta del miraje* (1924) de José Salas Subirat.

Como consideración final, esperamos haber aportado en este apretado recorrido por la ilustración del libro en Uruguay, nuevos datos y apreciaciones que refuercen el conocimiento de estos testimonios de la modernidad rioplatense. Hemos perseguido el objetivo, a la luz de los estudios que nos antecedieron, de glosar la trayectoria de los artistas más destacados en ese ámbito, a la par de reflejar rasgos salientes de sus lenguajes plásticos, técnicas, espacios de acción y variadas contingencias, internas y externas, mostrando esos “cambios y persistencias en tiempos de transición” que determinan el presente número de *Temas de la Academia*.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Resistencia, Argentina, 1967). Doctor en Historia del Arte y Profesor Titular en la Universidad de Granada (España). Miembro de la Academia Nacional de la Historia (Argentina). Su línea de investigación principal es el Arte Contemporáneo en Latinoamérica. Ha comisariado varias exposiciones y publicado numerosos estudios sobre estos temas entre libros, capítulos y artículos, destacando los libros “Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica” (Madrid, 2004), “Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia” (Zaragoza, 2005), “América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925” (Madrid, 2006), “Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)” (Lima, 2009), “Memorias de la Independencia. España, Argentina y México 1908-1912” (Madrid, 2012) y “Alma Mía: Simbolismos y modernidad en Ecuador (1900-1930)” (Quito, 2013). Ha impartido cursos en numerosas instituciones públicas y privadas de Europa y Latinoamérica. Web: <http://www.ugr.es/~rgutierr/>