



Palabra Clave, (La Plata), octubre 2020-marzo 2021, vol. 10, n° 1, e108. ISSN 1853-9912  
 Universidad Nacional de La Plata  
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
 Departamento de Bibliotecología

## Artes gráficas y la Exposición Nacional del libro de 1928: materialidad, arte e industria en la producción del libro en Argentina \*

Graphic arts in the National Book Exhibition of 1928. Materiality, art and industry in book production in Argentina

**Ana Bonelli Zapata**

*Universidad Nacional de San Martín.*

*Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP, UNSAM-CONICET), Argentina*

anabonelli@gmail.com

 <http://orcid.org/0000-0001-5538-8071>

**Aldana Villanueva**

*Universidad Nacional de San Martín.*

*Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP, UNSAM-CONICET), Argentina*

aldanavillanueva@gmail.com

 <http://orcid.org/0000-0001-9087-3689>

### RESUMEN:

En septiembre de 1928 tuvo lugar en Buenos Aires la Primera Exposición Nacional del Libro, evento que aglutinó gran parte de las discusiones en torno al desarrollo de la industria editorial en la década de 1920, al tiempo que representó un hito significativo para la consolidación de las artes gráficas en Argentina.

En las primeras décadas del siglo XX diversas iniciativas institucionales configuraron, paulatinamente, una tradición del grabado como un “arte del libro”, aliado de la ilustración literaria. La Exposición colaboró en gran medida con este proceso: destinó un espacio dedicado a la exhibición de grabados y ediciones de lujo y contó con una comisión especial de ilustradores integrada, entre otros, por Adolfo Bellocq y Alfredo Guido quienes desplegaron una intensa labor como promotores del grabado de ilustración desde la práctica artística y pedagógica. Asimismo, se recurrió a una estrategia para promocionar el evento que contaba con cierta tradición en el mundo de la gráfica: el concurso de carteles artísticos.

Así, se analiza esta exposición en sus aspectos vinculados con la circulación de imágenes e ideas en torno al libro como objeto y, particularmente, las tempranas tensiones referidas a las artes gráficas en el contexto de la industria editorial argentina.

**PALABRAS CLAVE:** Artes gráficas, Grabado, Industria editorial, Bibliofilia, Cultura visual.

### ABSTRACT:

In September 1928 was held in Buenos Aires the First National Book Exhibition, an event that agglutinated much of the discussions around the advancement of the publishing industry in the 1920's, while representing a significant milestone for the consolidation of graphic arts in Argentina.

In the first decades of the XXth century, diverse institutional initiatives gradually shaped a tradition of engraving as a “book art”, allied to literary illustration. The Exhibition collaborated to a large extent with this process: it assigned a space for an engraving and luxury editions exhibition, and it counted with the attendance of a special commission of illustrators, formed by Adolfo Bellocq and Alfredo Guido, among others, who worked intensely as promoters of engraving trade from both artistic and pedagogical practice. Furthermore, the strategy that was used to promote the event had a certain tradition in graphic arts: the artistic poster contest.

We propose to analyze this exhibition in its aspects related to the circulation of images and ideas around the book like an object as its own right and, particularly, the early tensions related to graphic arts within the Argentine publishing industry.

**KEYWORDS:** Graphic Arts, Engraving, Publishing industry, Bibliophilia, Visual culture.

Recepción: 14 de febrero de 2020 | Aceptación: 8 de junio de 2020 | Publicación: 1 de octubre de 2020

**Cita sugerida:** Bonelli Zapata, A. y Villanueva, A. (2020). Artes gráficas y la Exposición Nacional del libro de 1928: materialidad, arte e industria en la producción del libro en Argentina. *Palabra Clave (La Plata)*, 10(1), e108. <https://doi.org/10.24215/18539912e108>



## 1. INTRODUCCIÓN

El 21 de septiembre de 1928 se inauguró en el Teatro Cervantes de Buenos Aires la Exposición Nacional del Libro. Desde el año anterior, la prensa argentina se hizo eco del evento que, en los albores de un contexto complejo signado por diversas corrientes políticas y estéticas, repercutió rápidamente entre los círculos literarios y editoriales (Figura 1).

FIGURA 1  
Vista de la Exposición durante el día de la inauguración



Fuente: Reproducida en: La Primera Exposición Nacional del Libro (21 de septiembre de 1928). *La Nación*, p. 7.

Bajo este marco, el editor Samuel Glusberg (1) realizó un primer ensayo de la exposición en la ciudad de Mar del Plata pocos meses antes, en la que participaron varias casas editoras del país (Delgado, 2016). Tal y como lo expresó en una carta a su amigo, el escritor peruano José Mariátegui, la concreción de la Exposición en Buenos Aires debía hacerse cuanto antes, debido al éxito del evento realizado en la ciudad costera, pero sobre todo porque, si bien contaban con el apoyo presidencial, el mandato de Marcelo T. de Alvear finalizaba en octubre de ese año (Glusberg, 1928).

En efecto, la Exposición en Buenos Aires, con entrada gratuita, fue institucionalizada por decreto del Poder Ejecutivo, mediante el cual se estableció la Junta Organizadora, así como el Teatro Cervantes como espacio de exhibición. Presidida por Enrique Larreta, e integrada además por Carlos M. Noel (vicepresidente), el propio Glusberg (secretario), Rómulo Zabala (tesorero y comisario general de la exposición), Arturo Cancela, Ezequiel Martínez Estrada, Arturo Capdevila y Evar Méndez (vocales), la Junta se reunió en el Teatro unos días antes de la inauguración y delineó el programa de actividades, entre ellas, el dictado de conferencias sobre múltiples temas y homenajes a escritores e intelectuales. De igual manera, quedaron definidas las

diversas comisiones responsables de la organización: autores; bibliófilos; editores, imprenteros y libreros; representantes del interior del país y artistas e ilustradores.

La brevedad del plazo para la organización alentó la implementación de estrategias diversas para publicitarlo. Es así como la prensa, en especial los periódicos *La Nación* y *La Razón*, la revista *La Literatura Argentina*, fundada ese año por el impresor Lorenzo Rosso (Pierini, 2012), y la revista *Vida Literaria* dirigida por Glusberg (Delgado, 2016), dedicaron un lugar significativo en función de adelantar el estado de los preparativos (Gasió, 2008, Gutiérrez Viñuales, 2014). Particularmente, *La Nación* dedicó una sección especial a la Exposición (“La Exposición Nacional del Libro”, 1928).

Asimismo, la Junta organizó un concurso de afiches para artistas argentinos o residentes en el país a fin de publicitar el evento, cuyos ganadores fueron anunciados en el popular semanario *Caras y Caretas*.

Si bien las crónicas aparecidas en la prensa y las conferencias dictadas en el marco de la Exposición delinearon cierto consenso general en torno al progreso de la industria editorial (2), las tensiones dentro del abanico diverso de voces participantes, entre funcionarios, autores, editores y artistas, no tardaron en hacerse notar. La Exposición sirvió, entonces, como una suerte de foro en el cual se expresaron diversas opiniones y preocupaciones en torno al libro como instrumento eficaz para la difusión cultural.

En este sentido, fueron algunos de los editores participantes, entre ellos Manuel Gleizer (“Opinan los libreros”, 1928), los que manifestaron rápidamente su descrédito ante el posible éxito de esta empresa. El argumento principal esgrimido era que, al no haberse planteado como feria, tal y como ocurría con los países europeos, no estaba autorizada la venta de ejemplares lo que implicaba una oportunidad desperdiciada para favorecer el consumo.

