



Artes gráficas en Portugal en el periodo de las vanguardias históricas (1909–1926)

Luís Miguel Marques Ferreira

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



B Universitat de Barcelona

Artes gráficas en Portugal en el periodo de las vanguardias históricas (1909–1926)

Tesis Doctoral de **Luís Miguel Marques Ferreira**

Directora **Dra. Anna Calvera Sagué**

Tutor **Dr. Carles Ameller**

Programa de Doctorado
Las Revoluciones Tipográficas
Bienio 1997–1999
Departamento de Diseño e Imagen

Seguimiento: Comisión Académica del Programa de Doctorado
Estudios Avanzados en Producciones Artísticas
Línea de Investigación: Diseño e Imagen

VOLUMEN 2
(RESUMEN EN CASTELLANO)

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona
2014



Esta investigação contou com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Ministério da Educação e Ciência.

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

ÍNDICE

VOLUME 2 – RESUMEN EN CASTELLANO

7	RESUMEN
9	INTRODUCCIÓN
9	Razón
9	Tema
11	Estructura
11	Ubicación del objeto de estudio
12	Particularidades
12	Asuntos disciplinarios
13	Objetivos
15	CONCLUSIONES

“Adoramos la perfección, porque no la podemos tener; nos repugnaría si la tuviéramos. Lo perfecto es inhumano, porque lo humano es imperfecto.”

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*

RESUMEN

En las décadas de 1910 y 1920, los artistas de la vanguardia histórica portuguesa, inspirados por las influencias que llegaban de fuera, intentaron crear una estética que desafiaba la tradición y trataba de definir un nuevo papel del arte en la sociedad. En ese camino, la vanguardia nacional siguió principios generales comunes a los distintos movimientos de vanguardia internacional, tan importantes como los que existían en Francia, Italia o Rusia, entre otros países, y de los cuales partieron las ondas relevantes de influencia del experimentalismo en las artes, en la experimentación gráfica y tipográfica del medio impreso. Un contexto en el que las revistas literarias demostraron ser el instrumento idóneo mediante el cual las vanguardias históricas intentaron conectar ideas y/o prácticas con audiencias específicas, buscando atraer a nuevos adeptos a sus ideologías, imponiendo sus ideas, innovando y expresando su individualidad.

Comprendida la importancia de la vanguardia histórica en el contexto nacional como punto de transición y de reforma cultural, se tiene como objetivo en esta investigación verificar si el intento de romper con la tradición sociocultural liderada por la vanguardia condujo a una ruptura de los modelos pre-establecidos, convirtiéndola en un caso particular y original, convergiendo con las propuestas artísticas y literarias y, a su vez, con el legado de esta intervención. Se pretende, en esta investigación, caracterizar los distintos estilos gráficos, tipográficos y expresivos que marcaron el grafismo de las publicaciones en aquel momento, comparando posibles analogías con los ejemplos internacionales (de tradición e innovación). Además, el objetivo es identificar a los protagonistas responsables de la determinación y ejecución de los estilos de gráficos/tipográficos aplicados a los artefactos impresos, asimilando su *modus operandi*.

Las revistas literarias que forman el *corpus* de este estudio, son las más relevantes en el marco literario de la época y expresaban una relación –de acuerdo u oposición– con los principios de la vanguardia. El trabajo práctico se centra en el análisis gráfico de tres elementos esenciales de la estructura gráfica-editorial de las revistas: la portada, el índice/sumario y las páginas que definen un modelo gráfico, o que se puedan distinguir por su construcción macrotipográfica. De este estudio, junto con las investigaciones técnicas e históricas contenidas en este ensayo, se concluyó que, en el contexto gráfico/tipográfico, la actividad de la vanguardia se basó en las propuestas de los futuristas italianos, buscando una extensión de los valores semánticos de los textos literarios; cuestionaron los modelos tradicionales y lucharon contra las tendencias de carácter ornamental, mostrando algunas soluciones innovadoras en el contexto nacional, que apenas sobrepasaba los límites de la composición ortogonal. Su legado abrió el camino a la construcción de una nueva semántica gráfica que se manifestó con una vocación nacionalista, que pasa por el neo-academismo y la valoración del clásico latino del siglo XIX, presenciando el nacimiento de un nuevo lenguaje gráfico. Esto sería revelador de un retorno historicista y conduciría al diseño gráfico nacional por la ruta del *International Modernism*.

INTRODUCCIÓN

RAZÓN

En primer lugar, me gustaría explicar las razones que llevaron a este estudio. Su génesis está vinculado a los cursos de doctorado realizados en el *Departament de Disseny i Imatge de la Universitat de Barcelona*, siendo un resultado de mi interés en el estudio de la tipografía y diseño editorial. Es un trabajo que encaja dentro de la disciplina del diseño gráfico y aunque presenta un amplio y fundamental contenido historiográfico, pretende mostrar la visión desde el punto de vista de la práctica del diseño y no la de un historiador.

El tema de esta investigación surgió por la influencia que tuve cuando fui estudiante de diseño gráfico, primero en la Faculdade de Belas Artes da Universidade de Oporto y, posteriormente, en la *Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona* (como estudiante de Erasmus). En las clases donde se abordó el diseño editorial, la tipografía y la historia del diseño el interés surgía naturalmente, impulsado por un grupo de profesores que he encontrado en mi carrera académica en esas instituciones. Con ellos, aprendí a trabajar y a emocionarme con estas áreas de estudio. Más tarde, en el curso de doctorado en la *Universitat de Barcelona*, donde busqué profundizar mi conocimiento de la materia y estudiar más detalladamente las especialidades de la tipografía y del diseño editorial, la historia del diseño siempre surgió como una parte crucial para su comprensión y contextualización. Sin embargo, la riqueza de contenido que encontraba en la historia de los "otros", especialmente en el desarrollo propio del lugar –como comprobado en asuntos relativos a Cataluña– señaló mis preguntas relativas a la ausencia de estudios sobre las raíces del diseño gráfico portugués. Era un sentimiento causado por un vacío abierto por la falta de una historia nacional del diseño. Pero fue la distancia del país (más emocional que geográfica) la que me dio el espacio y la perspectiva para poder pensarlo, motivando el estudio de un tema relacionado con Portugal. Este principio, asociado al tema del programa de doctorado, *Les Revolucions Tipogràfiques*, determinó la dirección que tomaría esta investigación.

TEMA

A finales de la década de 1990, cuando empecé mis cursos de doctorado, seguía a través de la revista americana *Emigre* (San Francisco, California: 1984–2005) a un grupo de diseñadores internacionales que proponían una ruptura de los convencionalismos, explotando los límites del diseño tipográfico y editorial. Aquella revista nos presentaba el lado no convencional del camino de los que se oponían al *Modernism*¹ en el diseño gráfico y tipográfico, promoviendo una estética adaptada al “nuevo” diseño digital. Con el tiempo, *Emigre* se convertiría en un espacio para la publicación de textos y ensayos, de y sobre el diseño que hoy son fundamentales para entender la historia del diseño de aquellos años. En aquella revista se propuso una “revolución tipográfica” en el tratamiento de la página y el uso de la tipografía que, salvaguardando las debidas distancias y fundaciones, estableció un paralelismo con los logros de algunos movimientos de las vanguardias artísticas y literarias de principios del siglo XX, entre los que se destacaron, por sus relaciones con el diseño gráfico, las acciones de los futuristas, los dadaístas y los constructivistas. Los futuristas fueron los primeros en tomar el tratamiento de la palabra impresa como una herramienta básica y fundamental para lograr “la expresión futurista de nuestras conciencias futuristas”, como proclamada Filippo Marinetti. Como en *Emigre*, lo que dijeron los futuristas en sus «pequeñas revistas» no se puede separar de la manera en que fueron formalizadas y visualizadas. Sin embargo, los futuristas provocaron una ruptura de los convencionalismos en la impresión y en el tratamiento tipográfico que estalló desde el medio literario. En particular, fueron las propuestas de Filippo Marinetti que, en 1912 en el *Manifiesto tecnico*

¹ Nos referimos aquí al *International Modernism*. En este estudio, para evitar las confusiones en el uso de los términos *Modernism*, modernista y Modernismo, este último en referencia al estilo Arte Nueva Catalán, explicamos en detalle su aplicación en la introducción del capítulo 1, “El proyecto de la vanguardia histórica portuguesa”.

della letteratura, abrierán el camino a un tratamiento visual y semántico del lenguaje innovador que anticipó muchas características de composición tipográfica, que constituirán parte de los recursos expresivos utilizados por los diseñadores gráficos.

