

Modernolatría gráfica en libros latinoamericanos (1920-1940)

Graphic modernism in Latin American books (1920-1940)

RICCARDO BOGLIONE

Investigador independiente, Uruguay.
riccaboglione@gmail.com

Recibido: 2 de junio de 2025 · Aceptado: 1 de septiembre de 2025

Resumen

En los años 20 el sentimiento modernolatra, —entusiasmo por las máquinas y los pasatiempos asociados a la modernidad y a la nueva ciudad— entra definitivamente en América Latina y permea en la producción literaria, reflejándose también en las ilustraciones de las carátulas de libros. El centro del artículo ofrece un panorama de la representación gráfica de aquel imaginario cosmopolita hecho de máquinas y nueva urbanización. Un repertorio que empleaba, a su vez, la reciente renovación gráfica de corte vanguardista. Se expone así una producción hasta ahora olvidada, brindando el contexto general de su aparición y desarrollo. Finalmente, como pura hipótesis, se sugiere su condición de complementario “negativo” de la contemporánea tendencia “neo-ancestralista” que, en vez de mirar al presente y foráneo, indagaba lo antiguo y propio.

Palabras clave: Modernismo; Diseño gráfico; Vanguardia; Metrópolis, Arte Latinoamericano; Cosmopolitismo; Art Déco.

Abstract

In the 1920s, the “modernolatra” sentiment—enthusiasm for machines and the pastimes associated with modernity and the new city—definitively entered Latin America and permeated literary production, something obviously reflected in book cover illustrations. The article offers an overview of the graphic representation of that cosmopolitan imagery made up of machines and new urbanization. A repertoire that, in turn, employed the recent avant-garde graphic renewal. This work thus presents a hitherto forgotten body of works, providing the general context of its emergence and development. Finally, as a pure hypothesis, it suggests its status as a complement to the contemporary “neo-ancestralist” trend, which, instead of looking at the present and the foreign, explored the ancient and the native.

Keywords: Modernism; Graphic design; Avant-garde; Metropolis; Latin American Art; Cosmopolitanism; Art Déco.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

Boglione, R. (2025). Modernolatría gráfica en libros latinoamericanos (1920-1940). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 56: 215-233.

“Al celestinaje del claro de luna en poesía, ha sucedido ahora el celestinaje del cinema, del avión o del radio, o de cualquier otra majadería más o menos ‘futurista’” (Vallejo, 1972: 54). Así, en los años 20, César Vallejo polemizaba contra la exaltación de las recientes tecnologías, de matriz marinettiana, que habían invadido el campo de la literatura, sustituyendo antiguos ídolos naturales por otros flamantes y artificiales que encarnaban el progreso, el cambio, la novedad. Pese a que el poeta peruano pregonara que para el artista revolucionario “un motor o un avión no son más que objetos, como una mesa o un cepillo de dientes” (Vallejo, 1972:55), los aparatos, ambientes y actividades de la modernidad tomaron relevancia especial en la producción simbólica global y, por ende, también latinoamericana. Proclamaba, por ejemplo, el uruguayo Alfredo Mario Ferreiro, perfecto cantor de aquella majadería vallejana, en 1930: “... llueven las proclamas del arte nuevo. Alto y cuadrículado, como los rascacielos. Rápido y luminoso, como los trajes de baño; sonoro, movido, inesperado, como los autos lanzados, como el *movietone*, como la onda amarrada al dial de ajuste que, en su esclavitud, canta o da noticias de bolsa.” (Ferreiro, 1930:1).

No tiene que asombrar, en efecto —desde que quedó claro cómo la idea misma de modernización es mucho menos monolítica de la que se ha perfilado durante un siglo¹— que la “experiencia moderna” se filtrara con decisión en la literatura, y en el arte en general, de países considerados hasta hace poco tiempo, con alarmante miopía, simplemente periféricos con respecto a Europa (y más tarde a Estados Unidos). Como sostiene Mejías López “la experiencia de lo moderno pudo haber sido más intensa en Londres que en Bogotá o La Paz, pero también fue ciertamente más intensa en Buenos Aires que en Madrid, Dublín o Burdeos. Las naciones hispanoamericanas pueden haber dependido del capital del norte de Europa, pero también lo era la mayor parte del sur de Europa”. (Mejías López, 2010:33). Sin contar que, siguiendo este último punto, justamente naciones como Italia y Rusia —a principios del siglo XX mucho menos desarrolladas que, por ejemplo, Inglaterra o Alemania— engendraron los movimientos de vanguardia prebélicos más virulentos y en diálogo con lo nuevo, vale decir sus respectivos futurismos.

Por supuesto, en Latinoamérica hubo cierta resistencia a la mecanización y aceleración de la vida: por un lado, en nombre de un empecinado tradicionalismo, típico de sociedades burguesas todavía enraizadas en una escala de valores decimonónicos encandilado por un pasado mítico e irrepetible², por el otro cimentada en la preocupación

1 “Si la experiencia de la modernidad en el siglo XIX se relaciona con la variedad de procesos que constituyen lo que llamamos modernización, entonces no debería caber duda de que no hubo nada indirecto ni fantasmal en la experiencia hispanoamericana [...]. Que estos procesos en Latinoamérica difirieran de los de Europa y Estados Unidos (que también diferían entre sí) puede ser cierto, pero en el siglo XIX (al menos) «diferente» se convierte en un significante casi vacío; la modernización fue, en última instancia, diferente en todas partes y sin una direccionalidad fija” (Mejías-López, 2010: 33).

