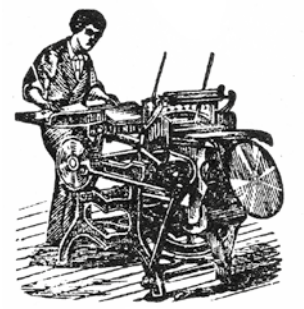
I+H

En torno a la Imprenta de Buenos Aires

(1940-2020)

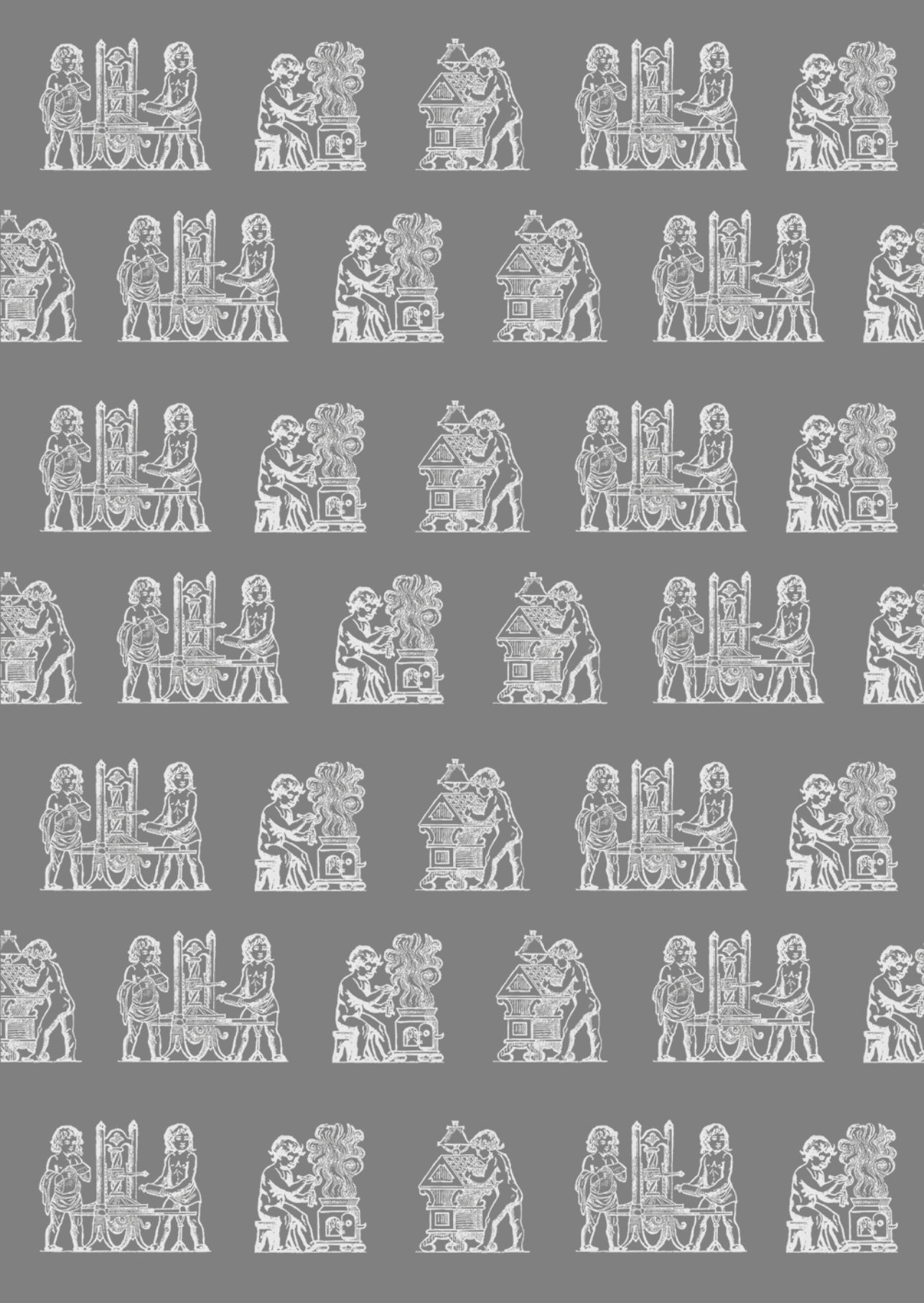


Fabio Ares
(compilador)

María Inés Afonso Esteves • Ro Barragán • Sofía Bastián
David Carballal • Federico Cimatti • Ariel Fleischer
Marina Garone Gravier • Patricio Gatti • Andrea Gergich • Sol Gil
Alejandro Giorgga • Lucila González Barba • Macarena González Hopff
Rubén Lapolla • Gastón Lugano • Federico Marovic • Juan Peuser
Lorena Pradal • Natalia Raices • Hugo Máximo Santarsiero
Sandra Szir • Paula Leonie Vergottini • Daniel Vidable • Antonio Werli

Patrimonio
de Buenos Aires

Vamos Buenos Aires



Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Jefe de Gobierno
Horacio Rodríguez Larreta

Vicejefe de Gobierno
Diego Santilli

Ministro de Cultura
Enrique Avogadro

Directora General de Patrimonio,
Museos y Casco Histórico
Martina Magaldi

Gerente Operativo de Patrimonio
Martín Capeluto

Subgerente Operativo de Patrimonio
Izaskun Martínez Castillo

I+H

La Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, a través de la Gerencia de Patrimonio, generó un producto editorial, la serie **Investigaciones + Historia**. Se trata de un conjunto de publicaciones digitales elaboradas por especialistas, a las que se podrá acceder desde el sitio web del Gobierno de la Ciudad, a través de la siguiente URL: *http://www.buenosaires.gob.ar/cultura/patrimoniocultural/patrimonio/publicaciones*

La temática que compondrá esta serie es muy diversa y se relaciona con los objetos de estudio y con el material de trabajo de las diferentes áreas que conforman a la mencionada Gerencia (Investigaciones, Patrimonio y Archivo). La historia, la arquitectura, la protección patrimonial, la arqueología, la nomenclatura urbana, los archivos, son algunas de las materias que serán abordadas en los artículos que conforman esta colección.

Los autores de los trabajos son investigadores que desarrollan sus tareas en esta Dirección General y también realizarán su aporte reconocidos profesionales "invitados". El abordaje de los temas es de carácter interdisciplinario y, más allá de su especificidad, su lectura es amable; el objetivo es acercar un material riguroso a cualquiera que demuestre interés por él. En definitiva, son trabajos hechos por especialistas para especialistas pero, también, para quienes no lo son.

La primera entrega de esta serie fue el libro *En torno a la imprenta de Buenos Aires (1780-1940).* Aquí presentamos *En torno a la imprenta de Buenos Aires (1940-2020),* continuación de la primera, que también tiene a Fabio Ares como compilador. Este trabajo de investigación representa acabadamente las características y la identidad que asumirán los libros que integrarán esta colección.

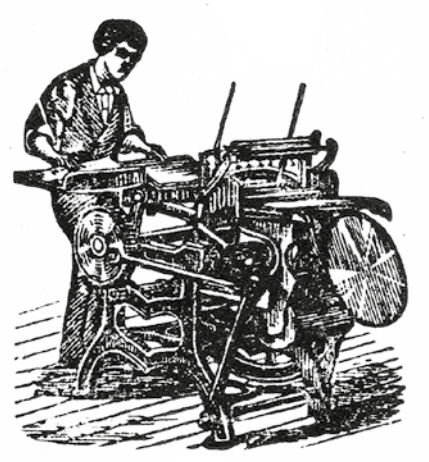
Para una mejor **visualización**, acorde al **diseño** del libro, se sugiere la utilización de Adobe Acrobat.
Ir al menú **Ver** --> **Presentación de página** y activar las opciones:

- **Desplazamiento en dos páginas**
- **Mostrar portada en vista de dos páginas**

(este modo puede ser guardado con Adobe Acrobat Pro).

En torno a la Imprenta de Buenos Aires

(1940-2020)



Fabio Ares
(compilador)

María Inés Afonso Esteves • Ro Barragán • Sofía Bastián
David Carballal • Federico Cimatti • Ariel Fleischer
Marina Garone Gravier • Patricio Gatti • Andrea Gergich • Sol Gil
Alejandro Giorgga • Lucila González Barba • Macarena González Hopff
Rubén Lapolla • Gastón Lugano • Federico Marovic • Juan Peuser
Lorena Pradal • Natalia Raices • Hugo Máximo Santarsiero
Sandra Szir • Paula Leonie Vergottini • Daniel Vidable • Antonio Werli

Patrimonio
de Buenos Aires

Vamos Buenos Aires

En torno a la Imprenta de Buenos Aires 1940-2020 / Fabio Eduardo Ares ... [et al.]; compilación de Fabio Eduardo Ares; coordinación general de Izaskun Martínez Castillo; dirigido por Martín Capeluto. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2021.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-673-612-1

1. Historia. I. Ares, Fabio Eduardo, comp. II. Martínez Castillo, Izaskun, coord. III. Capeluto, Martín, dir.

CDD 686.2098212

© 2021 Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico
ISBN 978-987-673-612-1

Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico
Bolívar 466 (C1066AAJ) Buenos Aires, Argentina
Correo electrónico: *consultapatrimonio@buenosaires.gob.ar*

Coordinación General
Emiliano Michelena
Martín Capeluto
Izaskun Martínez Castillo

Dirección editorial
Carolina Venegas Carrasco
Daniel Paredes

Compilación y diseño editorial
Fabio Ares

Edición y corrección
Fernando Salvati

Textos
María Inés Afonso Esteves
Fabio Ares
Ro Barragán
Sofía Bastián
David Carballal
Federico Cimatti
Ariel Fleischer
Marina Garone Gravier
Patricio Gatti
Andrea Gergich
Sol Gil
Alejandro Giorgga
Lucila González Barba
Macarena González Hopff
Rubén Lapolla
Gastón Lugano
Federico Marovic
Juan Peuser
Lorena Pradal
Natalia Raices
Hugo Máximo Santarsiero
Sandra Szir
Paula Leonie Vergottini
Daniel Vidable
Antonio Werli

Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):
En cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia será necesario reconocer la autoría. No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.

Foto de tapa: Serie *Poner en palabras*, Ro Barragán, impreso sobre papel reciclado, 110 x 74 cm., ref. 942, 2019 (Gentileza de la autora).
Esta obra fue compuesta con la familia tipográfica *Biblioteca*, de Roberto Osses Flores y equipo (Chile, 2016).

A través de esta publicación, la Gerencia Operativa Patrimonio del Ministerio de Cultura continúa una serie editorial dedicada a la historia y al patrimonio cultural de la ciudad de Buenos Aires. Este proyecto que lleva por título *En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1940-2020)*, es la continuidad de *En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1780-1940) y* se transforma en el segundo de la serie **Investigaciones + Historia**.

La imprenta fue un eficaz vehículo de evangelización y de dominación pero también de educación y de difusión de las ideas, también de expresión y de entretenimiento, de allí su innegable aporte a la historia de la cultura en la ciudad de Buenos Aires.

La compilación estuvo a cargo de Fabio Ares y reúne investigaciones de profesionales que indagan en torno a la historia y al patrimonio de la tipografía y de la imprenta.

Los artículos que conforman este libro ofrecen una mirada interdisciplinaria sobre la temática en cuestión. Desde la historia del arte, el diseño gráfico, la literatura, por ejemplo, se acercan datos e interpretaciones de la evolución de este fenómeno cultural.

Esperamos que su lectura sea un aporte al conocimiento del patrimonio y la historia de la ciudad.

Martín Capeluto

Gerente Operativo de Patrimonio

Índice

Prólogo, por *Marina Garone Gravier.* 9

Introducción. El patrimonio tipográfico porteño y las fuentes para su estudio y puesta en valor, por *Fabio Ares*. 15

Artículos

***Ephemera* gráfica en el archivo de la imprenta Profumo (1910-1972)**, por *Andrea Gergich* y *Sandra Szir.* 27

"Nueva" visita a los Talleres Gráficos de la Compañía General Fabril Financiera, por *Fabio Ares.* 47

RMR. El discípulo de Gutenberg, por *Daniel Vidable.* 65

El *Manual para dibujantes de letras con temas atinentes a las artes gráficas*, de Juan G. Trejo, por *Fabio Ares.* 91

El bibliógrafo Domingo Buonocore (1899-1991): comentarios sobre la producción escrita de un precursor de los estudios del libro y la imprenta, por *Marina Garone Gravier.* 105

Talleres de imprenta e industria gráfica en Mataderos, por *Fabio Ares.* 117

Imprenta López. Al servicio del libro, por *David Carballal.* 141

Juan Andralis: vanguardia, tipografía y el legado de El Archibrazo, por *Fabio Ares.* 167

La división sexual del trabajo dentro de la imprenta, por *Sofía Bastián.* 185

La imprenta de Buenos Aires a través de la revista *TipoGráfica*, por *Gastón Lugano.* 201

Mi vida, entre tipos móviles, los sistemas de impresión y su digitalización, rumbo a la virtualidad absoluta.Un repaso de Buenos Aires (1967-2020), por *Hugo Máximo Santarsiero.* 237

Herederos de la imprenta artesanal porteña 252

Buenos Aires Letterpress (ex De otoño), por *Lucila González Barba* y *Juan Peuser*. 254

Ilusión Gráfica, por *Ro Barragán*. 258

Imprenta Ideal, por *Patricio Gatti*. 264

Insula Editora, por *Antonio Werli* y *Sol Gil*. 272

Kalos. Pluma y Arte/Artesanías Gráficas, por *Rubén Lapolla* y *Ariel Fleischer*. 276

Mil Letterpress, por *Macarena González Hopff*. 280

Movimiento Petrushaus, por Alejandro Giorgga. 284

Papel Principal, por *Natalia Raices* y *Paula Leonie Vergottini*. 288

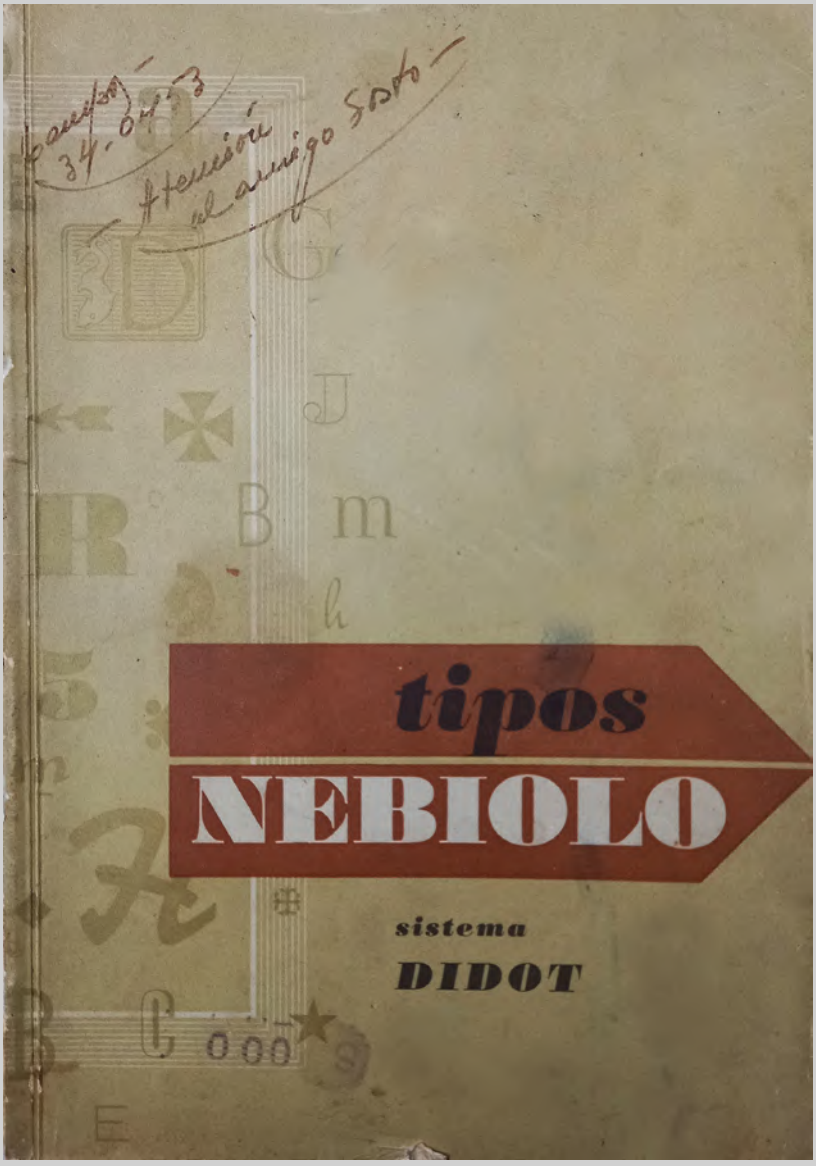
Prensa La Libertad, por *Federico Cimatti*. 292

Taller litográfico de La Cárcova, por *Lorena Pradal*. 296

Tres burros impresores, por *María Inés Esteves* y *Federico Marovic*. 304



Impreso de Ilusión Gráfica realizado en una demostración en la cátedra Rico, Diseño Gráfico, FADU, UBA, 2018 (Gentileza de Ro Barragán).



