

Recibido: Agosto 2022 **Aceptado:** Octubre 2022**Cita (APA):** Valenzuela Suárez, C. C. [2022]. Los grabados de José Sabogal en libros y revistas: aportes al diseño gráfico peruano a inicios del siglo XX. *Revista Arte y Diseño A&D*, 9, 16-29. <https://doi.org/10.18800/ayd.202201.002>

Artículo

Los grabados de José Sabogal en libros y revistas: aportes al diseño gráfico peruano a inicios del siglo XX

José Sabogal's engravings in books and magazines: contributions to Peruvian graphic design at the beginning of the 20th century

Claudia Catherine Valenzuela Suárez¹

Resumen

José Sabogal, con otros intelectuales, reflexionaron sobre sus preocupaciones en torno a la complementariedad del texto con la imagen y el artefacto que las contenía. Era una disciplina incipiente, sin nombre. Sin embargo, era un fenómeno cultural que conjugaba el conocimiento, la estética y la literatura, y transformaba las revistas y libros ilustrados en objetos de valor simbólico y sociocultural. Esos artefactos del pasado son en la actualidad invaluable y se les considera piezas de valor histórico que permiten construir una genealogía de la disciplina del diseño anterior a su institucionalización hacia 1960. El contexto artístico y gráfico de las décadas de los años veinte y treinta fue un laboratorio de experimentación de la ilustración gráfica y la xilografía, que consolidó el concepto de la imagen gráfica².

Palabras clave: José Sabogal, arte peruano, diseño peruano, siglo XX, genealogía del diseño, imagen y texto, cultura visual

Abstract

Sabogal, along with other intellectuals, reflected on their concerns about the complementarity of the text with the image and the artifact that contained them. It was an incipient discipline, without a name. However, it was a cultural phenomenon that combined knowledge, aesthetics and literature, and transformed magazines and illustrated books into ob-

1 Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima, PERÚ. Correspondencia (Corresponding author): cvalenzuela@pucp.edu.pe

2 El caso de la xilografía a comienzos del siglo XX en el Perú es un caso sui generis. Tuvo un rol fundamental en la producción de revistas culturales y creó un diálogo entre su función y su valor estético. La xilografía forjó su independencia como pieza artística a través del desplazamiento de la imagen subalterna a la artística y generó un espacio expositivo que se equiparó con la pintura hegemónica institucional de la época. Su institucionalización se dio a partir de la década de los cuarenta, cuando se fundó el taller de grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú.

jects of symbolic and sociocultural value. These artefacts of the past are now invaluable and are considered pieces of historical value that allow us to build a genealogy of the design discipline prior to its institutionalization around 1960. The artistic and graphic context of the 1920s and 1930s was a laboratory for experimentation in graphic illustration and xylography, which consolidated the concept of the graphic image.

Keywords: José Sabogal, Peruvian art, Peruvian design, 20th century, design genealogy, image and text, visual culture

1. Introducción

En la investigación *De la ilustración gráfica a la pieza artística autónoma: modernidad y vanguardia en la xilografía de José Sabogal* (Valenzuela, 2020)³, se demostró el influjo fundacional de este emblemático artista y de otros actores en lo que actualmente se conoce como la disciplina del diseño gráfico. Uno de los objetivos que propongo visibilizar en este artículo es que Sabogal, propulsor del movimiento cultural indigenista, fue un artista gráfico con amplio conocimiento de la industria gráfica de su época.

Hacia fines del siglo XIX, en medio del proceso de consolidación y modernización del país, la industria editorial logró un significativo auge, específicamente en Lima. Tras la guerra con Chile, aparecieron numerosos periódicos ilustrados y en ese campo existieron roles categorizados, como el de editor, quien usualmente era un empresario o un intelectual, asimismo, había el rol de impresor, tipógrafo y linotipista.

Por su lado, el dibujante fue considerado como un artesano. Los dibujos y gráficos, usualmente grabados con la técnica de la litografía, “tuvieron la función básica de transmitir y complementar la información, y a la vez cumplieron una función secundaria, igualmente importante, atraer al lector” (Victorio Cánovas, 2014, p. 59).

“A partir del siglo XX, 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” (Gutiérrez, 2014, p. 73), por medio de la cual las formas de trabajo se consideran de igual manera en todas las esferas que la rodeaban. En ese proceso de ruptura de jerarquías, diversos roles técnicos de impresión fueron redescubiertos y reinventados por artistas plásticos y escritores que se involucraron en esos procedimientos técnicos, como parte de su proceso creativo.

