

# VIBRACIÓN GRÁFICA



**TIPOGRAFÍA DE VANGUARDIA  
EN URUGUAY (1923 - 1936)**



*Siete cuentos uruguayos.*  
Montevideo: Editorial Mural, 1929.

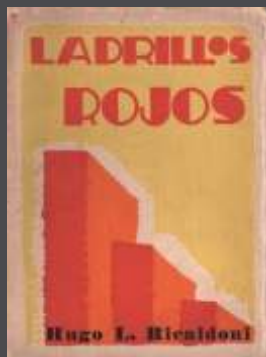


Carlos Scaffo. *El astro de los vientos.*  
Montevideo, Imp. J. Florensa, 1929  
[Carátula de Luis Alberto Fayol].

Si durante los años 20 – lapso en que nacieron y se agitaron las vanguardias en Latinoamérica – emergió en Uruguay, una relevante inquietud formal en la poesía, no pasó lo mismo en las artes plásticas: como recordaba Gabriel Peluffo “en los artistas nacionales de este período, aun en aquellos que ensayaron un desacato mayor a los formulismos expresivos tradicionales [...] predominó el ánimo de no violentar ciertos límites”<sup>1</sup>. En síntesis, el país no tuvo una verdadera, sistemática, vanguardia pictórica o escultórica. Sin embargo, en ámbito visual, varios de los cambios que futuristas (sobre todo italianos), dadaístas, expresionistas, etc. en Europa habían impuesto a la gráfica de sus publicaciones fueron absorbidos, adaptados y así empleados con soltura dentro del sistema editorial uruguayo. *Vibración gráfica* – muestra que forma parte de la octava edición del Coloquio Internacional Montevideana dedicado a los “Nuevos mapas de las vanguardias, miradas desde (o hacia) América Latina” – expone una , extensa (aunque, por cierto, no exhaustiva) galería de libros, revistas y otros impresos que alardean soluciones novedosas en el campo tipográfico. La premisa es que en Uruguay – como varias de las publicaciones seleccionadas demuestran – no siempre una tapa de corte vanguardista custodiaba un libro con las mismas características. Si en la segunda mitad de los años 20 a menudo se encuentra esta combinación, entrados en los 30 valió casi siempre lo contrario: a la novelería e impacto de la presentación plástica corresponden textos “tradicionalistas”, “viejos” y, en ocasiones, olvidables (con la llamativa excepción de *Aliverti líquida*, verdadero *tour de force* de malabarismos tipográficos). También hay que adelantar que la investigación, por razones de tiempo y



Junio Aguirre.  
*Eutrapelia pastoril y gandulesca*.  
Montevideo: Editorial Gutenberg, 1928.  
[Carátula de Héctor Fernández y González].



Hugo L. Ricaldoni. *Ladrillos rojos*.  
Montevideo, Impresora Urugaya, 1931  
[Carátula de Héctor Sgarbi].

espacio, se movió casi exclusivamente en el campo literario, lo cual no significa, por supuesto, que no haya habido una renovación tipográfica profunda en otros rubros, por ejemplo el publicitario.

Es a partir de los primeros años de la tercera década del siglo XX que “el desarrollo tecnológico y la instalación de industrias y comercios locales propiciaron la aparición [...] de identidades con características visuales propias”<sup>2</sup> que miraban, con mayor o menor intensidad, al gran quiebre producido por la “revolución tipográfica futurista” estructurada como “un verdadero sistema de comunicación escrita, conexas a valores icónicos, donde el mensaje gana fisicidad, corporalidad, gestualidad”<sup>3</sup> (y a sus encarnaciones dadaístas y constructivitas) desarrollando, naturalmente, una voz propia. A las cansadas carátulas floridas, hijas de los humores *art nouveau*, a un incipiente gusto por la elegancia racional *art déco*, a la extrema sobriedad de la mayoría de las vestimentas tipográficas de los libros de poesía (por ejemplo, con algunas excepciones, los de Orsini Bertani)<sup>4</sup>, se empiezan a sumar periódicos literario-artísticos y libros cuyas tapas se atreven cada vez más tanto en el uso del color (tintas fuertes, véase el amarillo de fondo de *Himno del cielo* y de los *ferrocarriles* de Parra del Riego) como de caracteres nuevos o relativamente nuevos (por ejemplo, se abandonan progresivamente “fuentes” con remates muy frondosos, se empiezan a ver los de palo seco, mientras abundan los de tipo *stencil*), flirteando con la abstracción y con las imágenes, a menudo estilizadas, de fuerte contraste.<sup>5</sup> Ciertamente la técnica que más caracteriza la vanguardia tipográfica en Uruguay es la xilografía (y, casi en igual grado, el linograbado) “[que] permitía lograr formas llenas, consistentes, que se