Portada del especímen *Tipos Nebiolo. Sistema Didot*, s/f. (Col. Fabio Ares).

La historia de la imprenta porteña que la pandemia nos legó...

Marina Garone Gravier

Decíamos en 2018, en el prólogo de la obra que abrió este afortunado binomio bibliográfico, que el campo de los estudios del libro y la edición había reverdecido con exuberante potencia desde el inicio del segundo milenio. Terminando el 2021 podemos reafirmar categóricamente lo anterior, pero añadir también que los estudios en las materias de este terreno de labranza, en el que muchos cultivan facetas particulares de los ramos de saberes, se vieron doblemente fortalecidos en un periodo complejo, oscuro y triste como el que vivimos todos por causa de la pandemia. Fortalecidos porque la investigación no paró de hacerse en ningún momento, la docencia tampoco se detuvo jamás, la producción editorial no se cortó, aunque tuvo que surcar increíbles obstáculos especialmente los vinculados con la distribución, pero también porque hubo una suerte de huida para adelante y, hay que decirlo, una solidaridad que permitió generar una clase de investigación más colaborativa que antes.

Ejemplo de esa potencia que no se dejó de tejer en medio de la noche es este libro, gestado en la mente de Fabio Ares desde hace mucho, pero construido y elaborado en medio de tiempos aciagos. La idea del trayecto histórico estuvo planteada como coordenada de lectura e hilo conductor desde el tomo primero, que encuentra en esta obra una continuidad natural que cierra en 2020, un año terrible e inolvidable. Asentado en todos sus cabales en la Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Ares nos expone –a manera

de armadura de llave– la relación del patrimonio tipográfico de una ciudad, la "Baires", con las fuentes para su estudio y puesta en valor, esa perspectiva es útil porque hilvana hechos, lugares, acciones, personas y circunstancias que, a veces, dependiendo de la disciplina desde la que el lector parta, no se ven en forma constelada sino a manera de mosaico, fragmentada, rota. Es así que devolverle esa articulación más humana a una historia le restituye la sabia naturaleza a lo artificial del imprimir. La obra cuenta además con una relevante cantidad de capítulos que en una gran mayoría abordan estudios de caso emblemáticos para comprender las particularidades de la gráfica porteña. Un ejemplo de ello –que antecede el corte cronológico de la obra– es la aportación de Andrea Gergich y Sandra Szir, dos destacadas conocedoras de los estudios visuales en sus diálogos con el arte y el diseño. Ellas eligieron tratar un tipo de material gráfico que arroja grandes informaciones en lo referente a ciertos aspectos técnicos, pero también documentos que permiten la compresión de lo social y cultural: la "*Ephemera* gráfica" salida de la imprenta Profumo (1910-1972). Los talleres de imprenta y establecimientos gráficos serán una de las varias líneas transversales clave que surcarán esta compilación como lo demuestra otra de las contribuciones de Ares, concretamente cuando trata los Talleres Gráficos de la Compañía General Fabril Financiera y también la que atañe a su ensayo sobre Talleres de imprenta e industria gráfica en Mataderos. Pero el compilador no será el único que abordará esos espacios de producción de impresos y otros documentos, también David Carballal aborda una de las oficinas más sobresalientes de los años 1940: la Imprenta López, por la que desfilaron destacadas personalidades como las de Attilio Rossi, Horacio Coppola, Grete Stern, Jakob Hermelin y Luis Seoane, por mencionar solo algunos.

Otro eje trasversal del relato que propone este libro, es revisar algunos de los proyectos editoriales y publicaciones clásicas del periodo que propone el corte cronológico de la obra. Eso se ve reflejado en otra de las contribuciones de la mano del compilador: el *Manual para dibujantes de letras con temas atinentes a las artes gráficas*, de Juan G. Trejo y una reseña de la ineludible revista *TipoGráfica* a cargo de Gastón Lugano, o dicho de otro modo, de cómo se vio reflejada en las páginas de ese proyecto editorial liderado por Rubén Fontana, la historia de la imprenta de Buenos Aires. El contrapunto de un texto descriptivo (un manual) y una publicación polifónica (una revista) permite al lector comprender las formas de construcción de una tradición y de la transmisión de saberes dentro de los oficios de la comunicación visual.

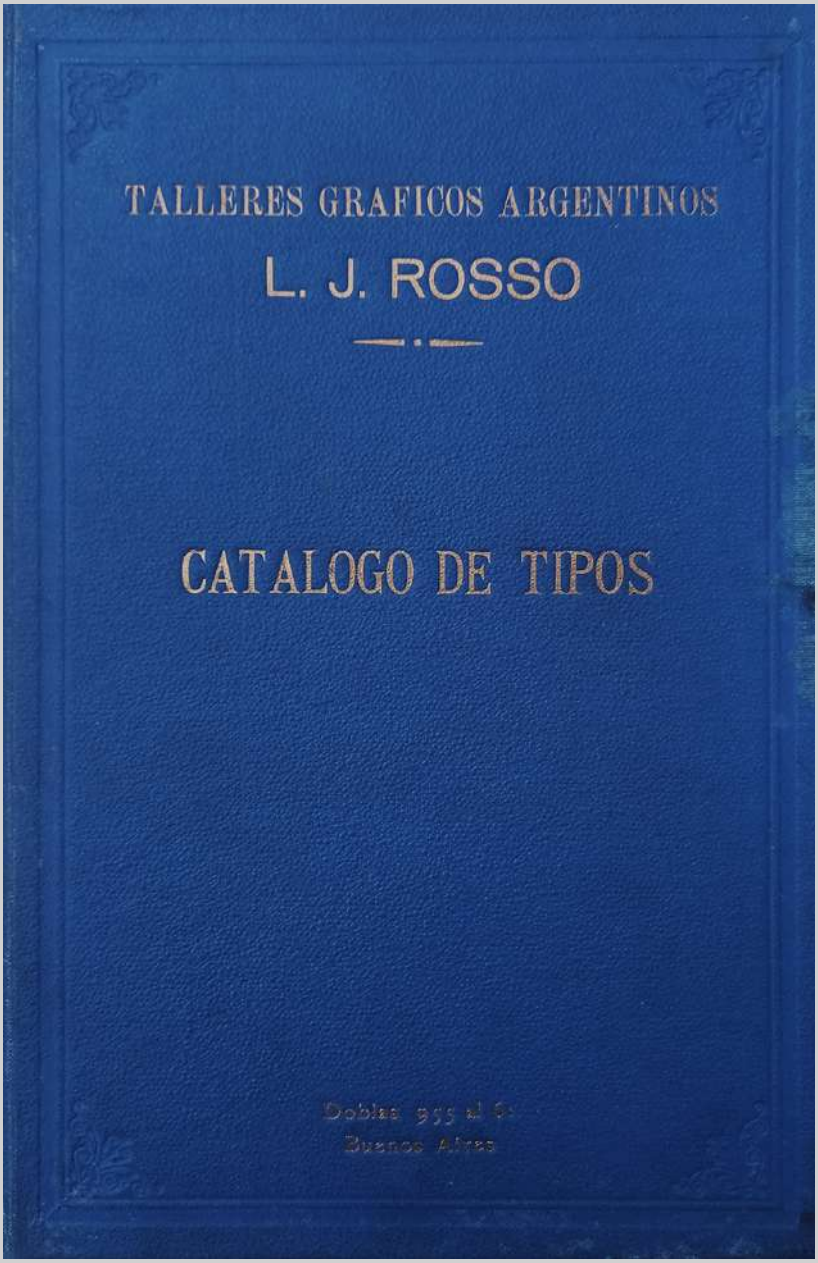
Además de los establecimientos y de las obras de consulta antes señaladas (manuales y revistas), el tercer gran articulador del libro compilado por Fabio Ares, epistemológicamente hablando, son los personajes: los actores del taller. En un sucinto pero claro enlace de figuras podemos leer la contribución de Daniel Vidable, acerca de la portentosa de Raúl Mario Rosarivo, a quien debemos uno de los textos más impresionantes para su época en relación con los estudios constructivos de "el libro" de libros: la biblia de Gutenberg. A esa reseña sobre don Raúl Mario se suma la semblanza del bibliógrafo Domingo Buonocore (1899-1991) quien, si bien fue oriundo de Santa Fe, tuvo un papel clave en la capital argentina no solo al frente de la Biblioteca del Congreso de la Nación sino sobre todo como uno de los agentes principales de la historia y estudios del libro y la imprenta argentina en general y porteña en particular al ser, él mismo, autor de varias obras que de hecho trascendieron las fronteras nacionales y hoy se encuentran en varias bibliotecas de la región y el mundo. Dentro de este conjunto de semblanzas está la que el propio Ares realiza de Juan Andralis

y cómo sus actividades tipográficas de vanguardia tuvieron un impacto no solo en el hacer de su época sino en el imaginario de generaciones posteriores, al grado de hoy existir una familia tipográfica nombrada en su honor. Este grupo de entradas "cuasi enciclopédicas" se complementa con una reflexión importante en torno a la división sexual del trabajo dentro de la imprenta, a cargo de Sofía Bastián. Este tema –que aunque sorprenda, para alguno parece ser una "moda"–, en realidad tiene hondas raíces no solo en la estructura gremial de las artes gráficas y del libro, sino también en la compresión que de ambos temas –libros y haceres– se tiene en los contextos educativos y formativos contemporáneos.

La obra se complementa con un tercer bloque de semblanzas que, a diferencia de las anteriores, están narradas casi en primera persona. El conjunto de texto que estructuran la sección "Herederos de la imprenta artesanal porteña Buenos Aires" está antecedido por un personalísimo testimonio de Hugo Máximo Santarsiero: "Un repaso de mi vida entre tipos móviles. Los sistemas de impresión y su digitalización rumbo a la virtualidad absoluta (1967-2020)", ensayo que, justamente, explica las transfiguraciones del trabajo cotidiano y cómo los vaivenes tecnológicos han hecho a varios de los trabajadores de la tinta y el papel auténticos sobrevivientes de las mareas fluidas de la digitalidad. Los siguientes once testimonios son quizá una de las instantáneas más fieles de la vitalidad de las artes tipográficas actuales de la capital argenta: sus narradores son algunos de los más representativos talleres del hoy del 2020: espacios en manos de hombres y mujeres que, día a día, se desviven por honrar y continuar una tradición. Alinear caracteres con estéticas y propuestas gráficas que marcan el gran arco que va de lo más tradicional y clásico hasta lo más experimental y rompedor dibujan algunos de los sentires y haceres de un ejercicio ancestral. El movimiento del taller, una *cuasi* danza con máquinas,

permite describir sin ser completamente fiel, una *performance* indescriptible pero que sabemos que ha sido replicado para componer los compases de antiguos saberes. Los exponentes de esa sección son muchos, en singular y plural, y a veces hasta en formación triple, ellos y ellas son: Letterpress (ex De otoño), por Lucila González Barba y Juan Peuser; *Ilusión Gráfica,* por Ro Barragán; *Imprenta Ideal*, por Patricio Gatti; *Ínsula Editora,* por Antonio Werli y Sol Gil; *Kalos. Pluma y Arte/Artesanías Gráficas,* por Rubén Lapolla y Ariel Fleischer; *Mil Letterpress,* por Macarena González Hopff; *Movimiento Petrushaus*, por Alejandro Giorgga; *Papel Principal*, por Natalia Raíces y Paula Leonie Vergottini; *Prensa La Libertad*, por Federico Cimatti; *Taller litográfico de La Cárcova*, por Lorena Pradal y *Tres burros impresores*, por María Inés Esteves y Federico Marovic.

Pero, y cabe la pregunta retórica pero no engañosa: ¿por qué necesitamos HOY un libro como este? Mi borrador de respuesta es tan simple como categórico: porque entre otras cosas, para su cuidado y protección, el patrimonio gráfico necesita tener una memoria; la memoria del patrimonio, en el sentido más amplio, implica los objetos, las acciones, las personas y los lugares. Y este libro conjuga todos esos verbos, sujetos y sustantivos. Solo con obras que nos expliquen esa urdimbre compleja, cambiante, variable y emotiva, que nos la expliquen de la forma más amena y honesta que esté a nuestro alcance leer y retener, podremos preservar para cuidar y legar nuestras historia, la historia de la cultura gráfica de nuestros lugares, de nuestros habitares y de nuestros latires profundos del corazón.



Portada del *Catálogo de tipos Linotype* de los Talleres Gráficos L. J. Rosso, s/f. (Col. del autor).

El patrimonio tipográfico porteño y las fuentes para su estudio y puesta en valor

Tipografía y patrimonio

Según la UNESCO[1], el patrimonio cultural es la herencia cultural propia del pasado de una comunidad, mantenida hasta la actualidad y transmitida a las generaciones presentes. Si incluimos a la tipografía entre los bienes patrimoniales podríamos pensarla como patrimonio cultural inmaterial, o sea aquel que incluye los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas; por otra parte, si sumamos los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes podríamos entenderla también como patrimonio material. Para que esto pueda suceder, las comunidades, los grupos e incluso los individuos deben reconocer este legado como propio, como una herencia de su cultura visual, plausible de ser conocida, protegida y difundida.

Entendemos como patrimonio tipográfico al conjunto de valores y elementos inherentes a la tipografía como sistema de impresión, como póliza (o surtido de caracteres), como composición, y como lugar donde se realizaba el arte (las imprentas, conocidas antiguamente como tipografías).

