

# Alejandro Garay Celeita

alejandro.garay@utadeo.edu.co

## Ens.hist.teor.arte

GARAY CELEITA, ALEJANDRO, "La ciudad ilustrada. Rinaldo Scandroglio en Bogotá", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2010, No. 21, pp. 38-50.

## RESUMEN

Este artículo analiza la obra gráfica de Rinaldo Scandroglio, artista italiano activo en Colombia desde mediados de la década de 1920. Se concentra en el estudio de sus obras aparecidas en revistas de Bogotá en las que se plantea la relación entre el tema de ciudad y las vanguardias europeas y pretende realzar la importancia de la obra de Scandroglio en la llegada de un lenguaje moderno al medio artístico colombiano de aquella época.

## PALABRAS CLAVE

Rinaldo Scandroglio, gráfica, ciudad, vanguardias europeas, arte colombiano

## TITTLE

*The Enlightened City, Rinaldo Scandroglio in Bogotá*

## ABSTRACT

This article studies the graphic art of Rinaldo Scandroglio, Italian artist active in Bogotá since the mid 1920s. It concentrates on the study of works appeared in Bogotá magazines dealing with the relationship between the city and artistic avant-garde movements. It also intends to demonstrate the importance of Scandroglio's work in the arrival of a modern artistic language to the Colombian art world of this period.

## KEY WORDS

Rinaldo Scandroglio, graphic art, urban arts, European avant-garde, Colombian art.

## Afiliación institucional

*Profesor de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y Universidad Autónoma de Colombia*

Magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia (2009), Historiador de la Pontificia Universidad Javeriana (2005). Ha publicado diversos artículos sobre el arte colombiano de comienzos del siglo XX.

Recibido octubre 19 de 2011

Aceptado noviembre 1 de 2011

# La ciudad ilustrada. Rinaldo Scandroglío en Bogotá<sup>1</sup>

Alejandro Garay Celeita

A finales de siglo XIX, la gráfica tuvo un apogeo sin precedentes gracias al *Papel Periódico Ilustrado*, donde se publicaron con regularidad grabados, dibujos y xilografías de distintos artistas, incluidos los de su director Alberto Urdaneta (1845-1887)<sup>2</sup>. Por encargo de este, el grabador español Antonio Rodríguez (¿?-1898) consolidó, desde la cátedra de Grabado en la Escuela de Bellas Artes, un grupo integrado por importantes artistas como Alfredo Greñas, Jorge Crane y Pedro Manrique, entre otros, quienes lograron, durante varias décadas, publicar sus obras en periódicos como *El Taller*, *La Reseña* y *Papel Periódico Ilustrado*, entre otros. En 1898, después de la suspensión del *Papel Periódico* y de la muerte de Urdaneta y

---

<sup>1</sup> Este artículo hace parte de la investigación sobre el artista italiano Rinaldo Scandroglío en Colombia que el autor realizó para obtener el título de magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad en la Universidad Nacional de Colombia. Mis agradecimientos a la profesora Ivonne Pini por su apoyo en los distintos momentos de esta investigación.

<sup>2</sup> Alberto Urdaneta fue una de las personalidades más influyentes en la cultura colombiana de finales del siglo XIX. Además de dedicarse a la pintura y al dibujo, fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes (1886), fue director del *Papel Periódico Ilustrado* (1881) y uno de los primeros coleccionistas de arte en Bogotá. Véanse Ruth Acuña, *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la construcción del campo artístico en Colombia* (tesis de maestría en Sociología, Universidad Nacional de Colombia, inédita, 2002), y Alexandra Mesa, *Una nación pintada. La representación del pueblo en los grabados del Papel Periódico Ilustrado 1881-1888* (tesis sobre Historia de Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, inédita, 2007).

de Rodríguez, se cerró lo que puede denominarse uno de los más importantes capítulos de la gráfica en Bogotá<sup>3</sup>.

Difícilmente encontramos una figura que liderara este arte en las primeras décadas del siglo xx como lo hizo el maestro español; sin embargo, con la llegada al país del italiano Rinaldo Scandroglio se evidencia una nueva manera de asumir la gráfica, pues esta ya no solo involucra elementos técnicos sino también ideas artísticas que, sin duda, revelan una preeminencia de la imagen visual que va más allá de sus relaciones con la palabra escrita.