La eclosión de la publicación de revistas culturales en general, las de élite y vanguardia, así como las literarias, demandaron la tecnificación de procesos del mundo editorial⁴. La imprenta y la xilografía permitieron el crecimiento industrial, cultural, artístico y gráfico. Sabogal operó con la lógica de un artista visual vanguardista a través de la xilografía, tanto en el campo artístico como en el arte gráfico. Por ello, pudo apropiarse y reinventar objetos culturales locales del pasado e introducirlos en su contexto, entretejiéndolos y presentándolos con estéticas modernistas, vanguardistas, contemporáneas y globales.

3 Tesis para obtener el grado de maestría en Historia del Arte y Curaduría en la Universidad Pontificia Universidad Católica del Perú en el 2019. El documento completo se encuentra en <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/15604>

4 Luis Alberto Castillo menciona que gran parte de las transformaciones -en los modos de producción, materiales, técnicas de encuadernación, formatos, diseño- han sido llevadas a cabo por personas vinculadas al mundo y negocio editorial, que lograron convertir al libro [y la revista] en un objeto de consumo (Castillo, 2019, p. 14).

El conocimiento y praxis de Sabogal en el campo gráfico se dieron en el contexto de la conjunción entre el grabado y la imprenta, el texto y la imagen, el periodismo y la comunicación, por lo que marcó un hito histórico, cultural y artístico con implicancias en la industria editorial, que tuvo repercusiones en el nivel social y político.

Sabogal exploró cada movimiento y a cada artista a través de su trabajo en la madera y retomó lo mejor de ellos, tanto el simbolismo y primitivismo de Klimt y Gauguin, como la fuerza e intensidad del trazo de los expresionistas alemanes. Asimismo, desarrolló y expandió las posibilidades de la multiplicidad de la imagen en el campo del arte gráfico, y conectó el mundo editorial a través de los libros y revistas.

Desde una perspectiva interdisciplinaria y semiótica, analizo su praxis y obra teniendo en cuenta los aspectos formales y estéticos con el fin de visibilizar vínculos y tensiones, flujos de lo local y lo global, resistencias e irrupciones, así como la pertinencia del pasado y del futuro que confluyen en la imagen grabada. Imagen que responde, por un lado, a su interés por desarrollar un proyecto mestizo propio y por otro lado, atender los diferentes encargos de la obra de Ruza, de María Wiese y de Mariátegui en *Amauta*.

Dichas obras expresan la experimentación y versatilidad del artista en la construcción de la imagen grabada, valiéndose de diferentes estéticas y referentes visuales universales como un proceso creativo de búsqueda. Es decir “la experimentación como fórmula de creatividad objetiva (es) imprescindible para superar los condicionantes primarios de la experiencia estética” (Murias, 2005, p. 5). Tal fue el proceso creativo experimental que se dio en los libros y las revistas.

Las revistas y libros ilustrados como artefactos tuvieron la necesidad de extenderse y persistir en un contexto de pensamiento y miradas extremas. Su permanencia en la actualidad nos permite leer a los y las productoras que hicieron posible las referidas publicaciones, rompiendo paradigmas teóricos, creando y entendiendo nuevos discursos del conocimiento estético y gráfico a partir de la observación de estas. Analizo el pensamiento-acción de Sabogal a través de su vínculo con el campo editorial y lo comparo y equiparo con prácticas de la disciplina del diseño gráfico. Por tanto, me refiero a él como uno de los primeros directores gráficos del Perú en los inicios del siglo XX.

2. Ilustraciones y grabados simbolistas y primitivistas en los libros de Daniel Ruza

De acuerdo con lo señalado, mi objetivo en este apartado es demostrar, a través de la comparación con determinadas obras de artistas europeos, los intercambios, préstamos y semejanzas formales, así como la interacción entre la imagen grabada con el texto.

Desde esa perspectiva, señalo tres obras literarias ilustradas con xilografías por José Sabogal que revelan su adhesión al simbolismo: *Así ha cantado la naturaleza* (1921), *Madrigales* (1921) y *El atrio de las lámparas* (1922). Las ilustraciones muestran la influencia del *art nouveau*, del simbolismo decadentista y del primitivismo simbolista, que fueron yuxtapuestos de manera sutil y significativa. Identifico los artistas en los que Sabogal se inspiró entre finales de siglo XIX e inicios del XX. Ellos son: Pierre Puvis de Chavannes, Paul Gauguin y Edvard Munch.

En *Madrigales* (1921), las ilustraciones que acompañan a los poemas son un corpus de imágenes con la técnica de tinta que posteriormente fueron grabadas. Se observa la presencia de líneas estilizadas para definir cuerpos de mujeres y la audaz composición

en cuanto al manejo del espacio. El artista concibió dichas obras para xilografía. Esto se corrobora con el pie de página del libro que menciona Sanmartí y Cía. Editores, donde se ejecutaron los grabados para ser impresos en papel a partir de las ilustraciones de Sabogal.