El tema que nos convoca en esta obra es la imprenta en Buenos Aires. En la primera parte, titulada *En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1780-1940)*, pudimos ver una imprenta que es manual desde su llegada a fines del siglo XVIII y hasta mediados de siglo XIX, y lentamente va mecanizando procesos, incorpora la litografía y divide las diferentes tareas para transformarse

1. UNESCO. Texto de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, 2003. Disponible en https://ich.unesco.org/en/convention

en multigráfica. En estos establecimientos, el repertorio de letra limitaba las composiciones, y a la vez funcionaba como una marca distintiva del taller, lo que para los estudios actuales facilita la ubicación e individualización.

Las últimas décadas del siglo XIX verán una rama en expansión, que deja los locales del centro en busca de espacios más amplios para transformarse en industria; en las motorizaciones, el vapor se reemplaza por el gas; proliferan las fundiciones de tipos y aparecen las casas proveedoras (o introductoras) de insumos gráficos, lo que de alguna manera unificó la póliza de los talleres, y por ende dificulta la identificación de sus impresos. En las composiciones, lo original pasaría ahora por la fotografía y el arte gráfico, y la letra de molde deja el protagonismo a las expresiones letragráficas.

En el siglo XX todo se diversifica y complejiza, lo que significa un verdadero desafío para los investigadores de la cultura visual. En la primera década apareció la linotipia, y con ella los reclamos gremiales ante el saturnismo y los oficiales "descalificados"[2]. A esta tecnología para la composición en caliente se le sumaron nuevos sistemas de impresión, como el rotograbado y el offset, y de a poco se consolidaron los antiguos. En la década siguiente, la Gran Guerra dificultó la entrada de insumos. Para esta altura, nuestros grandes establecimientos industriales no tienen nada que envidiarles a sus pares europeos. Las imprentas de menor escala, acompañaron la evolución de la traza urbana porteña ubicándose en barrios más alejados; se dedicaron a la impresión de piezas comerciales, papelería y/o libros de autor, incorporando lentamente las nuevas tecnologías de acuerdo a los vaivenes económicos, y muchas veces con maquinaria de segunda mano.

2. Para ahondar sobre el tema recomiendo el libro de Damián Bil, titulado *Descalificados. Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica (1890-1940).*



Folleto de la casa Deberny et Peignot, de París y numeradoras
(Archivo Museo de Salud Mental, Hospital José T. Borda).

Así llegamos a la década del cuarenta, y al comienzo del período que abarca este libro. Años en que la situación internacional reinante obliga a un desarrollo "fronteras adentro". A partir de allí, los nuevos hábitos de consumo de lectura, y la publicidad, diversifican los tipos de impresos. Proliferan las publicaciones ilustradas masivas. La fotomecánica se nutre de los avances de los medios fotográficos, luego de los electrónicos y más tarde de la digitalidad.

El neoliberalismo se lleva muchos talleres y obliga a otros a la reconversión, para lo cual incorporan nuevos servicios, como el diseño gráfico por ordenador.

El siglo XXI encuentra una imprenta comercial que lucha ante los vaivenes económicos para incorporar técnicas y tecnologías,

pero, por otra parte, se observa el resurgimiento de un modelo más cercano a lo artesanal, y se debate entre el arte, las ediciones "de autor" y el activismo gráfico. Estos fenómenos se observarán especialmente en la segunda parte de este libro.

En busca de nuevas fuentes

Si bien existen fuentes secundarias que trataron temas sobre imprenta y tipografía a lo largo de la historia, resulta bastante difícil acceder a ellas por diferentes motivos. Por un lado no abundan las producciones en español[3], ya que tradicionalmente las publicaciones son de origen anglosajón, por otra parte suelen estar enfocadas desde la bibliología, careciendo de muchos aspectos específicos, y, por último, son difíciles de hallar o se encuentran dispersas (para esto ayudan la construcción de bibliografías y la conformación deredes de estudiosos, como la recientemente conformada Red Latinoamericana de Cultura Gráfica, dirigida por Marina Garone y Ana Utsch).

Ante la escasez o la ausencia de evidencias físicas de las imprentas, o sea, ante las dificultades para acceder de forma directa a su infraestructura, maquinaria, herramientas y letrerías, se recurre a la búsqueda de otros indicios. Los investigadores buscan entonces fuentes complementarias originales, que no hayan sido trabajadas, y que sirven de base para establecer relaciones, comparaciones, interpretaciones y reelaboraciones fundamentadas, probatorias y académicamente legítimas. Realizadas a través de procedimientos metódicos, muchas veces desde la interdisciplina y/o la educación.

El impreso es una de las principales fuentes primarias para el estudio de la imprenta. Casi como una huella dactilar, se trata

3. Quisiera recomendar las producciones de Marina Garone (México) y Albert Corbeto (Barcelona). Ambos se reúnen en varios títulos. Probablemente, el más valioso de estos sea, *Historia de la tipografía. La evolución de la letra desde Gutenberg hasta las fundiciones digitales*, de 2015.

del registro más fiel de su producción y constituye su principal producto. Impresos otrora menores, como tarjetas personales y convites, son en la actualidad valiosos registros de las prácticas de los talleres.

Los planos del análisis semiótico: en términos de forma, significado y usos, permiten acercamientos puntuales sobre la pieza impresa.

El plano de la forma podría discurrir entre la materialidad (soportes: origen, tipos, formatos; tintas) y los elementos que integran la composición (fuentes tipográficas: identificación, tipometría, origen, estilo; capitulares, ornamentos: origen, estilo; grabados, viñetas, clisés, fototipias, etcétera).

La semántica de la pieza impresa evidencia las intenciones de comunicación, los tipos discursivos, el empleo de la retórica y las relaciones entre estilo y significado.

Entre los usos, se podrían detectar las particularidades de la organización o del rubro al que va destinado, la circulación, los hábitos, etcétera. Y también lo que rodea a las prácticas (puesta en página, estilos, adaptaciones) y los ejecutantes: (tipógrafos, litógrafos, dibujantes, calígrafos, cartógrafos, artistas gráficos, etcétera).

Otras fuentes primarias

Las muestras tipográficas, muestrarios de letras o especímenes tipográficos compilan la póliza o el surtido de caracteres y/o ornamentos de las imprentas o de las fundidoras de tipos. Además de mostrar el repertorio del establecimiento, pueden brindar datos sobre algunas de sus prácticas, y de sus proveedores, lo que contribuye al estudio de la circulación de insumos en determi-

nada región. Pueden conformar librillos u hojas sueltas, y son de difícil localización ya que eran una pieza de trabajo en esos talleres.[4]

Los manuales de tipografía, editados por talleres y/o impresores, dan cuenta de las "buenas" prácticas gráficas y muchas veces de su repertorio de tipos móviles.

Los inventarios de los establecimientos, y las pólizas tipográficas, son una muestra de su capacidad instalada y sus letrerías.

Los planos técnicos para habilitación o reforma de los talleres pueden brindar información sobre su espacialidad, sobre la división de las tareas y su capacidad instalada.

La papelería comercial de las firmas de impresión suelen dar indicio de su repertorio a la venta, de su clientela, de sus proveedores e incluso de la circulación de su producción.

Las revistas de artes gráficas, como *La Noografía, Anales Gráficos*, *Éxito Gráfico* y *Oficio Gráfico*, presentan mucha información sobre el rubro, sus prácticas y sus actores. Periódicos y boletines del sector gremial como *El Obrero Gráfico*, editado por la Federación Gráfica Bonaerense, resultan indispensables para el estudio de los movimientos sindicales del sector.

Desde mediados de siglo XIX, las fotografías de las imprentas son un testimonio acabado de su tiempo histórico, y por supuesto, una fuente muy valiosa.

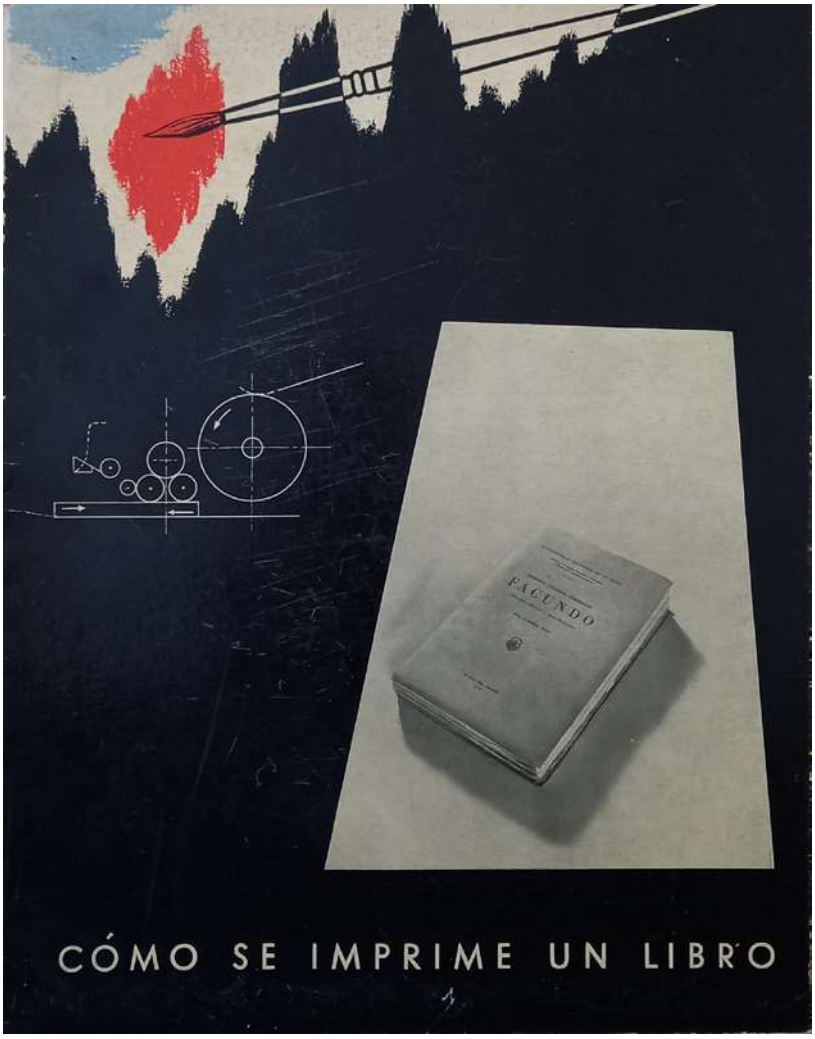
Las técnicas de arqueología urbana pueden brindar valiosos hallazgos materiales que sirvan para el estudio de los establecimientos de imprenta. Basta ver los trabajos que en ese sentido realizó Daniel Schávelzon, en los locales que habían ocupado Coni y Barés. En sus excavaciones ubicó tipos y líneas de plomo, clisés, carteles y letras de porcelana para publicidad.[5]

4. En este sentido quisiera recomendar la consulta de la obra *Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa*, compilado por Marina Garone y María Esther Pérez Salas, en 2012.
5. En el libro *En torno a la imprenta de Buenos Aires (1780-1940)*, primera parte de esta obra, se incluyeron trabajos sobre esas experiencias.

Como podemos ver, existe una variedad de fuentes para el estudio de la imprenta y la tipografía. La construcción de su historia admite amplitud de miradas y requiere nuevas perspectivas de abordaje. La búsqueda de fuentes primarias para el desarrollo de nuevos estudios y diseños desde el ámbito local constituye un valor único e indispensable para la ubicación, la protección y la puesta en valor de ese valioso patrimonio.

Copia heliográfica sobre papel vitela del plano de los *Talleres gráficos de José Tragant*, 1917 (Exp. 7238/917, GCBA. AH-DGPMyCH).





Portada del pintor Attilio Rossi para *Cómo se imprime un libro*, obra publicada por la imprenta López, en 1942 (Col. del autor).

Agradecimientos

A las autoridades de la Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico, representada por Martina Magaldi, a la Gerencia Operativa Patrimonio a cargo de Martín Capeluto, a Emiliano Michelena, Izaskun Martínez Castillo y Carolina Vanegas, por entender la importancia de publicar este trabajo para que pueda ser compartido con aquellos que se interesan en la historia y el patrimonio de la ciudad de Buenos Aires.

A los autores, artistas gráficos e impresores que mediante sus textos y testimonios participaron en esta compilación de manera desinteresada.

A mis compañeros del área de Publicaciones, Marcela Barsamian, Marcelo Bukavec, Dominique Cortondo, María Eugenia Lisio y Fernando Salvati, por el compromiso, la dedicación y la pasión que entregan en cada obra editada en la repartición.

Fabio Ares



Fotografía donde se aprecia el taller de imprenta del Hospicio de las Mercedes y su dotación (Archivo Museo de Salud Mental, Hospital José T. Borda).



Portada de *El Obrero Gráfico* N° 286, enero de 1940 (Archivo Federación Gráfica Bonaerense).

Artículos



Impreso promocional de Talleres Profumo, año 1940
(Colección Museo de la Ciudad).

Ephemera gráfica en el archivo de la imprenta Profumo (1910-1972)

Andrea Gergich* y *Sandra Szir

El Museo de la Ciudad de Buenos Aires posee un archivo solo relevado parcialmente y aún sin inventariar, que permite examinar aspectos históricos, técnicos, estéticos de la cultura gráfica local en un amplio periodo del siglo XX. Interrogar este archivo, por su magnitud y a la vez, especificidad, permite conformar un *corpus* de materiales para el estudio de los modos de articulación entre el arte, las artes gráficas y el diseño. El fondo documental reúne una gran cantidad de piezas impresas provenientes de la producción del taller gráfico Profumo & Hno., que desarrolló su actividad en Buenos Aires entre 1910 y 1972. Este conjunto, compuesto por publicidades y etiquetas de diversos productos de consumo (cosméticos, alimentos, bebidas, ropa), entre otros impresos ilustrados, puede vincularse al tipo de dispositivos que en el mundo anglófono se categoriza como *ephemera.*

La consideración de este tipo de artefacto suele estar ausente en tanto objeto de estudio tanto para la historia del arte como para la del diseño gráfico. Su naturaleza de artefacto múltiple y de consumo masivo lo alejaron de las narrativas del arte moderno vanguardista del mismo modo que los relatos acerca de las genealogías del diseño gráfico en la Argentina ubicaron estas prácticas comerciales y publicitarias de la primera mitad del siglo XX en los márgenes de su institucionalización como disciplina proyectual.

Sin embargo, para el mundo de las artes gráficas, el tipo de objetos presente en el archivo Profumo –de gran calidad material, profusión visual, ilustración y color– representa un logro "artístico", en los aspectos técnicos y visuales, en un discurso de orgullo profesional que destaca tanto el esfuerzo comercial y los avances tecnológicos disponibles como la vocación estética. Nos interesa atender esta convergencia, no exenta de tensión, entre los campos del arte y de la industria gráfica, referir y comprender el sentido que implica este cruce tanto en el terreno conceptual y en el de las prácticas como en el de la materialidad y visualidad de sus artefactos. Al mismo tiempo, el estudio de este archivo permite conocer un capítulo de la historia industrial de la gráfica argentina a través de sus dispositivos y procesos de producción, así como de la historia cultural a partir de sus imágenes y representaciones.

"Belleza y perfección de los trabajos"

La riqueza del material disponible en el archivo Profumo deriva de las capacidades de desarrollo y transformación de la industria gráfica local en la primera mitad del siglo XX, y de las prácticas y visualidades concurrentes en su campo. La imprenta F. G. Profumo y Hno. representa de manera significativa ese escenario. Como taller especializado en impresos comerciales, tipología de producto por lo general ajena al prestigio de los impresos "perdurables", como las ediciones de libros, ganó sin embargo reconocimiento por su calidad técnica y estética. Félix de Ugarteche, al historiar la imprenta argentina en los años tempranos de la empresa, afirma que la clave de su crecimiento se vinculaba a la racionalidad de la organización, la capacidad de sus técnicos y el nivel de las maquinarias e instalaciones en función de la producción, círculo virtuoso que le permitió ubicarse con firmeza en el mercado local desde comienzos del siglo XX y durante largos años.