Por lo que respecta a Portugal, el período de la vanguardia histórica representa uno de los momentos máximos de la expresión artística y literaria nacional, habiendo surgido en circunstancias con unas características que determinaron que la vanguardia nacional fuese un caso específico. Su propuesta de innovación buscó la apertura del entorno cultural portugués a las nuevas y/o diferentes estéticas que ya se sentían y reconocían en los principales centros culturales de Europa. Su discurso mostró influencias que se identifican con distintos orígenes, pero fue la fase futurista en la que se afirmó la vanguardia nacional verdaderamente. Como sucedió con los movimientos de vanguardia internacionales, el caso portugués también promovió sus primeras y fundamentales manifestaciones, arraigadas en las prácticas literarias y artísticas en «pequeñas revistas», en particular en las revistas *Orpheu* (1915) y *Portugal Futurista* (1917).

Al descubrir la ausencia de estudios dentro del diseño gráfico sobre esas revistas (el campo de referencias estaba resumido a pequeñas notas hechas por los historiadores del arte y de la literatura sobre el aspecto gráfico de algunas publicaciones, cuyo aspecto visual les gustaba), decidimos entonces proponer como tema de la investigación el análisis de esas revistas, enmarcado en el contexto del diseño gráfico y, en concreto realizar un estudio exhaustivo de las artes gráficas en Portugal en el período que implica la acción de las vanguardias históricas.

Esta época en cuestión fue una época de grandes transformaciones en el comportamiento y el pensamiento, en la cual la acción de vanguardia histórica portuguesa no sucedió de forma aislada, convergiendo en su génesis otras historias. En consecuencia, esas publicaciones no podían ser vistas como islas aisladas y por lo tanto, es necesario abrir el periodo de análisis a un rango temporal y a un conjunto más amplio de revistas literarias nacionales. Como el movimiento de vanguardia nacional se relacionaba con el futurismo italiano, se entendió que el año de la publicación del Manifiesto del Futurismo de Filippo Marinetti, en 1909, debería establecer el principio del marco temporal en el que establecer nuestro estudio, cerrando este período en el año 1926, que coincidió con la publicación final de la revista *Contemporânea*, considerada la publicación que terminaba el período de actividad de la vanguardia histórica nacional. Por otro lado, esta apertura temporal se entendió como necesaria con el fin de identificar y demostrar la existencia de modelos gráficos establecidos, comprobando así si la participación de los artistas de vanguardia en el medio gráfico, motivados por el deseo de alcanzar una global y "auténtica expresión tipográfica" de su manifestación poética, que tuvo como resultado la creación de nuevos arquetipos gráficos.

Al igual que otros tipos de publicaciones periódicas, las revistas literarias también se consideran una importante fuente de información de los hechos (modelos socioculturales y políticos) que marcaron un momento particular. Su análisis hace posible no sólo la reconstrucción de las ideas de sus colaboradores o las opciones gráficas y estéticas en su edificación, sino también nos puede proporcionar las pistas para identificar una actitud orientada al proyecto de la disciplina del diseño gráfico. En este sentido, su análisis permite comprobar si el intento de romper con la tradición, dirigido por los artistas de la vanguardia, se limitó a los valores artístico-literarios y socio-culturales, o motivó, por la intervención activa en el grafismo de las publicaciones por las cuales se expresó, una renovación de los arquetipos del diseño gráfico nacional.

ESTRUCTURA

Este estudio se ha estructurado en torno a las revistas literarias, y se ha dividido en dos grandes bloques. El primero, Fundamentos, está dedicado a las cuestiones teóricas y se divide en tres partes. En la primera se aborda la cuestión de la vanguardia histórica portuguesa, empezando por el concepto de vanguardia y el génesis de la vanguardia artística; se establece un panorama del arte en Portugal a principios del siglo XX, para poder obtener conclusiones sobre lo que pensaba y pedía la vanguardia histórica portuguesa. En la segunda parte se expone una reseña histórica de la tipografía en Portugal, haciendo un circuito diacrónico desde la introducción de la tipografía en el país hasta el período de nuestro estudio, terminando en la década de 1920. La tercera parte de los fundamentos se ha dedicado a las revistas literarias y esta cuestión se ha dividido en dos fracciones: 1) la primera comienza con una definición del tipo de publicaciones periódicas, pasando por la observación histórica de su origen en Portugal. Determinamos la tipología temática, la función y la dirección editorial de las revistas literarias en el período del estudio; analizamos el medio como un elemento de afirmación colectiva y se caracteriza el objeto de estudio como un producto de mercado, terminando con la observación de las estrategias de supervivencia. 2) La segunda hace referencia a las revistas de vanguardia respecto al espacio de afirmación y experiencia del grupo que representa. Se plantea la propuesta de “*rivoluzione*” gráfica futurista, cerrando con el papel que desempeñó la tipografía en la revolución poética futurista.

El segundo gran bloque está enteramente dedicado al análisis del corpus, abriendo con un conjunto de consideraciones preliminares donde se definen los componentes de la investigación. Aquí profundizamos los objetivos y la metodología utilizada en la identificación y selección del corpus de análisis, terminando con la presentación de las 38 revistas sometidas por el siguiente orden: el año en que empieza la publicación y, dentro de estos, la secuencia alfabética de los títulos. En la segunda parte de estas consideraciones preliminares, se presenta el modelo de análisis utilizado en el estudio gráfico de las revistas. Este modelo fue apoyado en la preparación de dos fichas de análisis, una dedicada a las revistas literarias y otra a los directores artísticos, presentadas en el anexo. Estos elementos de análisis descriptivo, han permitido sistematizar el trabajo de investigación y posteriormente, contribuyeron a la creación de una visión general, fundamental para el desarrollo de las relaciones entre las distintas revistas. El análisis individual de cada una de las revistas fue expuesto según el orden de su presentación, explorando todos los datos obtenidos en la observación empírica del objeto de estudio.

UBICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Esta investigación se basó en fuentes documentales y la metodología utilizada en su construcción fue la recopilación de información en fuentes primarias y secundarias. Siendo un estudio empírico, como fuentes primarias hemos clasificado a las revistas literarias, el objeto central de nuestro estudio. Para encontrar los originales de las revistas y la información sobre los personajes involucrados en su elaboración, se consultó a los siguientes archivos públicos y privados: Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa), Arquivo & Biblioteca da Fundação Mário Soares (Lisboa), Biblioteca Pública Municipal do Porto, Biblioteca Municipal de Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Biblioteca da Fundação de Serralves (Oporto), Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Hemeroteca Municipal de Lisboa. En la consulta de las revistas se consultó además los siguientes fondos digitales: Alma Mater, de la Biblioteca Digital de Fundo Antigo da Universidade de Coimbra, disponible en <<http://almamater.uc.pt/>> (información actualizada el 13 de marzo de 2014); Biblioteca Nacional Digital, un proyecto de la Biblioteca Nacional de Portugal, disponible en <<http://purl.pt/index/geral/PT/index.html>> (información actualizada el 13 de marzo de 2014); el archivo y biblioteca online de la Fundação Mário Soares, disponible en <http://www.fmsoares.pt/aeb_online/> (información actualizada el 13 de marzo de 2014); y la Hemeroteca Digital, da Hemeroteca Municipal de Lisboa, disponible

en <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>> (información actualizada el 13 de marzo de 2014). Además de estas instituciones, se buscaron las revistas literarias en varias tiendas de libros antiguos de Lisboa, Oporto y Coimbra, lo cual permitió la obtención de algunas versiones originales y en facsímil.