El historiador e investigador Álvaro Medina menciona a Scandroglio en un compendio sobre historia del arte colombiano. En su libro *Procesos del arte*, en el apartado *Hacia la ruptura*, afirma que la presencia de Scandroglio en Bogotá contribuyó a fortalecer el trabajo de un grupo de dibujantes que utilizó un lenguaje novedoso en sus caricaturas: “Aunque las caricaturas geométricas de Rendón datan de 1926, a la realización de las atrevidas construcciones de Posada, Lince y Franklyn contribuyó en buena medida la presencia de Scandroglio, un ilustrador italiano que contrató *Cromos* y llegó a Colombia en 1928”<sup>4</sup>. El mismo Medina en *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, menciona a Scandroglio, y de nuevo hace referencia al impulso que dio el artista a los dibujantes bogotanos: “El segundo antecedente es la influencia que el italiano Scandroglio, autor de los dibujos que regularmente publicaban las revistas bogotanas *Cromos* y *El Gráfico*, ejerció en los ilustradores colombianos, influencia que se puede resumir con una breve y elocuente frase suya: “En la caricatura no veo sino triángulos”<sup>5</sup>.

Las menciones de Medina permiten ubicar la obra de Rinaldo Scandroglio en las décadas de los veinte y los treinta del siglo xx. El italiano comenzó a publicar sus obras en un momento histórico importante para la gráfica en Colombia. En estos años, las publicaciones en Bogotá aumentaron considerablemente y el lenguaje visual alcanzó un lugar destacable dentro de su formato<sup>6</sup>. Su consecuencia más directa fue la aparición y consolidación de algunos artistas dedicados a la realización de ilustraciones, caricaturas, diseños publicitarios y carteles. Un colectivo de dibujantes —ilustradores y caricaturistas— se consolidó en estas dos décadas,

---

<sup>3</sup> Para más información acerca del grabado en Colombia, véase María del Pilar López, Álvaro Medina y Ruth Acuña, *Historia del grabado en Colombia*, Bogotá: Planeta, 2009.

<sup>4</sup> Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana, 1978, p. 187.

<sup>5</sup> Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá: Colcultura, 1995, p. 23.

<sup>6</sup> Hubert Pöppel asegura que, para finales de la década del veinte, la publicación de revistas y periódicos era profusa. En 1929, por ejemplo, el Ministerio de Educación hablaba de nueve grandes periódicos y quince revistas solamente en Bogotá. En otro listado, de 1927, se sostuvo una cifra cercana a las 110 publicaciones en esta década. Importantes periódicos como *El Tiempo* y *El Espectador* y revistas como *Patria*, *Lecturas*, *Revista Mensual Ilustrada* y, desde luego, *Cromos*, *El Gráfico* y *Universidad*, incluyeron la imagen en su repertorio. Véase Hubert Pöppel, *Tradición y modernidad en Colombia. Corrientes poéticas de los años veinte*, Medellín: Universidad de Antioquia, 2000, pp. 105-110.

y no fueron simplemente Rendón o Pepe Gómez, los más estudiados, sino un número nada despreciable de dibujantes, una de cuyas máximas figuras será Scandroglio.

La fecha exacta de la llegada de Scandroglio al país se desconoce, y mucho más las razones o el porqué de su arribo y permanencia en Bogotá<sup>7</sup>. En 1926, con un dibujo sobre el presidente Miguel Abadía Méndez se inició la publicación de sus trabajos gráficos. La revista *Cromos* fue una de las primeras que le permitieron al artista mostrar sus ilustraciones, que pronto ocuparon un espacio importante en su propuesta visual. Años después no solo fue esta publicación, sino también *El Gráfico*, *Universidad*, *Mundo al Día*, *Revista Pan* y *El Espectador* las que hicieron posible que por varias décadas el italiano mostrara una obra gráfica sin precedentes en el país. Ilustraciones de cuentos, poemas, temas especiales, dibujos escuetos de algunas personalidades y, claro está, caricaturas, constituyeron una propuesta variada tanto en técnica como en forma. Tampoco se pueden olvidar los carteles que el italiano realizó para la conmemoración de diferentes eventos y fechas históricas importantes, especialmente los que hizo con ocasión de la guerra entre Perú y Colombia en la década de los treinta. Toda la obra del italiano revela el empleo de múltiples técnicas como el grabado, la tinta sobre papel, la acuarela, el lápiz y el carbón, entre otros, que dan cuenta de su paso por las academias italianas y de su cercanía con los cartelistas de Trieste y con otros movimientos artísticos, especialmente con el futurismo<sup>8</sup>.