Arturo Despouey. *Episodio*.  
*Film literario*. Río de la Plata  
(Montevideo): Editorial Campo, 1930.  
[Carátula de Humberto Frangella].



Hildebrando de Lima.  
*O macaco electrico*.  
Recife, Pernambuco: Typographia Central, 1928.  
[Carátula de Paulo Cavalcanti].

desconocida Cécica Silva.

Una de las vetas fundamentales de la renovación tipográfica uruguaya se halla en un uso paroxístico del *lettering*: coincidentemente con la aparición del primer libro realmente rupturista del país, el ya citado poemario de Parra del Riego, los artistas o tipógrafos (o sea aquellos “«dibujantes» [...] de las imprentas que llevaban a cabo el trabajo de diseño gráfico sin saber que eran «diseñadores gráficos»”) aprenden a armar las carátulas de las novedades literarias enteramente alrededor de las letras que conforman título y autor y que pasan a ocupar expresivamente el entero espacio de la tapa, a menudo en composiciones temerarias. A veces fueron pensadas operando *ex-novo*, en otros casos basándose en caracteres que habían tenido especial suerte en la tipografía constructivista y sobre todo futurista y que promovían “«la contaminación semiótica» entre el registro lingüístico y la imagen”<sup>8</sup>. Afines a “la superación de la solemnidad de lo decorativo a favor de lo funcional, la despreocupación en relación a la simetría como en las construcciones de la arquitectura racionalista, la necesidad de la rapidez de la comunicación”<sup>9</sup>, típica de la gráfica innovadora del momento, son las portadas que usan letras que varían, con más o menos relevancia, los (entonces) flamantes *types* de derivación futurista y Bauhaus, *Mefistofele*, *Fonderia*, *Albers*, *Futura*, etcétera. Lujosos ejemplos en este sentido son *El posadero que hospedaba sueños sin cobrarle nada* de Paulina Medeiros; *El libro Fragmentario* de Wifredo Pi, con brillante y metaliteraria “fragmentación” del título por mano del pintor de Durazno Eliseldo Piriz; la anónima tapa de *La nave del Alba* de Jesualdo, cuyas letras de palo seco son perfectamente encerradas en un cuadrado invisible, ejemplo extremo de racionalización del mensaje. Hay otra tendencia,

Alfredo Mario Ferreiro. *El hombre que se comió un autobús.*  
*Poemas con olor a nafta.*  
Montevideo: La Cruz del Sur, 1927.  
[Carátula de Melchor Méndez Magariños].



*La Cruz del Sur.* Revista mensual de arte e ideas,  
dir. Alberto Lasplaces, n. 8,  
Montevideo, noviembre de 1925.  
[Carátula de Ada Frisch].



*Vanguardia.* Revista de avance,  
dir. Juan Carlos Welker y Juvenal Ortiz Saralegui, n. 2,  
Montevideo, octubre de 1928  
[Carátula de Héctor Fernández y González].



*Mural.* Revista de arte, dir. Humberto Zarrilli,  
Montevideo, febrero de 1926. [Grabado de Federico Lanau].

Atahualpa Del Cioppo. *Rumor*.  
Montevideo: Impresora Uruguaya, 1931.  
[Carátula de Humberto Frangella].



Lika Prats. *Pétalos*.  
Montevideo: Impr. García Morales, 1934.