2 Es reveladora la reacción al primer manifiesto futurista del mexicano Amado Nervo quien en principio parece aceptar, no sin cierta ironía, la idea de que “todo es digno de la lira, todo es poesía: el automóvil y el aeroplano, el trasatlántico y el acorazado, la fábrica y la tienda...” (1909: 933), compilando de paso un interesante repertorio, para luego liquidar la voluntad de eliminar el pasado, propia del movimiento marinettiano, como simple síntoma de la imposibilidad de recrear su grandiosidad, “no podemos igualarlo, y pretendemos destruirlo (porque nos molesta su perfección)” (1909: 935).

social, en base a presupuestos socialistas, de la inherente alienación que la máquina traía al trabajador. Sin embargo, es evidente que eran varios los artistas e intelectuales latinoamericanos que “manipulaban los signos conspicuos de la modernidad material y, al hacerlo, familiarizaban poéticamente la tecnología de punta de su tiempo, frecuentaban las grandes ciudades, internacionalizaban la mirada y hacían del cine una suerte de visión del mundo” (Bueno, 1998: 25). Esta aceptación podía en cierta medida corresponder a predilecciones personales de los artistas, pero en muchos casos se trató de un alineamiento con la construcción identitaria de estados independientes que querían proyectar de sí la imagen de países al paso con los tiempos³ y en otros más fue simple fruto de una industrialización creciente. Pudo haber jugado un rol también el “mandato”, más o menos a la vista, que venía marcando la producción simbólica europea por lo menos desde finales del siglo XVII. Aquel “grito de guerra del movimiento realista militante que se agrupaba en torno a Courbet” (Nochlin, 1991: 89), que ya había atravesado los románticos y que se quedó en el imaginario de escritores y artistas del siglo XX: “il faut être de son temps”. Esta “exigencia de contemporaneidad”, como la llama Linda Nochlin, tenía, y quizá todavía tiene, en el “registro” *up-to-date* de los cambios materiales de la sociedad uno de sus nudos preponderantes.

Sea como fuere, en el ámbito visual latinoamericano, esta fascinación por los nuevos aparatos y diversiones (casi siempre adjetivables y adjetivados como ágiles, rápidos, funcionales, despreocupados) parece haber saltado, obviamente con excepciones, su cita con la pintura y la escultura, tema que debería, en otra instancia, ser indagado: captó y estimuló, en cambio y por cierto, la fantasía de los ilustradores profesionales y de los artistas “prestados” a las artes gráficas, que incorporaron con excitación dicho repertorio a afiches y cubiertas de revistas y libros. Aquí nos focalizaremos en este último rubro, especialmente relevante por estar desligado tanto de intenciones exclusivamente comerciales (el *poster*) como de la representación de la actualidad (periódicos y revistas). En los libros y especialmente las obras literarias se muestran por ende elementos hipermodernos dentro un marco que no es “efímero”, espejo directo de la *Zeitgeist*, como otros impresos, y que más bien, desde el principio, está destinado a perdurar: las nuevas máquinas y el nuevo “sentir” se fijan allí para permanecer.

3 Naturalmente cada país del continente tiene, en este sentido, historias diferentes que sería imposible resumir aquí. El espectro es amplísimo, desde vagas fascinaciones con lo “moderno” a programas estatales y discursos oficiales que imponían a los ciudadanos una visión del propio país como perfectamente adherente a lo “último”. Uruguay es, en este sentido, un caso extremo y vale la pena dejar aquí, por el iluminante listado que presenta, una larga cita sacada de un álbum celebratorio del primer centenario de la Independencia, de 1930, donde se compara la nueva vida capitalina con la de antaño: “Para los pobladores del Montevideo contemporáneo, que usufructúan los beneficios de todos los adelantos de la ciencia, y disfrutan de luz eléctrica, aguas corrientes, tranvías, ómnibus, cinematógrafos, teatros, centros de recreo, parques, plazas, playas, casinos, grandes magazines, radiotefonías [sic], calles y autovías a hormigón, teléfonos, telégrafos, diarios, etc., etc., todo ese cúmulo de estupendos inventos que han refinado de tal suerte la vida social, que colocan a la humana existencia, a través de todos los aspectos de la sociedad, a un nivel maravilloso de cultura y progreso; para los habitantes del Montevideo de hoy, ha de resultar realmente miserable la vida sedentaria llevada en los primeros tiempos de la ciudad por los pobladores, cuando era cada uno el gestor de su propio bienestar, en lucha abierta contra todas las inclemencias de una existencia rudimentaria” (Montevideo 1830-1930: s.i.p.).

El periodo más febril para este tipo de manifestaciones son las décadas del 20 y 30 y en él nos centraremos tratando de brindar un panorama que, por obvias razones, no puede ser exhaustivo ni detenerse en detalles locales y que por ende se concentra en rasgos comunes para delinear un fenómeno difuso y transversal, básicamente y en medidas diferentes, de toda Latinoamérica. Es menester subrayar que en la mayoría de los casos el tema “moderno” coincide con ciertas especificidades del lenguaje más rupturista del diseño, tanto en una primera fase de experimentación, en los 20, como en la elaboración de motivos déco de los 30, a menudo hibridando solicitaciones y soluciones diversas. La composiciones entonces explotan, solos o en mezclas variables, elementos como los grandes contrastes y la síntesis (por ejemplo en la omnipresente xilografía), el uso de la diagonal, la tipografía o *lettering* de matriz vanguardista (esténcil, tipos *sans serif*, fonts futuristas como el Mefistófeles, etc.), “troceado” cubista de la imagen, colores estridentes, ausencia de claroscuro en el dibujo, esencialidad de los trazos, entre otros.

Al pequeño repertorio de “cosas” de Vallejo citado al principio se le pueden agregar otras de naturaleza material (rascacielos, autos, transatlánticos) e inmaterial (asociados fundamentalmente con el ocio más o menos “de masa”: cine, fútbol, música jazz) que, cada vez más, conformaban la trama del tejido urbano, repercutiendo en las relaciones sociales de sus habitantes y que, con cierta robustez, terminaron siendo centrales en las carátulas de libros. No es nada casual que la mayoría de los ejemplos lleguen de Argentina, Brasil y, en menor medida, de México, países donde el crecimiento urbano fue tan intenso y rápido que ya para el periodo que nos concierne se puede hablar de sus capitales como de megalópolis: Buenos Aires en la segunda mitad de los años 30 tenía alrededor de 2 millones y medio de habitantes, mientras que entre la tercera y cuarta década del siglo pasado la población de San Pablo se había triplicado, rozando el millón y medio en 1940 y Ciudad de México alcanzó el millón en 1930. Sin embargo, hay ejemplos también en otros países del continente, sobre todo en las capitales (por ejemplo, Montevideo, Santiago y Lima), ya que los productos viajaban cada vez más rápidamente y la idea misma de modernidad, y su “propaganda”, por cuanto vaga y cambiante, trascendió a menudo las condiciones reales de “desarrollo” industrial y comercial, volviéndose una moda o la expresión de un afán.