El trabajo ilustrativo de Scandroglio gozó de un espacio privilegiado donde alcanzó una visibilidad sin parangón alguno: la revista *Cromos*. El artista fue su ilustrador regular durante casi dos décadas; su presencia era tal que en algunos números sus dibujos aparecían en la portada, en la sección literaria —que incluía cuentos y poemas— y en la publicidad. En conjunto, fue el lugar donde más presencia tuvo su trabajo gráfico. Así mismo, destacan sus aportes a la revistas *Universidad* y *Pan* —publicaciones especializadas en literatura y artes— en donde su obra, aunque no muy numerosa, evidencia unas relaciones cercanas con el campo artístico de la época. Finalmente, merece mención su dibujo sobre papel titulado “Los boxeadores”, cuyo único original actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de Colombia.

Con la llegada de las ilustraciones de Scandroglio se fortaleció el lenguaje especialmente vanguardista de las caricaturas y las ilustraciones. Entre 1924 y 1925, Coriolano Leudo (1866-1957), pintor cercano a la academia y uno de los más reconocidos de la época, fue el ilustrador de la revista *Cromos*. Un año después, los dibujos bien definidos y minuciosos, típicos de este artista bogotano, desaparecieron, y las publicaciones prefirieron los cuadrados, las líneas, las sombras, los rayones, las malformaciones y, en general, todo aquello que

---

<sup>7</sup> Algunos datos biográficos sobre Scandroglio pueden encontrarse en Alejandro Garay, *Un artista italiano en Bogotá. Rinaldo Scandroglio 1926-1936* (tesis de maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, Universidad Nacional de Colombia, inédita, 2009).

<sup>8</sup> Armando Maribona, “Ceniza”, *Cromos*, vol. XXVII, núm. 676, 7 de septiembre de 1929.

el canon del dibujo académico tanto criticaba. Las alusiones a las vanguardias europeas, al *art nouveau* y al *art déco* de las ilustraciones de Scandroglio no influenciaron, sino en casos excepcionales, a los artistas de la época. En este sentido, el italiano es una figura atípica en las décadas de los veinte y treinta, y resulta fundamental para entender lo que ocurrió con la ilustración, la caricatura y el lenguaje gráfico de la época, en el reconocimiento de la existencia de complejos diálogos entre la plástica y la gráfica, en la consolidación del campo de las artes en Bogotá y en la apertura a nuevos lenguajes artísticos.

Ahora bien, es preciso mencionar que en las ilustraciones de Scandroglio aparecen dos maneras de asumir la relación entre imagen y escritura: por una parte, la imagen corresponde al texto; en estos casos, el italiano transforma la narración en un documento visual para acompañar el relato mismo. No hay síntesis por parte del ilustrador, sino que hay una apropiación de apartados específicos del texto que finalmente se convierten en el dibujo. Por otra parte, Scandroglio va más allá de la simple ilustración literal y se convierte en traductor, comentarista y autor. Las líneas de los cuentos o los poemas son el inicio de una obra independiente del texto escrito. Esta faceta, no tan prolífica como la anterior, logra, sin embargo, configurar un aspecto importante en el cual el ilustrador deja de ser simple intermediario entre las palabras y las imágenes y se convierte en un dibujante, en un artista capaz de dar nuevas visiones al relato.

Este artículo pretende analizar algunas de las obras de Scandroglio cuya temática gira en torno a la ciudad, y demostrar la relación entre su trabajo gráfico alusivo a las vanguardias europeas y la manera como asume el tema de lo urbano. La noción de ciudad, su estructura, sus habitantes, sus símbolos, se mezclan entre poderosas imágenes que demuestran una conciencia plena de la imagen como motor de una sociedad que está en pleno cambio económico y cultural.