En oposición al propósito comercial que esgrimían los editores, se desarrollaba un interés por el libro como objeto artístico, con énfasis en la ilustración, la ornamentación y su cuidado material, tendencia que se cristalizó en el proyecto encarnado por la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, fundada ese mismo año (“La Sociedad de Bibliófilos”, 1928).

En las primeras décadas del siglo XX diversas iniciativas institucionales configuraron, paulatinamente, una tradición del grabado como un “arte del libro”, aliado de la ilustración literaria. En este sentido, la Exposición acompañó en gran medida este proceso: destinó un espacio dedicado a la exhibición de grabados y ediciones de lujo y contó con una comisión especial de ilustradores integrada, entre otros, por Adolfo Bellocq y Alfredo Guido, quienes por aquellos años desplegaron una intensa labor como promotores del grabado de ilustración desde la práctica artística y pedagógica.

Sin embargo, opiniones un tanto reticentes a la excesiva decoración del libro llamaban la atención sobre el peligro de encarecer los ejemplares al punto de atentar contra el proyecto esencial de entonces: alentar el consumo de libros, en especial, de autores nacionales y, sobre todo, producidos en el país.

De este modo, indagar sobre esta Exposición permite posicionarse en un momento clave de múltiples tensiones entre arte e industria, que signaron el complejo campo de la cultura impresa local a fines de la década de 1920.

## 2. LIBRO Y PUBLICIDAD: EL CONCURSO DE AFICHES

El escaso tiempo para la organización de la Exposición (la Junta Ejecutiva se reunió por primera vez tan solo unas semanas antes de la fecha fijada para la inauguración) motivó un interés por movilizar diferentes estrategias publicitarias. De este modo, se proyectó un concurso de afiches para artistas argentinos o residentes en el país, con el objetivo de anunciar y promocionar el evento.

Desde fines del siglo XIX la utilización de una imagen artística y moderna en los afiches, con un estilo emparentado al *Art Nouveau* (De Jong, Purvis and Lecoultre, 2015; Grementieri, 2005; Jobling y Crowley, 1996), se vinculó con las industrias suntuarias dirigidas a los sectores burgueses de la nueva sociedad porteña. Los concursos de carteles artísticos, con una gran cobertura en la prensa masiva, constituyeron una práctica

frecuente en la Buenos Aires de entre siglos como medio para promocionar tanto exposiciones, como productos de determinadas marcas o firmas, en especial, pertenecientes a la industria tabacalera y de bebidas (Clerici, 2016).

Sin embargo, hacia fines de la década de 1920, el auge de diversas teorías científicas sobre la percepción complejizó el lugar del cartel y sus características visuales, a la vez que contribuyó a definir lo que, años más tarde, se consolidó como una disciplina gráfica especializada con el auge de las agencias de publicidad (Costa, 1992). De esta forma, el cartel artístico comenzó a diferenciarse, paulatinamente, del anuncio publicitario corriente.

Bajo este contexto, la intención de la Junta Ejecutiva al proponer el concurso de carteles artísticos estuvo en movilizar la expectativa pública en torno a la Exposición por medio de una práctica que, en sus años de esplendor, había resultado apreciada y ciertamente eficaz entre el público porteño.

Al mismo tiempo, el distinguir la importancia del componente artístico de los carteles anunciadores, reforzado por un jurado conformado por miembros destacados del campo artístico y literario, permitía ligar al evento con los consumos culturales atribuidos a la alta cultura, diferenciándolo de otros tipos de eventos masivos.

En efecto, el jurado del concurso estuvo integrado por José León Pagano, Atilio Chiappori, Manuel Rojas Silveyra y el presidente de la Junta, Enrique Larreta. El 1° de septiembre *Caras y Caretas* anunció los carteles premiados, que recibieron, en orden de mérito, 1000, 500 y 300 pesos (Ponse, 1928). Los afiches seleccionados, de entre cincuenta participantes, dan muestra de una variedad estilística y de concepciones diversas respecto al cartel y cuál debía ser el tema o asunto primordial para volverse la imagen del evento (“La Exposición Nacional del Libro”, 1928).

El primer premio fue otorgado a José Bonomi (1903-1992), artista formado en la Escuela de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” y que se desempeñó como ilustrador en diversas revistas como la del *Jockey Club*, *Plus Ultra*, *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Martín Fierro*, así como la sección cultural de *La Prensa*. Fue ampliamente reconocido por sus más de trescientas portadas para la colección de novelas policiales *El Séptimo Círculo*, dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares desde 1945 (Nobilia y Valerga, 2014).

Bonomi resultó premiado con su afiche titulado *Lunario* (Figura 2), en clara referencia a la obra de Leopoldo Lugones *Lunario Sentimental*, cuya segunda edición a cargo de la Editorial Gleizer se publicó dos años antes y para la cual el mismo Bonomi realizó el diseño de la portada (Figura 3). En esta última, una Artemisa con un estilo de reminiscencia modernista, hace alusión al texto plagado de imágenes vinculadas al mundo griego, entre las que Lugones ofrece un canto a la luna como deidad de “olímpico linaje” (Lugones, 1926) (3).

FIGURA 2

José Bonomi, *Lunario*, Primer Premio. Primera Exposición Nacional del Libro, septiembre de 1928.



Fuente: Reproducido en: Ponce, C. (1° de septiembre de 1928). La Primera Exposición Nacional del Libro. *Caras y Caretas*. Buenos Aires, 71.

FIGURA 3  
José Bonomi, portada de *Lunario sentimental*.



Fuente: Lugones, L. (1926). *Lunario sentimental*. Buenos Aires: Gleizer Editor.

En el afiche, el artista recurrió a un diseño emparentado lejanamente con el modernismo que había caracterizado a la tradición del cartel artístico y a algunas de sus participaciones como ilustrador de portadas de libros por aquellos años (Gutiérrez Viñuales, 2010). En este caso, presentó un diseño ligado a una estética vanguardista propia de los artistas del “Grupo de París” a quienes había frecuentado en su viaje a Europa un año antes. Más allá de que el lema haya sido el título de la obra de Lugones, su contenido literario, como puede haber sido objeto en el caso de la portada, no es el aspecto priorizado por el artista, si bien la obra es aludida en la imponente luna del fondo. En este caso, el acto solitario de la lectura es el que se consolida como tema a la luz de promocionar una exposición sobre libros.

El segundo premio le correspondió a Niver Castro Cairo, quien presentó la imagen de un *Cardón* (tal era el lema del afiche) del que aflora un libro abierto (Figura 4). El estilo, que se acerca a una construcción de la imagen contemporánea vinculada a formas geométricas, permite ubicar al cartel entre las tendencias estéticas americanistas (Amigo, 2014; Penhos, 1999) que pregonaban una pintura de motivos americanos, entre ellos el paisaje (Wechsler, 1991), con un lenguaje plástico moderno. Asimismo, el asunto tiende un puente con una de las problemáticas y demandas centrales en torno a la Exposición: la difusión de autores nacionales y la producción local de libros. En cuanto al autor, no hay registros en otros concursos o encargos, pudiendo ser un pseudónimo, o un personaje ajeno al campo artístico o editorial.

FIGURA 4  
Niver Castro Cairo, *Cardón*, Segundo Premio. Primera  
Exposición Nacional del Libro, septiembre de 1928.