La ciudad

No hay duda de que lo que más se explotó a nivel visual, en esta categoría de la modernidad, fue la nueva ciudad, vale decir el *set* donde se consumían los nuevos ritos y mitos, cantera inagotable de sensaciones⁴. Como explicaba Beatriz Sarlo, hablando del Buenos Aires de Roberto Arlt, la nueva ciudad “más que un concepto demográfico o urbanístico, es una categoría ideológica y un mundo de valores” y su característica saliente es “la experiencia de la velocidad y de la luz” que “modulan un nuevo elenco de imágenes y

4 Significativamente el portorriqueño Clemente Soto Vélez en su *Manifiesto Atalayista* de 1929 afirmaba cómo “una ciudad ardiendo contiene más belleza que todos los museos del mundo” (Verani, 2003: 134).

percepciones” (Sarlo, 1988: 16). En este sentido, de toda la camada de libros que se analizará, el elocuente *Urbe* (1924) del mexicano Manuel Maples Arce se puede considerar una especie de prototipo, con una magnífica cubierta del grabador francés, pero mexicanizado, Jean Charlot y sus condensadas xilografías que tan poderosamente ilustran los temas futuristas retomados por el estridentismo y el tono de los versos maplecianos que se abren así, elocuentemente: “He aquí mi poema/ brutal y multánime/ a la nueva ciudad./ Oh ciudad toda tensa/ de cables y de esfuerzos,/ sonora toda/ de motores y de alas” (Maples Arce, 1924: s.i.p.).

La ciudad se caracteriza a menudo por la presencia de rascacielos⁵ (en el mismo *Urbe* protagonistas de la tapa y de la primera xilografía) o, por lo menos, de edificios altos y tupidos que parecen no permitir la presencia de la naturaleza y que asumen posiciones de supuesta inestabilidad, casi queriendo visualizar un telurismo propio de la metrópoli contemporánea, vibrante y a la merced del movimiento incesable de sus moradores. Torcidos aparecen los edificios en cubiertas como la que el argentino José Bonomi produjo para *La torre de las paradojas* (1926) de César A. Rodríguez y también la que elaboró el pintor brasileiro Emilio Di Cavalcanti, tanto en *Arranha-céu* (1929) de Benjamin Costallat (Fig. 1), *skyline* en cuya base se asoman las caras perplejas de transeúntes casi aplastados hacia el margen del libro, como en *Hoje* (1930) de Newton Belleza, donde saltan todas las proporciones y un hombre abraza los edificios mientras una mujer desnuda está en pose junto a ellos, todo en un estilo cubista simplificado.

Al tambaleo se asocia también, con frecuencia, la monumentalidad de los rascacielos o de edificios de corte “escuela de Chicago”, resuelta en muchos casos con un punto de vista contrapicado que remarca cierto empequeñecimiento del ciudadano con respecto a su entorno de hormigón: así aparecen en dos trabajos del francés, naturalizado brasileiro, Jean Gabriel Villin, *Garçon, garçonnette, garçonnière* (1930) de Orígenes Lessa y *Onde Canta o Sabiá* (1930) de Jonny Doin; en *Cemento armado* de Berilo Neves que posiblemente muestre un escorzo de Río de Janeiro; en la vista de la ciudad, desde una ventana, que Alvarus (Álvaro Cotrim) —uno de los ilustradores y caricaturistas cariocas más activos y dotados de la época— contrapuso al rostro de una mujer en *A cortina que você rasgou* (1934) de Alfredo Lyrio Junior; la muy déco *Século XXI* (1934) de Berilo Neves, obra del ilustrador Monteiro Filho y en la embriagante contratapa —con sagaz entramado de letras y paralelepípedos— que el pintor poscubista rosarino Julio Vanzo creó para *La inquietud del piso al infinito* (1931) de Alberto Pinetta, sin olvidar que en 1938 el mismo Vanzo desplegó su gran inventiva urbanística también en otra carátula, la de *La ciudad cambió la voz* de Mateo Booz (Fig. 2) que ensambla fábricas, rascacielos y transatlánticos en una imagen que comprende tapa y contratapa. Por contrapartida, hay que señalar un caso de vertiginosa “picada aérea” que A. Salas brindó a la vibrante carátula de *Elogio*

5 El rascacielos fue a menudo visto como la insignia del nuevo urbanismo vertical y ágil: es significativo que el segundo de los cuatro números de la revista de vanguardia que los peruanos Magda Portal (María Magdalena Julia del Portal Moreno), Serafín del Mar (Reynaldo Bolaños Díaz) y Julián Petrovick publicaron en Lima entre 1926 y 1927 y que cambiaba de nombre a cada entrega, se llame así (los otros tres son respectivamente *Trampolín*, *Hangar* y *Timonel*).

de mi ciudad (1936) del argentino Luciano Rottin. Más sobria la tapa anónima, un círculo con rascacielos, de *Cimento armado* (1936) del brasileiro Berilo Neves.