### La ciudad de Scandroglio: simetría y síntesis urbana

Se decidió a tomar un ómnibus,  
y no de los modernos automóviles<sup>9</sup>.

Una señora a toda prisa, vestida con un largo traje negro, medias oscuras y un elegante gorro, lleva en su mano izquierda un maletín. Parece enajenada de su propio afán; no escucha y no siente lo que está a su alrededor, pasa sin siquiera percatarse de aquello que está al fondo. Una ciudad grisácea, demarcada por edificios, muros altos y unas pequeñas ventanas de las que sale una tímida luz.

Se trata de la ilustración para el cuento “Ceniza”; su esquema es una construcción de triángulos, cuadrados y rectángulos con una delgada línea que lo limita. La elegante señora es un gran triángulo que se condensa en pequeñas figuras cuadradas y rectangulares. Su color

---

<sup>9</sup> Armando Maribona, “Ceniza”, *Cromos*, vol. XXVII, núm. 676, 7 de septiembre de 1929.

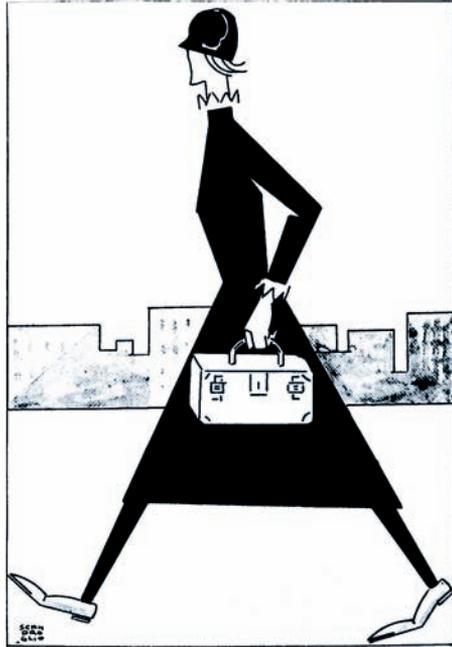


FIGURA 1. R. Scandroglio, "Ceniza", *Cromos*, 7 de septiembre de 1929.

negro la hace protagonista en un primer plano que juega a esquematizar el cuadrado de la ilustración. De hecho, la figura está perfectamente enmarcada en la mitad, como si ella misma fuera el punto de fuga y el centro de atención de toda la imagen. La ciudad está en un segundo plano que se disipa por su color opaco y su proporción, logrando una perspectiva algo ilusoria. Hay un formalismo excesivo, minucioso y totalmente controlado. El trabajo con las figuras geométricas junto al contraste entre el primer y segundo plano crea una síntesis del dibujo en la que no existe lo ornamental o lo secundario. Parece como si todo ese escenario diáfano lo tuviese que ultimar el lector imaginando el ruido, los automóviles, la contaminación, la multitud que acompaña a la apurada transeúnte.

Por su parte, el cuento no omite lugares ni situaciones y esclarece por completo la ilustración. La protagonista es francesa y acaba de regresar a su país luego de un largo período en el exterior. Está asombrada, absorta: "Marchaba despacio, mirándolo todo curiosamente. ¡Cuánto cambio! Ahora la cuádruple vía férrea estaba cruzada por varios viaductos que transitaban automóviles, bicicletas y peatones. La estación del ferrocarril estaba también transformada. Todo más nuevo, más brillante, más alegre, más joven, ¡parecía como si Francia no hubiese tenido guerra!"<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Maribona, "Ceniza".



FIGURA 2. R. Scandroglio, “De la vida cruel”, *Cromos*, 2 de abril de 1927.

Scandroglio solo utiliza la primera parte de la narración, que habla de la ciudad y de sus transformaciones, en donde se enfatiza en lo nuevo, en lo renovado. Se hace realidad ese preciso momento en el que ella observa sin aún creer lo que está viendo. La ciudad es la protagonista de la ilustración, aunque en la narración literaria solo aparezca al inicio. De ahí que haya una primera recurrencia a tipos distintivos de la modernidad, en este caso, la ciudad. Esa metrópoli lejana y esquematizada se repite constantemente.