Fuente: Reproducido en: Ponce, C. (1° de septiembre de 1928). La Primera Exposición Nacional del Libro. *Caras y Caretas*. Buenos Aires, 71.

El tercer premio fue otorgado a dos obras distintas, demostrando la flexibilidad de la convocatoria y la gran cantidad y calidad de las propuestas recibidas. Uno de los afiches cuyo lema era *Zogoibi*, pertenecía a los ilustradores Lino Palacio (1903-1984) y Eduardo Muñiz (1905-1983) (Figura 5). Ambos artistas se destacaron en el ámbito de la publicidad y como caricaturistas. Palacio se había formado como arquitecto, pero se desempeñaba como ilustrador en diversas publicaciones. Muñiz, sin embargo, provenía del periodismo, y fue creativo de diferentes agencias de publicidad.

FIGURA 5

Lino Palacio y Eduardo Muñiz, *Zogoibi*, Tercer premio.  
Primera Exposición Nacional del Libro, septiembre de 1928.



Fuente: Reproducido en: Ponce, C. (1° de septiembre de 1928). La Primera Exposición Nacional del Libro. *Caras y Caretas*. Buenos Aires, 71.

En este afiche, es la Exposición la que se configura como el tema, presentando a tres figuras observando un libro en el interior de una vitrina. La actitud de los personajes se acerca más a la del espectador de una obra de arte en el museo, o a la del consumidor frente a una vidriera comercial, que a la de un lector ensimismado, como podría ser el caso de *Lunario*.

Si bien el lema presentado remite al mundo literario, ya que *Zogoibi* corresponde al título de la novela de Enrique Larreta publicada en 1926, el afiche privilegia la Exposición como asunto. Sin embargo, la vinculación con esta novela, cuyo argumento gira en torno a la temática gauchesca y a los debates contemporáneos sobre el idioma y la cultura nacional (Oliveto, 2013), dota al cartel de otros contenidos, excediendo el marco de lo estrictamente publicitario.

Además, el afiche de Palacio y Muñiz pone el acento en otro aspecto del mundo editorial, el consumo urbano de libros, y los nuevos espacios que comienzan a conformarse en este sentido: bibliotecas públicas en las plazas, así como la proliferación de puestos de venta de periódicos, revistas y libros, rasgo particular de la



ciudad porteña, compartirán espacio con las lecturas efímeras y cotidianas de los carteles, folletos y *reclames* comerciales o panfletos políticos.

El segundo afiche en recibir el tercer premio fue de Francisco Fábregas Pujadas (1898-1992) (Figura 6). Fábregas fue un pintor, litógrafo y publicista catalán, que residió en Buenos Aires en diversas oportunidades. Además de trabajar como cartelista e ilustrador se vinculó con los círculos de la vanguardia literaria y artística (Castro, Corsani y Fábregas, 2000). En esta obra, titulada *X.A.*, el artista representó a un hombre vestido de manera elegante, con un libro abierto en una mano y con una pluma en la otra en el espacio de una biblioteca. Es posible que la imagen se refiera a un escritor firmando una dedicatoria, aspecto que, en el contexto de la Exposición, cobraba especial relevancia si se considera que el evento propició en gran medida el debate sobre el rol del autor en la cultura nacional, así como también los reclamos por una política de derechos y propiedad intelectual (Gasió, 2008). Al mismo tiempo, la imagen pudo hacer alusión al momento en el que un coleccionista deja su marca de posesión en el libro. Sea un caso u el otro, el libro aparece aquí como un objeto tangible, cuyas características materiales (la firma de un individuo, en este caso) lo hace único.

FIGURA 6  
Francisco Fábregas Pujadas, *X.A.*, Tercer premio. Primera Exposición Nacional del Libro, septiembre de 1928.



Fuente: Reproducido en: Ponce, C. (1° de septiembre de 1928). La Primera Exposición Nacional del Libro. *Caras y Caretas*. Buenos Aires, 71.

En cuanto al estilo, la misma trayectoria de Fábregas como cartelista en Barcelona y Buenos Aires lo conecta con la industria publicitaria, para la que realizó una gran cantidad de trabajos, prefiriendo una imagen de gran pregnancia fruto del uso de contrastes. Junto con sus contemporáneos Lucien Achille Mauzan y Leonetto Capiello conformaron un grupo particular, híbrido entre la especialización de las grandes agencias y las conexiones con las bellas artes y la cultura letrada de Buenos Aires.

Como se advierte, los afiches seleccionados tienen por tema aspectos que trascienden la Exposición como mero acontecimiento. El acto solitario de lectura, el paisaje nacional o americano, la actitud contemplativa de un libro, la figura del autor o el coleccionista, fueron los aspectos destacados por el Jurado, así como también el privilegio por los estilos artísticos y gráficos en boga.

El repertorio visual desplegado por estos carteles surgió en el seno de los reclamos de un vasto sector para fomentar la producción local de libros y la publicación de autores nacionales, así como las discusiones acerca del rol de los escritores en el proyecto cultural y los reclamos por los derechos de propiedad.

Pero al mismo tiempo, evidenciaron la condición dual del libro como un objeto capaz de ser leído, pero también visto y contemplado. De esta forma, los afiches fortalecieron y anclaron visualmente problemáticas que atravesaron gran parte de las conferencias y críticas, así como también las tensiones al interior del campo editorial.

La centralidad otorgada a los afiches es un elemento significativo para comprender, asimismo, parte de los debates en torno a la condición objetual y el estatus artístico del libro que la Exposición potenció a fines de la década.

### 3. ARTES GRÁFICAS, GRABADO Y ARTE DEL LIBRO

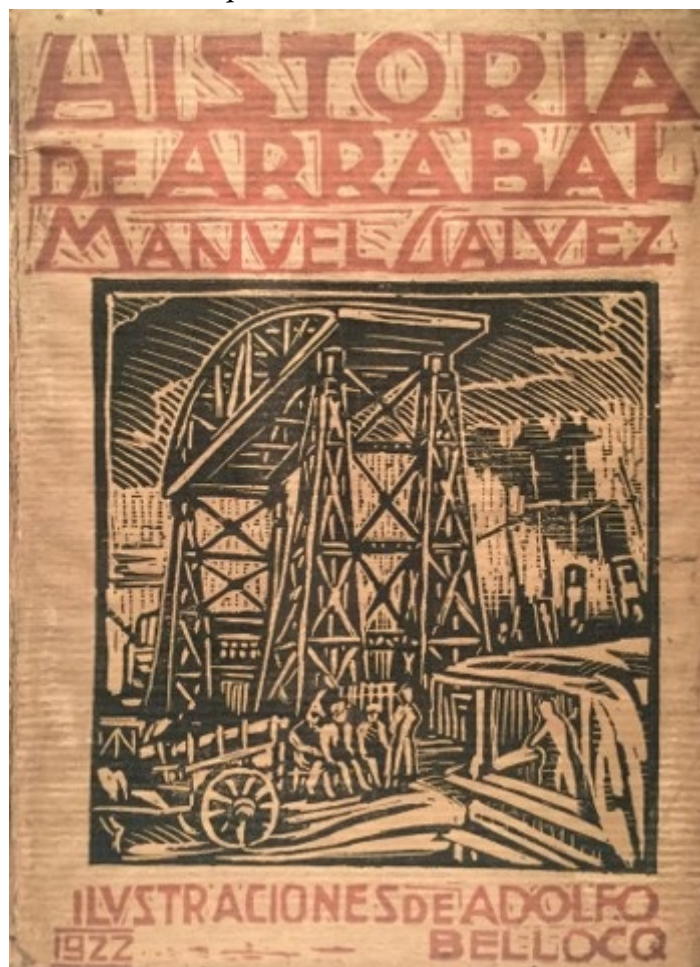
La función del grabado como vía de ilustración de contenidos literarios o narrativos representó una de las modalidades de más larga proyección en la historia del grabado occidental (Ivins, 1975). Específicamente, en la historia gráfica local la alianza del grabado como un *arte del libro* fue ampliamente extendida en los albores de la década de 1920, desde las trayectorias de algunos artistas (Dolinko, 2009; 2016), su incidencia en espacios de formación (Ariza, 2013; Gergich, 2016; Malosetti Costa, 2006) y demás iniciativas institucionales, como muestras y exposiciones.