Por lo que respecta a las fuentes secundarias, se obtuvieron en varios archivos de información y datos bibliográficos sobre el diseño gráfico, la tipografía, la literatura y la historia del arte. Además de lo anterior, se consultó la biblioteca de la *Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona*, la biblioteca de la *Escola Superior de Disseny Elisava de Barcelona*, la *Biblioteca de Catalunya* (Barcelona) y la biblioteca *Bergnes de las Casas de Barcelona* (actualmente parte de la *Biblioteca de Catalunya*). En Londres, Inglaterra, se consultó la *National Art Library* del *Victoria & Albert Museum* y la *St. Bride Library*. Sobre el tema específico del estudio, se visitaron las siguientes exposiciones: “Zing Tumb Tumb: The Futurist Graphic Revolution” na *Estorick Collection of Modern Italian Art* (Londres, 1999); y “Modernismo e Vanguarda nas Coleções do Museu do Chiado (1900–1940)” en el Museu de Francisco Tavares Proença Júnior (Castelo Branco, 2001). Hemos podido contar con la consulta de la biblioteca privada del Prof. Aníbal Pinto de Castro (1938–2010), profesor de la Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, en ese momento director de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, del Instituto de Língua e Literatura Portuguesas y del Instituto de Estudos Italianos.

PARTICULARIDADES

Como se ha mencionado, este estudio no contó con ningún otro acerca del mismo tema a nivel nacional, no pudiendo cuestionarse, confirmarse o negarse los datos de otros investigadores. Sin embargo, se recurrió a estudios de otras áreas sobre la época de las vanguardias históricas, específicamente de la literatura y del arte, que nos parecieron esenciales para encuadrarlo. La ausencia de una historia del diseño gráfico nacional portugués también fue una restricción, llevando al desarrollo de un encuadramiento histórico más amplio. Sin embargo, en última instancia este tema representa uno de los puntos principales en este estudio, colocándose en el reparto un conjunto de ideas destinadas a proporcionar subvenciones para el desarrollo de una historia de diseño portugués. A pesar de la dificultad que supone este tipo de trabajo, teniendo en cuenta que no se tenía la intención de establecer una investigación historiográfica, es importante señalar que esta investigación solamente trata una parte específica del diseño editorial, centrándose específicamente en las publicaciones periódicas literarias. Todavía queda por estudiar una variedad de artefactos gráficos para que la narrativa de la historia del diseño gráfico o de la tipografía se considere completa o cerrada.

ASUNTOS DISCIPLINARIOS

En cuanto a cuestiones disciplinarias, hemos decidido poner las referencias y las notas a pié de página, señaladas en el texto mediante un superíndice numeral. La numeración de las referencias y textos se reinicia en cada capítulo y se distingue por el uso de un cuerpo más pequeño que el cuerpo central del texto. Las leyendas de las figuras fueron colocadas en la parte inferior de las mismas, en un cuerpo más pequeño, siendo mencionadas en el texto cuando sea pertinente su uso. La numeración de las figuras va sujeta al capítulo en el que se inserta, reclamando así una mayor claridad en su ubicación cuando se mencionan en otros lugares del texto. Hemos decidido poner las citas y referencias en el idioma original, en cursiva cuando no están en portugués y, cuando es necesario, la traducción a pié página. Debemos también mencionar que se mantiene la ortografía original en referencias y citas, ocurriendo de vez en cuando conflictos de ortografía con respecto a su forma actual. Por decisión personal no escogemos para este estudio el actual acuerdo ortográfico de la lengua portuguesa, establecido en 1990, y que está todavía en proceso de adopción en Portugal. En el texto, se decidió poner las fechas de nacimiento y muerte de los personajes

más representativos cuando sean necesarias para una mejor comprensión del texto. La profusión de citas en algunas partes del texto es debido a la necesidad de fidelidad a las fuentes originales de información, cuestión que se considera crucial para un trabajo académico. La reproducción de imágenes en blanco y negro o en color está condicionada por cuestiones que van más allá de nosotros, estando sujetas a las determinaciones impuestas por las distintas Bibliotecas y archivos, en la reproducción de las mismas. En algunos casos, la calidad de las imágenes no es ideal, ya que sólo nos permitieron reproducirlas por fotocopia o se obtuvieron mediante procesos fotográficos en condiciones precarias.

OBJETIVOS

La elaboración de esta investigación fue realizada con los siguientes objetivos:

- Investigar el período de las vanguardias históricas en Portugal, contextualizar y entender lo que lo motivó y lo convirtió en un caso singular.
- Descubrir y caracterizar los diferentes estilos gráficos, tipográficos y expresivos que marcaron el grafismo de las publicaciones en aquel momento, entendiendo las limitaciones que determinaban su aplicación.
- Analizar las posibles analogías con los ejemplos internacionales (de tradición e innovación).
- Identificar a los protagonistas responsables de la determinación y ejecución de los estilos gráficos/tipográficos aplicados en los artefactos impresos, asimilando su *modus operandi*.
- Examinar si los estilos gráficos utilizados por la vanguardia rompen con los modelos preestablecidos, convergiendo con las propuestas literarias y artísticas, convirtiéndolos en un caso concreto y original.
- Comprobar la existencia de posibles influencias de los modelos de vanguardia internacionales en las opciones gráficas y estéticas de las revistas en las que se manifestó la vanguardia.
- Verificar en qué medida las acciones de los protagonistas de la vanguardia han motivado, a través de la intervención activa en el grafismo de las publicaciones por las cuales se expresó, una renovación de los arquetipos del diseño gráfico nacional y cuál es el legado de esta intervención.
- Contribuir con datos para el desarrollo de una historia del diseño gráfico portugués.

La presente tesis condujo a la elaboración de un conjunto de comunicaciones donde se presentaron como resultados preliminares de este estudio:

FERREIRA, Luís. **O grafismo das revistas literárias no período das vanguardas históricas (1909–1926). “UDesign’13 – 2º Encontro Nacional de Doutoramentos em Design”**. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2013.

Uma investigação sobre “grafismo editorial na era da geração de Orpheu (1910–1926)”. EIMAD – Encontro de Investigação em Música, Artes e Design.

Organização: Instituto Politécnico de Castelo Branco – Escola Superior de Artes Aplicadas
Castelo Branco: Escola Superior Agrária IPCB, 13–14 de Dezembro de 2012

FERREIRA, Luís. **A “geração de Orpheu” e os vestígios de uma “rivoluzione” tipográfica futurista em Portugal**. In: AMADO, P; VELOSO, A; MARTINS, O.; DIAS, N. – **II Encontro Nacional de Tipografia. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2012**. ISBN 978-972-789-348-5. Atas da Conferência.

FERREIRA, Luis. **Graphic design (production) in the era of Fernando Pessoa (1910–1926)**. Abstract book and Proceedings. **Connecting. A conference on the multivocality of design history & design studies**. Helsinki: University of Art and Design Helsinki. Estonian Academy of Arts. 2006. ISBN 951-558-210

CONCLUSIONES

El movimiento de vanguardia histórica portuguesa se surgió en la década de 1910 con una propuesta de revolución de las artes y cultura nacionales. Una propuesta para romper con la tradición que, desde mediados del siglo XIX, se había limitado a seguir los patrones institucionalizados, primero del romanticismo y más tarde del naturalismo.

La vanguardia cultural portuguesa se manifestó a través de prácticas artístico-literarias, con raíces en el movimiento futurista italiano, encontrando un medio de expresión preferido en las revistas literarias. Su elección estaba relacionada con la mayor libertad ofrecida en relación con el peso simbólico de las normas y reglamentos propios de la edición de otros medios. Una autonomía que hacía las publicaciones periódicas ideales para la experimentación, para la discusión de ideas y que ofrecía diversas posibilidades en cuanto a su formalización material y gráfica.