El espacio urbano, para el italiano, tiene un carácter simbólico; es el lugar donde los protagonistas —personas solitarias, caminantes de la calle, viejos en las esquinas, mendigos sobre los periódicos— tejen sus propias historias. Desde grandes ventanales, hombres y mujeres ven el nuevo espectáculo de la ciudad ruidosa, alterada, atiborrada de automóviles. Las formas no son las mismas, no se trata de pequeñas casas, sino de hileras infinitas de edificios, cajas con puntos blancos de luz, cuadrados y rectángulos repetitivos. La ciudad de Scandroglio es, por antonomasia, un espacio de líneas rectas, de figuras geométricas, de contrastes. Es un espacio ordenado, regularizado, de síntesis. Es la ciudad moderna.

La ciudad de la noche, del miedo y del frío de sus solitarias calles es la que muestra el italiano en la ilustración para el cuento “De la vida cruel”<sup>11</sup> (figura 2). Un hombre, un

<sup>11</sup> Pedro Gómez Corena, “De la vida cruel”, *Cromos*, vol. XXIII, núm. 551, 2 de abril de 1927.

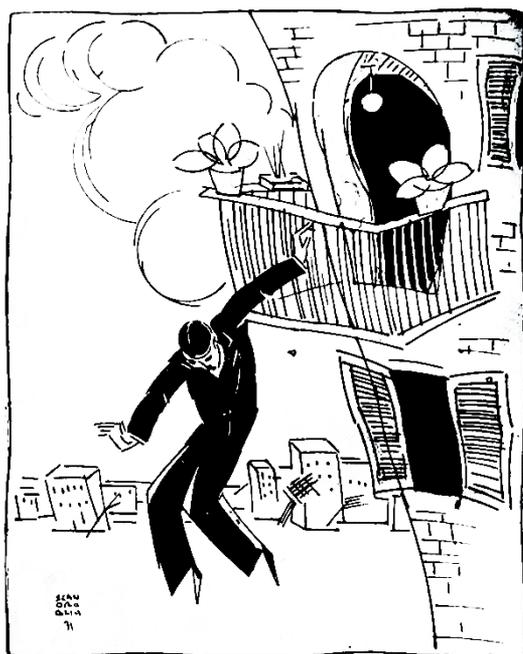


FIGURA 3. R. Scandroglio, "Hidalguía antillana", *Cromos*, 4 de julio de 1931.

mendigo acostado sobre ejemplares de *El Tiempo* y *El Espectador*. No hay edificios altos como en la primera imagen, pero hay varios esquemas de edificaciones repetitivas y simétricas que bien podrían representar un complejo industrial. De nuevo, en el primer plano se narra la acción y el entorno urbano hace de fondo. No se puede obviar el fuerte contraste entre el negro y el blanco, que crea unas relaciones tanto simbólicas como visuales entre el paisaje agreste de la ciudad y el personaje que está tendido en el suelo. Si la expresividad se asienta en el cuerpo de los hombres, el paisaje urbano parece invariable, inamovible. En este caso, la ciudad parece soportar la historia misma, donde se hacen claras alusiones a una situación que podría estar ocurriendo en las oscuras y frías noches bogotanas.

Scandroglio se apoya en los contrastes para destacar ciertas maneras particulares de asumir, en este caso, la representación del espacio urbano. Por ejemplo, en la ilustración "Hidalguía antillana"<sup>12</sup> (figura 3) hay un marcado contraste entre la ciudad vieja, provinciana, de grandes ventanales y delicados balcones, y la ciudad moderna, representada al fondo por edificios altos, de construcciones acabadas y regulares. Se utiliza la misma línea que se ha manejado en las demás ilustraciones, solo que en este caso es un poco más fuerte y libre, en

<sup>12</sup> "Hidalguía antillana", *Cromos*, vol. XXXII, núm. 769, 4 de julio de 1931.