De este modo, la Exposición colaboró en gran medida con la consolidación de esta alianza entre grabado e ilustración literaria, al tiempo que la creación de una Comisión especial de ilustradores daba cuenta de la importancia que las Artes Gráficas tenían a la hora de pensar la industria editorial.

La Comisión de Artistas estuvo integrada, entre otros, por Adolfo Bellocq, el citado Bonomi, Rodolfo Franco, Alfredo Guido, Gregorio López Naguil, Luis Macaya, y Alejandro Sirio, quienes contaban con una reconocida trayectoria en las artes gráficas y la ilustración. Algunos de estos artistas desarrollaron una labor casi militante del grabado, como productores, gestores y formadores, en especial Adolfo Bellocq y Alfredo Guido.

Específicamente, Bellocq (1899-1972) desplegó desde los años veinte un vasto corpus de xilografías originales que ilustraron diversas publicaciones, entre las que se destaca *Historia del Arrabal* de Manuel Gálvez (Figura 7). Desde 1928 se desempeñó como profesor en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación, así como también ocupó el cargo de jefe del Taller de Grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova". Ese mismo año, ingresó a la Escuela Profesional para mujeres N°5, nombrada con posterioridad "Fernando Fader", al momento que se comenzaba a delinear un nuevo programa de estudios, que inauguró entre las nuevas orientaciones, la de *Arte del libro y de la publicidad*.

FIGURA 7  
Adolfo Bellocq, Portada de *Historia de un arrabal*.



Fuente: Gálvez, M. *Historia de un arrabal*. Buenos Aires, 1922.

En un artículo perteneciente a la revista *Arte y Decoración*, publicación de esta última institución, sostenía que:

(...) el grabado estampado tiene hoy en nuestro país trascendental importancia y esto lo demuestra el desarrollo alcanzado por el mismo y el progreso experimentado en sus distintos medios de expresión: artístico, documental y comercial. Nuestras últimas ediciones de obras literarias ilustradas han adquirido un alto valor artístico debido a la labor de los grabadores (Bellocq, 1935).

De esta forma, Bellocq definía al grabador-ilustrador como el garante de la “artisticidad” en un producto editorial. Al mismo tiempo, se preocupaba por la función y el contenido del imaginario que debía aparecer en este contexto:

(...) aspectos de nuestras ciudades y sus costumbres, reflejos del espíritu y la vida provinciana, y en general, todo aquello que es característicamente nuestro y que viene a engrosar el caudal artístico y documental de nuestro país (Bellocq, 1935).

En efecto, la sección de grabados, expuestos en el vestíbulo del Teatro, estuvo mayormente integrada por obras de los Artistas del Pueblo (Gasió, 2008), agrupación de la que Bellocq había formado parte a inicios de la década. Como artistas que se autoproclamaban, inicialmente, anarquistas, el grabado devino el medio predilecto de difusión de un arte social en cuyo repertorio visual la ciudad, los suburbios y sus habitantes cobraron una presencia central a fin de documentar la cara no visible del progreso (Muñoz, 2008).

Por su parte, Alfredo Guido (1892-1967), formado en la Academia de Bellas Artes y experto en la técnica del aguafuerte, también se desempeñó como ilustrador de libros desde inicios de la década. Años más tarde, fue nombrado director de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova” cargo que ocupó entre 1932 y 1955 y en la que inauguró a inicios de 1940 la orientación *Grabado y Arte del libro*.

En el contexto de la Exposición, Guido fue, entre otras cosas, el encargado de confeccionar el Diploma de Honor entregado a Lorenzo Rosso por su participación destacada y la majestuosidad de su *stand* (Figura 8). La imagen resulta elocuente en la medida que presenta un taller de imprenta en donde el aspecto colectivo y colaborativo del oficio se vuelve central, al mismo tiempo que refuerza la idea de un espacio que conserva cierto aire artesanal, en donde puede verse a un cajista frente a su chibalete. Este aspecto destacado en el diploma de Guido iba, paradójicamente, en sentido opuesto a la real y radical transformación que el taller de Rosso venía experimentando con la adquisición de más de 14 linotipos y una superficie de taller que rondaba los 7.000 metros cuadrados, en consonancia con la profesionalización, estandarización y concentración de la industria editorial en la década del veinte (Bil, 2007). Cabe recordar que, para el momento, el auge de la linotipia había producido una de las mayores transformaciones del sector al favorecer la mecanización de la composición manual siendo la ocupación del cajista y el tipógrafo la más afectada.

FIGURA 8  
Alfredo Guido, Diploma de honor a L. J. Rosso por la presentación del *stand*, realizado por Alfredo Guido e impreso por Peuser.



Fuente: Reproducido en: *La Literatura Argentina*, enero de 1929.

En este sentido, la imagen de Guido actúa casi como contrapunto de la realidad que atravesaba un establecimiento altamente modernizado para la época, pero del que se solía destacar la gran calidad material de los productos oriundos de sus prensas, al tiempo que la figura de Rosso se configuraba como el arquetipo del tipógrafo e impresor de oficio, que había logrado consolidar un verdadero emporio gráfico.

Conciliar la tensión inherente entre calidad estética y producción masiva fue uno de los desafíos que diversos promotores culturales debieron sortear. Al respecto, el editor Zona, de la casa editora Viau & Zona, entrevistado por *La Nación* en el marco de la Exposición, advertía:

La buena edición requiere un personal diestro y numeroso, a la par que afecto a su tarea. Entre nosotros han faltado, con raras excepciones, obreros y jefes de taller especializados en la confección de libros *tipográficamente artísticos*. (...) Hoy los libros se componen en linotipo, se encuadernan malamente, se imprimen en papeles sin calidad. (...) Particularmente, desde mi punto de vista, la exhibición del libro argentino propenderá ante todo al *cuidado de su presentación*, tan importante como su misma *difusión* [cursivas añadidas] (“Opinan los libreros”, 1928, p. 5).

En efecto, el nivel artístico de las ilustraciones, en especial el empleo de grabados originales fue uno de los aspectos promovidos para concretar una demarcación cualitativa que atentara contra los productos gráficos considerados deficientes, fruto de las técnicas de reproducción fotomecánicas.

Particularmente, la casa Viau & Zona imprimió muchos de sus ejemplares en la imprenta de Francisco Colombo, la que se caracterizó especialmente por el empleo de grabados originales (Monsalve, 2019), y devino una de las casas editoras en confeccionar ediciones de lujo y de consumo bibliófilo.