También fue en ese momento que las revistas literarias dejaron de tener una orientación estética unívoca, pasando a emerger sincrónicamente asociadas con grupos o tendencias estético-literarias, según dos directrices: la tradición y la vanguardia. Aunque las revistas literarias no tuvieron como objetivo primordial el interrogatorio o declaración de sus métodos formales (gráfico-visuales) o técnicos, en varios casos la intención de destacar una posición cultural, a través de su contenido literario y artístico, fue acompañada o acentuada por su formalización gráfica. En este contexto, aquellas publicaciones pueden considerarse como un espejo de los padrones gráficos de ese tiempo, teniendo en cuenta que en algunos casos contribuyeron concretamente a mantener o rediseñar estos modelos gráficos.

Las propuestas de la “generación de *Orpheu*” surgieron en una envoltura y condiciones particulares. La libertad de expresión empleada por la implantación de la República, celebrada el 05 de octubre de 1910, abrió el espacio requerido para el libre pensamiento y la libre publicación de ideas. El estallido de la guerra en Europa obligó al regreso de artistas e intelectuales que estudiaron o trabajaron en el extranjero. Estos jóvenes artistas y escritores, influenciados por los movimientos de la vanguardia internacionales, se unieron a aquellos que ya habían comenzado a intentar cambiar el *status quo*. Un intento de renovar el panorama cultural portugués, que alcanzó su apogeo con la publicación de dos ediciones de la revista literaria *Orpheu*, en 1915, que culminó dos años después con el intento del lanzamiento de la *Portugal Futurista*.

El estudio gráfico del *corpus* de análisis nos mostró que, en términos generales, los estilos de gráficos/tipográficos aplicados en las revistas se determinaron mediante los talleres tipográficos que las producían. Estos talleres se han identificado en 37 de los 38 casos examinados – no identificados en la revista *Eh Real!* –, entre los cuales hay 10 títulos con la identificación de un director artístico, quien era responsable o corresponsable por el grafismo de estas publicaciones. En cualquier caso, fueron las limitaciones materiales y humanas de los talleres tipográficos que tallaron los estilos o modelos gráficos, porque sólo podrían ser verdaderamente aplicados si tenían disponible un Catálogo Tipográfico (fuentes y/o adornos), sistemas de reproducción, materias primas (tintas y papeles) y, especialmente, la capacidad técnica para satisfacer las necesidades de formalización de la expresión deseada.

La elección de los talleres tipográficos era, en esos casos, sujeta a dos cuestiones fundamentales. Por una parte, se relacionaba con la capacitación de los directores y editores de las revistas literarias, los responsables por esa elección. Éstos eran casi todos escritores con experiencia editorial y por lo tanto con previas relaciones con talleres donde las empresas imprimen sus libros u otras publicaciones. Naturalmente se centraron en estas elecciones, habiendo incluso algunos talleres conocidos por esta afinidad, y que normalmente tenían buena calidad en la impresión de obras literarias. En este contexto, destacamos la Tipografía Costa Carregal (Oporto) y la Imprensa Libânio da Silva (Lisboa).

Por otro lado, estaba relacionado con las limitaciones presupuestarias de los proyectos editoriales. Esta segunda cuestión era más acondicionadora. La precariedad de presupuestos revelada en varias revistas fue el factor que más limitaba la elección de los talleres tipográficos, porque los mejores y con más recursos técnicos y materiales eran los más caros y para el restante, los casos de más debilidad financiera, era el acceso a los talleres menos equipados.

El grafismo de las revistas literarias en el momento de la “generación de *Orpheu*” fue principalmente un arco estilístico entre el neoclásico y el Art Nueva. El estilo neoclásico (Didot) fue introducido en Portugal a finales del siglo XVIII a través de la influencia cultural y comercial francesa, que prevaleció en el medio literario nacional hasta finales del siglo XIX. La continuidad de este estilo en el siglo XX fue justificada por una cuestión de tradición. En otras palabras, en el contexto de las obras literarias (libros y revistas) los talleres tipográficos optaban por seguir aquel modelo tradicional: uso de una o dos familias tipográficas romanas, cuerpo de texto compuesto simétricamente en una sola columna, con alineación justificada, títulos jerárquicos y con alineación bien centrada, uso del título actual en el encabezado y el uso de imágenes (cuando habían) intercalando el texto o en páginas *hors-text* (cuando implicaba modificación de recursos técnicos). Así, hemos podido concluir que el uso del modelo neoclásico se relacionaba con una cuestión de hábito. La convocación de la composición gráfica idéntica a la de un libro de literatura le gustaría al Consejo editorial de las revistas literarias, en su mayoría escritores, sintiéndose estos cómodos con aquel modelo tradicional.

A pesar de la engañosa simplicidad del modelo neoclásico, comprobamos que su correcta aplicación implicaba buenos conocimientos técnicos y una cuidada selección estilística del material tipográfico. Sin embargo, uno se da cuenta de que estas condiciones serían accesibles sólo en un número limitado de talleres tipográficos con mayores recursos, ubicados generalmente en los principales centros urbanos de la época (Lisboa, Oporto y Coimbra). Aunque, en aquel momento, ya existían las máquinas de composición caliente (*Monotype* y *Linotype*) permitiendo resolver el problema de la disponibilidad de caracteres de un determinado tipo de letra, en Portugal estas máquinas sólo se difundieron en la década de 1930 y la impresión continuaba a hacerse sólo a través del tradicional proceso tipográfico de plomo.

Confirmamos así algunas de las alertas que Libânio da Silva presento en su *Manual do typographo* de 1908. Nos damos cuenta de que el estilo neoclásico traspasaba una declinación en su declaración, comprobándose que son pocas las revistas revisadas donde no hay ningún tipo de contaminación provocada por la introducción de elementos tipográficos exógenos. Esta cuestión introdujo una debilidad estilística del vocabulario neoclásico relativo al siguiente conjunto de factores: a) la proliferación de pequeños talleres tipográficos que utilizaban impresores con falta de formación técnico-profesional y cultural; b) una crisis económica que afectaba a la industria gráfica y condicionaba la modernización de los talleres, conduciéndolos a la compra y uso de material sin calidad o de segunda mano; c) un mercado de consumo interno reducido, centrado en los grandes centros urbanos, con poca capacidad para adquirir y cualitativamente poco exigente.

El tema de la proliferación de pequeños talleres tipográficos, abiertos por una perspectiva de mercado, presagia también romper con un ciclo. Es decir, se rompió con la idea de que el arte gráfico se podría hacer solamente por “hombres del oficio”, en que el tradicional aprendizaje se hacía con el maestro, metodología utilizada para construir el perfil creativo de un buen impresor. Esta rotura había introducido en los talleres una plantilla sin formación o con limitaciones técnicas, lo que debilitó seriamente el vocabulario y la riqueza de ese estilo.

Nos aseguramos también que, al igual a lo que sucedió en toda Europa, la entrada en el nuevo siglo abrió el apetito para la búsqueda de un estilo “moderno”, que reflejaba el estado de ánimo de la época. Esta demanda terminó a nivel nacional, en la importación del estilo *Art Nouveau*, de origen francés. Sin embargo, mientras que el estilo neoclásico se introdujo en las artes gráficas a través de la propia industria, estabilizándose en un momento donde el tiempo corría lentamente; la “velocidad” del nuevo siglo encontró un país no sólo industrialmente retrasado, sino también con la falta de bases para entender el enfoque poético del vocabulario Arte Nueva. El tradicionalismo naturalista del arte y cultura nacionales, agregado a la debilidad de entendimiento del Simbolismo, han así limitado el espacio de las propuestas de aquel llamado “estilo moderno”. Un contexto donde el retraso de la industria nacional no permitía un buen enlace entre el arte y la ciencia, o una reflexión sobre cuestiones de funcionalismo, que aquel estilo requería.