Había abierto sus puertas en 1910 con el nombre de Ravera y Profumo, pero en 1924 al retirarse Enrique Ravera, Felipe Profumo se asoció con su hermano Alfredo, transformándose en Profumo y Hno. Ante el crecimiento constante de la compañía, debieron ampliar el espacio físico de los talleres y luego de dos mudanzas, en 1928 ocuparon un local de mayores extensiones, construido especialmente en Belgrano 4299, esquina Muñiz, en el barrio de Almagro, y allí operaron hasta su cierre a comienzos de los años 70. Ugarteche distingue las instalaciones como de las más modernas y avanzadas de la época, poniéndolas en relación con la calidad de su producción: "el hermoso edificio está de acuerdo con la belleza y perfección de los trabajos que en él se hacen."[1]

Los comienzos de Profumo como empresa se desarrollan en un contexto de particular impulso para la industria gráfica argentina. El cotejo de los datos expresados en los censos nacionales de 1895 y 1914, así como el Censo General de la ciudad de Buenos Aires realizado en 1909 indica con claridad las cifras de este proceso expansivo. En 1895 existían 212 imprentas y 35 litografías establecidas en el país, empleaban un total de 3889 personas y poseían 1586 máquinas, de las cuales 72 eran a vapor y el resto de otras clases. En el censo de 1914, en cambio, el país contaba con 938 imprentas y litografías, es decir que el número se había casi triplicado en veinte años. El personal se elevaba a 11.491, entre hombres, mujeres, niños y niñas. A esto se sumaban 17 talleres de fototipia, fotograbados y tricromías con un personal de 90 individuos.[2]

A la cantidad se suma la percepción de calidad e impacto de las industrias gráficas que, de acuerdo al comentarista del ca-

1. Félix de Ugarteche, *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Canals, 1929, pág. 702.

2. Tomamos de los censos (Segundo Censo de la República Argentina, 1895, Tercer Censo Nacional, 1914 y Censo general de población, edificación, comercio e industria de la ciudad de Buenos Aires, 1909) los datos sobre industria gráfica extraídos por Ugarteche en La imprenta..., págs. 387 y ss; págs. 494 y ss.

pítulo industrial del censo "pueden contarse entre las mejores montadas del mundo, por la perfección de sus instalaciones y lo artístico y acabado de sus impresos, de los que pueden presentarse con orgullo en los centros más adelantados a este respecto."[3]

En ese contexto el nombre de Profumo gravitó en el ámbito local entre otros impresores que ganaron prestigio y obtuvo medallas y premios por sus productos en diversas exposiciones. José Fontana, director de la revista *Páginas Gráficas* en una extensa reseña sobre la exposición gráfica nacional organizada en 1916 por el Instituto Argentino de Artes Gráficas afirma:

> "Ravera y Profumo son evidentemente los expositores más *chic* de la exposición. Sus trabajos en relieve, finísimos y aristocráticos, son dignos de Paris; muchos frascos de perfumes nacionales pasan por parisienses en virtud... de la técnica gráfica profunda de esta joven casa, que estamos seguros tiene ante sí, un próspero porvenir."[4]

Ravera y Profumo obtuvieron en este certamen un diploma de medalla de oro, junto con numerosas otras empresas, que gracias a las observaciones de Fontana podemos mencionar. Se trata tanto de imprentas como de talleres de litografía y grabados, y también de casas multigráficas que reunían en conjunto todos los procedimientos. La casa de Ricardo Radaelli había presentado álbumes con "cubiertas bien ejecutadas, fotograbados perfectos, encuadernaciones selectas"; la Compañía General de Fósforos, exhibía trabajos de tipografía, litografía, fotograbado, naipes, almanaques y bobinas de papel de fabricación propia; el establecimiento gráfico Occana exponía tricromías; el impresor José Tragant mostraba libros y otros impresos. También son mencionadas la casa Peuser, la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, la editorial Ángel Estrada, la casa Colombatti y Cía, y

3. Eusebio E. García, "Consideraciones sobre los resultados del censo de las industrias", en *Tercer Censo Nacional*. Levantado el 1º de junio de 1914, v. VII. Censo de las industrias, Buenos Aires, Talleres Gráficos L. J. Rosso y Cía, 1917, págs. 80-81.
4. Citado en Félix de Ugarteche, *op. cit.,* págs. 499 y ss.

muchas otras.[5] El artículo refiere además a individuos que presentaban trabajos en su nombre y en el de las empresas donde trabajaban, de tipografía, litografía, tricromías, grabados en acero, fotolitografías, impresiones sobre lata.

En este sentido, Joaquín Algueró había recibido el gran diploma de honor en 1916 por sus grabados al buril, así como otros reconocimientos en otros certámenes. Algueró se desempeñó como director artístico de Profumo y Hno.[6] Asimismo, el nombre de Profumo logró reconocimiento por la participación de los hermanos en entidades centrales del ámbito de la industria gráfica, por tanto, Felipe ejerció la presidencia de la S.I.G.A., la Sociedad Industriales Gráficos de la Argentina.[7] Otras referencias incluyen al bibliógrafo Domingo Buonocoreque agrega a la imprenta Profumo en el conjunto de los talleres impresores más notables junto con los de Luis L. Gotelli, López y Cía., Sebastián de Amorrortu, Francisco Mercatali y Plantié y Cía., todos ellos especializados en productos editoriales de gran calidad.[8]

La producción característica del taller estaba conformada por impresos de amplia circulación y ubicuidad: fundamentalmente etiquetas que acompañaban a productos de consumo masivo, cumpliendo funciones informativas y persuasivas, como así también piezas de papelería comercial –papel membrete, tarjetas de identificación y de invitación–, y ocasionalmente folletos y periódicos.Este tipo de objeto gráfico es hoy susceptible de integrar colecciones de *ephemera*, pero también pueden encontrarse en numerosos fondos documentales catalogados por sus contenidos y temas, como transporte, industria o ciencia, integrados en todo tipo de colecciones o archivos.

El uso del concepto de *ephemera* en referencia a la cultura impresa no es una novedad, desde los años 70 diversos autores,

5. Ídem.

6. "Fiesta íntima del personal de la casa Profumo y Hno.", *Argentina Gráfica*, a VII, n° 72, Buenos Aires, junio de 1942.

7. "Nuestro banquete de fin de año", *Argentina Gráfica*, a I, n° 30, Buenos Aires, diciembre de 1938.

8. Domingo Buonocore, *Libreros, Editores e Impresores de Buenos Aires. Esbozo para una historia del libro argentino*, Buenos Aires, Bowker Ediciones, 1974 [1944].

coleccionistas o investigadores académicos han utilizado el término y han intentado describir y discutir aspectos de esta amplísima y movediza categoría. Pero resulta útil en primer lugar interrogar a este conjunto gráfico con herramientas discursivas de los campos del arte y del diseño para dirigirnos luego al terreno más específico de la cultura gráfica y conformar nuevas preguntas para estos artefactos abiertos a la interpretación cultural.

Entre el arte y el diseño

Si bien la *ephemera* pertenece al mundo de objetos de la cultura visual, el discurso de la historia del arte ha soslayado esta compleja suma de impresos por diversas razones que pueden suponerse ligadas a las tradicionales categorías, valorizaciones y jerarquizaciones de la disciplina que vinculó la *ephemera* a un estatuto de artefacto sin autor, impresos rápidamente y en múltiples ejemplares, estrechamente ligados a la dimensión cotidiana, administrativa, económica y social de la vida urbana, expandidos por el consumo, la cultura masiva y las técnicas reproductivas de imprenta.[9] Por otra parte diseñadores, ilustradores, grabadores o impresores, autores de esos objetos resultado de un proceso de producción colaborativo, no ocupan un lugar en el conjunto de lo que la historia del arte ha calificado como artistas. Estos actores sociales que tuvieron a su cargo la producción en un proceso de industrialización desde el siglo XIX, se formaron en los procedimientos que permitieron multiplicar y difundir a una escala inédita, la *ephemera* ilustrada e impresa. La utilización de las técnicas fotomecánicas, así como la cromolitografía y otros procedimientos industriales, distanciaron al grabado de reproducción de las otras formas de grabado ligadas al sistema de las bellas artes, con sus tiradas limitadas, numerados y firmados

9. Graham Hudson, *The Design and Printing of Ephemera in Britain and America, 1720–1920*, London, British Library, 2008.

y con un alto componente de trabajo manual.[10] Estas cuestiones afectan asimismo al imaginario representado, sus apropiaciones y consumo y aproxima los dispositivos de la cultura gráfica por su valor y dimensión de uso al campo del diseño.

Por otra parte, la enorme variedad de objetos que el concepto de la *ephemera* abarca, impresos que además de resultar registros de la historia social, política, institucional o comercial de una época o lugar, interesan también como documento de la evolución de las técnicas de imprenta o del diseño gráfico. Como parte de la cultura material de una sociedad, presentan a la vez interés visual, y pueden ser también testimonio de la rica actividad de los impresores –a través de la cual pueden estudiarse los modos de producción, toda la gama de técnicas y estética gráficas, los usos de la tipografía, la puesta en página, la ilustración, color o las relaciones entre imagen y texto.[11] Desde el punto de vista de la historia de la imprenta o desde la comunicación gráfica, la producción de *ephemera* puede ofrecer un campo de estudio más rico en términos de técnicas y de estilos que el libro o la prensa escrita.

Sin embargo, desde el diseño gráfico, las ideas que comenzaban a circular a comienzos de los años 1940 dentro de las filas de la comunicación visual, vieron con ojos críticos los productos de la imprenta local de su pasado reciente. Los arquitectos y artistas de vanguardia que arribaron a la comunicación gráfica para establecer las premisas fundacionales del diseño gráfico moderno tanto en sus discursos como sus prácticas, buscaban en una voluntad rupturista y vanguardista, diferenciarse de la tradición gráfica. Uno de sus voceros, Carlos Méndez Mosquera, identificaba los comienzos del diseño gráfico en Argentina como resultado de la confluencia entre la vanguardia del arte concreto de los años 1940 y el Movimiento Moderno en Arquitectura de la

10. Bertrand Tillier, "L'éphémère imprimé &illustré: un objet à la lisière de l'histoire de l'art du XIX e siècle", *Fabula / Les colloques, Les éphémères, un patrimoine à construire,* URL: http://www.fabula.org/colloques/document2921.php, consultado el 17 de mayo 2019. pág. 6
11. Michael Twyman, *Ephemera. Les imprimés de tous les jours, 1880-1939*, Lyon, Musée de l'imprimerie de Lyon, 2001.

década de 1950. Esta expresión de "lo moderno" se diferenciaba claramente de las prácticas gráficas y publicitarias anteriores. En sus propias palabras:

"En la Argentina, la definición del diseño gráfico no se produce a partir de las agencias de publicidad, sino justamente a partir de la arquitectura, el diseño industrial y la pintura moderna. En 1948 no existe diseño gráfico sino 'arte publicitario', un arte publicitario realizado a veces con gran dignidad y efectividad, pero sin conciencia de su proximidad al diseño."[12]

Otro referente, el arquitecto Guillermo González Ruiz, coincidía en identificar los productos y las prácticas del diseño en franca diferenciación con el oficio gráfico tradicional. Planteaba así su baja valoración de las manifestaciones gráficas anteriores:

"Del periodo comprendido entre 1900 y 1955, confuso y ecléctico, extraemos algunas obras de ilustradores, plásticos o publicistas para salvarlas del olvido. (...) Pero (...) no constituyen etapas de un trayecto ordenado. Son manifestaciones aisladas y personales de un periodo oscuro y mediocre, que ya busca en el acervo costumbrista criollo algún elemento factible de ser recreado para incluirlo en avisos de Gath y Chaves o Linimento Sloan, ya acude a la proliferación curvilínea modernista con 20 años de atraso para activar su creación."[13]

En su discurso, los términos "arte" y "artístico" son utilizados en tono peyorativo, en llamativa oposición a la valoración con que el campo de las artes gráficas presentaba sus producciones, ubicando al arte como modelo de referencia y argumento de prestigio para sus prácticas y objetos impresos. La tensión entre los diversos modelos y formas de entender el campo de lo visual presenta en las palabras de los propios gráficos una versión distinta. Aquella producción impresa a la que observan de un claro interés social por su alcance masivo y que la industria gráfica sirve con

12. Carlos Méndez Mosquera, "Veinte años de diseño gráfico en la República Argentina", *Summa* nº 15, Buenos Aires, febrero 1969.
13. Guillermo González Ruiz, "Del 'Caras y Caretas' a 'Caras y Caritas'", en *Summa* nº 15, febrero 1969.

su capacidad técnica y un "buen gusto cada vez más afinado",[14] aparece conceptuada de manera muy diferente en el imaginario del sector:

La República Argentina, asociada al progreso de las colectividades, tiene también en nuestra industria una palanca impulsora. Entre el ruido, el movimiento, montañas de papel, entre cien procesos distintos previos a la aparición de un libro, un prospecto, una hoja volante, o bien en gabinetes silenciosos se crea cultura y *gusto artístico*.[15]

Ephemera

Esta categoría, si bien más específica, presenta problemas y derivas a analizar, al menos en forma preliminar. El término se aplicó usualmente para denotar documentos transitorios de factura o soporte modestos, impresos en papel y producidos para un uso específico. Tickets de ómnibus, tren o teatro, vitales cuando se los necesita, devienen papel de desecho una vez utilizados.[16]

Sin embargo, considerando el archivo Profumo y el devenir de este tipo de objetos la definición se torna limitada, ya que no todo ítem considerado como *ephemera* corresponde a un objeto transitorio o menor. La categoría se amplía y se complejiza además si es utilizada por un archivista, un bibliotecario, un coleccionista o un investigador, cuyas posturas y actitudes difieren en cuanto a sus prácticas de descripción y abordaje.[17] Pero las más de quinientas entradas con las que el diseñador e investigador Maurice Rickards presenta su ambiciosa *The Encyclopedia of Ephemera*, demuestra en su conjunto las dificultades de encapsular en pocas palabras esta variedad de documentos. Resultan un colectivo de una enorme pluralidad de impresos que forman parte de la vida cotidiana, registros del pasado o del presente, austeros o lujosos,

14. "Visión panorámica de las artes gráficas argentinas. La elocuencia de las imágenes", *Argentina Gráfica*, año sexto, nº 65-66, Buenos Aires, nov-dic 1941, pág. 46.
15. "Visión panorámica…", págs. 51-52.
16. Maurice Rickards, *This is Ephemera. Collecting Printed Throwaways*, London, David & Charles, 1978, pág. 7.
17. Alan Clinton, *Printed Ephemera. Collection, Organisation and Access*, London, Clive Bingley, 1981.

transitorios o destinados a preservarse, importantes o más triviales,[18] que, por su carácter estético, afectivo o valor histórico, han sido susceptibles de ser resguardados en colecciones familiares, institucionales, públicas o privadas.[19]

Esta pluralidad de impresos muestra la particularidad de que su amplio alcance toca todas las regiones de la vida social. Las publicaciones del campo gráfico del ámbito local que reflexionan sobre su propio quehacer, destacan su masiva presencia como un factor suficiente para considerarla como un elemento de progreso nacional ya que "alcanzan sus efectos a todas las capas de la población, y prácticamente no hay una sola persona en Buenos Aires –ni la más pobre, ni la menos ilustrada– sobre quien la imprenta no actúe de alguna manera."[20]

Este consumo masivo sin embargo no se limita a un tipo único y sistemático de uso o apropiación y las etiquetas o publicidades del archivo Profumo invitan a imaginar uno más variado. El fondo cuenta con algunos originales, órdenes de trabajo y notas que permiten recoger datos y reconstruir los procesos de producción y el cuidado puesto en la fabricación de los impresos. En una primera observación se manifiestan una variedad de técnicas de reproducción, diversidad de formas gráficas, recursos iconográficos e ilustraciones. Se trata en algunos casos de imágenes reproducidas en dimensiones muy pequeñas logradas tras un largo proceso de trabajo y costo para una etiqueta de envase, o una caja de algún producto que una vez consumido podía ser descartada. Sin embargo, esas miniaturas sugieren tal vez un acto de consumo individual e íntimo en la fantasía de un lector que posaba sus ojos en esas ilustraciones coloridas. Son imágenes que invitan a ser miradas de cerca, y susceptibles de ser conservadas. La *ephemera* resulta así un objeto altamente expresivo, de circulación

18. Maurice Rickards (autor), Michael Twyman (editor), *The Encyclopedia of Ephemera. A Guide to the Fragmentary Documents of Everyday Life for the Collector, Curator and Historian*, London, The British Library, 2000, pág. VI.
19. Maurice Rickards, *Collecting Printed Ephemera*, Oxford, Phaidon, 1988.
20. "Visión panorámica...", pág. 34.

amplia y a la vez de una dimensión íntima o intersubjetiva en un rol cultural significativo que no involucra solo a la visualidad.