El vestíbulo del Cervantes también destinó un espacio significativo a la exhibición de ediciones ricamente encuadernadas. La prensa coincidió en resaltar los ejemplares provenientes de tres escuelas profesionales en arte y oficios para mujeres (Ariza, 2013; Mantovani, 2018; Scocco, 2008): la Escuela Profesional N° 2 de Rosario, dirigida por Shön de Soulage, La Escuela Profesional N° 5 (que años más tarde adoptó el nombre “Fernando Fader”) y el Taller de encuadernación de la Congregación de la Imagen del Divino Rostro (Figura 9). (“Hoy será inaugurada”, 1928; “Se muestra optimista”, 1928; “Celebración”, 1928).

**FIGURA 9**  
Taller del Divino Rostro. Encuadernación de *Nieve* de Margarita Abella Caprile. Primera Exposición Nacional del Libro, septiembre 1928.



Fuente: Reproducida en: La Bibliografía en la Argentina (21 de septiembre de 1928), *La Nación*, 7.

Particularmente, esta última institución, dirigida por Angiolina Astengo de Mitre, esposa de Emilio Mitre y director del diario *La Nación* (Scocco, 2014), tuvo un gran despliegue comercial y recibió numerosos encargos tanto por parte del diario como así también particulares, en especial, de algunos bibliófilos.

Asimismo, se expusieron ejemplares encuadernados por algunas casas editoras como los Talleres Gráficos Rosso (Figura 10), Peuser y de algunos encuadernadores de cierto renombre como Alberto Donniss, hermano del reconocido artista Cayetano Donniss, quien fue docente de encuadernación en la Escuela Profesional N°5 (Figura 11).

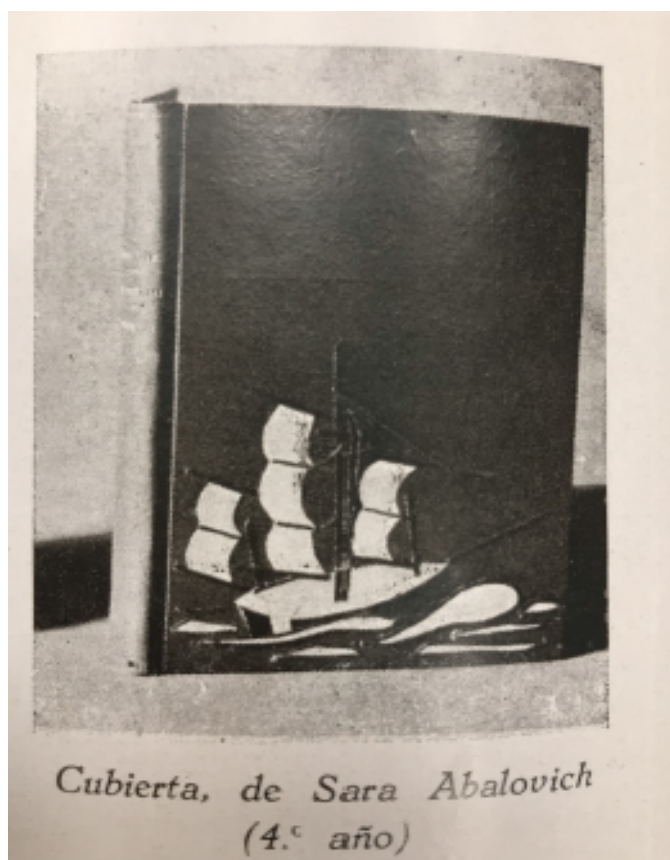
**FIGURA 10**  
*Stand* de los Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.



Fuente: Reproducido en: Celebración de la Primera Exposición Nacional del Libro (octubre de 1928), *La literatura argentina*, 1(2), 11.

FIGURA 11

Ejercicio de Encuadernación a cargo de la alumna Sara Abalovich, Escuela Profesional N° 5 “Fernando Fader”.



Fuente: Reproducida en: Donniss, A. (1936). La encuadernación. *Arte y decoración*, 2(2), 56.

La vertiente de encuadernación privilegiada, de claro corte artesanal, en estos establecimientos de artes aplicadas consistía en el grabado y repujado del cuero e iba desde las técnicas más tradicionales y sencillas de diseños ornamentales, por medio del uso de rodillos y florones, hasta las más elaboradas. Entre estas últimas, la del mosaico resultaba una de las más sofisticadas y consistía en la conformación de un diseño a partir de recortes de cuero de diversas tonalidades.

El uso de este tipo de encuadernaciones y las técnicas más elaboradas representaba un medio más de enriquecimiento de los ejemplares al tiempo que los dotaba de cierta unicidad y rareza por lo que el público bibliófilo fue especialmente adepto a este estilo. En efecto, el propio Carlos Mayer, socio fundador de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, encomendó la encuadernación de varios ejemplares de su selecta e importante biblioteca personal al taller del Divino Rostro.

Si bien una gran parte de los organizadores y espectadores de la Exposición coincidían en señalar los beneficios de las artes del libro al servicio de la producción editorial como muestra de los avances nacionales en materia cultural, otros las responsabilizaban de atentar contra uno de propósitos centrales para el momento: alentar la difusión y el consumo de libros producidos localmente.

#### 4. EL LIBRO Y SU DOBLE CONDICIÓN: VALOR MATERIAL VERSUS VALOR ESPIRITUAL

El debate en torno a la ilustración de los libros y el excesivo o escaso cuidado de su materialidad se entroncó en la Exposición con un problema específico del mercado editorial: la circulación y el consumo. Ante la escasa protección oficial a las ediciones nacionales, el elevado costo de los libros complicaba el panorama. Las altas tasas aduaneras sobre el papel importado, al igual que las tarifas postales que gravaban el transporte de libros y la exención de impuestos al libro importado (Delgado y Espósito, 2006), aparecieron como una problemática grave, denunciada en casi todos los discursos y críticas, así como en los comentarios de los editores.

En palabras del propio Rector de la Universidad de Buenos Aires, Ricardo Rojas:

(...) nos falta movilizar nuevos lectores, proteger el mercado local abrir nuevos mercados en los pueblos afines (...) Nuestros mejores libros continúan siendo caros por su circulación restringida, y de escasa influencia nacional, por *sugestiones exóticas que alejan de ellos muchos lectores* (...) [cursivas añadidas] (Rojas, 1928, p. 7).

La postura del autor de *Eurindia* era compartida por muchos editores y autores (Figura 12), que juzgaban a la ilustración y a la riqueza material como accesoria al contenido, lo que realmente daba valor al libro:

Y es que, por muy bien impreso que esté el libro, por maravillosa que sea su presentación, por extraordinariamente eficaz que sea su propaganda, *no es la parte material del libro sino la espiritual* la que se vende; es el contenido no su encuadernación [cursiva añadida] (Gutiérrez Alfaro, 1928, p. 10).

FIGURA 12  
Ricardo Rojas leyendo el discurso inaugural.



Sin embargo, de forma paralela y en el mismo espacio de la Exposición, existieron voces dispares, que concibieron a las artes gráficas como un plus significativo que dotaba al libro de un valor intrínseco en su dimensión material. Las mismas palabras del entonces presidente Marcelo Torcuato de Alvear equiparaban “los progresos de la producción intelectual y las artes gráficas del país” (“La Exposición Nacional”, 1928, p. 1).