Para la muestra de esta unidad de análisis he seleccionado tres ilustraciones de un total de trece que acompañan el texto en *Madrigales*. Cada una de ellas representa una estética diferente y en ellas se ve la explosión del simbolismo y romanticismo, lo que también responde al carácter del texto de Ruza.

La figura 1 de *Madrigales* se vincula con la estética de las mujeres del francés Puvis de Chavannes⁵, de cuerpos robustos, rasgos caucásicos y líneas curvas, que expresan sensualidad. La ilustración de la mujer está acompañada por un texto caligráfico compuesto de manera equilibrada en toda la hoja dice “Oro de Sol”. Dicha imagen-texto acompaña el siguiente poema de Ruza (1921) (*Fig. 1*):

*El sol ha llegado buscando tus cabellos rubios.
Brilla en tu frente su alegría y su ardor en tus labios
Entre las hebras doradas juegan sus luces de oro.
El sol ha llegado buscando tus cabellos rubios.*

Este poema simbolista expresa un erotismo pueril en torno al romanticismo. El concepto fue claro para Sabogal, quien sintetizó dicho poema en “Oro de Sol”, frase que a través de su representación gráfica dialoga con la figuración de la mujer, ambas expresadas en una imagen.

La figura 2 rememora a las místicas mujeres tahitianas de los dibujos y pinturas de Gauguin⁶ con cuerpos redondeados. Los trazos del rostro representan facciones de mujeres asiáticas o andinas con ojos rasgados y alargados y lacia cabellera, como se observa en el personaje de primer plano. Alrededor de ella se sintetizan otros elementos, como la representación del agua en la zona inferior y flores en la zona derecha del personaje. Hacia la izquierda, en la frase escrita a mano que dice “nacén las rosas, mueren las rosas por ti”, Sabogal ejecutó nuevamente una síntesis del concepto del poema para realizar la ilustración, que acompañó el siguiente texto (*Fig. 2*):

En el ruido del mar, en el murmullo
tranquilo de las hojas,
y en el claro decir de las campanas,
repitieron tu nombre.
Pasaron muchos años.....
siglos tal vez..... ¿quién sabe?.....
Un día al encontrarse nuestras vidas
creyeron recordar esas palabras.

5 Puvis de Chavannes, P.(1979). Jóvenes a orillas del mar [Óleo sobre lienzo]. Museo d’Orsay. París. Fuente: www.artstor.org. Puvis de Chavannes, P. (1985). Abundia. [Litografía, 39.7 x 24.2 cm, s/l], National Gallery of Art, Washington, D.C. Estados Unidos de América. Fuente: www.artstor.org

6 Gauguin, P. (1901). *Y el oro de sus cuerpos*. [Óleo, 67 x 76 cm]. Museo de Orsay, París. Fuente: www.artstor.org

*El sol ha llegado buscando tus cabellos rubios.
Brilla en tu frente su alegría y su ardor en tus labios
Entre las hebras doradas juegan sus luces de oro.
El sol ha llegado buscando tus cabellos rubios.*



Fig. 1

En el ruido del mar, en el murmullo
tranquilo de las hojas,
y en el claro decir de las campanas,
repitieron tu nombre.
Pasaron muchos años.....
siglos tal vez..... ¿quién sabe?.....
Un día al encontrarse nuestras vidas
creyeron recordar esas palabras.



Fig. 2

Figura 1. Sabogal, J. Sin título. (1921). [Ilustración grabada 11x17cm]. Biblioteca del Instituto Riva- Agüero. Lima, Perú. Ruzo, D. (1921). *Madrigales*, p.13. Fotografía: Claudia Valenzuela, 2019.

Figura 2. Sabogal, J. Sin título. (1921). [Ilustración grabada, 11 x 17 cm]. Biblioteca del Instituto Riva- Agüero. Lima, Perú. Ruzo, D. (1921). *Madrigales*, p. 21. Fotografía: Claudia Valenzuela, 2019.

En este caso, la ilustración que acompaña al poema crea un contexto y figura la permanencia atemporal del amor romántico. La frase caligráfica “rosas nacen, rosas mueren”, que propuso Sabogal, refuerza el concepto atemporal del poema. Es interesante rescatar que el artista realizó en esas ilustraciones exploraciones caligráficas a partir de su libertad como creador visual, que tuvo como punto de partida el poema.

La figura 3 es quizá una propuesta disruptiva dentro del corpus de ilustraciones para *Madrigales*, porque fue la única ejecutada con una estética diferente que muestra cuerpos que se alargan, se geometrizan y se alejan del motivo naturalista. Una constante fue el acompañamiento caligráfico “*Olvidadas palabras*”. La composición central y el contraste de líneas con los planos negros hacen de esta ilustración una de las más significativas y recordadas de dicho corpus, pues marca la pauta de la praxis exploradora de Sabogal. (Fig. 3)

En la obra poética *Madrigales* se nota la relevancia del simbolismo en la representación de la imagen gráfica y su íntimo nexo con el texto. La sensualidad de la línea revela la capacidad del artista para adentrarse en el discurso decadentista de Rufo.