La adopción del estilo Arte Nueva en Portugal asumió por entonces un carácter decorativo y/o ornamental, no suficiente para afirmarse ni para desencadenar una renovación completa dentro de las artes gráficas. La aceptación irreflexiva de aquel vocabulario Arte Nueva en las artes gráficas todavía estaba condicionada por el historicismo de la cultura artística portuguesa, dando lugar a una mezcla inconsistente entre los estilos *Art Nouveau* y el historicista *Fin-de-siècle*. Es decir, como salvaguardia a unas pocas excepciones, encontramos más frecuentemente una expresión gráfica con un carácter específico: una mezcla del historicismo revivalista, inherente al siglo XIX, con el beaux-artismo y apuntamientos *Art Nouveau*.

La aplicación superficial de los elementos (ornamentales o tipográficos) de estilo *Art Nouveau* en el grafismo de las revistas literarias configuraba, sobre todo, un intento de valorización embellecedor, o una expresión de un supuesto “buen gusto”, apreciada por la élite burguesa. Estos aspectos indican una ventaja de aquellos elementos, así como también un expediente de persuasión, o de atracción de nuevas audiencias para las revistas literarias, dominando sobre otras tipologías estilísticas, gracias a la expresividad.

Observamos todavía que algunas revistas mezclaban notas gráficas de otros estilos que, de alguna manera, acababan por marcar la expresión visual de publicaciones con temas específicos. Se registra un caso notorio en algunas revistas tradicionalistas de rasgo nacionalista o monárquico. No presentando un estilo homogéneo, se mezclan características finiseculares, Arte Nueva y neoclásicas, pero diferenciándose mediante la aplicación de elementos tipográficos y simbólicos de estilo gótico. El uso de estos elementos pretendería crear un vínculo con el pasado, refiriéndose a los momentos clave de la historia nacional, con la intención de volver a los valores de la tradición y presentar visualmente las revistas con los principios monárquicos y nacionalistas defendidos.

Por último, hemos observado dos títulos que siguieron una configuración gráfica similar a la de un periódico diario. Esta opción seleccionada en la revista *Gente Nova* (1912) y en los dos primeros números de la *Alma Nova* (1914) es coincidente con la fragilidad económica de esos proyectos – en este último caso sólo ha recuperado la energía presupuestaria con el traslado para Lisboa, mejorando gradualmente su calidad gráfica. Problemas financieros que fueron instrumentales en varios aspectos de la construcción de las revistas, limitando el acceso a los mejores talleres tipográficos o el uso de materiales con más calidad, especialmente en estos casos el papel. Estos problemas eran comunes a todas las revistas con más dificultades económicas, que optaban por talleres basados en valores de producción en detrimento de la calidad. Estos talleres fueron, aproximadamente, más destinados a la labor comercial, con menos preocupaciones en la precisión tipográfica de los estilos deseados, todavía dándose cuenta que en el nivel de producción y material existían algunas limitaciones – menos rigor en la composición tipográfica y el uso de papeles de calidad inferior.

Los mejores talleres tipográficos se distinguían por su capacidad de respuesta en los aspectos gráficos/tipográficos, materiales y técnicos. Entre los identificados en nuestro estudio, podemos distinguir la Tipografía Costa Carregal (Porto), la Imprensa Libânio da Silva (Lisboa), la Typographia do Anuario Comercial (Lisboa), las Oficinas da Imprensa Lucas & C^a (Lisboa), las Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional de Lisboa (Lisboa) y la Imprensa da Universidade de Coimbra (Coimbra). Confirmamos que las revistas producidas en estos talleres tenían generalmente una buena calidad tipográfica y estilística. Sin embargo, también nos hemos dado cuenta de que es en este grupo que se encontraban las revistas más caras. Por ejemplo, referimos la revista *A Águia*, que ha duplicado su precio cuando, en la segunda serie, empezó a ser impresa en la Tipografía Costa Carregal, usando papel de buena calidad y mejorando substancialmente su calidad tipográfica y estilística.

Nos damos cuenta de la importancia de la capacidad financiera de los resultados gráficos cuando analizamos los casos en que hay solamente un estilo gráfico, pues fueron todas imprimidas en ese grupo de talleres tipográficos: *A Vida Portuguesa* en la Tipografía Costa Carregal; *Atlântida* y *Athena* en la Imprensa Libânio da Silva; *A Rajada*, *Centauro* y *Pela Grei* en la Typographia do Anuário Comercial; *Folhas de Arte* en las Oficinas da Imprensa Lucas & C^a; *Lusitânia* en las Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional de Lisboa. Aparte de la *A Rajada*, en estilo *Sezessionstil*, todas las demás presentaron un grafismo neoclásico bien aplicado, confirmando que estos talleres fueron capaces en la interpretación técnica del estilo, y que ese estilo mantuvo siempre su aceptación en el medio literario.

Nuestro estudio se centró en el análisis gráfico de tres elementos esenciales de la estructura gráfica-editorial de las revistas: las portadas, el índice/sumario y las “páginas tipo” – página o conjunto de páginas que definen una plantilla gráfica, o que se distinguen por su construcción macro tipográfica. Si la observación de las páginas tipo nos ha permitido establecer conclusiones acerca de los modelos gráficos que prevalecieron en aquel momento, las que referimos antes, las otras nos llevaron a conclusiones distintas.

El índice o sumario eran generalmente introducidos en páginas preliminares, incluyendo esta información junto con la ficha técnica y/o otra información complementaria – podría ser, entre otras, el valor de la suscripción, el precio, la publicidad en otras publicaciones y anuncios de carácter comercial. Estas páginas seguían generalmente el mismo estilo compositivo que uno podría observar en el interior de las respectivas revistas. Sin embargo, observamos que en algunos casos la composición se hacía utilizando una gran diversidad de estilos tipográficos. Este recurso decimonónico tuvo sus orígenes vinculados a aspectos comunicativos de la publicidad comercial del siglo XIX. Esto constituía una elaboración gráfica que servía para los impresores demostraren no sólo sus habilidades técnicas, sino también la oferta de diversidad tipológica del taller tipográfico. Representaba en estos casos analizados, una implementación simple de un costumbre establecido, no cuestionado por quien lo realizaba y no constituyendo, por sí mismo, un estilo o un modelo. La influencia tipográfica de la publicidad comercial del siglo XIX dejaba aún otra marca en el grafismo de las revistas, caracterizada por la proliferación de tipografías egipcias y de fantasía.

Las portadas de las revistas han configurado un caso concreto en el análisis gráfico. Con la excepción de las dos publicaciones que siguieron el formato de periódico diario con una primera página típica, todas las demás presentaban portada. En términos generales, este elemento de presentación de las revistas revela siempre algún tipo de inversión gráfica o artística, un reconocimiento de su valor en la afirmación y la comunicación al público. Aun así, se verificó que un amplio conjunto de revistas estaba pensado desde su fundación para tener sus números agregados en volúmenes. Un proceso en el que, como regla general, se restaron las portadas de cada número. Este principio justifica la cantidad de revistas que hemos analizado y cuya portada era sin cambios durante el período en el cual ellas fueron editadas. Entre los casos en que las portadas se mantuvieron idénticas, hay unos cuantos en los que se ha notado una variación de algunas características. Estos cambios incidían

principalmente en la información contenida en la portada, coincidiendo normalmente con el inicio de una nueva serie, cambio de subtítulo, o aún, por la alteración del taller tipográfico donde se producía la revista. Cuando en este último caso permanecían las similitudes, los cambios se produjeron por la falta de disponibilidad del mismo catálogo de fuentes tipográficas y adornos, lo que implicaba opciones alternativas. Las imágenes de las portadas tenían menos tendencia a cambiar, porque en la mayoría de los casos sus clichés podrían ser propiedad de los directores artísticos o de las direcciones de las publicaciones, justificando su continuidad sin importar el taller que producía la revista.