Desde la prensa, un cronista de *La Nación* abrió la novedad de la Exposición argumentando que la calidad material de los libros argentinos se hallaba

(...) correspondida por las industrias de fino, o mejor dicho, de arte aplicada, que constituyen *el cartel de propaganda, la ilustración y la encuadernación de lujo*, hasta ofrecer ellas notas de verdadero mérito artístico. Trátese, pues de un acto de utilidad pública, que refleja consideración y gratitud sobre sus autores y sobre el gobierno que les acordó su apoyo [cursivas añadidas] (“La Exposición del libro”, 1928, p. 5).

Dentro de una tradición que otorgaba al grabado el protagonismo central como medio de ilustración de los contenidos literarios o narrativos, el libro ilustrado por artistas reconocidos, con una tirada controlada, así como materiales específicos y métodos de reproducción artesanales, fue de esta forma “validado doblemente por su condición de creación artística y en su inserción en un objeto tan connotado para la cultura erudita como representa el libro” (Dolinko, 2016, p. 203).



El “libro de lujo” se tornó así un objeto en disputa, denostado por aquellos que perseguían una mayor circulación (ya sea con objetivos pedagógicos, de ilustración popular o comerciales), pero elevado a la categoría de artístico por aquellos que veían en esta producción una posibilidad de fomentar y fortalecer el campo de las artes gráficas nacionales. En este sentido, la Exposición evidenció las tensiones existentes y las críticas, tanto internas como externas.

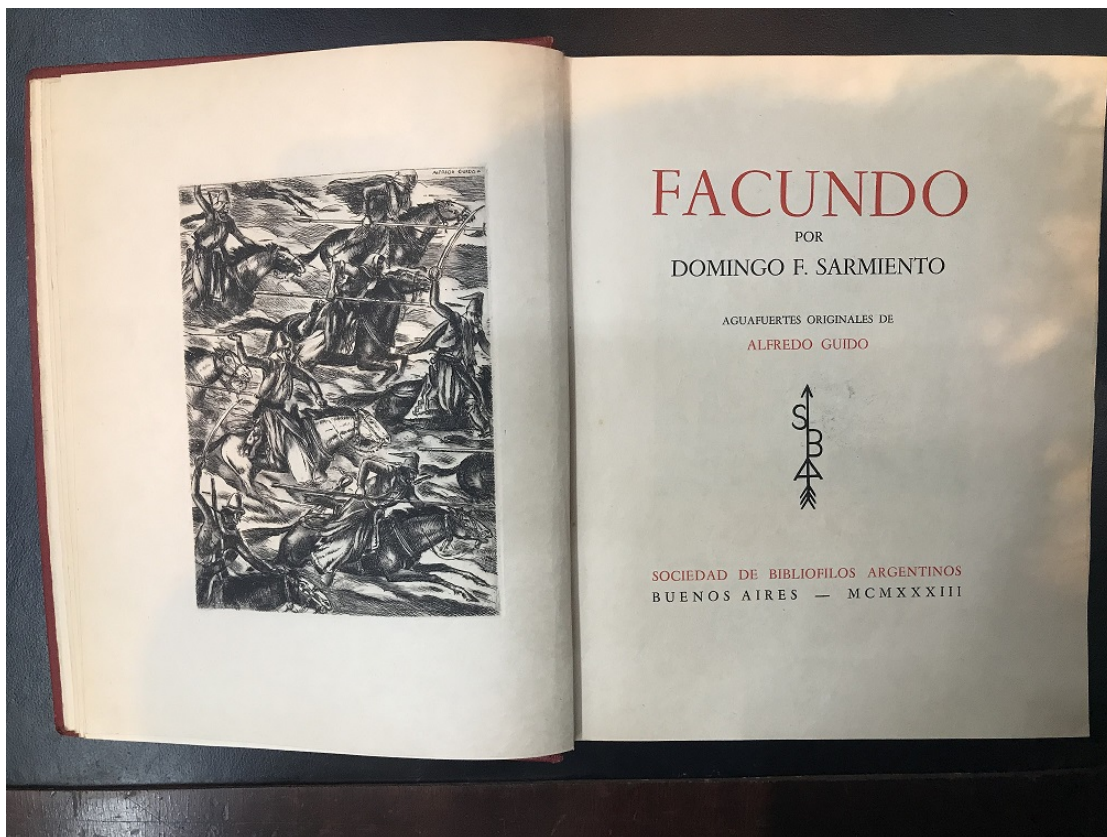
La idealización del libro a partir de sus características materiales se aunó a una nueva concepción de la historia bibliográfica nacional, que dotó al libro de un *aura* significativa de acuerdo con sus dimensiones *espirituales* como la antigüedad, su rareza, su carácter de “clásico nacional” o por su rol en el proyecto de modernidad. Ejemplo de esto fue la sección Retrospectiva de la Exposición, bajo la dirección de Rómulo Zabala, Juan Canter y Conde Montero. Esta sección reunía libros de distintas colecciones desde 1766 hasta 1880 de manera que efectuó un corte entre lo que era considerado “histórico” y los impresos “modernos”, a la vez que visibilizó los vínculos ideológicos y programáticos que unían a la élite intelectual de fines de la década de 1920 con la llamada Generación del '80.

Además de estos factores, también se revalorizó el objeto debido a sus aspectos *materiales*: encuadernación, calidad de papel, y, principalmente, ilustración por medio de grabados “originales”. En este sentido, La Sociedad de Bibliófilos Argentinos, creada casi en simultáneo a la Exposición, definía ambas vertientes al interior de la bibliofilia:

(...) la Sociedad ha resuelto efectuar dos clases de ediciones: las *ediciones corrientes de bibliófilos*, cuidadas y en papel especial, y las *ediciones de gran lujo*. Las primeras comprenderán obras que presentan valor bibliográfico por su carácter, por hallarse agotadas o bien por tratarse de obras clásicas argentinas de las cuales sólo existe ediciones de factura defectuosa o poco artística. Las segundas, constituirán libros de adorno, de extraordinario lujo y costo también extraordinario, ilustradas originalmente por artistas argentinos, verdaderas joyas de gusto de otra clase de bibliófilos. *Completados en esta forma los dos aspectos de la bibliofilia, el de los que aman el libro por el libro y su contenido espiritual, y el de los que aman por su presentación artística* llenará la Sociedad dos necesidades sentidas en nuestro ambiente [cursivas añadidas] (“La Sociedad de Bibliófilos Argentinos”, octubre de 1928, p. 29).

Al proponerse “propagar el gusto por los buenos libros” (Sociedad de Bibliófilos Argentinos, 1929), la Sociedad presentó en 1929 un plan de publicaciones de libros ilustrados siendo el primer título editado el *Facundo* de Sarmiento con aguafuertes originales de Guido, publicación que se concretó recién en 1933 (Figura 13). Es de destacar, que más allá de esta intención difusora, las ediciones eran de tiraje limitado (100 ejemplares) y se distribuían entre el acotado número de asociados y colaboradores, mientras que los restantes se destinaban a intercambio con otras sociedades de bibliófilos (europeas como americanas) o se donaban a bibliotecas públicas (Costa, 2013). Por lo tanto, los ejemplares de lujo se convertían en un objeto de *alta cultura* reservado en mayor medida para los expertos.

FIGURA 13  
Portada de *Facundo*.