El poeta después de un año, en 1922, requirió nuevamente los servicios de ilustración de Sabogal para el libro *El atrio de las lámparas*, un conjunto de poemas en torno a la máquina, la especulación, la muerte, lo cotidiano y lo efímero del cuerpo. En esa oportunidad, Sabogal presentó ilustraciones alejadas de la línea sensual y se focalizó en un trazo vibrátil, nervioso, tenebrista y lúgubre.

Una influencia en la obra de Sabogal es la de Edvard Munch, uno de los máximos exponentes del simbolismo, quien se preocupó por la representación expresiva de las emociones y las relaciones personales. Razón por la cual se le reconoce como fuente de inspiración para los expresionistas europeos.

Sabogal adoptó la estética de Edvard Munch⁷ para ejecutar algunas imágenes de *El atrio de las lámparas*, sin perder el hilo conductor simbolista que tiñe la obra general (texto e imagen), como es el caso de las imágenes *La guerra* y *El vuelo* (figuras 4 y 5) que tienen un trazo similar a *El grito* y *Desaparición de Alpha y Omega*⁸ del artista mencionado.

La Guerra (fig. 4) es una composición cerrada en la que se observa un ritmo dinámico, dominado por diferentes direcciones visuales, líneas curvas, diagonales y horizontales. En esa turbulencia destaca un personaje, de trazos más gruesos, lánguido y huesudo con los brazos cruzados ubicado en la zona central superior. Y, en segundo plano, en la zona inferior central, aparece un brazo en posición diagonal hacia el personaje, con los dedos extendidos de las manos. Es una escena abrumadora y dramática, un pedido de auxilio latente, que no es atendido, pues el personaje superior aparenta ser solo un observador. (Fig. 4)

*Ella agita sus brazos imparables
donde puso sus ojos el incendio,
Y está sentada en actitud hierática
donde pasó la guerra.*

7 [2019] s/a. “Munch, one of the most noted Norwegian artists, was concerned with the expressive representation of emotions and personal relationships in his work. He was associated with the international development of symbolism during the 1890s and recognized as a major influence on expressionism”. Fuente: http://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=EDVARD+MUNCH&role=&nation=&prev_page=1&subjectid=500032949

8 Munch, E. (1908). *Desaparición de Alpha y Omega*. [Litografía, 43.8 x 36.3 cm]. The National Gallery of Art, Washington, D.C. Fuente: www.artstor.org
Munch, E. (1986). *El grito*. [Litografía, 35.4 x 25.4 cm]. Museum of Modern Art, Nueva York. Fuente: www.artstor.org



Fig. 3

*Ella agita sus brazos imparables
donde puso sus ojos el incendio,
Y está sentada en actitud hierática
donde pasó la guerra.*



Fig. 4

Figura 3. Sabogal, J. (1921). [Ilustración para grabado, [11 x 17 cm]. Biblioteca del Instituto Riva- Agüero, Lima, Perú. Ruzo, D. *Madrigales*, s/p (1921). Fotografía: Claudia Valenzuela, 2019.

Figura 4. Sabogal, J. (1922). La guerra. [Ilustración para xilografía impresa en papel, 8 x 8 cm]. Biblioteca del Instituto Riva-Agüero, Lima, Perú. Ruzo, D. (1922). *El atrio de las lámparas*, p. 87. Fotografía: C. Valenzuela, 2019.

Sabogal encapsuló dicha narrativa en una sola escena, en la que tradujo el estupor de dichos versos a través de la línea.

En cuanto a la composición, también se registra cierta similitud tanto en *El grito de Munch* y *La guerra* (Fig. 4) de Sabogal; ambas escenas presentan el mismo ritmo compositivo, profusión de líneas curvas, trazos envolventes y cuerpos deshuesados, que transmiten una sensación de vacío y desolación.

Asimismo, considero importante la xilografía *El vuelo* (figura 5) de Sabogal, que nos remite a *Ícaro*. El aporte del artista no es solo a nivel de representación técnica, sino que su obra confluye con la exploración y curiosidad del poeta Ruzo en torno a la máquina aeroplano. La justificación de la representación de motivos mecánicos a través de un ser mitológico es explicada acertadamente por Mirko Lauer (2003, p. 13)⁹. (Fig. 5)

De acuerdo con lo señalado, Sabogal en los primeros años de la década del veinte articuló una dinámica activa entretejiendo estéticas en la imagen para el texto, como se ha visto en la gráfica elaborada para *El atrio de las lámparas*. Es significativo apreciar cómo en un solo conjunto de ilustraciones las imágenes representan diferentes estéticas que determinan la influencia de diversos artistas que le sirvieron de inspiración, en su mayoría pertenecientes a la modernidad de finales del siglo XIX.