El consumo de medios connota, además de prácticas visuales, un rango de experiencias táctiles, colectivas, afectivas y estéticas, que los impresos ayudaron a materializar.[21] Más allá de cumplir los objetivos básicos de funcionalidad, vinculados con propósitos informativos e identificativos, los objetos gráficos salidos de los talleres Profumo acompañaron, desde el consumo visual y táctil, la experiencia del *gusto* en variadas acepciones de acuerdo al artículo en cuestión: sumando elementos a la satisfacción provocada por los productos alimenticios, o aumentando el disfrute de fragancias y perfumes, mediante etiquetas finamente fabricadas. El cuidado técnico de estas piezas puede entenderse entonces como la búsqueda de una integración sinestésica de estímulos para seducir los sentidos del consumidor: la vista y el tacto de estos impresos completaban la experiencia de productos pensados para el placer proveniente de otros sentidos –los del gusto y el olfato–, que se ponían en juego como valor agregado e invitación al consumo de bienes como golosinas, perfumes o colonias. El consumo estético completaba esa experiencia, por lo que el despliegue de recursos, variaciones y sutilezas visuales eran altamente apreciadas como parte fundamental de la calidad del producto y de su valor como mercancía.

"Etiqueta. Esencia de perfección y belleza gráfica"

Entre las piezas de *ephemera* producidas por Profumo, las etiquetas se destacan por la multiplicidad de aspectos que ofrecen para el análisis. Por una parte, estas pequeñas piezas concentran, en escasos centímetros cuadrados de papel, una enorme densidad de conocimiento técnico, trabajo industrial y dominio estético. Por otro lado, no solo exhiben, aún en un tamaño tan pequeño,

21. Susan Zieger, *The Mediated Man. Affect, Ephemera and Consumerism in the Nineteenth Century*, New York, Fordham University Press, 2018, pág. 8.

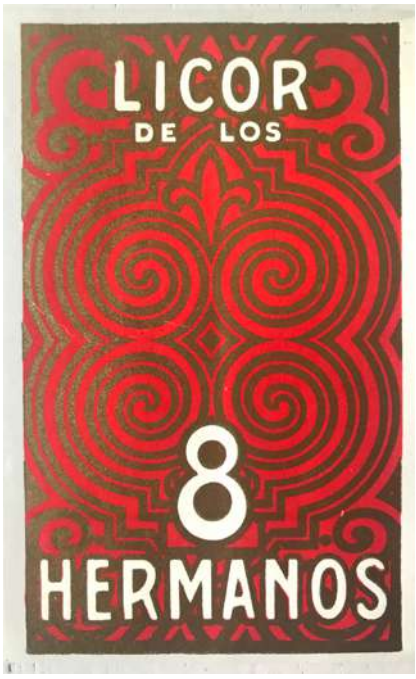
la información referente al producto y su identidad de marca, sino que también anticipan las bondades del mismo y habilitan una serie de sentidos relacionados con su consumo. Entre las etiquetas salidas de las prensas de Profumo encontramos aquellas destinadas a productos cosméticos que acercaban al imaginario del consumidor geografías exóticas como la loción "Luna de Arabia", y "Cuero de Rusia" o prometían universos emotivos por descubrir, como las lociones y jabones "Primer beso" o "Viaje de bodas" de Perfumerías Griet. También encontramos etiquetas de las bebidas alcohólicas más tradicionales ofreciendo variadas posibilidades de disfrute, como el licor de los 8 Hermanos o la caña quemada Legui.

En todas ellas se observa el gran expertise técnico puesto en juego en su fabricación, tanto en el aspecto impreso como en los procesos de terminación, es decir, aquellos procedimientos y técnicas requeridas para obtener la pieza final, lista para acompañar al producto. Y es precisamente en estos procesos donde los impresos que identificamos como *ephemera* ponen en evidencia, por su naturaleza variable y compleja, los desafíos que plantean para su correcta resolución.

Dentro del proceso gráfico, la etapa denominada "terminación de impresos" o "postimpresión" incluye una serie de distintos procedimientos que dependen de las características específicas del producto impreso. En el caso de las piezas editoriales como los libros, estos procesos comprenden las técnicas de encuadernación, que incluyen el plegado, corte, alzado, unión o afianzamiento, y finalmente el entapado. En cambio, en las piezas de *ephemera* como las etiquetas, estos procesos se concentran en dos pasos fundamentales: el troquelado y la última etapa conocida como "terminación superficial". El troquelado es el corte de la pieza final, que define el perímetro de la etiqueta. Las técnicas y procesos de terminación superficial son variados, y muchas veces



Etiqueta para loción "Luna de Arabia",
3 x 3,6 cm. Perfumería Cleopatra,
Torrecilla y Hernáez, 1930.



Etiqueta para licor "8 hermanos".
Freixas y Cía.



Etiqueta para loción "Cuero de Rusia",
1,9 x 3,6 cm. Perfumerías Griet y Cía., 1938.



Envoltorio para jabones "Primer beso".
Perfumerías Griet y Cía., 1929.

se combinan entre sí sumando distintas "capas" de propiedades que otorgan valor y funcionalidad a las piezas gráficas. El tratamiento superficial más tradicional es el barnizado, cuya función principal es proteger al impreso, y permite además aportar brillo, en el caso de ser el efecto deseado.[22] Pero son las técnicas que aplican relieves y bajorrelieves, o estampan elementos adicionales –tales como láminas metálicas– las que, sumadas al uso de tintas especiales como las metalizadas –centralmente doradas o plateadas–, permiten realzar especialmente los impresos. Este recurso se devela además como un argumento importante del diseño de la pieza, al permitir destacar ciertas zonas de la imagen o la tipografía, en interacción con la forma y el color definidos en la etapa de impresión.

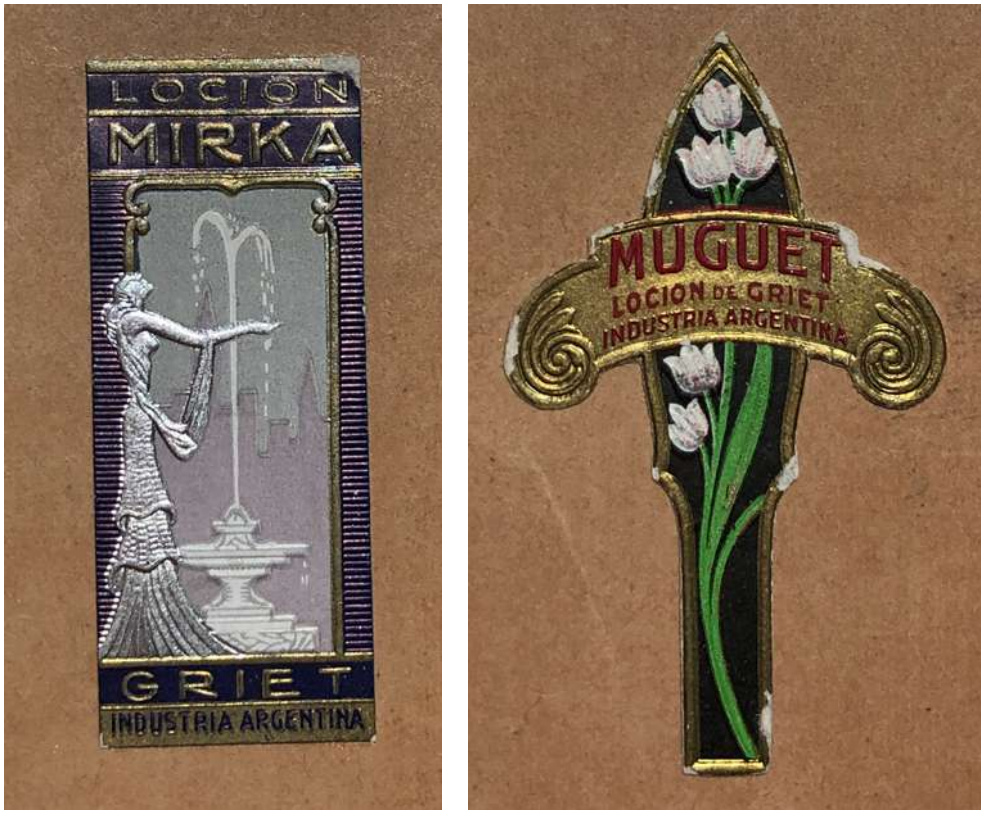
Podemos observar en las etiquetas producidas por Profumo un delicado uso de estos recursos de terminación, en especial la aplicación de la técnica de relieve o gofrado[23], que se destaca sobre todo por la perfección lograda en piezas tan diminutas como las etiquetas para pequeños frascos de lociones o perfumes.

Combinada con el relieve, la técnica del dorado[24], tal como se denomina en la impresión industrial, la aplicación de una lámina de material metálico sobre el soporte de papel o cartulina, aparece acentuando ciertos sectores de la imagen, y en ocasiones cubre la superficie completa de la etiqueta. Este recurso puede

22. Con el surgimiento del laminado, incorporado al proceso gráfico a partir del desarrollo del material plástico, la técnica tradicional de barnizado fue paulatinamente desplazada en su función de protección del impreso, si bien continuó en uso sobre todo por su función estética. Innovaciones técnicas posteriores permitieron desarrollar materiales más eficientes que evitaron por ejemplo el típico "amarilleo" y oscurecimiento de las tintas que provocaban los barnices y lacas antiguos.

23. Otra denominación con la que se conoce esta técnica es "timbrado", que se diferencia del llamado "cuño seco" o "sello seco", referido a la aplicación de relieve sin tinta. Ver Ariel Shocron, *Sistemas de impresión*, Buenos Aires: Fox Andina, 2014, pág. 12.

24. Esta técnica proviene de la práctica tradicional de dorado aplicada en la encuadernación de libros de lujo, generalmente referida a una película de oro que realzaba sectores de la tapa. En la jerga de la impresión industrial contemporánea es denominada más comúnmente "hot stamping" (estampado en caliente), en referencia al método de estampación mediante calor y presión. Ver John Dreyfus y François Richaudeau, *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*, Madrid: Pirámide, 1990, pág. 170.



Etiqueta para loción "Mirka", 0,9 x 3,6 cm. Perfumerías Griet y Cía., 1938; y etiqueta para loción "Muguet", 2,3 x 3,8 cm. Perfumerías Griet y Cía., 1938.

apreciarse también en otro tipo de impresos, como en una pieza promocional de la imprenta[25], donde se utiliza para destacar el dibujo de una suerte de "sello de calidad", que expresa el prestigio que gozaba el producto central de la empresa: "Etiqueta. Esencia de perfección y belleza gráfica".

El troquelado también juega un rol fundamental, acompañando en algunos casos, intrincados dibujos que delinean los bor-

25. Insert impreso por Profumo publicado en el número XX de la revista *Argentina Gráfica*, órgano de difusión de la S.I.G.A.

des de las etiquetas, en un contrapunto interesante con el envase donde estaba destinada a aplicarse. La variedad de formatos requeridos además por distintas líneas de productos, planteaba al taller la necesidad de ofrecer una diversidad de soluciones para distintas tipologías y aplicaciones de etiquetas. Sumadas a la típica etiqueta frontal, se requerían piezas tales como los cuellos o "collarines" para colocar en botellas o frascos, etiquetas "tipo caballete" para sujetar productos como medias, fajas de papel y etiquetas colgantes, entre otras. Uno de los rubros que mayor despliegue exigía era el de la cosmética, y dentro de éste uno de los mejores ejemplos lo provee Perfumerías Griet, marca que ya mencionamos. Sus líneas de tocador incluían en algunos casos polvo, loción, talco y jabón, productos que requerían diversas soluciones de etiquetado y empaque: envolturas para los jabones, etiquetas frontales y estuches contenedores para las lociones, etiquetas envolventes para las polveras y talqueras.

En adición a las etiquetas, Profumo producía una variada serie de impresos que ya identificamos, dentro del conjunto mayor de la *ephemera*, como "papelería comercial", planteando por su variabilidad constantes desafíos técnicos para su fabricación. Desde folletos, catálogos y tarjetones "de propaganda" que acompañaban los esfuerzos publicitarios de las mismas marcas a las que proveían de etiquetas, hasta tapas para ediciones especiales, membretes, cartas de menú, estampillas conmemorativas, invitaciones y tarjetas de fin de año. Los rubros y clientes a quienes atendía la empresa también constituían un grupo surtido, entre los que se destacaban grandes marcas, como las líneas de cosmética del grupo Harrods-Gath y Chaves, los medicamentos de Bayer y Schering, las prendas de Perramus o los artículos de librería de Ángel Estrada y Cía.

Consideraciones finales

Los trabajos comerciales surgidos de la imprenta Profumo representan un conjunto de particular interés cultural inscripto en el

"Sello de calidad" de la empresa. Detalle de impreso promocional de Talleres Profumo, 1940.





Etiqueta troquelada, 5,6 x 5,2 cm. Guillermo Thenet, 1926.



Etiqueta "tipo caballete" medias Pirineos, c. 1940.

campo de la cultura gráfica, campo que despierta un significativo interés a partir del relevamiento de colecciones y archivos. La propia publicidad de la empresa enuncia que estos "impresos que ennoblecen" comprendían "etiquetas, envases, membretes, folletos, cartelitos, afiches" producidos en "tipografía, fotocolor, offset, fotocromo, timbrado, relieve". Este acervo salido de un taller de imprenta de Buenos Aires, en un periodo en el cual la producción se vio potenciada y multiplicada por las tecnologías de reproducción y los consumos masivos urbanos e industriales se percibe en su diversidad y variedad de artefactos. Creados para una cantidad de funciones y consumos, y para una existencia efímera, en el frágil soporte del papel, diseminaron imágenes impresas multiplicadas a través de diferentes procedimientos técnicos. Conjugaron en una amplia gama de modalidades visuales las funciones comunicativas, cierta complacencia con respecto al gusto del público y la vocación estética.