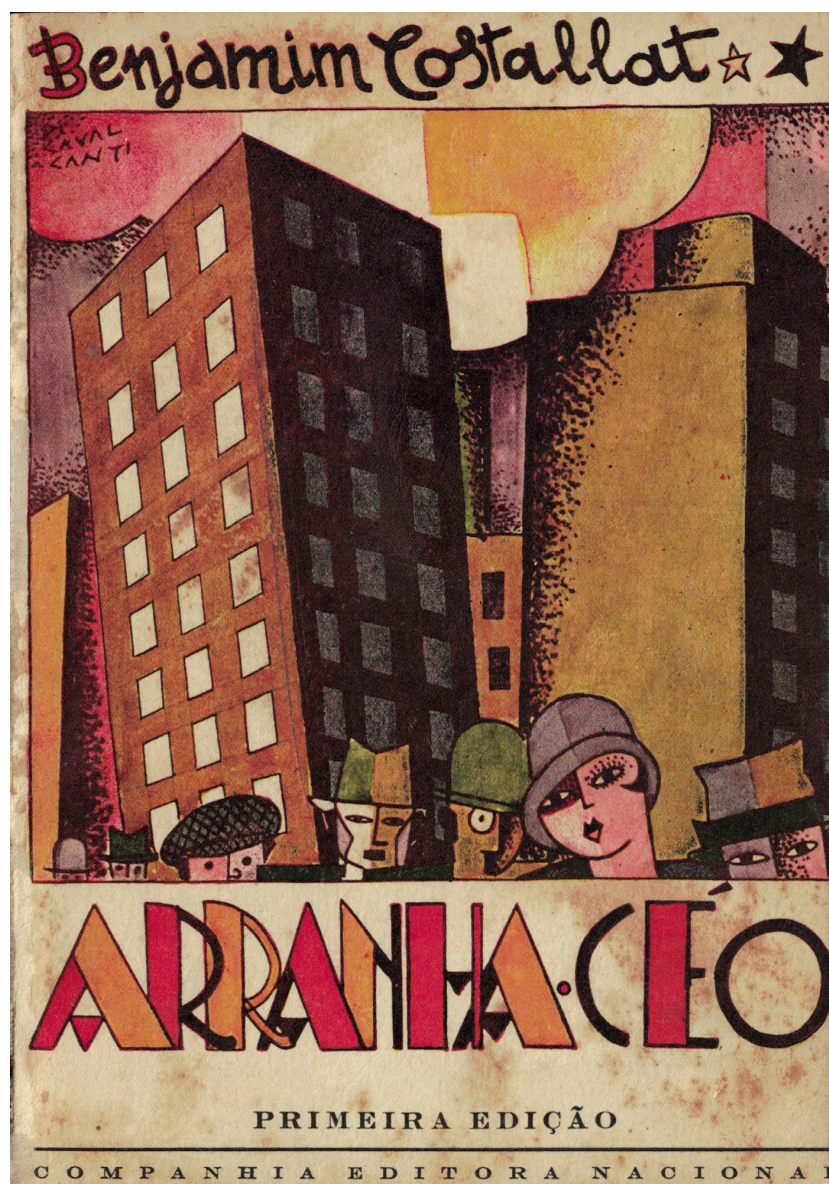


Fig. 1. Emiliano di Cavalcanti para *Arranha-céu* de Benjamim Costallat. San Pablo: Companhia Nacional, 1929. 17,1 x 12 cm.



Fig. 2. Julio Vanzo para *La ciudad cambió la voz* de Mateo Booz. Santa Fe: Ed. Talleres Gráficos El Litoral, 1938. 18,9 x 13,5 cm; 18,9 x 29 cm (abierto).

En un registro proyectado hacia el futuro parecen colocarse dos carátulas de editoriales bonaerenses del mismo año, 1933: la inquietante *El fracaso del hombre que triunfó* de Ángel Pagliuca del pintor e ilustrador, también rosarino, Oscar Soldati y que parece retomar, en clave menos estilizada y más “realista”, la sugestiva solución que Heinz Schulz-Neudamm había adoptado siete años antes para su inmortal afiche de la película *Metrópolis* de Fritz Lang: fondo de edificios, haces de luz, figura central (robótica en aquel caso, acá femenina) iluminada desde abajo; la “blade-runneresca” cubierta que el ilustrador y caricaturista alemán asentado en Argentina Carlos Wiedman realizó para el libro *Renovación* de Ricardo Ryan.

Dos figuras destacadas de la ilustración de los años 20 y 30 materializaron los títulos de dos libros centrados en edificaciones modernamente emblemáticas de las mayores urbes rioplatenses, interesantes casos de representación de elementos urbanos reconocibles, puntuales: por un lado el misterioso (no tenemos datos biográficos sobre él pese a su intensa actividad de ilustrador) Héctor Fernández y González que dibujó el *Palacio Salvo* (1927) de Juvenal Ortiz Saralegui —colección de poemas vanguardistas— a través de un sucinto conjunto de planos naranjas y verdes, “abstrayendo” el célebre edificio montevidiano, en aquel momento todavía en construcción, que hasta 1935 será la torre

más alta de Latinoamérica⁶; por el otro, Luis Macaya, muy prolífico ilustrador catalán radicado en Argentina, en *Los ojos del obelisco* (1938) de Manuel García Hernández, con su estilo juguetón, hizo cobrar vida al Obelisco de Buenos Aires —polémico monumento levantado apenas dos años antes con rasgos racionalistas por el arquitecto Alberto Prebisch—, el que aparece espiando a su alrededor gracias a unos binóculos⁷.

Finalmente, hay casos en que la ciudad se vuelve mero telón de fondo para desplegar otros elementos representativos de la avanzada de la modernidad: el peruano Carlos Raygada que atiborró, en la pequeña cubierta de *Cosmópolis llega* (1927) de Roberto Mac Lean Estenós, un auto, un saxófono (como metonimia del jazz), carteles y una mujer fumando; dos libros brasileños del periodista, bibliotecario y poeta Bastos Tigre, *Chronicas da cidade maravilhosa* (c. 1934) donde J. Carlos (José Carlos de Brito e Cunha) dispuso, envolviendo cubierta y contracubierta, una perspectiva ciudadana coloreadísima en la que se acoplan en el mismo plano fábricas, tranvías, antenas, pero también enormes bombitas y teléfonos, como si fueran parte del paisaje; o el trabajo de Armando Pacheco para *Uma coisa e outra* (1937), repertorio caótico y casi grotesco, por la cantidad, de elementos ligados al “desarrollo”: a los rascacielos se juntan parlantes, antenas, chimeneas de fábricas, un auto, un tranvía, un avión e incluso un saxófono, como, diez años antes, en la *Cosmópolis* de Raygada: el círculo parece cerrarse.

Vida de metrópoli

No de solo estructuras arquitectónicas está hecha la ciudad. En sus entrañas se mueven las personas: lo hacen con nuevos medios, para circular rápidamente por ella, como el auto o para alejarse de ella, en transatlántico o avión⁸.

La archinotoria comparación entre el automóvil y la Niké de Samotracia (a favor, en belleza, del primero) que Marinetti lanzó polémicamente en 1909 — comparación sugerida, unos años antes, por Mario Morasso en el ensayo *La nueva arma (el auto)*— fue rechazada, sardónicamente, tanto por Rubén Darío, como por Vicente Huidobro⁹.

6 El ya citado álbum del Centenario de 1930 ponía como pomposa leyenda de una foto del flamante edificio: “El Palacio Salvo, magnífica obra arquitectónica; el más alto edificio del mundo levantado en cemento armado, cuya construcción es título de justo orgullo para el país. Es en Sud América, el más alto rascacielo (sic)” (Montevideo 1830-1930: s.i.p.).