Hacer evidente que la actividad creativa de Sabogal dialoga con otras estéticas y vanguardias, y recibe la influencia de artistas que parecían diametralmente opuestos, rompe la visión tradicional de analizar al artista solo a través de su pintura.

3. Nocturnos, una propuesta expresionista para los libros de María Wiese

Entre 1924 y 1925, Sabogal se apropió de la estética primitivista y expresionista europea, y relegó otros influjos. Es preciso señalar, que su viaje a México (1923) y su experiencia con los mates burilados en la sierra central peruana (Villegas 2017 p. 31) fueron un antecedente importante de su nueva propuesta¹⁰.

Las xilografías de Sabogal para la novela *Nocturnos* (1925) de María Wiese muestran que la estética de la imagen no solo está condicionada por el estilo o el significado del enunciado escrito, sino por otros componentes. En este sentido, los encargos editoriales que le solicitaron lo motivaron a indagar en sus propias preocupaciones formales como artista y diseñador a través de la xilografía.

En *Nocturnos*, se aprecia que las líneas del contorno de las xilografías desaparecen y que las formas se definen por diferentes grosores y tipos de trazos, algunos angulosos, rectilíneos o curvos. Las escenas de cada párrafo las representa con trazos dinámicos, los rostros surgen insinuados en altos contrastes que emergen de la penumbra. Estos elementos y recursos revelan el drama que expresa la novela. Las piezas de madera fueron elaboradas en formatos pequeños (de 9 x 11 cm), que luego fueron impresas en un libro que cerrado mide 9 x 13.5 cm.

9 Lauer, Mirko. *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. IEP, 1994. En ese aspecto, la tecnología, como señaló Marx, se vincula con la mitología como forma de tratar en la imaginación la incapacidad de controlar fuerzas reales. La tecnología impone límites y abre perspectivas a la imaginación, y a la ideología. Encontramos en los discursos mitológicos la antípoda y la contraparte de lo tecnológico.

10 En noviembre de 1923, a su regreso de México, Sabogal hizo su primera publicación de imagen xilográfica en la revista limeña *Mundial* (1923, n.º 818, s/p), el retrato acompaña al poema *Las llamas* de José Carlos Chirif, ganador de la medalla de oro en el certamen literario de Huancayo, con motivo de La Fiesta de la Raza el 3 de noviembre de 1923.



Fig. 5

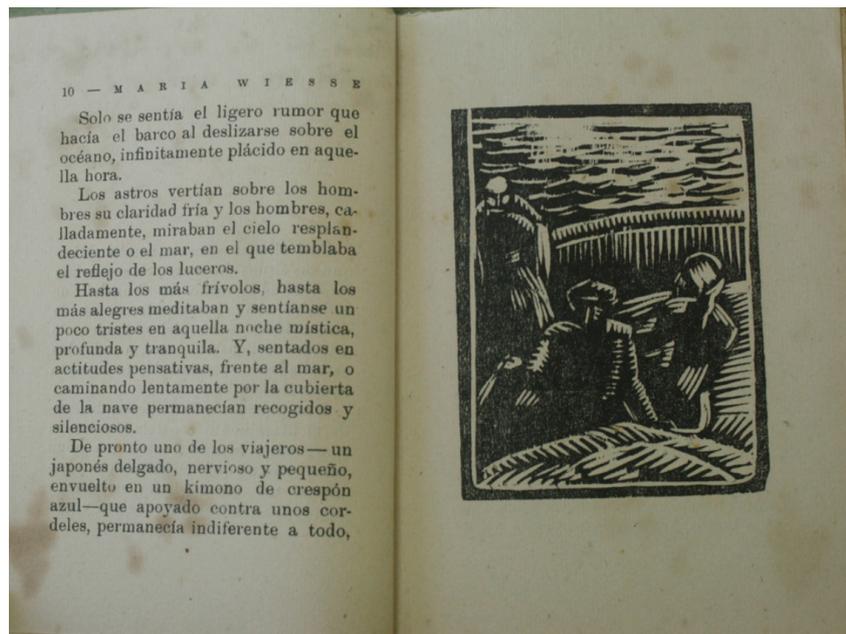


Fig. 6

Figura 5. Sabogal, J. (1922). El vuelo. [Ilustración para xilografía impresa en papel, 8 x 11.5 cm]. Biblioteca del Instituto Riva-Agüero, Lima, Perú. Ruzo, D. (1922, p. 200). *El atrio de las lámparas*. Fotografía: Claudia Valenzuela, 2019.