Para el estudio académico surgen con fuerza como dispositivos que recogen zonas de la memoria social, política, cultural, estética y gráfica, productos de la cultura visual en su aspecto más industrial, parte indivisible de la vida cotidiana del pasado. La *ephemera* nos sugiere lo que la cultura tal vez quiso olvidar, pero falló en el intento.

Bibliografía

Buonocore, Domingo. *Libreros, Editores e Impresores de Buenos Aires. Esbozo para una historia del libro argentino.* Buenos Aires: Bowker Ediciones, 1974.

Clinton, Alan. *Printed Ephemera. Collection, Organisation and Access*. London: Clive Bingley, 1981.

Devalle, Verónica. *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico. 1948-1984*. Buenos Aires: Paidós.

Dreyfus, John y François Richaudeau (dir.) (1990). *Diccionario de la edición y de las artes gráficas.* Madrid: Ed. Fundación Germán Sánches Ruiperez, 2009.

Fernández, Stella Maris. *Las instituciones gráficas argentinas y sus revistas (1857-1974)*. Buenos Aires: Sociedad de Investigaciones Bibliotecológicas, 2001.

García, Eusebio E. "Consideraciones sobre los resultados del

censo de las industrias", en *Tercer Censo Nacional. Levantado el 1º de junio de 1914*, v. VII. Censo de las industrias. Buenos Aires: Talleres Gráficos L. J. Rosso y Cía, 1917.
Gergich, Andrea. "Nueva Tipografía, nuevos tipógrafos. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y la profesionalización de la gráfica local en las primeras décadas del siglo XX". En Fabio Ares (comp.), *En torno a la Imprenta de Buenos Aires. 1780-1940.* Buenos Aires, Edición Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2018.
GERGICH, Andrea. "El diseño antes del diseño. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y el "protodiseño gráfico" en Buenos Aires a comienzos del siglo XX", en Sandra Szir (comp.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930.* Buenos Aires: Ampersand, 2016.
González Ruiz, Guillermo. "Del 'Caras y Caretas' a 'Caras y Caritas'", en *Summa* nº 15, febrero de 1969.
Hudson, Graham. *The Design and Printing of Ephemera in Britain and America, 1720–1920.* London: British Library, 2008.
Johansson, Kaj, Peter Lundberg y Robert Ryberg. *Manual de producción gráfica. Recetas.* Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
Lobato, Mirta Zaida (dir.). *Nueva historia argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916).* Barcelona: Sudamericana, 2000.
Lundberg, P. y otros. *Manual de producción gráfica. Recetas.* España: Gustavo Gili, 2008.
Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comps.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires.* Buenos Aires: Edhasa, 2009.
Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comps.). *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina.* Buenos Aires: Edhasa, 2013.
Méndez Mosquera, Carlos. "Veinte años de diseño gráfico en la República Argentina", *Summa* nº 15, Buenos Aires, febrero de 1969.
Mirzoeff, Nicholas. *The Visual Culture Reader.* London-New York: Routledge, 1998.
Petrucci, Armando. *La escritura. Ideología y representación.* Buenos Aires: Ampersand, 2013.

Petrucci, Armando. *Alfabetismo, escritura, sociedad.* Barcelona: Gedisa, 1999.
Rickards, Maurice. *Collecting Printed Ephemera.* Oxford: Phaidon, 1988.
Rickards, Maurice. *This is Ephemera. Collecting Printed Throwaways*. London: David & Charles, 1978.
Rickards, Maurice y Michael Twyman. *The Encyclopedia of Ephemera: A Guide to the Fragmentary Documents of Everyday Life for the Collector, Curator, and Historian.* London: The British Library, 2000.
Shocron, Ariel. *Sistemas de impresión.* Buenos Aires: Fox Andina, 2014.
Szir, Sandra (comp.). *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires (1830-1930).* Buenos Aires: Ampersand, 2016.
Szir, Sandra. "Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908), en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires.* Buenos Aires: Edhasa, 2009.
Szir, Sandra. "Los orígenes de la cultura visual masiva y sus condiciones materiales de posibilidad" en AAVV, *Original-Copia... Original?,* Buenos Aires: CAIA, 2005.
Tillier, Bertrand. "L'éphémère imprimé & illustré: un objet à la lisière de l'histoire de l'art du XIX e siècle", Fabula / Les colloques, Les éphémères, un patrimoine à construire, URL: http://www.fabula.org/colloques/document2921.php, consultado el 17 de mayo de 2019.
Twyman, Michael. "The Long-Term Significance of Printed Ephemera," en*RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage,* vol. 9, n°1, primavera de 2008.
Twyman, Michael. *Ephemera. Les imprimés de tous les jours, 1880-1939*. Lyon: Musée de l'imprimerie de Lyon, 2001.
Ugarteche, Félix. *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo.* Buenos Aires: Talleres Gráficos R. Canals, 1929.
Zieger, Susan (). *The Mediated Man. Affect, Ephemera and Consumerism in the Nineteenth Century*. New York: Fordham University Press, 2018.

"Nueva" visita a los Talleres Gráficos de la Compañía General Fabril Financiera

Fabio Ares

El 12 de octubre de 1937, un grupo de entusiastas alumnos y socios del Instituto Argentino de Artes Gráficas visitó los talleres gráficos de la Compañía General Fabril Financiera, una experiencia que fue reflejada en el órgano de difusión de esa institución educativa, la revista *Anales Gráficos*. El texto publicado oportunamente, si bien es breve y dista de ser puntilloso en la descripción, dejó algunos datos y conceptos que quise rescatar, por una parte para sumar la construcción de la historia del establecimiento, y por otra, para contribuir a la comprensión de la dimensión de esta empresa dentro del ramo, al cual influenció durante algo más de seis décadas, y de esta manera realizar un aporte a nuestro patrimonio cultural visual. Esta propuesta se completa con el aporte de distintos autores que trabajaron largamente sobre la compañía, y con valiosos testimonios de ex empleados de la firma.

Breve historia de la compañía

El actual barrio de Barracas, desde las últimas dos décadas del siglo XIX, fue el territorio elegido para la instalación de las grandes industrias gráficas.[1]

Uno de los importantes establecimientos que se ubicaron allí fue la imprenta de la Compañía General de Fósforos Sudamericana (1889), una sección de la fábrica de cerillas que se amplió paulatinamente hasta quedarse con el edificio de la empresa, tras la

1. Para ampliar este tema recomiendo la lectura del artículo de mi autoría "Barracas: Territorio multigráfico". Barracas. Esencia de barrio porteño, Buenos Aires, DGPeIH, 2015. Disponible en https://issuu.com/fabioares/docs/ares_fabio_barracas_territorio_mult

mudanza de la firma fosforera a la actual localidad de Avellaneda. Allí primero se produjeron e imprimieron las cajas del producto, y prontamente, marquillas de cigarrillos, etiquetas y embalajes.

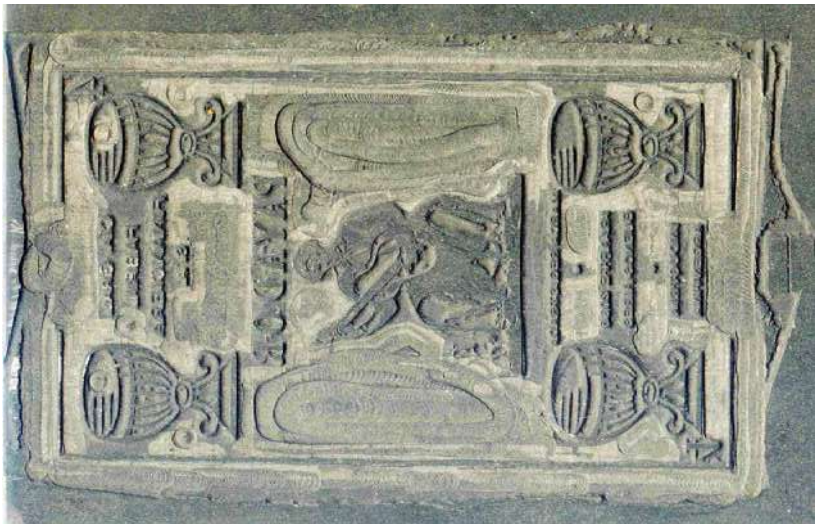
Juan Carlos Zabala, que nació el 7 de junio de 1936, y entró a Fabril a los quince años de edad, en 1951, manifestó:

"Trabajé con gente a punto de jubilarse, que había entrado a Fabril a principios del siglo. Cuando comenzó la empresa, imprimían en una plana litográfica a piedra (de ahí el nombre) las cajas de fósforos Rancherita, de la Compañía General de Fósforos Sudamericana".[2]

Más tarde, el desarrollo de la publicidad diversificó los trabajos hacia piezas como catálogos, afiches, carteles y avisos. Se realizaron impresos comerciales, como cheques y letras de cambio, cuadernos, libros en blanco y rayados, libros contables y de oficina, además de impresos para distintas reparticiones oficiales.

A partir de 1908 se instaló una sección especial para la fabricación de naipes. Una actividadque por su popularidad, trascendió a la firma y se trasladó a la que la sucedió (Fabril Financiera), con marcas como Angelito, Payador, Victoria, Domador y Mónaco, con diseños españoles y estadounidenses, e impresos en "cartulina intransparente e indeshojable", tal cual rezaba en sus cajas.
Las décadas de 1920 y 1930 son tiempos de expansión de la rama gráfica hacia el mercado interno. Continuó la adquisición de moderno equipamiento y la difusión de las técnicas del offset y el rotograbado, lo que mejoró la reproducción en color y consolidó el modelo de imprenta industrial, en lo que Damián Bil definió como la "expansión y profundización de la Gran Industria".[3]
En 1929 se fundó la Compañía General Fabril Financiera, *holding*[4] que se desprendió de la Compañía General de Fósforos Sudameri-

2. Horacio Zabala, ex empleado de Fabril, y autor del grupo de Facebook @fabril.financiera publicó allí valiosos los testimonios de su padre Juan Carlos, que compartimos en este artículo. Disponible en https://www.facebook.com/Fabril.Financiera/photos/a.372807279437505/868429559875272
3. Damián Bil. Descalificados. Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica (1890-1940). Buenos Aires, RyR, 2007, pág. 96.



Clisé para la impresión tipográfica de los naipes Payador.
(Foto: Horacio Zabala).

cana, para desarrollar emprendimientos en la industria gráfica, papelera, textil y aceitera, y que comenzó la compra de competidores como G. Ricordi y Cía., para adjuntarlos a sus talleres de impresión, una tendencia al monopolio advertida y denunciada reiteradas veces por la Federación Gráfica Bonaerense.

Respecto del grupo empresario, dijo Juan Carlos Zabala:

"A poco de entrar conocí (vi de lejos, porque no dejaban que nadie se acercara) al ingeniero [Vittorio] *Valdani ya anciano, ayudado a movilizarse por sus guardaespaldas. Este hombre (compadre del último rey de Italia) era cabeza del* holding*: C. G. Fabril Financiera, C. G. de Fósforos Sudamericana, Banco de Italia y Río de La Plata, Pirelli, y Celulosa Argentina, que con sus extensos bosques*

4. Este tema fue largamente estudiado por María Silvia Badoza, con sede en el Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Allí se puede consultar un archivo específico del grupo empresarial Fabril Financiera.

en el norte del país proveía la madera para la fábrica de fósforos y para hacer papel, cosa que ocurría en una papelera de Bernal, también del mismo grupo italiano, como se lo conocía."[5]

La firma contó con la colaboración de grandes artistas, como el creador del Departamento de Diseño Gráfico del Instituto Di Tella, el escultor Juan Carlos Distéfano, quien supo desempeñarse como asesor gráfico hacia 1950; y encargó ilustraciones a dibujantes de la talla de Dante Quinterno, Divito, Lino Palacio, Carlos Loiseau (Caloi) y Carlos Páez Vilaró.

Al respecto, el artista plástico Páez Vilaró, sostuvo en 2013:

"Mi primer intento de trabajo fue en la Argentina, en la Fabril Financiera, de Barracas, y en una fábrica de fósforos en Avellaneda (...). En Avellaneda toqué el timbre de una fábrica. Y la puerta se abrió mágicamente. A los uruguayos nos quieren mucho. Tuve mi primer empleo, ganando 30 centavos la hora. Después partí a Córdoba, recorrí la provincia vendiendo velas con mi valijita. Y luego, en la Fabril Financiera, se me abrió el universo del arte. En esa imprenta conocí a grandes dibujantes: Lino Palacio, Dante Quinterno, Divito... Yo los admiraba. Quería ser como ellos."[6]

La compañía adoptó una firme resistencia a las numerosas huelgas que afectaron a la rama gráfica, como la de 1936, llegando a reclutar "carneros"[7] de otros talleres, lo que impulsó por parte de la Federación, un "boicot"[8] histórico contra los productos salidos de sus talleres. Pero también cabe destacar que en 1969, un mes antes de El Cordobazo, fue protagonista de la mayor huelga que afectara a un único taller, que duró casi cuatro meses.

5. Testimonio publicado en el grupo de Facebook @fabril.financiera. Disponible en https://www.facebook.com/Fabril.Financiera/photos/a.372807279437505/868429559875272
6. María Paula Zacharias. "Carlos Paéz Vilaró" (nota periodística), *La Nación*, Buenos Aires, 9 de septiembre de 2013, s/p.
7. Damián Bil. *Descalificados. Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica (1890-1940).* Buenos Aires, RyR, 2007, pág. 125.
8. Ibídem, pág. 126.



Talleres gráficos de la Compañía General Fabril Financiera,
Máquinas litográficas (AGN).

Durante la década 1970, los barrios del sur de Buenos Aires sufrieron un importante deterioro socioterritorial, a raíz de una política de desindustrialización estatal manifiesta, que preparó a la nación para el período neoliberal que vendría. Por entonces, se buscaba una ciudad excluyente, que privilegiara lo residencial y los servicios. Dentro de este nuevo paradigma, claro está, no hubo lugar para la industria. En este contexto general, pudieron sobrevivir a los años noventa los establecimientos gráficos de menor escala, que además incorporaron nuevos servicios, como por ejemplo, el diseño gráfico, un oficio devenido en profesión, ya que por entonces estaba muy de moda seguir esa nueva carrera universitaria.

En 1992, los talleres gráficos de la Compañía General Fabril Financiera cerraron por quiebra y su edificio fue rematado. Años más tarde, en 1998, el estudio Brunzini Enea Spilimbergo Arqui-



Complejo de oficinas Central Park, con entradas sobre las calles Herrera y California (Foto del autor).

tectos & Asociados transformó la sede de Fabril Financiera en el centro empresarial Central Park. Resaltan actualmente sus fachadas polícromas pintadas por el pintor Pérez Celis, quien poseía allí su estudio. Sus locales a la calle fueron ocupados por los *outlets* de conocidas marcas de indumentaria.