En otros casos sólo cambió el color del papel en que se imprimieron. Esta situación se produjo por dos razones: a) servía como un diferenciador de los números del título, traslapando comunicativamente a la inmutabilidad del grafismo de la portada, o b) significaba solamente que la portada había sido impresa usando el papel que estaba disponible en el taller, explicando los títulos en los que el color y/o el tipo de papel cambiaban en el mismo número.

La expresión gráfica de las portadas se dividió entre las exclusivamente verbales – algunas complementadas con adornos tipográficos – y las compuestas por elementos verbales e icónicos (imágenes fotográficas o ilustraciones). La opción por una expresión exclusivamente verbal no seguiría cualquier otra regla aparte de la estilística. Entre todas las revistas, esta opción sólo fue justificada en el segundo número de la revista *Orpheu*, a través de una nota introductoria. Entre las portadas exclusivamente verbales se destacan por su calidad gráfica los siguientes títulos: la *Atlântida* (primeros números) y la *Athena*, ambas en estilo neoclásico, la historicista *Ícaro* o incluso el distinto abordaje *Art Déco* en la *Nova Phenix Renascida*.

Entre las revistas que presentaban portadas con elementos verbales e icónicos se distinguen las que exponen un notable valor artístico. Destacamos en este caso el trabajo de Correia Dias n' *A Águia* y la *A Rajada*, de António Carneiro en la *Límia* o el de Saavedra Machado y Roberto Nobre en la *Alma Nova*. Roberto Nobre también se destacaba en la *Seara Nova*, juntamente con Leal da Câmara, Humberto Pelágio, Jorge Barradas, José Tagarro, Mário Eloy y Rodrigues Miguéis. Destacamos aún la colaboración de Raul Lino en la portada de la *Folhas de Arte*, António Carneiro en la *Límia* y José Pacheko en las portadas de la *Orpheu* y *Contemporânea*. En esta última también colaboró José de Almada-Negreiros, identificándose con los principios de la “generación de *Orpheu*”.

La colaboración de estos artistas en las portadas surgió normalmente como un trabajo independiente, contratado y pagado, o como complemento de la labor de director artístico. También significaba un reconocimiento de su capacidad artística. Estos jóvenes artistas "modernos" aportaron nuevos y eclécticos enfoques discursivos, aunque en algunos casos no fueron consistentes con el estilo gráfico del interior de las revistas. Los aspectos más destacados fueron la capacidad semántica y simbólica en la construcción iconográfica. Entre las portadas realizadas por aquellos artistas nos encontramos con influencias que van desde el *Jugendstil* al *Secession* vienesa, pasando por la variante escocesa de la Escuela de Glasgow, influencias de los trabajos del *Wiener Werkstatte* o del expresionismo alemán, encontrándose todavía los primeros pasos del *Art Déco* y del neorrealismo en Portugal. Una contribución que era un activo inestimable del punto de vista artístico y gráfico, dándonos pistas para los primeros pasos nacionales de algunos de esos estilos.

La historia nos dice que el crecimiento de la industria tipográfica y de los medios impresos, se produjo en Portugal a partir de mediados del siglo XIX, estuvo el origen de un gran número de talleres tipográficos con una perspectiva comercial. Muchos de estos talleres abrieron materialmente mal equipados, tenían una fuerza laboral con deficiencias de entrenamiento y

presentaban una débil capacidad de respuesta estilística. Sin embargo, estos hechos que estaban en el origen de la decadencia de las artes gráficas nacionales, a la imagen de lo que sucedió en otros países, han abierto un espacio para el surgimiento de un nuevo protagonista en ese medio, el director artístico. Este actuaba como una interfaz entre el consejo editorial y los compositores tipógrafos e impresores, dando instrucciones y coordinando detalles de la ejecución gráfica y artística de los artículos impresos.

En el conjunto de revistas revisadas hay 10 casos con el director artístico identificado. A excepción de los casos de Tarquínio Bettencourt en la revista *A Galera*, del cual se desconoce la formación, y Germano Vieira en la *Conímbriga*, doctor y artista autodidacta, todos los demás tenían entrenamiento en artes plásticas. Fueron ellos António Carneiro n'A *Águia* (desde la segunda a la quinta serie), Correia Dias n'A *Rajada*, José Pacheko en la *Contemporânea*, Joaquim Lopes n'A *Labareda* y *Gente Lusa*, Humberto Pelágio y Leal da Câmara en la *Seara Nova*, Ruy Vaz en la *Athena*, mientras que la *Alma Nova* era al principio dirigida por Carlos Lyster Franco y Samora Barros, y más tarde por Saavedra Machado. Aunque estos artistas no tenían ninguna formación específica en el área gráfico o tipográfico, supieron sobreponer esa falta de formación con su sentido estético. Fueron importantes en la creación de vínculos entre el discurso editorial y el gráfico-visual, en la traducción de los modelos y opciones gráfico-visuales que algunos artistas y escritores trajeron de sus pasajes por publicaciones extranjeras. Aportaban aún, una sensibilidad artística que permitía cuestionar el uso de algunos estilos gráficos, a menudo utilizados únicamente por razones de moda o tradición.

En general, verificamos que la intervención de los directores de arte modeló una armonía estilística en el grafismo de las revistas, incluyendo la elección selectiva de imágenes y colaboraciones artísticas. Hacemos hincapié en este contexto el trabajo de José Pacheko, Ruy Vaz, António Carneiro y Correia Dias. Los datos encontrados sobre el funcionamiento y el papel de los directores artísticos en la realización gráfica de las publicaciones, nos permiten considerar que nos enfrentamos a un conjunto de personalidades que juegan, en aquel momento, una actividad orientada a proyectos que podrían ya considerarse de "diseñador gráfico". En este contexto encontramos una participación activa de los artistas de la "generación de *Orpheu*", permitiéndonos descubrir cómo se visualizó gráficamente el concepto portugués de la modernidad.

Los jóvenes artistas de la "generación de *Orpheu*" mantienen sus principios en las ideas modernas de afuera. Es decir, perseguían a un arte cosmopolita y desnacionalizada de Europa, según Fernando Pessoa, aquel entonces era "la región civilizada que da[ba] el *tipo* y la *dirección* a todo el mundo". La propuesta de innovación y ruptura con la tradición pasó, también, por la abertura del entorno cultural portugués a las nuevas disruptivas estéticas que se afirmaban en los principales centros culturales europeos.

Del punto de vista gráfico, la importación de estas ideas significó no sólo el reconocimiento del valor de esos modelos estilísticos, pero también demostró ser la reflexión de las experiencias de algunos artistas y escritores en otros países donde, a menudo, han colaborado o tuvieron contacto con publicaciones locales, identificándose diversas influencias que venían de Europa. En Francia encontramos paralelos a la revista *L'Assiete au beurre*, en la cual colaboró Leal da Câmara, y aún influencias del *Art Nouveau* y, posteriormente, del *Art Déco*. Las influencias de Austria son del vienés *Sezessionstil* y de la revista *Ver Sacrum* presentadas por Correia Dias. Este mismo artista aún mostró ecos de la geometrización típica del estilo introducido por la Escuela de Glasgow, Escocia. Desde Alemania nos encontramos referencias al *Jugendstil* en las ilustraciones de Jorge Barradas, al expresionismo de la revista *Der Sturm* en el trazo de Rodrigues Miguéis y Roberto Nobre, o aún de los principios del *Deutsche Werkbund* en la obra de Leal da Câmara y José Pacheko. Hemos comprobado una influencia particular de algunos artistas españoles, incluyendo en

particular la relación única con los artistas catalanes Xavier Gosé y Lluís Bagaria i Bou, o a través de las revistas *El Día Gráfico* y la *Veü de Catalunya*.