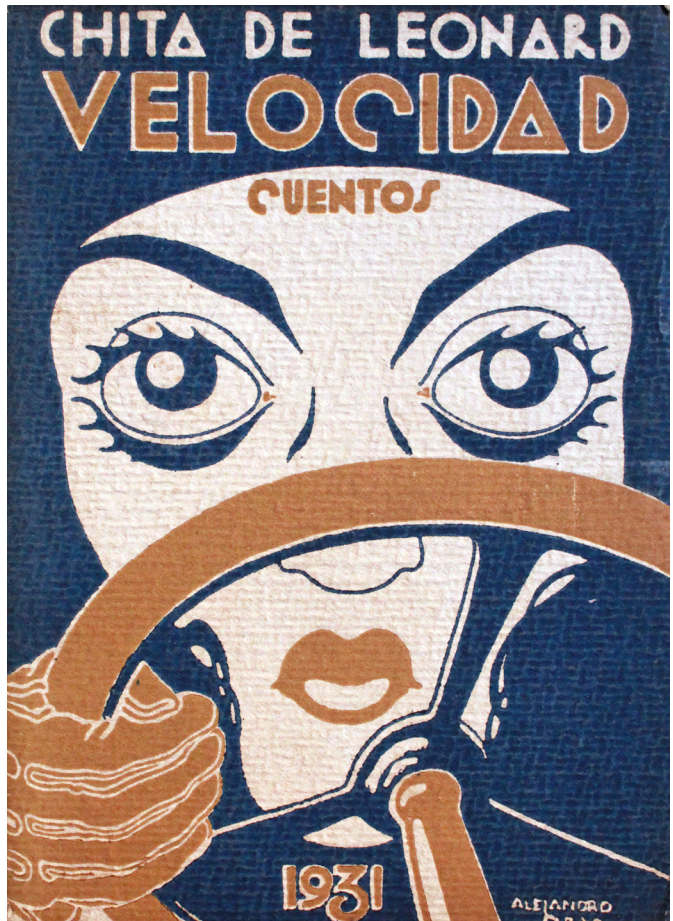
7 Dos años antes Horacio Coppola había producido un cortometraje, *Así nació el obelisco*, sobre la construcción de este monumento porteño que funcionaba, con su estilo dinámico, como manifiesto de la modernización de la capital: “Coppola filma las diagonales y el diseño cuadrículado de las calles, filma las formas geométricas del Obelisco (las líneas verticales y horizontales, las vigas, los andamios), filma la actividad intensa de los trabajadores, filma los instrumentos y los materiales de ese trabajo, filma la construcción en amplios planos generales y acotados planos detalles, en desmesurados picados y contrapicados. El Obelisco y la ciudad que lo abraza aparecen aquí en su agitada y contrastante modernidad” (Oubiña, 2009: 207).

8 El tren no dejó muchos rastros en las ilustraciones literarias de estas décadas, probablemente porque a aquella altura ya tenía una historia centenaria, por ende estaba imposibilitado en encarnar lo nuevo.

9 Así bromeaba Darío, “un automóvil rugiente, que parece que corre sobre metrallas, es más bello que la Victoria de Samotracia. No comprendo la comparación. ¿Qué es más bello, una mujer desnuda o la tempestad? ¿Un lirio o un cañonazo? ¿Habrás que releer —como decía Mendés— el prefacio del Cromwell?” (Osorio, 1988: 4). Y así Huidobro, “el señor Marinetti prefiere un automóvil a la pagana desnudez de una mujer. Es esta una cualidad de niño chico: el tránsito ante todo. Agú Marinetti” (Huidobro, 1914: 167).

Tal vez por esa difidencia inicial de los intelectuales latinoamericanos hacia semejante metáfora (o tal vez por saturación ya que su representación llenaba las publicidades de afiches, diarios y revistas de todo el continente) no abunda en las carátulas de libros. Más afortunado su “hermano”, el transporte colectivo, estrella de los títulos de dos colecciones cruciales de la renovación poética continental, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo y *El hombre que se comió un autobús* (1927) de Alfredo Mario Ferreiro que alardea en su tapa una xilografía, con rueda, de Melchor Méndez Magariños. Registramos solo los autos en perspectiva y corriendo para los trabajos de Eugenio Abal, en *Una mujer de su tiempo* (1933) de Josué Quesada (notar cómo se asocia el coche a cierta emancipación femenina), moto y camión de Miguel Antonio Salvat para *Ocaso* (1934) de Jorge Nelke; y otro, metonímicamente evocado por un volante en primer plano, atrás del cual figura un impresionante rostro entre *decó* y pre-pop de la mano de Alejandro Sirio, en *Velocidad* (1931) de Chita de Leonard (Fig. 3).

Fig. 3. Alejandro Sirio para *Velocidad*. Cuentos de Chita de Leonard. Buenos Aires: Porter Hnos., 1931. 18.8 x 13,5 cm.



Se puede dar el salto, ahora, a lo inmaterial. El proceso de crecimiento de la industria de la diversión en la ciudad, que empieza a mediados del siglo XIX y va creando la cultura de masa, como explica Kaspar Maase (2016), se intensifica entrando en el siglo, gracias a los nuevos aparatos y también a los cambios legales que aumentan el tiempo a disposición para la diversión¹⁰. Siguiendo la ruta del nuevo ocio, en realidad cada vez más regulado y estandarizado, encontramos los grandes cambios que se produjeron a fines del siglo XIX y que en los años 20 habían llegado a cierta madurez. Primero que nada, el cine: algo que nació como industria, como medio de entretenimiento popular y que en nuestro periodo había alcanzado increíbles éxitos, tanto en términos económicos (aunque masivamente a nivel latinoamericano casi siempre como receptores de películas extranjeras, raramente como productores) como de imaginario público (piénsese en el todavía floreciente sistema divístico).