Revisemos la visita de 1937

El título de la publicación original de *Anales Gráficos* reza "Visita a los Talleres de la 'Fabril'". Decir "Fabril" era una forma sintética de referir a la razón social de la firma, que en su nombre por extenso tiene mucho de *holding* y poco de establecimiento industrial. Entre la gente del rubro gráfico es común encontrar referencias coloquiales como "la Fabril" o "Fabril Financiera", que no hacen referencia alguna a éste, sino al conjunto de fábricas que integraban la compañía.[9]

9. "El Grupo Fabril, como se autodenominaba y era reconocido en el ámbito económico, se concentró tempranamente en el control de grandes empresas y una diversificación relacionada con sus actividades productivas en el complejo algodonero (desmotado e hiladura de algodón y fabricación de aceite) y en la industria gráfica". Fuente: Silvia Badoza y Claudio Belini. "Expansión y diversificación de la Compañía General Fabril Financiera durante la industrialización por sustitución de importaciones en argentina, 1929-1958", *América Latina en la Historia Económica,* Vol. 23 Núm. 1: enero-abril, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2016, pág. 8.



Un tramo de la visita a los talleres (*Anales Gráficos*, 1937).

El término "Financiera" remitía a las inversiones en acciones de otras firmas que realizaba. El control sobre el paquete accionario por parte del Directorio garantizó las ganancias en algunos momentos puntuales de la economía nacional, especialmente en contexto de inflación, en detrimento de las ganancias sobre la producción.

Desde su inicio, el Grupo Fabril emprendió la expansión hacia otras ramas a través de la inversión en valores y acciones de firmas que durante las siguientes décadas alcanzarían el liderazgo en sus respectivos sectores como, Celulosa Argentina, Papelera del Norte y Papelera del Plata; las químicas Electroclor y Compañía Inquimar; la metalúrgica Talleres Coghlan, y las textiles Peinaduría e Hilandería de Lana, S. A. y Manufactura Algodonera Argentina, entre otras.[10]

10. Ídem, pág. 82.



Depósito de cilindros para rotograbado (AGN).

En los colofones de las publicaciones impresas en la empresa aparece la denominación real: "Talleres Gráficos de la Compañía General Fabril Financiera", en la cual "Talleres Gráficos" indica el ramo para diferenciarlo de las otras actividades del grupo: la papelera, la textil y la aceitera.

El texto sobre la visita comienza haciendo referencia a la fecha "12 de octubre", y la localización geográfica "Iriarte 2035, de esta capital", en relación al domicilio legal y a la puerta principal. Los talleres se ubicaron en el predio delimitado por las calles Iriarte, Vieytes, California y Herrera. Un área de forma irregular, equivalente a unas dos manzanas, que da cuenta de las mencionadas "ampliaciones" y "comodidades".

A estas relaciones espaciales se las vinculó directamente con una producción en "cantidad" y de "calidad". Aquí me gustaría

señalar que esta empresa multigráfica[11] se caracterizó por la impresión de publicaciones periódicas en grandes tiradas, posibilitada además por la incorporación temprana de las tecnologías *offset* y de rotograbado, que a su vez garantizaban un producto de alta calidad.

Allí se imprimieron publicaciones muy populares como *El libro de Doña Petrona*, recetario a cargo de Petrona C. de Gandulfo, con ediciones anuales entre 1933 y 1983[12], de entre 3.000 y 40.000 ejemplares y hasta 912 páginas, un libro que se transformó en objeto de culto que aún puede encontrarse en la biblioteca de nuestros abuelos.



Portada de una edición de *El libro de Doña Petrona*.

11. Los establecimientos multigráficos trabajaban simultáneamente con varios sistemas de impresión, además de poder realizar allí mismo las tareas complementarias específicas del rubro, como la utilización de métodos fotográficos para obtener las formas de impresión. También realizaban todo el proceso industrial de producción de impresos (desde la composición hasta la encuadernación). A su vez, este tipo de empresas se encargó de la producción a gran escala de diarios y revistas, envases y papelería comercial, y además, se producía un sinnúmero de piezas gráficas de diversa factura.
12. Solamente dos ediciones (las 26a y 75a, a cargo de Atlántida y Amorrortu respectivamente), no se imprimieron en Fabril Financiera, que financió el cincuenta por ciento de la primera. Fuente: S/a, 2018, s/p.

Era el regalo obligado para la novia en toda boda. Se dice que llegó a vender más ejemplares que el *Martín Fierro* y que la *Biblia* en la Argentina. Se dice que es el libro más robado de la Biblioteca Nacional.[13]

Al respecto, dijo Juan Carlos Zabala:

"Cuando entré [a la Compañía] *se hacia* El libro de Doña Petrona*, y un día nos visitó esta señora con su esposo, que no era el Sr. Gandulfo, sino su segundo esposo, el Sr. Masutt."*[14]

También se produjeron buena parte de las revistas semanales argentinas, dominando el mercado en este tipo de ediciones. Basta mencionar *Radiolandia*, de Julio Korn, con hasta 450.000 ejemplares, la revista femenina *Vosotras*, del mismo editor; *Patoruzito*, el semanario de historietas de Dante Quinterno; y a partir de la década del sesenta, *Anteojito*, la revista infantil de Manuel García Ferré.





Portada de la Revista *Patoruzito* N° 1, de 1945, y cuento infantil de Héctor Oesterheld, ilustrado por su esposa Nelly, y editado por Sigmar, en 1967 (Gentileza de Editorial Sigmar), entre las publicaciones populares impresas en Fabril.

13. Ibídem.
14. Testimonio publicado en el grupo de Facebook @fabril.financiera. Disponible en https://www.facebook.com/Fabril.Financiera/photos/a.372807279437505/868429559875272

Muchas editoriales, como Abril, Acme, Codex y Kapelusz, imprimieron en Fabril sus colecciones de cuentos y novelas. Desde la década de 1940, Ediciones Sigmar produjo allí varios de sus cuentos infantiles ilustrados, caracterizados por el troquel que cortaba el formato siguiendo la silueta de la imagen de tapa, y por algunas novedades de corte "trasmedia", como la inclusión de tintas especiales simpáticas o "invisibles", que posibilitaban otro tipo de interacción con el lector, propiciada por lastecnologías gráficas al servicio de la edición.

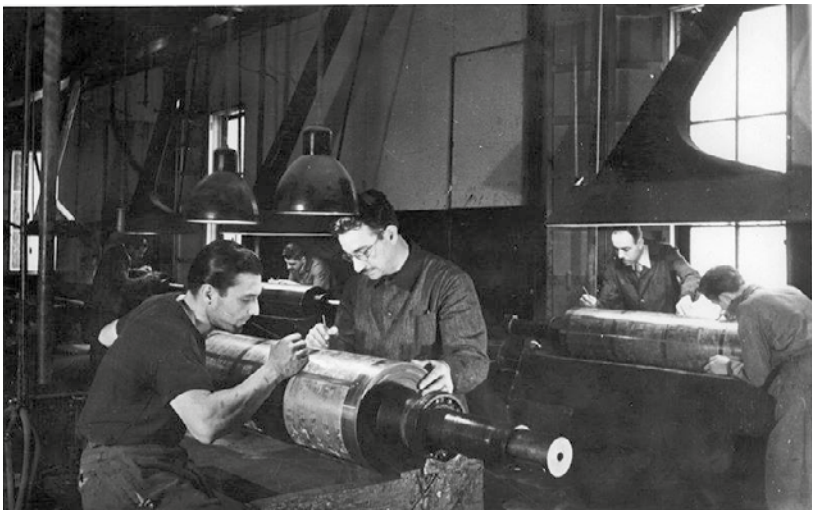
Continuando con la visita del Instituto a los talleres, el texto original arroja otro importante tópico que también tiene que ver con lo multigráfico, la división de los talleres en secciones, donde se desarrollaban las tareas específicas de la producción gráfica. En todas las secciones había "mucho orden y limpieza, factores éstos indispensables para producir con eficiencia".

La primera en ser recorrida por los grupos conducidos por el director general de talleres Pablo Paoppi, y por los señores López y Tobías, fue "Transporte litográfico", donde observaron una moderma máquina sacapruebas para verificar el correcto registro de los colores –según se dijo la más moderna del país–.

Luego, le tocó el turno a "Tipografía" con sus "chibaletes bien ubicados y sus linotipos"; más tarde "Fotograbado, fotografía y dibujantes" y "Huecograbado", donde se preparaban los cilindros para impresión, que resultó de mucho interés a los visitantes.

Párrafo aparte mereció la sección "Encuadernación", "con su cosedora gigante y enormes guillotinas", una de las secciones más grandes de la casa, en función de "la cantidad de obreros que allí [trabajaron]" y "de donde [salieron] diariamente muchos millones de ejemplares de revistas populares que allí se [editaron]".

El texto hace especial hincapié en los "elementos técnicos, comodidad e higiene" que poseen los talleres de la Fabril, contra las carencias que solían tener los locales en los que trabajaban varios



Grabado de cilindros de rotograbado en los talleres (AGN).

de los concurrentes, en detrimento de una producción eficiente en calidad y cantidad. Estos valores se los atribuyó al "criterio acertado y visión clara de los progresos que las artes gráficas han alcanzado en los últimos años" por parte de la firma. Y seguramente los mencionó ya que eran tópicos comunes entre los reclamos gremiales de la época.

Como "broche final", inesperado por cierto, se convidó a la concurrencia con un *lunch,* en nombre del directorio[15] de la Compañía, que fue precedido por las "breves y adecuadas frases" del anfitrión, el Sr. Paoppi. A continuación, el secretario Víctor M. Scapparone agradeció la visita en nombre de la junta directiva del Instituto Argentino de Artes Gráficas, seguido por las pala-

15. Esta firma encabezó uno de los grupos más importantes de Argentina durante la industrialización por sustitución de importaciones (ISI), entre 1930 y 1960. (...) Estas décadas coinciden con el desarrollo del grupo industrial y con la prolongada presencia de un directorio que ejerció estos cargos hasta comienzos de la década de 1960, cuando finalmente se produjo el retiro de gran parte de esa "vieja guardia" directiva." Fuente: Silvia Badoza y Claudio Belini, *op. cit*., pág. 8.

bras del señor Spandonari y del maestro de impresión, señor Fernández.

Fabril en la voz de sus trabajadores

La empresa llegó a tener 3.000 obreros trabajando en simultáneo. Para cerrar estas páginas quisiera, de alguna manera, reflejar las voces de sus algunos de sus protagonistas para dar cuenta de algunas características de la empresa, aspectos de su funcionamiento, pero sobre todo el grado de pertenencia que generaba en algunos de sus trabajadores.

Como la de Ramón Oliden, que entró a los 18 años de edad como linotipista, y pasó por varios sectores gráficos de la empresa, durante los cuarenta años que trabajó allí hasta el cierre definitivo. En la breve charla telefónica que compartimos en 2014, manifestó que le es muy difícil hablar sobre Fabril Financiera sin ponerse a llorar, y que aun hoy no puede pasar por la puerta de lo que fuera su sede. ¡Cómo no le va a pasar todo eso, si allí pasó buena parte de su vida!

El grupo de la red social Facebook, llamado "Talleres Gráficos de la Compañía General Fabril Financiera", deja una serie de interesantes testimonios que muestran las experiencias y las sensaciones de varios ex empleados de la firma.

Margarita Quintana, comentó:

"Estaba en la sección de revistas. Ahí las armábamos. Yo tenía 21 años, y hoy tengo 69 años. Trabajé desde el año 1970 hasta el año 1975. No fueron muchos años. Pero fueron mis más lindos y hermosos días gracias a Fabril Financiera (...) tengo los más lindos y hermosos recuerdos (..) muy linda gente de buen corazón,y muchas veces que paso por ahí me gustaría ir y sacarme una foto para tener de recuerdo. Ahí conocí un gran amor en mi vida, que todavía hoy lo recuerdo, pero bueno así es la vida."[16]

16. Comentario publicado en el grupo de Facebook @fabril.financiera. Disponible en https://www.facebook.com/Fabril.Financiera/posts/1928055250579359

Mary Sonia Moraro, por su parte escribió:

"Trabajé en la sección Naipes de esos talleres. Trabajé en la empresa durante los primeros años de la década del 50. Recuerdo a una compañera llamada Diana Pajaujis."[17]

Dijo Paolo Fiorini:

"Trabajé en el Departamento de Ingeniería de Planta en Mantenimiento Preventivo y Correctivo, maravillosa experiencia de diez añitos con compañeros afectuosos, Ing. Fullin,Blanco, Héctor Fiore, Roberto Bertoni, Carlos Destéfano, Margariño, Corduana, etc., etc., ¡qué cordialidad! Fuerte abrazo, ¡qué tiempos aquellos!"[18]

José Canepa, comentó:

"Trabajé en [la sección] *rotativas desde noviembre del 55 hasta el año 1965. Estuve con Mussi, Días, Crespo, Greco y muchos más, todos grandes compañeros. Qué lindo sería podernos encontrar."*[19]

"*Foto de la máquina 2* [rotativa de rotograbado]. [Allí] *se tiraba la revista Goles*. Uno de los maquinistas fue Antonio Mussi, el flaco Días, yo estaba con ellos. Mussi fue ministro de trabajo con el Dr. Raúl Alfonsín."[20]

Juan Carlos Zabala, también recordó a sus compañeros, en este caso a algunos "famosos":

17. Comentario publicado en el grupo de Facebook @fabril.financiera. Disponible en https://www.facebook.com/Fabril.Financiera/photos/a.372807279437505/1936444883073729
18. Comentario publicado en el grupo de Facebook @fabril.financiera. Disponible en https://www.facebook.com/Fabril.Financiera/photos/a.372807279437505/1936444883073729
19. Comentario publicado en el grupo de Facebook @fabril.financiera. Disponible en https://www.facebook.com/Fabril.Financiera/photos/a.372807279437505/868429559875272
20. Comentario publicado en el grupo de Facebook @fabril.financiera. Disponible en https://www.facebook.com/Fabril.Financiera/photos/a.840911999293695/840912145960347



Composición tipográfica (AGN).

"Entré a fabril a principios de 1951, al poco tiempo entró a trabajar un muchacho provinciano que se probó en Independiente y llegó a ser back *centro titular del club, estoy hablando de 'hacha brava' Navarro. Por ese tiempo trabajó en Fabril, Héctor Iglesias (luego* insider *derecho de Banfield), una promesa inconclusa (por tremendo patadón de Mousegne, compañero de zaga del antes mencionado 'hacha brava'). Otro de mis compañeros de esa época fue Héctor Vega, un excelente periodista deportivo que llegó a ser director de la revista* El Gráfico. *Otro que trabajó en Fabril en mi época fue Victorio Maraso, que jugaba en la primera de básquet de Boca Juniors. Trabajé también con Antonio Mussi, quien luego fuera el primer ministro de trabajo del gobierno de Raúl Alfonsín. También trabajé con un cómico conocido como Calígula, cinco o seis días solamente, después renunció."*[21]

A modo de cierre

Este nuevo recorrido a los Talleres Gráficos de la Compañía Fabril Financiera, el "gigante de Barracas", permite corroborar muchos de los datos existentes, y distinguir distintos aspectos sobre su dimensión, su volumen de producción a escala industrial, su capacidad instalada y la división del trabajo (multigrafía) que lo posicionaron como el "mejor establecimiento gráfico de Sudamérica". Además, posibilita sumar algo muy importante: las voces de los protagonistas, quienes además de aportar importantes testimonios que sirvena la construcción histórica, denotan un marcado sentido de pertenencia para con su lugar de trabajo y un cariño especial para con quienes fueran sus compañeros.

Agradecimientos

A Horacio Zabala, consultor gráfico y fotógrafo, ex empleado de Fabril (1982 a 1985), por compartir los valiosos testimonios que atesora de su padre Juan Carlos, y los comentarios incluidos en el grupo de Facebook sobre Fabril Financiera, del cual es creador y administrador.