César Vallejo. *Trilce*.  
Lima: Talleres de la Penitenciaría de Lima, 1922.  
[Carátula de Víctor Morey Peña].



Jesualdo (Sosa).  
*Nave del alba pura*. Montevideo: s.e., 1927.



Wifredo Pi. *El libro fragmentario*.  
Durazno: talleres gráficos  
“El Progreso”, 1930.  
[Carátula de Eliseldo Piriz].



Luis Giordano. *Luciano y los violines*.  
Montevideo: La Cruz del Sur, 1930.

dentro del mismo rubro, que definiría “libre”, no marcada por el geometrismo: véase por un lado la xilografía de Julio Verdié – también pintor de larga y sobresaliente trayectoria – que adorna la tapa de su misma novela *Hilván* o la carátula caligráfica (escrita por el mismo poeta) del *Libro de imágenes* de Humberto Zarrilli – más cercano a la escritura manual adoptada en muchas publicaciones del primer futurismo ruso.

Se puede además aislar a figuras que operaron con consistencia en las artes gráficas, produciendo obras de gran valor: junto al trabajo de pintores de primera plana – Alfredo De Simone y Héctor Sgarbi (que ilustran respectivamente *Él* de Mercedes Pintos y *Ladrillos rojos* de Hugo Ricaldoni) – se destacan Humberto Frangella, que diagramó la portada de *Episodio* de Arturo Despouey con un aire suprematista de corte rústico y la de *Rumor* de Atahualpa del Cioppo donde se acoplan el temblor futurista y el refinamiento *art-deco*; Luis Fayol con su geometría refinada condensada en las carátulas de dos libros de Vicente Basso Maglio además de cierta ondulación casi balliana en *El astro de los vientos* de Carlos Scasso. Es menester también señalar un libro de Luis Giordano (probablemente el prosista más “de vanguardia” del momento), *Luciano y los violines* de 1929, como único caso de inquietud también “material”: su tapa es totalmente metalizada y vale la pena recordar que uno de los ápices de la producción futurista italiana, heraldos del moderno libro de artista, fueron dos *litolatte* de 1932, volúmenes totalmente constituidos por hojas de lata litografiada<sup>10</sup>. Por el lado de la extrema experimentación sobre el medio (de la revista al *poster*) va también *Mural. Revista de arte*, dirigida por Humberto Zarrilli, que en vez de llegar a las librerías se pegaba como un afiche en las paredes de las calles de Montevideo.<sup>11</sup>





Arturo Carlos Masanés.  
*En Zigzag por los Paralelos*.  
Vol. I (1933) y Vol. II (1935).  
Montevideo: Imprenta “El Siglo Ilustrado”.

La primera entrega apareció en el febrero de 1926 y sólo había habido tres precedentes, *Actual. Hoja de Vanguardia* en México (1921), *Prisma* en Buenos Aires (1921-22) y *Antena. Hoja vanguardista* en Valparaíso (1922).

Junto a la producción uruguaya se da una pequeña muestra de la tipografía de avance desarrollada paralelamente en otros países latinoamericanos, donde sobresale una rarísima primera edición del *Trilce* de César Vallejo, con sus letras deformadas y enérgicas que acompañan con firmeza uno de los primeros retratos del poeta. Enmarca la exposición un florilegio de piezas de Rafael Barradas, custodiadas en el MNAV, también ligadas al diseño gráfico: algunos dibujos y bocetos (por ejemplo para la revista *Tableros*) que atestiguan cómo el uruguayo se volvió figura capital en la gráfica del ultraísmo español, tanto que en el camino de esta corriente “hay [...] un antes y un después de Barradas, presente en tantas [...] revistas [...] y en algunos de los pocos libros que produjo el movimiento”.<sup>12</sup>

*Vibración gráfica*, además de ser una aventura más en la necesaria arqueología del papel, quiere confirmar que la “vanguardia aplicada” – como recientemente ha sido definida la palingenesis gráfica del siglo pasado –<sup>13</sup> nada le envidia a su hermana y que sus mejores manifestaciones no se quedan atrás, cualitativamente, en relación a artefactos considerados tradicionalmente más nobles.