Figura 6. Sabogal, J. (1925). Sin Título [Xilografía, 6.9 x 9 cm.] Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú. Wiese, M. (1925, p.11). *Nocturnos. Sin título*. Lima, Perú. Fuente fotográfica: Claudia Valenzuela 20219.

Se observa que las ilustraciones de *Nocturnos* (figuras 6, 7 y 8) guardan similitud y correspondencia estética con las obras xilográficas del expresionismo alemán¹¹ por el manejo del claroscuro de grandes superficies negras y las formas rectilíneas irregulares, lo que otorga dramatismo a las escenas cotidianas de la vida. (Fig. 7)

La figura 7 es un grabado que revela la penumbra del rostro de una mujer, en cuyo pecho se dibuja un corazón con cuchillos. El concepto es una propuesta de interpretación simbólica del dolor del alma, el motivo es el corazón que va a ser atravesado por siete cuchillos. El alto contraste y el trazo anguloso de la técnica refuerzan el concepto del dolor. Se observa también una proyección del motivo religioso mariano, fuera del contexto secular.

La novela *Nocturnos* es un texto simbólico que recrea a través de la cotidianidad, la relación de la soledad con la existencia de la mujer y el transcurrir de la vida. Sabogal hace predominar el gran plano negro, mientras que la penumbra es afectada con líneas precisas que van construyendo las formas. Dicha técnica alude al título de la novela, el artista conceptualiza gráficamente la trama y le da pregnancia y jerarquía primordial a la oscuridad, recurso que aplicó sistemáticamente en cada escena de *Nocturnos*.

Los grabados en madera para *Nocturnos* revelan la adhesión de la obra de Sabogal al expresionismo alemán, a través de trazos rectilíneos que generan una percepción vibrátil de la imagen xilográfica que conducen al auge y expansión de la técnica.

Si bien el primer acercamiento de Sabogal a la xilografía se dio en México, es preciso señalar que su vínculo con la gráfica en el campo editorial propició la profusión de referentes internacionales. Asimismo, su estadía en Argentina fue clave para el enriquecimiento de su imaginario visual gráfico, como afirma el historiador de arte Gutiérrez Viñuales (2013).

Otro dato importante de carácter técnico es que las imágenes que acompañan los textos de Ruzo tenían tamaños preestablecidos, determinados por las condiciones de reproducción gráfica que implicaban mayor rapidez en la impresión de grandes tirajes de libros. Las medidas regulares de dichos tacos rectangulares, en vertical, eran de 8 x 11 cm y los cuadrados eran de 8 x 7.5 cm. Esas características fueron una constante que también se usó en *Nocturnos* y *Glosas franciscanas* de María Wiese. Tanto en el caso de Ruzo y de Wiese, la obra final fue un pequeño libro de 10 x 12 cm.

4. Sabogal, actor fundacional del arte gráfico y diseño

Luis Alberto Castillo (2019) reflexiona y critica la postura tradicional que afirma que el vanguardismo peruano estuvo divorciado de la tecnología, a propósito de lo mencionado por Mirko Lauer (2003), quien señala que los procesos mecánicos no fueron usados ni aprovechados por los artistas de los inicios del siglo XX. En contraposición, Castillo analiza los procesos de modernización que se pusieron en marcha a través de la vanguardia, como fue la Imprenta y Editorial Minerva de los hermanos Mariátegui, que supieron “dar un giro tecnológico en la historia de la producción del libro en el Perú, [...] entendiendo la imprenta como base material capaz de transformar las relaciones sociales de producción en el campo de la poesía” (Castillo, 2019, p. 54), la literatura y las revistas culturales en general.

11 Véase los grabados xilográficos del grupo de artistas del colectivo *Die Brücke*, donde sus máximos exponentes fueron E. Kirchner y E. Heckel. Véase también Kollwitz, K. Self-Portrait. (1924). [Xilografía en papel de arroz. 24 x 33 cm]. CAFA, Art Museum, Beijing, China. Fuente: <https://artsandculture.google.com/>