Fuente: Sarmiento, D. F. (1933). *Facundo*. Buenos Aires: Sociedad de Bibliófilos Argentinos. Aguafuertes de Alfredo Guido, Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”.

En todas las notas de prensa que remitieron a la Exposición, se encuentran una gran cantidad de reproducciones de las portadas y cubiertas de los libros, así como los datos precisos de impresión y/o encuadernación, evidenciando el interés en los aspectos visuales y materiales del libro, convirtiéndose en elementos de promoción no sólo de las casas editoras y de los autores sino también de sus grabadores o encuadernadores.

Las reflexiones y discursos en torno a las Artes Gráficas que envolvieron a la Exposición y la coincidente creación de la Sociedad de Bibliófilos reforzaban el intento de diversos ilustradores, como Guido y Bellocq, por posicionarse y delimitar un marco de acción específica del grabado de ilustración como manifestación plástica.

De esta forma, el empleo de grabados originales que evidenciaba la huella y la impronta del artífice tenía un doble significado: desde la bibliofilia enaltecía el ejemplar y lo hacía “digno” del especialista; desde las artes gráficas permitía tensionar el carácter multiejemplar del grabado, lo que resultaba un problema para el canon artístico moderno que remitía principalmente a la obra de arte única. Es así como la Exposición resulta un hito significativo en la constitución de una tradición del grabado como un arte del libro al interior de la historia gráfica local.

## CONSIDERACIONES FINALES

Al análisis de las artes gráficas al interior de la Exposición Nacional permitió evidenciar la forma en que el libro ricamente ilustrado y decorado, en especial el *libro de lujo* o de bibliófilo, así como la revalorización del cartel artístico como estrategia publicitaria ante un nuevo contexto de la disciplina, constituyeron prácticas que buscaron reponer la *artisticidad* de estos géneros gráficos que, a causa de su estandarización, fruto del desarrollo industrial y los avances tecnológicos, habían quedado apartados de la esfera del arte o de la alta cultura.

El consumo del libro fue diferenciado cualitativamente a partir de sus elementos materiales, en los que las artes gráficas, su vinculación con el oficio artesanal y un sentido nostálgico de “autenticidad” frente a la masificación industrial, jugaron un papel relevante.

Los afiches artísticos -que vinculaban al mercado editorial con los productos suntuarios o de lujo-, la sección de grabados, o la atención puesta en la encuadernación, la calidad del papel o el cuidado en la tipografía, se conjugaban con la puesta en escena propia de una exposición en la que el libro se constituía como objeto de devoción expuesto para ser contemplado. Este aspecto, en muchos casos, chocó con la práctica de la lectura, que requería sacar los libros de las vitrinas, y resultó denunciado por diversos editores como una decisión poco estratégica a los fines comerciales.

Resulta interesante, también, pensar en las vinculaciones con las publicaciones que se hicieron eco de la Exposición y los actores involucrados. Casi todos los integrantes de la Comisión de Ilustradores tenían relación con *Caras y Caretas* o *La Nación*, a la vez que el espacio de reunión de la Junta Organizadora fue el Museo Mitre, cedido por su director, Luis Mitre. Estas vinculaciones abren otras posibles tramas dentro de la escena política, de las que la Exposición no estuvo exenta, a la vez que evidencia la circulación de artistas y escritores entre diversos dispositivos impresos, como carteles, periódicos, revistas ilustradas, publicaciones de consumo masivo y libros de lujo.

Más allá de los discursos textuales, los documentos visuales posibilitan una lectura en clave de confrontaciones. La relevancia dada a la visualidad y materialidad mediante las artes gráficas por diversos actores da cuenta del lugar de la imagen en estos debates, así como también evidencia la necesidad de encausar análisis que pongan en tensión los distintos discursos y vuelvan patentes las contradicciones inherentes al complejo panorama de la cultura impresa local a finales de 1920.

## REFERENCIAS

- Amigo, R. (2014). La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo. En *La hora americana 1910-1950. Catálogo* (pp. 31-52). Buenos Aires: AAMNBA.
- Ariza, J. (2013). Del caballete al telar. La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX. *Artelogie*, 5. Recuperado de <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article242>
- Beigel, M. F. (2006). *La epopeya de una generación y una revista: las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Biblos.
- Bil, D. (2007). *Descalificados. Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica (1890-1940)*. Buenos Aires: CEICS-Ediciones ryr.
- Castro, M.; Corsani, P. y Fábregas, M. (2000). *Francisco Fábregas Pujadas. Pintor, litógrafo y dibujante*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”.
- Chicote, G. (2014). Ediciones selectas de América: Samuel Glusberg antes de *Babel*. *Filología*, 46, 57-69.
- Clerici, E. (2016). El lujo de pertenecer: imágenes en los carteles artísticos porteños (1898-1920). En S.Szir (coord.) *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica de Buenos Aires (1830-1930)* (pp. 213-236). Buenos Aires: Ampersand.

- Costa, A. y Foffani, E. (2006). Retornar a Grecia: el olimpo magisterial de los poetas. En N. Jitrik, *Historia crítica de la Literatura Argentina. La crisis de las formas* (pp. 43-74). Buenos Aires: Emecé.
- Costa, J. (1992). *Reinventar la publicidad. Reflexiones desde las ciencias sociales*. Madrid: Fundesco.
- Costa, M. E. (abril 2013). *Ediciones ilustradas de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos en repositorios institucionales*. En II Encuentro Nacional de Instituciones con Fondos Antiguos y Raros. Biblioteca Nacional "Mariano Moreno", Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <https://www.bn.gov.ar/resources/conferences/pdfs/costa.pdf>.
- De Jong, C.; Purvis, A. and Lecoultre, M. (2015). *The poster: 1,000 Posters from Toulouse-Lautrec to Sagmeister*. New York: Abrams.
- Delgado, V. (2016). Comienzos en el fin de una década. *La Vida Literaria* de Samuel Glusberg (1928-1929). En V. Delgado y G. Rogers, *Tiempos de papel. Publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX-XX)* (pp. 161-178). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Delgado, V. y Espósito, F. (2006), 1920-1937. La emergencia del editor moderno. En J. L. De Diego, *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000* (pp. 59-89). Buenos Aires: FCE.
- Dolinko, S. (2009). Grabados originales multiplicados en diarios y revistas. En M. Gené y L. Malosetti Costa, *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (pp. 166-194). Buenos Aires: Edhasa.
- Dolinko, S. (2016). Consideraciones sobre la tradición del grabado en Argentina. *Nuevo mundo - mundos nuevos. Images, mémoires et sons*. Recuperado de <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69472>
- Ferretti, P. y Fuentes, L. (2015). Los proyectos culturales de Samuel Glusberg. Aportes a la historia de la edición independiente en la primera mitad del siglo XX latinoamericano. *Andamios. Revista de investigación social*, 12(29), 183-206.
- Gasió, G. (2008). *El más caro de los lujos. Primera Exposición Nacional del Libro. Teatro Cervantes, septiembre de 1928*. Buenos Aires: Teseo.
- Gergich, A. (2016). El diseño antes del diseño. El Instituto de Artes Gráficas y el 'protodiseño gráfico' en Buenos Aires a comienzos del siglo XX. En S. Szir (coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica de Buenos Aires (1830-1930)* (pp. 237-268). Buenos Aires: Ampersand.
- Glusberg, S. (7 de agosto de 1928). *Carta a José Carlos Mariátegui*. Archivo José Carlos Mariátegui, Código de documento PE PEAJCM JCM-F-03-05-CR-1928-08-07. Recuperado de <http://archivo.mariategui.org/>
- Grementieri, F. (2005). *Buenos Aires Art Nouveau*. Buenos Aires: Verstraeten.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2010). *Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920)*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2014). La fundación de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos y la primera Exposición Nacional del libro. En *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)* (pp. 118-121). Buenos Aires: CEDODAL.
- Ivins, W. M. Jr. (1975). *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jobling, P. y Crowley, D. (1996). *Graphic Design: reproduction and representation since 1800*. Manchester University Press.
- Malosetti Costa, L. (2006). La Academia. En Autor, *Collivadino* (pp. 133-155). Buenos Aires: El Ateneo.
- Mantovani, L. (2018). Arte y Decoración: la revista de la Escuela Profesional N° 5 'Fernando Fader' y su mirada sobre las artes decorativas. En II Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas "Papeles en Movimiento", Buenos Aires, Argentina.
- Monsalve, M. (2019). Clásicos de gran lujo. Francisco Colombo en la Sociedad de Bibliófilos Argentinos. En M. Gené y S. Szir (comps.), *A vuelta de página. Usos del impreso ilustrado en Buenos Aires siglos XIX-XX* (pp. 77-100). Buenos Aires: Edhasa.
- Muñoz, M. A. (2008). *Los artistas del pueblo 1920-1930* (catálogo). Buenos Aires: Fundación Osde.
- Nobilia, P. y Valerga, R. (2014). *José Bonomi y el séptimo círculo, Ilustración y literatura*. Buenos Aires: Museo de Arte Español Enrique Larreta (catálogo). Recuperado de <http://es.calameo.com/read/003959765218d3c6aa5d0>
- Oliveto, M. (2013). Don Segundo Sombra y Zogoibi frente a los debates en torno a la lengua literaria. *Badebec*, 3(5), 1-42.