Riccardo Boglione  
Curador

T  
A  
B  
L  
E  
R  
O  
S  
-  
Z  
·  
S  
-



Rafael Barradas  
no coloreado

1. Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura en Uruguay: vol.1, el imaginario nacional-regional 1830-1930* [1988]. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2008, pp. 73-74.
2. Rodolfo Fuentes, "El estructurador invisible", en *Los veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario 1916-1934*, Montevideo, Museo Blanes, 2004, p. 103.
3. Claudia Salaris, *La rivoluzione tipografica*, Milán, Sylvestre Bonnard, 2001, p. 6.
4. Discurso a parte merecería el cuidado gráfico y tipográfico de Roberto de la Carreras en la confección de sus volúmenes literarios.
5. Resulta ausente en el Uruguay de estos años el uso del collage fotográfico, impulsado por el futurismo ruso, utilizado por el surrealismo y que fue retomado, más modestamente, en España.
6. Peluffo Linari, cit., p. 80.
7. Fuentes, cit., p. 28.
8. Alessandro Ghignoli, "Los lenguajes poéticos marinettianos en el futurismo; de lo visual a lo sonoro" en A. Ghignoli y Llanos Gómez (dir.), *Futurismo, la explosión de la vanguardia*, Madrid, Vaso Roto, 2011, p. 47.
9. Claudia Salaris, *Marinetti editore*, Bolonia, Il Mulino, 1990, p. 274.
10. Siempre en ámbito futurista, ya en 1924 había aparecido, en copia única, una versión de la Salomé wildiana por Fornari con tapa de aluminio y sucesivamente usaron cartulina metalizada Diulgheroff, Taverna futurista di Santopalato (1929), Trimarco, Alta velocità (1933) y Civello, Aria madre (1941).
11. Zarilli en 1928 dirigió una *Revista Oral*, como lo había hecho Alberto Hidalgo tres años antes en el café Keller de Buenos Aires: se "decía" todos los jueves en "La Casa del Arte" de la calle San José.
12. Juan Manuel Bonet, *Impresos de vanguardia en España 1912-1936*, Valencia, Campgráfico, 2009, p. X.
13. *La vanguardia aplicada (1890-1950)*. Madrid, Fundación Juan March, 30 de marzo -1 de julio 2012.

Mecánico, Rafael Barradas  
Acuarela y tinta, 22 x 14 cm  
Colección MNAV



Se agradece la colaboración y el apoyo de Alfredo Carril, Héctor Gómez, Carlos Pazos, Wilfredo Penco, José Carlos Thissen y de la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL), UdelAR

Retrato, Federico Lanau  
Grabado, 11.5 x 9 cm  
Colección MNAV



## MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ricardo Ehrlich  
Ministro

Oscar Gómez  
Subsecretario

Pablo Álvarez  
Director General

Hugo Achugar  
Director Nacional de Cultura

Enrique Aguerre  
Director del Museo Nacional de Artes Visuales



**mnav**  
Museo Nacional  
de Artes Visuales

Tomás Giribaldi 2283  
esq. Julio Herrera y Reissig  
Telefax: (598) 2711-6054  
2711-6124 - 2711-6127  
Parque Rodó  
Montevideo - URUGUAY - CP: 11300

### Líneas de ómnibus:

17 / 116 / 117 / 128 / 145 / 149 / 157 / 174  
182 / 192 / 199 / 300 / 405 / 407 / 522 / 582



<http://www.facebook.com/MNAVmec>



<http://twitter.com/MuseoMNAV>

[mnav.gub.uy](http://mnav.gub.uy)



U.S. EMBASSY  
EMBAJADA DE LOS  
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA  
MONTEVIDEO - URUGUAY

EMBAJADA DE LOS ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

Julissa Reynoso  
Embajadora



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Rodrigo Arocena  
Rector



FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

Álvaro Rico  
Decano