La importación de “otras ideas” traída por escritores y artistas jóvenes pretendía cambiar la forma de transmitir sus ideas, una forma de cuestionamiento de los modelos tradicionales. Una opción que en las revistas literarias contribuyó para la exploración de direcciones gráficas alternativas o ex nuevas, luchando contra las modas superficiales de carácter ornamental. También fueron el resultado de una importación más intelectualizada, dándose cuenta de la tentativa de relación con las líneas editoriales de las revistas, prescrito en los contenidos literarios, artísticos, políticos e ideológicos.

Mientras que en las artes plásticas o literatura los artistas podían expresar sus ideas libremente, en el medio tipográfico continuaba a usarse en Portugal la tradicional impresión tipográfica de plomo. Una técnica que imponía más restricciones expresivas que las libertades, siendo sólo revezada por la litografía o procesos de fotograbado en algunas portadas y páginas con imágenes. Sin embargo, la mayor parte del trabajo tipográfico fue ejecutado por impresores y compositores, en algunos casos sobre las indicaciones de los directores de arte.

En este percurso, las revistas asociadas con los principios de la “generación” anteriores a la publicación de *Orpheu* indicaron dos tendencias gráficas principales, alejándose de las influencias superficiales del *Art Nouveau* o *Fin-de-siècle* que iban marcando varias revistas de la tradición. Una llevaba al estilo neoclásico como la opción de neutralidad gráfica. La otra optó por una ruta discursiva, cerca al *Sezessionstil* o al simbolismo. En el primer caso vemos un paralelismo con el despertar del clásico que también ocurrió en aquel momento, en Cataluña o en Italia, donde este estilo de raíz latina surgió como alternativa a las formas de estilo *Art Nouveau* que llegaban del norte de Europa. Sin embargo, el estilo neoclásico ni siempre fue tratado de forma tan hermética, conviviendo en algunos casos con el progresista *Sezessionstil* o el simbolismo. Estilos que se adoptaron para las portadas, modelando una exploración de las posibilidades expresivas y discursivas más allá de los límites impuestos en la tradición académica, además de cumplir con las fundamentales funciones persuasivas. El segundo caso fue identificado en la revista *A Rajada* (1912), dirigida artísticamente por Correia Dias. Este artista aplicó allí el vienés *Sezessionstil* en todo su esplendor, siendo la única revista que abordó el principio reciente de la obra de arte total. Correia Dias realizó allí uno de los más completos e interesantes proyectos gráficos de la época, mostrando conocimiento y dominio de los elementos del lenguaje gráfico. Un trabajo global de edición de notable calidad, al que se debe dar crédito a la cuidadosa ejecución gráfica de la *Typographia do Annuário Comercial*. Sin embargo, el traslado de Correia Dias a Brasil, en 1914, no era sólo una pérdida severa en la estrategia de implementación de la vanguardia en Portugal, pero también para el desarrollo del área del diseño gráfico portugués.

El año de 1915 quedó marcado por la publicación de la revista *Orpheu* (1915), el logro más importante de la vanguardia histórica portuguesa, seguida dos años más tarde del intento de la publicación de la *Portugal Futurista*. El grafismo de estas dos revistas son un espejo del proceso de ruptura de la tradición, lanzada por la “generación de *Orpheu*”. Aunque estas dos publicaciones han introducido algunas soluciones gráficas/tipográficas innovadoras en el contexto nacional, nos dejó una sensación de acción epidérmica, configurando una subversión gráfica que apenas sobrepasaba los límites de la composición tipográfica ortogonal. Es decir, el acercamiento a la “*rivoluzione*” tipográfica propuesta por los futuristas italianos – abordada por Bettencourt-Rebello en la *Portugal Futurista* – a través de la cual buscaban aumentar el significado de las palabras, creando una comunicación literaria más intensa, expresiva y de ruptura, no fue allá de tímidos intentos.

El acercamiento a la vanguardia cultural de orientación futurista tuvo lugar solamente en el segundo número de la *Orpheu* – el primero siguió los estilos gráficos que dominaban hasta

entonces las publicaciones literarias cerca de la ideología de la “generación”, una portada simbolista con un interior neoclásico, neutral y armónico, adecuado al contenido exclusivamente poético. Sin embargo, el intento de ruptura gráfica surgió sólo en el texto de Mário de Sá-Carneiro, una ruptura con el tradicional al nivel gráfico y literario, extendiendo así su valor semántico. Una situación confirmada en la *Portugal Futurista*, que sólo muestra rastros de la “*rivoluzione*” tipográfica propuesta por los futuristas italianos. Opciones que se aplicaron otra vez en los textos de Almada-Negreiros y Raul Leal, confirmando que eran ideas que se restringían a la individualidad de algunos artistas. Pero incluso esas rupturas fueron condicionadas a las limitaciones impuestas por los catálogos tipográficos de los talleres tipográficos.

Aún así, los textos de aquellos autores fueron modelados de acuerdo con la fascinación por la máquina y las metrópolis, o por los trabajos de ámbito comercial y publicitario. La misma idea que estuvo en la base de la portada de la segunda edición de la *Orpheu*, o en la portada y interior de la *Portugal Futurista*, donde hay una apreciación de tipografías egipcias y sin pestaña, o el uso de la diagonal (idea de dinamismo futurista), que en aquel momento fueron poco utilizadas fuera del contexto publicitario. Constituyeron intentos de manipulación gráfica que configuraba la búsqueda de una nueva sintaxis, una nueva semántica poética y tipográfica que rompiera con la tradicional organización de los textos en la página.

Sin embargo, volvemos a concluir que eran opciones tímidas que se llevaron a cabo, rastros de una ruptura tipográfica que se diluyen en todo el cuerpo de la revista. La ruptura de los modelos tradicionales necesitaba no sólo una apertura creativa, pero también requería una mayor capacidad técnica de todas las partes interesadas, artistas, compositores e impresores. No obstante, el medio gráfico/tipográfico nacional no estaba preparado en el ámbito cultural y técnico para una revolución tipográfica. Estas limitaciones afectaban objetivamente la calidad del medio gráfico y tipográfico portugués en aquel momento. Por otro lado, esa también sería una opción para que los proyectos editoriales fueran más caros, una situación que siempre fue un fuerte condicionante de las publicaciones periódicas nacionales.

Después de esa fase de oro de afirmación de la vanguardia, aplicada según los principios futuristas, se asistió a una clara disminución de las actividades de la “generación”, en el intento de renovación estética y social, sin que esto haya implicado el abandono del lenguaje vanguardista. A pesar de ello, todas aquellas ideas y conceptos no se agotaron en esa primera fase, porque el enfoque teórico dejado a través de los manifiestos, textos y ensayos consolidó un aporte gráfico y tipográfico indeleble. Aunque la sociedad continúe arraigada a los valores estéticos del siglo XVIII (que nunca había abandonado), el conjunto de agitadores de eventos vanguardistas capturó la atención del público, en gran parte debido al papel desempeñado por las publicaciones literarias.

En los años 20 años, con el comienzo del período llamado de “euforia urbana” – vivida principalmente en Lisboa y Oporto – comenzó el camino a una segunda fase vanguardista, llamada el Segundo Modernismo y correspondiente al internacional *Modernism*. Es un periodo que quedará marcado por la edición de dos revistas de literatura y arte: la *Contemporânea* y la *Athena*, títulos que por sí mismo demuestran sus diferentes orientaciones. La primera fue un proyecto personal de José Pacheco, que en el año de 1915 participó en el lanzamiento de la *Orpheu* y hizo un primer intento de publicación de la *Contemporânea*. Un proyecto que sólo seguiría en 1922, pero que iba a convertirse en uno de los más notables e influyentes proyectos editoriales y gráficos nacionales.

En su mayoría, las revistas vinculadas a la tradición mantuvieron el mismo enfoque gráfico, prolongando el tiempo de la presencia del estilo *Art Nouveau* que permanecía como el estilo considerado de “buen gusto” por la burguesía. Sin embargo, las revistas que se oponían a

esta línea tradicionalista comenzaron un camino divergente, que conduciría en Portugal a la introducción de nuevas y, en algunos casos, indicaciones estilísticas innovadoras.