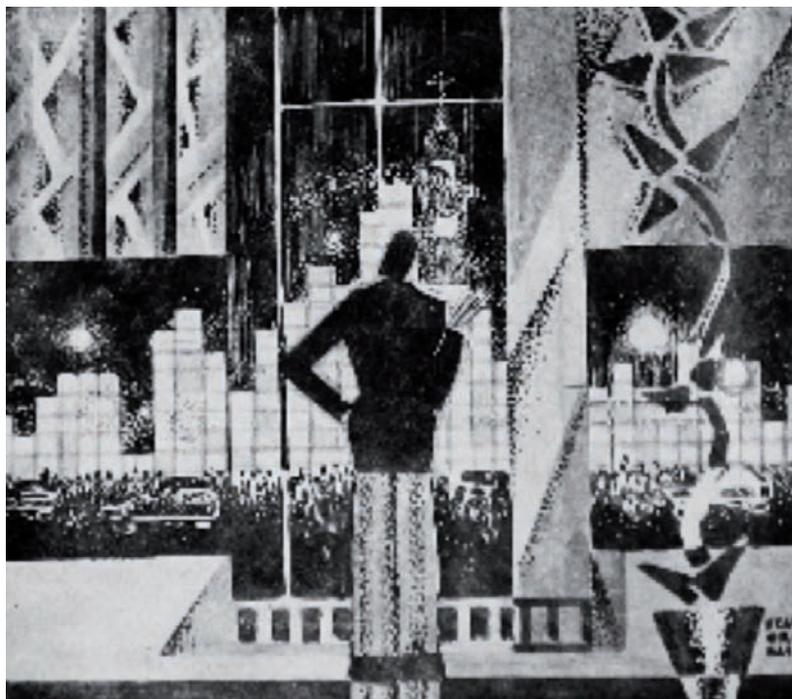


FIGURA 4. R. Scandroglio, "Una noche", *El Gráfico*, 4 de mayo de 1929.

lo que se entrevé someramente el movimiento de la ciudad, cuya existencia está definida por una estructura geométrica.

La línea firme que usa el artista en sus anteriores obras se disipa, y surge un trabajo lleno de sutiles impresiones en la ilustración "Una noche"<sup>13</sup> (figura 4), en la cual se conjugan los cuadrados perfectos del fondo —que crean la sensación de ser altos edificios— con delicadas rayas y puntos difusos. El esquema de la ciudad del fondo sigue existiendo en esos rascacielos, pero la ciudad parece cobrar vida. En esta ocasión, la ilustración no tiene espacios en blanco y el ilustrador los ocupa con los nuevos referentes de la ciudad: la luz y el movimiento como elementos centrales de la composición, donde el ruido, la mecánica y los fluidos son inherentes al espacio urbano. A la vez, el mismo protagonista, con su mirada atenta y solitaria, es un reflejo o un efecto de aquello que ocurre al otro lado de su ventana. La ciudad se transforma y el hombre tiene que lidiar con sus nuevos conflictos. El teórico de la modernidad Marshall Berman, analizando la obra de Baudelaire, sostiene que en la vida moderna surgen conflictos que emergen de la cotidianidad, impulsados por la vivencia de la calle, del bulevar

<sup>13</sup> Fermín Gutiérrez, "Cuentos argentinos. Una noche", *El Gráfico*, núm. 926, año XVII, 4 de mayo de 1929.

y de la autopista<sup>14</sup>. De nuevo, Scandroglio solo toma en cuenta la primera parte del cuento para su ilustración. La descripción de aquel momento es minuciosa: “una llovizna mansa se deslizaba por los vidrios, y, a lo lejos, amortiguados por la opacidad, los contornos de los edificios cuadrículaban el lienzo grisáceo de la noche”<sup>15</sup>. El protagonista de “Una noche” se llama Sergio y, solitario en su apartamento, observa “dos millones de almas que se mueven en la penumbra, sin saber qué quieren ni a dónde van. Y las torres de los rascacielos y las agujas de las cúpulas que veía relucir en la distancia, le parecían esfuerzos titánicos que se malograban en lo alto”. Como si se tratara de una nueva realidad, la ciudad se mueve entre la magnificencia y el brillo, por una parte, y la soledad y el yo individual, por otra, donde el hombre, desde un ventanal, se descubre así mismo. Esta nueva ciudad parece ser el culmen de los nuevos cambios y está dispuesta a reemplazar el ideal del paisaje romántico bucólico donde el hombre se sentía en comunión con la naturaleza.