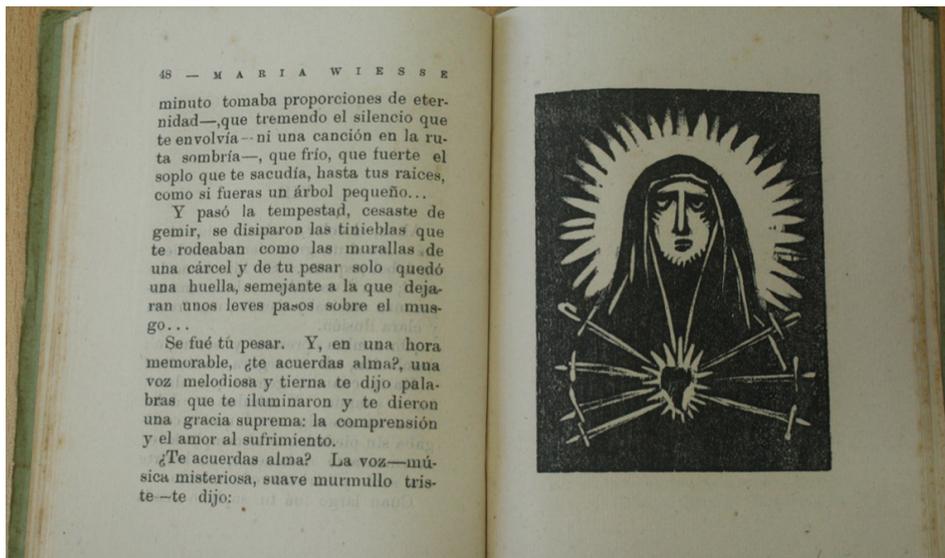


Fig. 7



Fig. 8

Figura 7. Sabogal, J. (1925). Sin título [xilografía, 6 x 9 cm]. Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú. Wiesse, M. (1925, p. 49). *Nocturnos*. Lima. Fotografía: Claudia Valenzuela, 2019.

Figura 8 Sabogal, J. (1925). Sin título [Xilografía, 6,9 x 9cm.]. Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú. Wiesse, M. (1925). *Nocturnos. Sin título*. Lima, Perú.

En consecuencia, es importante reflexionar en los procesos de la imprenta como parte del constructo de protodiseño, incluidas las posibilidades compositivas que permitieron la creación de portadas de libros y revistas, la elección y construcción de tipos móviles, las ilustraciones grabadas y la composición del texto e imagen en una hoja de libro o revista.

En ese contexto, José Sabogal es uno de los actores más representativos y significativos, no solo por su experiencia en la revista *Amauta*, sino por su trayectoria en la década de los años veinte, entre la experimentación y la visión multidisciplinaria del valor comunicacional funcional y estético de la imagen, así como del texto en diferentes productos editoriales.

La actividad desplegada por Sabogal en diversos campos de la creatividad artística y gráfica, permite afirmar que el artista tuvo absoluto dominio y conocimiento de la teoría del diseño, plasmada en una carta dirigida a José Pantigoso:

El esfuerzo de Uds. es bien loable, pero no así el esfuerzo de los tipógrafos e impresores. Es necesario que Uds. vigilen y hagan la “armadura”, buscando de variar el tipo que es bien vulgar. Pero sobre todo la impresión de este último número es sumamente descuidada. Le vuelvo a decir que esa revista podrá adquirir fuerte vida con la colaboración de todos y muy en especial con la presentación. (Pantigoso, 2019, p. 65)

En esa carta fechada en 1931, Sabogal exhortó a Pantigoso aplicar mejoras en la editorial para potenciar la presentación de la revista *Cunan*. Se refiere al uso de familias tipográficas y su aplicación de manera precisa y funcional en la diagramación del cuerpo de texto, así como el cuidado de todo el proceso técnico de impresión para obtener un objeto-revista de primera calidad. Sabogal es consciente de la importancia gráfica y estética que debe tener una revista de vanguardia (Valenzuela, 2020, p. 25).

Sabogal estableció la línea gráfica, el logotipo y también se encargó de seleccionar las imágenes más relevantes para las portadas de la revista *Amauta*. Su desempeño en el campo editorial, no fue solo como dibujante o ilustrador, sino como coeditor gráfico encargado del diseño de portadas. Es decir, trabajó con el fundador y editor José Carlos Mariátegui (Valenzuela 2020, p. 143).

Finalmente, al observar y sistematizar la comparación entre los números de la revista *Amauta*, se puede concluir que la estructura compositiva construyó su identidad desde la arista comunicativa e ideológica, hasta el eclecticismo desde la perspectiva estética. Definitivamente, una innovación de la época que aún no ha sido visibilizada y que abre nuevas preguntas para profundizar el conocimiento del diseño gráfico como disciplina.

5. Conclusiones

La producción gráfica de Sabogal no fue ni modernista ni vanguardista, más bien fue el resultado de diversos procesos simultáneos, tanto de la modernidad como de la vanguardia. Reitero el concepto de imágenes heterogéneas e híbridas, pues estas no se adscribieron a un postulado artístico definido o a una estética fija (Valenzuela, 2020, p. 128).

Afirmo que el contexto local y global influyó en el desarrollo de la xilografía de Sabogal, así como en su capacidad de desarrollar dicha técnica en campos expresivos, como el artístico y el editorial, demostrado en los trabajos por encargo para Ruza, Wiesse y Mariátegui.