La literatura por supuesto no fue insensible a las influencias del séptimo arte y, en consecuencia, hay varios trabajos de ilustración que enfrentan el tema. En Brasil, luego de una interesante carátula anónima donde una suerte de afiche con mujer semidesnuda y *nouveau* está puesta sobre una grilla ordenadora para custodiar la “escandalosa” novela *M.lle Cinema* (1924) de Benjamin Costallat —el mayor éxito literario brasileño de aquel entonces, hostigado por la censura, pero en realidad de corte moralista (Carvalho, 1999)—, es con *Pathé Baby* (1927) que se llega al perfecto producto vanguardista. Su autor, Antonio Alcântara Machado proponía un libro verdaderamente cinematográfico y permitía que Antonio Paim Vieira, un pintor fundamentalmente romántico, estéticamente vinculado al *art nouveau* (Bardi, 1978: 138), lograra salirse de su ámbito. El sorprendente resultado es un “montaje alternado entre escritura e ilustración” que da “lugar a una narrativa doble (o triple) que, según Valêncio Xavier ‘corre simultáneamente sobre dos pistas’: la película escrita por Alcântara Machado y la ilustrada por Paim Vieira que a su vez se bifurca en el dibujo- cinta proyectado en la pantalla y en el dibujo-relato acerca de las peripecias de la orquesta” (Gárate, 2009: 188). Efecto de movimiento buscó también el argentino Juan Bautista Dell’Acqua en un retrato-cinta del escritor Teófilo Hiroux Funes que abre el libro *Film. Poemas en fuga* (1932), cuya tapa es la austera esquematización de una pantalla.

También una cinta cinematográfica, dibujada en la contracarátula, creaba el guionista y pintor argentino Eliseo Montaine para armar las cubiertas de *El hombre de la baraja y la puñalada* (1932) de Nicolás Olivari que en su anverso alardea de un caótico, pero brillante fotomontaje de rostros de divos, entre las pocas tapas de libro fotográficas del momento. Otra poderosa contracarátula centrada en el cine es la que reproduce, parecería bajo impulsos constructivistas, una cámara fundida al título del libro *50 close*

10 Entre mediados de los años 10 y fines de los 40 es cuando la casi totalidad de los países latinoamericanos establecen por ley la jornada laboral de ocho horas. Entre los más tempranos citamos al pionero (en el mundo) Uruguay en 1915 al que le siguen México (1917), Perú (1919), Costa Rica (1920), Chile (1924), Bolivia (1924) y Argentina (1929).

ups (1935) de Roberto el diablo (Roberto Núñez y Domínguez) (Fig. 4), que un anónimo concibió para las prolíficas ediciones mexicanas Botas¹¹.

A las siluetas y a los contrastes de luz juegan tanto el mismo Montaine cuando retrata al público del cine contra una pantalla iluminada, en *Celuloide* (1930) de Arturo Cerretani, como el anónimo diseñador que perfiló un gigantesco cameraman caminando, en escena nocturna, sobre la *skyline* de una ciudad para la carátula de un *Álbum Biográfico de Artistas del Cine*, publicado en Montevideo alrededor de 1928.

Es muy presente, en estas décadas, lo que tiene que ver con transmisiones por éter, alimento de las radios, principalmente a través de su medio de articulación, la antena —milagro de una transferencia inmaterial de datos que hoy, *mutatis mutandi*, está por doquier bajo nuevas formas—, pero también, más poéticamente, tratando de capturar, de algún modo, su invisibilidad como hizo el artista mexicano, de extracción simbolista, Roberto Montenegro en otro poemario estridentista del citado Kin Taniya, *Radio* (1924). Antenas y un gran micrófono aparecen, en cambio, sobre otra pulsante *skyline*, esta vez porteña, en la impactante *Transmite XYZ* de Carlos Zol, que Alcides Gubellini dibujó en 1934. Vale la pena mencionar, siempre en Argentina, la racionalista y a la vez chispeante cubierta de los curiosos *Versos de un físico* de Enrique Loedel Palumbo, publicado en La Plata en 1934, con al centro una especie de Tour Eiffel que reúne en su punta un enérgico entramado de rayos; una solución parecida se halla también en *El triunfo de la pureza*, disertaciones radiotelefónicas (1935) de Santiago Canclini, mientras el ilustrador anónimo del tardío libro uruguayo *Antena vital* (1943) de María Inés Romero-Nervegno, siguió hipnóticamente hechizado por las reverberaciones de una antena que ingeniosamente se transforma en la inicial A del título. Sin embargo, la obra maestra del conjunto es el trabajo que el pintor platense Adolfo Travascio concibió para *Antena, 22 poemas contemporáneos* (1929) de Marcos Fingerit (Fig. 5), según May Lorenzo Alcalá probablemente “el libro de poemas [rioplatense] más futurista de la década del veinte, no sólo por su contenido, sino porque la tapa responde estrictamente a la estética del movimiento” (2009: 155). Además de la carátula, deslumbra el interior: planos geometrizados, caleidoscópica convivencia de texturas diferentes de los mismos y desarticulación de los elementos figurativos son las líneas guías de las imágenes que ilustran el libro, acompañando poemas con títulos elocuentes como “Automóvil” y “Josefina Baker”.

11 A nivel de ilustración interna no se puede no mencionar una de las pocas representaciones artísticas de la época de una proyección de cine: se debe a Adolfo Bellecq que, en una xilografía del libro *Historia del arrabal* (1922) de Manuel Gálvez, muestra un biógrafo dedicado a cintas pornográficas en un local del bajo porteño.



Fig. 4. Anónimo (contratapa) para 50 Close-ups de Roberto el diablo. Ciudad de México: Ediciones Botas, 1935. 19 x 12,2 cm.



Fig. 5. Adolfo Travascio para Antena, 22 poemas contemporáneos de Marcos Fingerit. Buenos Aires: Tor, 1929. 18,8 x 12,1 cm.

La música jazz (y, en parte, el fox-trot), junto al momento del *cocktail*, definen un gusto refinado y cosmopolita que se consolidó en estas décadas y nutre cuantiosamente la estética vanguardista primero y después, potentemente, la déco, volviéndose, de alguna manera, expresión de la modernidad más desenfadada, sello del *bon vivant*. Los temas están presentes sobre todo en carátulas de revistas —tal vez por su condición intrínsecamente transitoria—, pero a veces afloran en libros también.