El italiano le apuesta a mostrar diversas facetas de la ciudad sin recurrir a una simple perspectiva lineal de profundidad, sino modificando espacios que enriquecen las formas y revelan las múltiples miradas que se puede hacer de una misma ciudad. De esta forma, la metrópoli se construye como un lugar de composiciones heterogéneas. Se trata, en algunos casos, de una transgresión de modelos anteriores. Si la ciudad exterior de Scandroglio es una hilera de figuras geométricas que se repiten continuamente, en su interior, el italiano no duda en experimentar con diversas formas de perspectiva donde se entremezclan distintas acciones en un espacio urbano quimérico e inverosímil.

En la ilustración para el cuento “El amigo sol”<sup>16</sup> (figura 5), mientras un hombre mira a un anciano desde una ventana, en el otro extremo una pianista toca su instrumento. Los tres personajes están conectados por un momento concreto que supone actividades distintas. Mientras el protagonista observa, la pianista toca y el viejo siente el sol de la tarde. El narrador está en su casa, inclinado en una de las dos ventanas construidas a partir de dos cuadrados perfectos que adquieren profundidad por el efecto del negro y los rectángulos. Algo similar ocurre con la puerta de la casa, en cuya base hay una escalera definida por pequeños rectángulos que, de nuevo, se ven afectados por el negro de una de sus caras. Al frente se encuentra la pianista en otro ventanal; en este caso la perspectiva es mucho más confusa y, por tanto, es imposible creer que esté sentada tocando. El uso del sombreado logra dar mayor realismo y sentimiento a la representación. La combinación de triángulos que surgen de las sombras, a los pies del anciano, concuerda perfectamente con otras figuras geométricas como las escaleras e incluso con los dos extraños triángulos rectángulos que

---

<sup>14</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, España: Siglo XXI, 1991, pp. 129-140.

<sup>15</sup> Gutiérrez, “Cuentos argentinos...”.

<sup>16</sup> Valerio Grato, “El amigo sol”, *Cromos*, vol. XXV, núm. 597, 25 de febrero de 1928.

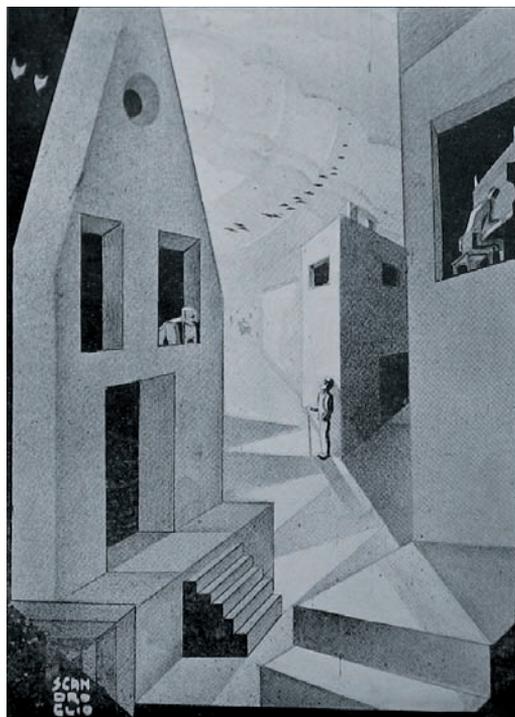


FIGURA 5. R. Scandroglio, "El amigo sol", *Cromos*, 28 de febrero de 1928.

aparecen en la base de la casa, como si se tratara de un corte interno de la construcción o de una figura caprichosa del ilustrador.

El negro como fondo de la imagen es usual, y en este caso da la sensación de ser el soporte de la ilustración. El mismo edificio parece sacado de un escenario futurista, tal como se puede apreciar en las imágenes de *Metrópolis* de Fritz Lang, donde ni el tiempo ni el espacio tienen un intención verosímil. Ninguno de los tres espacios construidos —la casa, el edificio de la pianista y el del anciano— está organizado desde una perspectiva lineal ni mucho menos con sentido realista.

De la misma manera, en el cuento "El derrumbamiento"<sup>17</sup> (figura 6) la imagen de la ciudad carece de sustento verídico. Sus calles son intransitables, sin salidas de ninguna clase. El espacio urbano está construido a partir de líneas curvadas que evidencian un manejo excepcional de las proporciones del dibujo. Nada se corresponde con la realidad. El cuento se desarrolla en el momento en que la novia está en la ventana y ve entrar a su amado en una casa desconocida. La puerta por donde pasa el hombre está torcida, en el piso un trián-

<sup>17</sup> "El derrumbamiento", *Cromos*, vol. XXVI, núm. 624, 1 de septiembre de 1928.