- Penhos, M. (1999). Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX. En M. Penhos y D. Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (pp. 111-146). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Pierini, M. (octubre-noviembre de 2012). Una empresa de cultura en los años 30: el editor Lorenzo Rosso y su revista bibliográfica La literatura argentina. En Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la edición, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar/actas/Pierini.pdf>
- Scocco, G. (2008). Un espacio permitido. Educación artística y participación de la mujer en las artes decorativas y aplicadas. En M. I. Saavedra. *Buenos Aires, artes plásticas, artistas y espacio público*. (pp. 207- 249). Buenos Aires: Vestales.
- El taller de cerámica del Divino Rostro. Cerámica. *Revista de cerámica argentina – artes del fuego*, Buenos Aires, Recuperado de <http://revistaceramica.com.ar/archivo/reglamentos/2014/El%20taller%20de%20cerámica%20del%20Divino%20Rostro.pdf>
- Tarcus, H. (2001). *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.
- Wechsler, D. (1991). Paisaje, crítica e ideología. En AA. VV. *Ciudad / campo en las artes en Argentina y Latinoamérica* (pp. 342-350). Buenos Aires: CAIA-Coedigraf.

## FUENTES

- Belloq, A. (agosto-septiembre de 1935). *El Grabado y la ilustración. Arte y decoración*, revista de la Escuela Profesional de Artes Decorativas “Fernando Fader”.
- Celebración de la Primera Exposición Nacional del Libro (octubre de 1928). *La literatura argentina*, 1 (2), 4.
- La Exposición del libro (20 de septiembre de 1928), *La Nación*, p. 5.
- La Exposición Nacional del libro. Origen y desarrollo de esta Iniciativa y fines perseguidos por sus iniciadores (21 de septiembre de 1928). *La Nación*, pp. 1-2.
- Gutiérrez Alfaro, A. (10 de septiembre de 1928). Nuestros Libros en el Extranjero ;Qué materiales hay para conquistar el mundo con una literatura. *La Nación*, 10.
- Hoy será inaugurada la primera Exposición Nacional del Libro. (21 de septiembre de 1928). *La Nación*, 7.
- Lugones, L. (1926). Himno a la Luna. En Autor, *Lunario sentimental* (pp. 29-44). Buenos Aires: Gleizer.
- Opinan los libreros y editores. (21 de septiembre de 1928). *La Nación*, 5
- Ponse, C. (1° de septiembre de 1928). La Primera Exposición Nacional del Libro. *Caras y Caretas*. 70-71.
- Rojas, R. (octubre de 1928). Celebración de la Primera Exposición Nacional del Libro. *La literatura argentina*, 1(2). Buenos Aires, 7.
- Se muestra optimista el Presidente de la Exposición Nacional del Libro (septiembre de 1928). *La Literatura Argentina*, 1 (1), 13.
- La ‘Sociedad de Bibliófilos Argentinos’. (septiembre de 1928). *La Literatura Argentina*, 1(1), 27.
- La Sociedad de Bibliófilos Argentinos. (octubre de 1928). *La Literatura Argentina*, 1 (2), 29.
- Sociedad de Bibliófilos Argentinos. (1929). Artículo 1°. Estatuto-Reglamento-Miembros.

## NOTAS

- \* Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en las V Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación (junio de 2017), organizadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- 1 La participación del director de la editorial Babel en estos eventos, con una fuerte presencia en la organización y en la promoción, establece una importante conexión con las tendencias políticas contemporáneas. Un “editorialismo programático”, que se caracterizó por su alto grado de articulación entre la producción cultural y militancia política (Beigel, 2006, p. 165), hizo de la promoción de este tipo de eventos una preocupación esencial a los fines de un proyecto

- cultural amplio, del que Glusberg fue claro exponente (Chicote, 2014; Delgado, 2016; Ferreti y Fuentes, 2015; Tarcus, 2001).
- 2 Las conferencias fueron comentadas en el suplemento del diario *La Nación*, y correspondían a Ricardo Rojas (*Conferencia inaugural*), Leopoldo Lugones (*El libro argentino en el 97*), Rafael Arrieta (*Los libros de lujo y el lujo de los libros*), Alberto Gerchunoff (*Homenaje a Roberto J. Payró*), Carlos Correa Luna (*Las primeras imprentas y los primeros editores nacionales*), Arturo Cancela (*Tres presidentes bibliófilos: Mitre, Sarmiento y Avellaneda*), Luis Leopoldo Franco (*Nuestra literatura cotidiana: libros y lectores*) y Augusto Rodríguez Larreta (*Conferencia de cierre: Un escritor que perdimos*). En *La Literatura Argentina* se citaban también las conferencias de Eugenio Julio Iglesias (*La inútil escaramuza literaria*), Pablo Pizzurno (*La educación, los libros y la paz entre los pueblos*), José María Monner Sans (*Algunas observaciones sobre el uso del idioma*) y Roberto Giusti (*El idioma en la enseñanza media y normal*). Al respecto, los redactores de esta última publicación se lamentaban de cierta estrategia “obstaculizadora” de parte de la Junta Organizadora, que prohibió a los conferencistas que las publicaran.
  - 3 El mundo griego no sólo representó un banco de fuentes y citas para la producción poética, sino que, desde principios del siglo XX, Lugones encabezó el llamado “retorno a Grecia” como un proyecto cultural amplio cuyo objetivo consistía en “espiritualizar el país” a partir de la construcción de un sistema moral, filosófico y estético actualizando una serie de valores helénicos para consolidar los basamentos de la cultura nacional. (Costa y Foffani, 2006).