La década de 1920 fue el período en el cual algunas revistas literarias han abandonado el principio de continuidad de las portadas. Las revistas *Contemporânea*, *Seara Nova* (1921), *Alma Nova* (tercera y cuarta serie, a partir de 1922) y *Tríptico* (1924,) importaron el principio utilizado en otras tipologías editoriales, cambiando no sólo los estilos, pero también en términos discursivos entre portadas verbales y verbales-icónicas. Esta opción relacionada con el “espíritu de la época” vivido principalmente en Lisboa, donde se editaron 3 de esas 4 revistas. Un momento que anunciaba la entrada en la comunicación de masas en la cual existía una intención de diversificar los públicos. Así había una abertura del tema discursivo en el cual se nota una creciente utilización de la imagen femenina en las portadas, tratando de introducir un estereotipo de urbanidad que marcaba el comienzo de esa década. En el discurso de los “nuevos” artistas la imagen de la mujer, o las referencias a la moda, iban sustituyendo la caricatura y el humor que en aquel momento parecía estar acabándose. Las colaboraciones artísticas y gráficas más importantes han surgido especialmente en las portadas, habiendo elegido páginas interiores para un camino de mayor sobriedad en el tratamiento gráfico.

Eso fue una opción que también aumentó el carácter atractivo de las revistas y de las ventas, un tema que justifica la colaboración de los artistas seleccionados o la reproducción de obras de destacados nombres (nacionales y algunos internacionales). Funcionó también como un medio de difusión artístico de los valores y de la cultura nacional y. La inversión artística de estas revistas en los 'jóvenes' artistas conduce a una inversión en el discurso semántico reelaborado, al discurso icónico y verbal construido sobre una multiplicidad temática y estilística.

En términos generales, no hubo un estilo claramente definido, observándose una combinación de temáticas y discursos gráficos. Así, el *Sezessionstil* o el *Jugendstil* fueron dando paso al *Art Déco* a través de una síntesis de su discurso pictórico y gráfico. El estilo *Art Déco* no era una novedad, había sido anunciado por los artistas cerca a los principios de la “generación de *Orpheu*”, como por ejemplo en las ilustraciones de Almada Negreiros y Jorge Barradas en el número *specimen* de la *Contemporânea* (1915). Era un estilo que se adaptaba a una ilusión cosmopolita de modernidad deseada por la “generación”, señalando también una transición de una cultura popular a una cultura de masas. El tema de la síntesis tipográfica fue un legado del Futurismo y de la *Portugal Futurista*, dándose cuenta de la creciente utilización de tipos sin palanca en títulos y portadas de varias revistas. Una influencia que se extendía hasta las portadas de revistas vinculadas a la tradición, como por ejemplo en los casos de la *Nova Phenix Renascida* (1921) o de la *Labareda* (1ª serie, 1924) – el cuerpo de estas revistas mantenían el estilo de un clásico libro de literatura, donde los títulos iban cambiando entre diferentes estilos tipográficos.

A nivel iconográfico, presenciamos en la *Seara Nova* y en la *Tríptico* la introducción de estilos *anti-establishment* como el futuro-expresionista – de ascendencia alemana y que terá llegado a través de la revista *Der Sturm* –, la vanguardia pictórica realista o incluso los primeros pasos del Neo-Realismo nacional. Estos estilos configuraban fundamentalmente una selección ecléctica de apartamiento de un gusto popular y burgués. Es importante destacar el papel desempeñado por los directores artísticos, que fueron capaces de determinar una identidad propia sobre la variedad temática, mediante el reconocimiento, valorización y uso de algunos elementos gráficos – filetes, adornos o logotipos. La cuestión de la identidad, dónde sobresalen los logótipos de la *Alma Nova*, *Seara Nova*, y *Contemporânea*, fue, en este último caso, tratado de manera ejemplar por José Pacheko. En el estudio de esta revista podemos encontrar documentación donde el concepto de imagen de identidad está perfectamente establecido y aplicado, por ejemplo, en el papel utilizado en la correspondencia con los colaboradores.

El estilo neoclásico continuaba marcando presencia, siendo este aplicado según dos conceptos. Por un lado, surgió aquí como respuesta alternativa al Arte Nueva, que constituye una defensa del latino frente a los ornamentos y formas del Arte Nueva francés. En este contexto se hace una distinción entre las revistas con una coherente y rigurosa aplicación de ese estilo: a *Homens Livres* (1923), a *Athena* (1924) y a *Lusitania* (1924).

Por otra ruta, la recuperación del latinismo portuguesa través de la vía del neoclásico agregó un conjunto de recuperaciones historicistas, usando una variedad de elementos tipográficos y gráfico-visuales (filetes, ornamentos, grabados, entre otros), construyendo una nueva semántica gráfica a través del distanciamiento de su contexto original. Esta propuesta fue presentada por Leal da Câmara en la *Seara Nova* y José Pacheko en la *Contemporânea*, siendo en la segunda, por la individualidad e independencia del proyecto, donde más se destacó.

De las contribuciones de José Pacheko al diseño gráfico nacional destacamos el carácter de recuperación historicista que convocó los principios del *Deutsche Werkbund*, evocando connotaciones positivas de calidad y bien hacer. Se manifestó con una vocación latinista, que pasaba a través del neo-academismo y valorización del tradicional clasicismo del siglo XIX. Esta propuesta no ha ignorado las concepciones desarrolladas por la vanguardia nacional, pero se actualizó según una perspectiva comunicacional diferenciada. Es decir, las recuperaciones historicistas tomaron una nueva dimensión expresiva mediante la construcción de una nueva semántica gráfica, lograda a través de una relación entre el texto y los títulos. La intención de manipular los valores semánticos contenidos en los títulos, a través de los juegos tipográficos de junción/oposición de estilos, colores, orientación y escala, se ha unido a la capacidad de crear una riqueza rítmica y cromática en la composición gráfica de las páginas. Estas opciones gráficas y compositivas aportaban a los elementos clásicos un papel muy alejado del contexto original del cual fueron retirados, pero que se reveló fundamental para la construcción de nuevos significados. Son opciones que testimonian el nacimiento de una nueva expresión gráfica que llevaría el diseño gráfico nacional por el camino del *Modernism* internacional.

José Pacheko y la *Contemporânea* marcaron, sin duda, el tiempo con un nuevo discurso gráfico, creando una influencia que se extendió a otras publicaciones editadas después de 1922. En este estudio hemos encontramos esos reflejos en varias publicaciones, pero aquí destacamos los proyectos gráficos de las revistas *Tríptico* (1924) y *Folhas de Arte* (1924) que fueron más allá de una simple réplica de las ideas gráficas. La primera se distingue por la inusual relación conceptual entre el título y su estructura en forma de “tríptico”, así como por el paralelismo entre la cantidad de páginas y el número de secciones temáticas. En el segundo caso se destaca también la exploración material y gráfica del cuerpo de la revista, organizada en partes separadas (hojas sueltas o dobladas), con papeles de diferentes texturas y colores, y con un trabajo gráfico riguroso y ricamente ilustrado. Un proyecto donde aventuramos la hipótesis (no confirmada) de existir una coordinación gráfica de Raul Lino, figura mayor de la arquitectura portuguesa, cuya obra se caracterizó también por la recuperación del espíritu latino y del clasicismo del siglo XIX, entre otros aspectos.

Durante el curso del presente estudio han surgido datos que permiten nuevas líneas de investigación, señalando situaciones ocurridas paralelamente al contexto del estudio, así como en periodos anteriores o posteriores. Finalmente cabe señalar que este estudio ha inducido un mayor estímulo a lo largo de mi actividad como profesor, ampliando las bases del conocimiento en las áreas de la tipografía y de la historia del diseño, especialmente lo relacionado con el contexto portugués. Información de gran valor que puede aportar un conjunto de beneficios para la preparación detallada de una historia del diseño nacional.