FIGURA 6. R. Scandroglio, "El derrumbamiento", *Cromos*, 1 de septiembre de 1928

gulo se mezcla con las demás líneas fuertes y definidas, y se crea un armonioso espacio de síntesis. Aunque parece ser un lugar hermético, en el fondo la imagen sugiere aquello que no se puede ver. Unas rayas sutiles en el piso y en la pared por donde está la mujer indican una expresividad que se verá constantemente en la obra del italiano.

Si bien en el texto original del cuento aparecen estos lugares y personajes, Scandroglio se da licencias para construir un ambiente que va más allá de un posible vecindario; la manera como involucra al espectador y construye el espacio, como si fuera una puesta en escena, muestra, que de ninguna manera el oficio del ilustrador es simplemente el de copiar unas letras y transferirlas a un dibujo. En esta obra, el italiano hace uso de múltiples referencias visuales que constituyen una prueba del conocimiento y de la aplicación de formas que corresponden a la visión personalizada del artista sobre la vanguardia europea.

Más que una realidad empírica o palpable, las ciudades de Scandroglio son tan irreales como ideales. Sus edificios altos, llenos de torres, construcciones conjuntas, repletas de personas y automóviles, estaban lejos de ser una copia de alguna ciudad colombiana. Ni siquiera Bogotá a finales de la década del veinte era una ciudad populosa, ni mucho menos llena de obras que pudieran llamarse modernistas. La catedral era, quizás, lo más alto de ese entonces. A Scandroglio no le interesa representar viejas casas coloniales: no son una

preocupación ni son su tema predilecto. El tema de la ciudad le preocupa, le inquieta el espacio urbano —cuya conversión gráfica se reduce, en muchos casos, a figuras geométricas—, sus modificaciones y, sobre todo, el acontecer de la ciudad, un acontecer comprometido con nuevos valores, algunos cercanos a la propuesta modernista. Él mismo, como europeo, debió sentir la necesidad de mostrar aquellas transformaciones que estaban ocurriendo en las ciudades de ultramar. Para ello, las ilustraciones debieron tener un sentido especial y, más allá de ser un simple medio entre la palabra y lo visual, constituyeron un espacio masivo y eficaz para presentar al público bogotano una nueva situación que abarcaba conceptos y problemáticas más allá de lo urbano, cuyas relaciones estaban ligadas a los ideales artísticos e ideológicos de las vanguardias y en especial del futurismo, que, como él mismo sostenía, era uno de sus faros teóricos<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Claro está que el punto de vista del italiano con respecto a la ciudad no es tan radical como lo propugnaba el futurismo. Para el futurismo era la máquina, la electricidad, el movimiento lo que estaba por encima de la naturaleza humana, y sus ideales correspondían al campo del arte. El concepto estético de la belleza se había regido por nociones como el equilibrio, la armonía y la verdad, entre otros, que en el caso del futurismo eran sus antagónicos, como la “velocidad, el dinamismo, el contraste, la disonancia y la desarmonía”. En el primer manifiesto de los futuristas, muchas de sus “voluntades” no son más que consignas en pro de estos nuevos ideales: “Nosotros queremos cantar al hombre que se aferra al volante, cuya asta ideal atraviesa la Tierra”; “Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla es más bello que la Victoria de Samotracia”. Véase “Futurismo”, en Mario Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, España: Alianza, 2006, pp. 203-226. Sobre las citas del manifiesto, véase p. 317.

En el caso de las ilustraciones de Scandroglio, el movimiento es importante en la medida en que se relaciona con la ilustración; sin embargo, no es el único eje y su trabajo ilustrativo no se convierte en una defensa a priori de los ideales futuristas. Por encima de cualquier idea acerca de la dominación de la máquina, está el hombre, y si se cuantifican las veces que muestra representaciones humanas frente a las no humanas, se tiene que concluir que su eje dista mucho de encontrarse en uno u otro lugar.