Además del estrepitoso baile jazz que el brasileiro Vicente do Rego Monteiro inmortaliza, con toque “ancestralista”, en la tapa de *Montmatre en 1925* de Jean Gravigny, publicado en París, y de la fragmentada tapa de *Jazz* (1935) que el chileno Pascual Brandi Vera compuso para su novela, nos limitamos aquí a dos obras de Macaya que compendian otros ejemplos posibles: las carátulas de *Jazz y Golf* (1930) de Ferrari Amores y de *Cocktail*. (*Para el atardecer de un sábado inglés*) (1932) de Silvia Guerrico (Fig. 6). “Alcanzan ambas gran dinamismo déco, a base de multiplicar diagonales en dibujos y tipografías, pudiéndose distinguir un amplio repertorio de la ‘vida moderna’: “banda de jazz, boxeador y bailarines negros, danzarina mulata, jugadoras de golf y de tenis, trasatlántico, automóvil, rascacielos... todo salpicado por un encendido colorido” (Gutiérrez Viñuales, 2014: 261).



Fig. 6. Luis Macaya para *Cocktail* (*Para el atardecer de un sábado inglés*) de Silvia Guerrico. Buenos Aires: Tor, 1932. 18,8 x 13 cm.

Cerramos con la visualización de otra forma de entretenimiento, esta vez popular como el cine: el fútbol, remarcando que en aquellos años, sobre todo en el Río de la Plata (Argentina y Uruguay sobresalieron, durante los años 20 y 30, tanto en olimpiadas como en campeonatos del mundo y Copas América) este deporte se había vuelto un campo mítico, también para la auto-construcción identitaria nacional. Gran dinamismo, cierta angulosidad, recorridos estructurantes atrevidos de elementos de la cancha que se vuelven piezas rítmicas del conjunto, son elementos comunes en las cubiertas y en los dibujos que el escritor argentino Bernardo Canal Feijóo creó para su primer libro de poesía, *Penúltimo poema del fútbol* (1924). Buen uso del color y del dinamismo aparecieron también en dos libros, salidos probablemente en 1932, que recogen crónicas deportivas del periodista montevideano Wing (Luis Alberto Sciutto) y que tienen como título leyendarias frases, “dichas” en la cancha durante el partido, *Tuya, Héctor!!* (Fig. 7) — sin duda la más atrevida y poderosa— y *Dejala Juan!* El gran caricaturista porteño Lino Palacio, el mismo año, ilustra la “novela argentina- uruguaya” 4 á 2 de Carlos B. Quiroga —que recuerda el resultado de la final del primer campeonato mundial de fútbol, ganado por Uruguay a la Argentina—, con notable e intenso uso de la combinación rojo/azul. A su vez, el también argentino Luzuriaga expresaba en su contribución gráfica a *Shot al arco* (1933) de Monsieur Perichon, el espíritu desafiante de colores ardientes, contrastes y síntesis que dan forma a muchos de los libros acá analizados, además de proponer, una vez más, la figura futbolística más repetida en la gráfica del continente —el arquero volando y tratando de alcanzar una pelota insidiosa—: imagen fijada para siempre en lo que es quizá el afiche latinoamericano más notorio de todos los tiempos, el del Primer Campeonato Mundial de 1930, firmado por el planista uruguayo Guillermo Laborde.

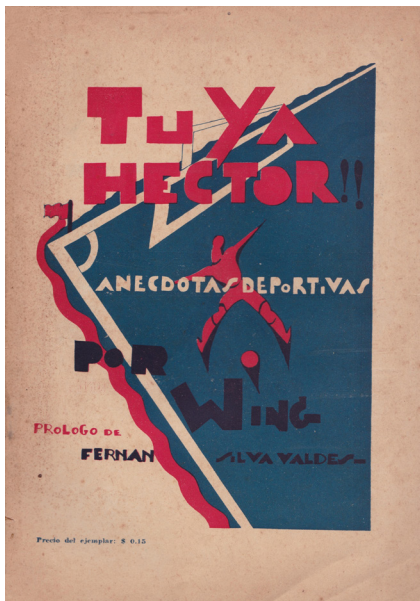


Fig. 7. Anónimo para *Tuya Héctor!! Anécdotas deportivas de Wing*. Montevideo: Talleres Gráficos Prometeo, s. f. [c. 1932]. 24,4 x 17 cm.

Fuera de la urbe

Contrayendo un poco el ámbito de uso de los nuevos medios de transporte, trasladándose, en otras palabras, hacia el sector acaudalado de la ciudadanía, se destacan dos formas de movilidad exclusivas que servían, justamente, para salir de la ciudad, en busca de comodidad y aventura (en sentido burgués).

El transatlántico o el “yacht”, apareció tímidamente, siempre ligado a un estilo de vida elegante, desenfadado y en definitiva “moderno”¹²: el anónimo diseñador de *Periplo* (1930), el primer libro del argentino Juan Filloy, utilizó, con un estilo déco fuertemente geometrizable, la proa del barco vista en contrapicado desde el mar, típica de la representación publicitaria de los transatlánticos de la época (la más recordada es la del ucraniano-francés A. M. Cassandre, en realidad posterior).

Recurso similar empleó el chileno Huelén (Juan Francisco González, hijo) para la carátula de *Cap Polonio* (1935) de Joaquín Edwards Bello, mientras que para las ilustraciones internas modeló airoas imágenes, parecidas a las de la cubierta anónima de *Barcos anclados* (1933) del uruguayo Raúl Baethgen. En ella —“novela de ambiente balneario” revela el subtítulo— se concentran varios elementos de la burbujeante vida de los ricos: las velas hinchadas por el viento, la rueda de un ostentoso auto deportivo que asoma, los elegantes vestidos de las figuras, enmarcadas entre energéticos planos y letras. Temáticamente a las antípodas, se puede mencionar la impactante, y fuertemente anti-naturalista cubierta que la gran pintora y escultora chilena Laura Rodig preparó para *Hombres de máquina* (1934) de Laurencio Gallardo (Fig. 8): en su corazón los obreros, dos siluetas idénticas, que alimentan el barco con su duro trabajo.