Sabogal desarrolló ilustraciones para la técnica de la xilografía antes de 1923, a partir de la obra *El atrio de las lámparas* (Ruzo 1922), que tienen marco negro alrededor. Además, el pie de página de dicho libro menciona la casa donde se mandaron grabar dichos tacos. La mencionada obra condensa los intereses del artista por los movimientos modernistas como el *art nouveau*, el *art deco*, el primitivismo y el expresionismo en diálogo con el influjo simbolista como una constante.

De acuerdo con lo expuesto, resulta evidente el carácter heterogéneo de la imagen xilográfica de Sabogal, las negociaciones entre el objeto como arte y artefacto, la influencia de lo local y lo global, y la apropiación de elementos simbólicos del pasado y del presente. Todo ello, revela una praxis gráfica-artística en diálogo con la vanguardia local, el modernismo y la vanguardia internacional.

Los libros ilustrados y las revistas culturales diseñadas por Sabogal son el resultado de una insaciable exploración transcultural. Un campo de negociación entre la gráfica y la imagen, entre significantes y significados tanto locales como globales amalgamados, que representaron la identidad polisémica del diseño, la comunicación y el arte en los inicios del siglo XX en el Perú.

El enfoque holístico sobre la vida de Sabogal, su obra y el contexto histórico, así como la dinámica del campo de la ilustración gráfica y la xilografía nos permite entender y construir nuevos relatos sobre el significado de este artista y su influencia en los estudios contemporáneos de la cultura gráfica y visual.

Sabogal estaba pendiente de las vanguardias a través del campo editorial, sintonizaba con muchos artistas de su época y reconocía su contexto cultural moderno y heterogéneo¹². Desde esa perspectiva, sus ilustraciones favorecieron el desarrollo y posterior profesionalización de la disciplina del diseño gráfico, porque en el espacio editorial convergieron la literatura, el arte y el diseño. Por lo tanto, se puede considerar que las ilustraciones de Sabogal para libros y revistas fueron objetos significativos que prefiguran la futura profesionalización de la disciplina del diseño gráfico.

Referencias bibliográficas

- Beigel, F. (2003). Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. *Utopía y Praxis Latinoamericana: Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, (20), 105-116.
- Castillo, L. (2019). *La máquina de hacer poesía: imprenta, producción y reproducción de poesía en el Perú del siglo xx*.
- Castrillón, A. (2006). Iconografía de la Revista *Amauta*: crítica y gusto en José Carlos Mariátegui. *Illapa Mana Tukukuq*, (3), 35-44.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2013). *Modernidad expandida. Perú en el libro ilustrado argentino (1920-1930)*. *Illapa Mana Tukukuq* (10), 10-21.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2014). Modernidad rioplatense. Ilustradores de libros en Uruguay en una era de transformaciones artísticas (1920-1934). *Temas de la Academia*, (11), 73-84.

12 Como argumentó Castrillón, "su estadía en la capital limeña, entonces baluarte de la cultura mestiza [...], abrieron su visión ante una realidad heterogénea" (Castrillón, 2006, p. 37).

- Lagares, D. (2017). *Minerva: Elogio a la máquina [videgrabación inédita]*. Casa de la Literatura.
- Lauer, M. (2003). *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana* (vol. 20). Instituto de Estudios Peruanos.
- Murias, S. (2005). Texto e imagen. El impulso de la vanguardia. *Paperback* (0). Artediez.es. <http://www.infolio.es/paperback/articulos/murias/texto.pdf>
- Pantigoso, M. (2019). Temperamento y estética de dos notables pintores. Cartas de José Sabogal a Manuel Domingo Pantigoso. *Illapa Mana Tukukuq*, (13), 60-71. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i13.1898>
- Ruzo, D. (1921). *Madrigales*. Sanmartí y Cía. Editores.
- Ruzo, D. (1922). *El atrio de las lámparas*.
- Ruzo, D. (1923). *Las llamas*. *Mundial* (818).
- Valenzuela, C. (2020). *De la ilustración gráfica a la pieza artística autónoma: modernidad y vanguardia en la xilografía de José Sabogal (1919-1929)*. [Tesis para optar el grado de magistra, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Victorio Cánovas, E. P. (2014). El Perú Ilustrado y los héroes de la guerra del Pacífico. *Revista Escritura y Pensamiento*, 17(35), 59-76.
- Villegas, F. (2017). El Instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en arte. *Illapa Mana Tukukuq*, (3), 21-34. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i3.1150>
- Wiese, M. (1925). *Nocturnos*. Sanmartí y Cía. Editores.
- Wiese, M. (1926). *Glosas franciscanas*. Sanmartí y Cía. Editores.

Autora

Claudia Catherine Valenzuela Suárez

Magistra en historia del arte y curaduría, y licenciada en diseño gráfico por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se ha especializado en arte y diseño peruano en los inicios del siglo XX. Docente de cursos de arte y de diseño en la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