Contundente la presencia de aviones (y de hélices), otro favorito de la modernolatría futurista italiana (que llegó a plasmar una aeropintura y una aeropoesía como géneros independientes). El estridentista Kin Taniya (Luis Quintanilla del Valle) le dedica un poemario homónimo, *Avión* (1923) cuya tapa —una hélice incorporada a las letras— es obra del Dr. Atl (Gerardo Murillo). Parecida, aunque más compleja, es la composición que el autor anónimo de *Looping* (1929) del chileno Juan Marín implementó, otra vibrante hélice que esta vez parece chupar, creando un espiral verbal (que “cierra” también en *loop*), los caracteres del título y el año de edición. Casi siluetas de aviones (uno de papel), con volitivos campos de color como fondo y abultado uso de letras protagonizan dos cubiertas argentinas “parecidas”, pese a la general diferencia de estilo de sus autores: Macaya para *Aterrizaje* (1931) de Justo G. Dessein y Juan Bautista Dell’Acqua para *Más allá* (1933) de Pedro Jorge Garbi.

12 Es menester recordar que este medio de transporte es citado directamente en el célebre manifiesto estridentista (1922) de Manuel Maples Arce: “es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapason propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente —Ruiz Huidobro— junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las bluzas [sic] azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida” (Verani, 2003: 99).



Fig. 8. Laura Rodig para *Hombres de máquina* de Laurencio Gallardo. Santiago de Chile: Walton, 1934. 21 x 17 cm.

Hipótesis

¿Cómo se podría leer, retrospectivamente, este florecimiento de representaciones concretas de los elementos de la modernidad que estaban caracterizando a la época, más allá de una casi fisiológica puesta al día temática? Una hipótesis de lectura del fenómeno —además del obvio deseo de los diseñadores gráficos y artistas involucrados de explotar la carga simbólica del empuje tecnológico— podría ser la de pensar estas manifestaciones gráficas modernolátras como el “negativo”, absolutamente dialéctico, de la ola neo-ancestralista que marcó el diseño de varios países del continente en los mismos años. Si por un lado toda la novísima parafernalia tecnológica y los pasatiempos a la moda llenaban las carátulas para inscribirse en una suerte de transversal globalismo proyectado hacia un futuro homologado, pero exaltante, por el otro crecía paralelamente una mirada hacia el pasado precolonial que “para los latinoamericanos se convertiría en un verdadero laboratorio de vanguardia artística, significando un canal de consolidación de una modernidad propia” (Gutiérrez Viñuales, 2023: 796).

Explotando las mismas, nuevas herramientas gráficas y tipográficas, proponían, en perfecto contrapunto, la reelaboración de, y el entusiasmo por, las propias tradiciones ancestrales, abrevando en el riquísimo catálogo visual de las diferentes artes indígenas y mezclándolo con algunas soluciones estéticas de las vanguardias. De alguna manera podría parecer como lo local versus lo foráneo y lo ancestral versus lo nuevo. En realidad, fueron dos caras de la misma medalla, inseparables en la construcción identitaria. Como lo había resumido José Carlos Mariátegui, —peruano como el Vallejo que abre este artículo— en el primer número de su revista *Amauta*, el conocimiento de uno mismo es crucial si está inscripto en el conocimiento del entero planeta, novedades incluidas: “consideraremos siempre al Perú dentro del panorama del mundo. Estudiarémos todos los grandes movimientos de renovación políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos. Todo lo humano es nuestro. Esta revista vinculará a los hombres nuevos del Perú, primero con los de los otros pueblos de América, enseguida con los de los otros pueblos del mundo” (Mariátegui, 1926: 5).

Bibliografía

- Álbum Montevideo 1830-1930. (1930). Montevideo: Talleres Gráficos “Claridad”.
- Bardi, P. M. (1978). *O Modernismo no Brasil*. San Pablo: Sudameris.
- Bueno, R. (1998). La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXIV, 48, 25- 37.
- Carvalho, B. (1999). “Mademoiselle Cinema” é best-seller moralista. *Folha de S. Paulo*. Disponible en: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq09099917.htm> [Consultada el 18- 04-2025]

- Darío, Rubén (1988). Marinetti y el Futurismo. En N. Osorio. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (pp. 3-7). Caracas: Ayacucho.
- Ferreiro, A. M. (1930). El entrecasa del arte. *Cartel*, I, 2, 1.
- Gárate, M. V. (2017). *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)*. Río de Janeiro: Papéis Selvagens Edições.
- Gutierrez Viñuales, R (2014). *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910- 1936)*. Buenos Aires: CEDODAL.
- Gutierrez Viñuales, R. (2023). Precolombinismos y ancestralismos. En R. Boglione y R. Gutierrez Viñuales. *Diagramando la modernidad. Libro y diseño gráfico en América Latina, 1920-1940* (pp. 795-805). Barcelona-Las Heras: RM-La Bahía.
- Huidobro, V. (1914). El futurismo. En V. Huidobro. *Pasando y pasando. Crónicas y comentarios* (pp. 163-171). Santiago de Chile: Imprenta de Chile.
- Lorenzo Alcalá, M. (2009). *La esquivo huella del futurismo en el Río de la Plata. A cien años del primer manifiesto de Marinetti*. Buenos Aires: Patricia Rizzo Editora.
- Maase, K. (2016). *Diversión ilimitada: el auge de la cultura de masas (1850-1970)*. México-Madrid: Siglo XXI.
- Maples Arce, M. (1924). *Urbe*. Ciudad de México: Cultura.
- Maples Arce, M. (2003). Hoja de vanguardia N. 1. Comprimido estridentista. En H. Verani. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (pp. 97-103). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Mariátegui, J. C. (1926). Presentación de “Amauta”. *Amauta*, I, 1, 1926, 5.
- Mejías-López, A. (2010). *The Inverted Conquest. The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Nervo, A. (1909). Nueva escuela literaria. *Boletín de Instrucción Pública: Órgano de la Secretaría del Ramo* (México, D. F., México). T. XII, 4, 929-935.
- Nochlin, L. (1991). *El realismo*. Madrid: Alianza.
- Oubiña, D. (2009). La piel del mundo. Horacio Coppola y el cine. En Horacio Coppola. *Los viajes* (pp. 191-209). Buenos Aires, Galería Jorge Mara/La Ruche.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Soto Veléz, Clemente (2003). Manifiesto atalayista. En H. Verani. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (pp. 134-135). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo, C. (1973). Estética y maquinismo. En C. Vallejo. *El arte y la revolución. Obras completas*. Tomo segundo (pp. 54-56). Lima: Mosca Azul Editores.