Al Orlando Galian, de la Fundación Gutenberg.

21. Testimonio publicado en el grupo de Facebook @fabril.financiera. Disponible en https://www.facebook.com/Fabril.Financiera/photos/a.372807279437505/868429559875272

Fuentes de consulta

• *Libros*

Bil, Damián. *Descalificados. Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica (1890-1940)*, Buenos Aires, RyR, 2007.

• *Artículos*

Álvarez de Celis, Fernando, "El sur de la Ciudad de Buenos Aires: caracterización económica territorial de los barrios de La Boca, Barracas, Nueva Pompeya, Villa Riachuelo, Villa Soldati, Villa Lugano y Mataderos, Buenos Aires", *Cuadernos de Trabajo* N° 6, CEDEM, 2003. (Disponible en *http://www.cedem.org.ar* / Consultado el 21 de noviembre de 2012).

ARES, Fabio Eduardo, "Barracas: Territorio multigráfico" en *Barracas. Esencia de barrio porteño*, Buenos Aires, DGPeIH, 2015.

Badoza, María Silvia, "De la integración vertical al mercado: el taller de artes gráficas de la Compañía General de Fósforos en las primeras décadas del siglo XX", *Estudios Ibero-Americanos*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Vol. XXXIV, Núm. 2, 2008, pág. 13-30. (Consultada el 10 de octubre de 2012 en *redalyc.uaemex.mx/pdf/1346/134612633003.pdf*).

Badoza, Silvia y Claudio Belini. "Expansión y diversificación de la Compañía General Fabril Financiera durante la industrialización por sustitución de importaciones en argentina, 1929-1958", *América Latina en la historia económica* Vol. 23 Núm. 1: enero-abril, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2016, pág. 7-40. Disponible en *http://alhe.mora.edu.mx/index.php/ALHE/article/view/62/1159*. Consultado el 12 de febrero de 2021.

Barbero, María Inés, "De la Compañía General de Fósforos al Grupo Fabril: origen y desarrollo de un grupo económico en la Argentina (1889-1965)", en *Problemas de investigación, ciencia y desarrollo*, 2ª Jornada anual de investigación de la Universidad Nacional de General Sarmiento, San Miguel, UNGS, 2001.

S/a. "Visita a los Talleres de la "Fabril". *Anales Gráficos*, Año XXX, N° X, Buenos Aires. Instituto Argentino de Artes Gráficas, 1937.

• *Notas periodísticas*
S/A. "La receta del éxito. La historia detrás de El libro de Doña Petrona" (nota periodística). *Infobae*. Buenos Aires, 2018. Consultada el 9 de febrero de 2020, en https://www.infobae.com/cultura/2018/07/22/la-receta-del-exito-la-historia-detras-de-el-libro-de-dona-petrona/
Zacharías, María Paula. "Carlos Páez Vilaró" (nota periodística), *La Nación*, Buenos Aires, 9 de septiembre de 2013. Consultada el 10 de febrero, en *https://mariapaulazacharias.com/2013/09/09/carlos-paez-vilaro/*

• *Entrevistas*
Oliden, Ramón (entrevista telefónica), 1° de junio de 2014.
Zabala, Horacio (intercambio por mensajería de Facebook), 18 de julio de 2017.

• *Redes sociales*
Talleres Gráficos de la Compañía General Fabril Financiera (Grupo de Facebook). Consultado el 8 de junio de 2017, en *https://www.facebook.com/Fabril.Financiera*



Monograma de la Compañía General Fabril Financiera (Imagen del autor).

RMR. El discípulo de Gutenberg

Daniel Vidable

Amar el libro. Vivir para ello

En las conversaciones e intercambios con colegas sobre Rosarivo está siempre presente la coincidencia de entender a este como una figura destacada y de las más prolíficas de la cultura gráfica nacional. De notable participación en los diferentes espacios en los que intervino, se destacó por ser dueño de un profuso conocimiento sobre las artes del libro y la tipografía, y los secretos de las artes gráficas en su totalidad. Su vida estuvo signada por ese conocimiento y pasión, vida en la que proyectó una mirada profundamente filosófica de lo que debía ser un buen libro.

Mencionaremos algunos aspectos de su actividad y su obra, que entendemos necesarios para señalar el merecido –acaso aun esquivo– reconocimiento tanto a su figura como también a la relevancia de su labor en la historia reciente de las artes e industria gráfica en nuestro país. De esta manera será posible poner su trabajo en una perspectiva clara que permita ubicarlo a este y a su legado como un valioso patrimonio de la cultura gráfica en Argentina.

Transformaciones y vientos de cambios

Raúl Mario Rosarivo nació en Buenos Aires el 17 de julio de 1903. Desde joven se destacó por una notable cultura general, que con el correr del tiempo orientó al conocimiento del arte del libro, la tipografía y la historia de la imprenta. Católico de profundas convicciones, poseedor de un estilo personal, dueño de una refinada mirada sobre la estética del libro, consideraba el arte de la

tipografía como un arte mayor, con jerarquía de ciencia, poseedor de una ley propia de composición, artística y armónica, por lo tanto, estética.

Cursó sus estudios de profesor de dibujo en la Academia Nacional de Bellas Artes, institución en la que luego se desempeñó como docente en la misma especialidad. Amante apasionado de los libros clásicos, dirigió su interés a la búsqueda de incunables, especializándose en los saberes relacionados a ellos. Mencionaba que la biblioteca de un bibliófilo, para definirse como tal, debía, por lo menos, poseer un incunable en su haber. Según Rosarivo:

> "Una biblioteca que no posea un incunable es como un camino sin punto de partida o un silogismo al que le falta su palabra mayor. La posesión de un incunable es una verdadera conquista que ha llevado a muchos aficionados a cometer actos que, algunas veces, lindan con la locura y otras con el delito. Como todas las cosas de este mundo son buenos y malos, bellos y mediocres, ricos y pobres, pero indiscutiblemente se encuentran mancomunados a una misma seducción por la época en que han sido impresos y testigos vivientes de grandes acontecimientos."[1]

Rosarivo fue diseñador, tipógrafo, artista gráfico, ilustrador, escritor, poeta, profesor e investigador de la historia de las artes del libro y la imprenta. Formó parte y colaboró en diferentes ámbitos intelectuales relacionados a la literatura y el arte. Sobre las artes del libro dictó conferencias, organizó actividades de difusión y exposiciones. Participó activamente en muchos círculos de la esfera productora de cultura gráfica, como la Asociación de Escritores Argentinos, la Sociedad de Industriales Gráficos de la Argentina (SIGA)[2] y en el Instituto Argentino de Artes Gráficas (IAAG), hoy Fundación Gutenberg - Instituto Argentino de Artes Gráficas.

1. Rosarivo, Raúl Mario. "Capítulo sexto". En Historia General del Libro Impreso. IIº Congreso de la Industria Gráfica Argentina, 85. Buenos Aires, Ediciones Aureas, 1964.
2. En 1954 la SIGA se fusiona con la Cámara de la Industria Gráfica de la Unión Industrial Argentina (UIA), conformando entre ambas un nuevo organismo, la Cámara de la Industria Gráfica Argentina (CIGA).

Intervino en calidad de director artístico en impecables ediciones de muchas casas editoras, destacándose con sus participaciones en la producción de libros de semi-lujo y ediciones especiales, en una época dorada y de gran innovación en esta actividad, en la que se lograron niveles de calidad gráfica que se pueden calificar de sobresalientes, en términos de los estándares de la época.

Los artistas y sus espacios de actuación

Comienza ilustrando, en la década del 20[3], libros de cultura nacional, de temática gauchesca y paisajes nacionales, entre otros; iniciándose con obras como la cubierta del libro *Nocturno*, de César Caminos (1923)[4] de Editorial Ciudad, para la cual también diseña un potente exlibris a toda página, que ocupa la contratapa. En muchas de sus obras como ilustrador está presente la figuración y lo costumbrista, con progresión hacia el simbolismo.

Para el año 1926, trabajó como escenógrafo del Teatro Colón, junto a Rodolfo Franco[5], con el cual también formó parte del equipo de colaboradores de la revista *Riel y Fomento*.[6] En esta revista, Rosarivo participó como ilustrador junto a otros –además de Franco– como Emilio Petorutti y Lorenzo Gigli. Intervino también en el diseño de gran cantidad de publicaciones periódicas como *Caras y Caretas*, Última Hora, *Crítica*, *Lyra*, *Argentina Gráfica*, *Biblioteca*[7], produciendo para algunas, además, artículos de su autoría.

Desde hacía un tiempo estaban dadas ciertas condiciones[8] para que numerosos artistas, pintores, dibujantes y grabadores

3. En esta época también realiza colaboraciones para revistas literarias como Inicial. Revista de la nueva generación, publicación que salió desde octubre de 1923 a mayo de 1926 en cuyo primer número publica dos poemas de su autoría: "Galardón" y "Presagio".

4. Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920). Buenos Aires, Cedodal, 2014.

5. Rodolfo Franco se incorpora al Teatro Colón como director escenográfico en 1924, fundando el primer taller de Escenografía argentina.

6. Esta revista fue una publicación de Ferrocarriles del Estado, de tono modernista y nacional que se editó desde 1922 a 1934.

7. Órgano oficial de la Dirección General de Bibliotecas.

con reconocimiento en su actividad ampliaran sus espacios de actuación. El libro, claramente entendido como dispositivo portador de valores culturales y las editoriales como agentes de legitimación de esos valores, incorporaba las bondades de las ilustraciones artísticas en sus ediciones. La composición tipográfica, la diagramación y la puesta en página, sumadas a cualidades formales y materiales, eran un valor simbólico agregado que hacía a las producciones en sí mismas cada vez más destacables.

Para la década del 30, Rosarivo ya realizaba ilustraciones para tapas de editoriales como *Cooperativa Editorial Claridad* –dirigida por Antonio Zamora, editor reconocido por sus pares y uno de los convocantes al *Congreso de Editores* de 1938[9]– que se caracteriza por editar obras de estética popular para un público amplio. Realizó las ilustraciones de *Pacha Mama*, de Amadeo Rodolfo Sirolli, de Editorial Samet; *La mujer nueva y la moral sexual*, de Alejandra Kollontay y *El Presidente negro*, de Monteiro Lobato, para la ya mencionada Editorial Claridad; también otras como *El asesino de sí mismo*, de Israel Chas de Chruz para Editorial del Plata, esta última de clara especulación tipográfica. En la década del 40, gracias a su talento su prestigio va en crecimiento, y lleva a cabo otros trabajos para libros de distintas editoriales, como *Retablo Satírico,* de Roberto Guidi para Losada; *Metrópoli*, poemas de Santos Aguilera para Imprenta López y *Ausencia*, de Carlos Obligado para Emecé. Pero es preciso detenernos aquí y mencionar que, en esta esfera, el nombre de Raúl Mario Rosarivo se vincula de manera inmediata a su labor en libros de semi-lujo o libros artísticos para la editorial Kraft.

Rosarivo comenzó a trabajar en Kraft en el año 1940, a cargo de la diagramación editorial y la dirección artística de esta casa.[10] Para ese momento, *Litografía, Imprenta y Encuadernación Gui-*

8. Consolidación de influencias (propias y extranjeras), nuevos espacios de difusión y experimentación, diversidad de públicos, actualización tecnológica.

9. Este congreso surge de la necesidad del sector de organizarse, debido a las transformaciones de las últimas décadas y da nacimiento a la Sociedad Argentina de Editores, la que un año después se transformará en la Cámara Argentina del Libro.

llermo Kraft, bajo la gestión de los hermanos Guillermo y Alberto Kraft, era junto a Peuser uno de los principales establecimientos gráficos del país. Da cuenta de esto mencionar que, hacía mitad de década, la empresa contaba con aproximadamente 1.700 trabajadores. En los talleres de esta empresa Rosarivo llevó a cabo ilustraciones, acuarelas y litografías para los libros de los escritores de mayor renombre en el país. Aquí es donde realiza algunos de sus más reconocidos trabajos en la dirección artística de libros.

En el año 1943, Kraft recibe de parte de la prestigiosa *The Limited Editions Club,* de Nueva York, el encargo para realizar la edición en inglés de *Far away and long ago,* obra del escritor y naturalista William Hudson. Los impresores de los encargos de esta renombrada asociación de coleccionistas eran referentes internacionales de la impresión de libros de arte[11], por lo cual la solicitud se traducía en el reconocimiento directo a Kraft en la calidad de su trabajo, posicionándola como una de las mejores casas editoras de libros cuidados.

El colofón de esta hermosa obra dice:

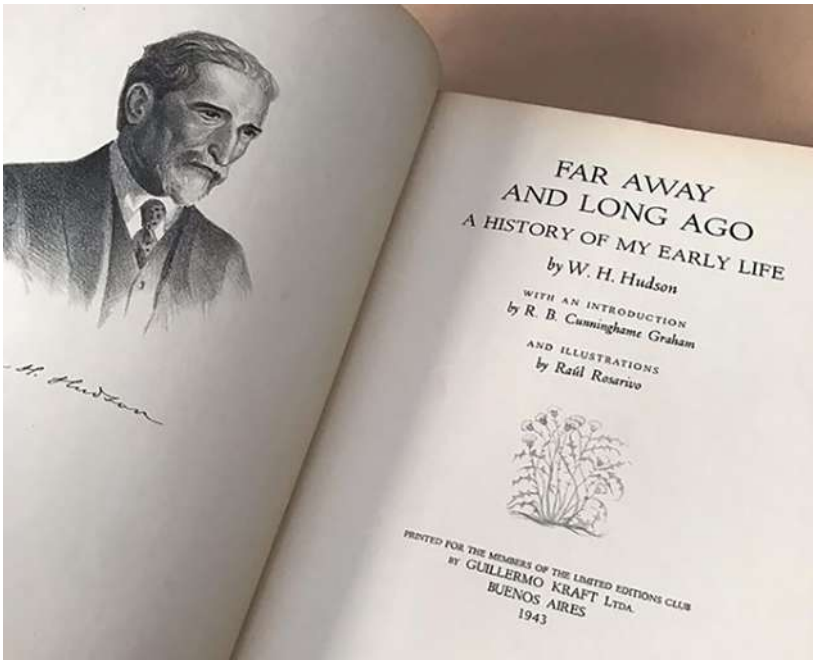
"This edition of Far away and long ago consists of fifteen hundred copies printed by Guillermo Kraft Ltda. S.A. Buenos Aires for the members of the Limited Editions Club. The edition was designed by Alberto Kraft and the illustrations were drawn by Raúl Rosarivo."[12]

Rosarivo realizó las 32 ilustraciones de página completa presentes en la obra, lo que señalaba claramente el reconocimiento a

10. Con el término casas editoriales hacemos referencia al espectro industrial productor de impresos. Es necesario señalar que en el Primer Congreso de Editores e Impresores Argentinos de 1938 los firmantes en las actas de participación se categorizaron como Editoriales, Librerías Editoras y Talleres Gráficos.

11. Gatti, Patricio. "Los herederos de Gutenberg en la Argentina". En Al pie de la letra. Experiencias tipográficas en Argentina. Col. Fabio Eduardo Ares, 49. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2019.

12. "Esta edición de Allá lejos y hace tiempo, consta de mil quinientos ejemplares impresos por Guillermo Kraft Ltda. S.A. Buenos Aires para los miembros de The Limited Editions Club. La edición fue diseñada por Alberto Kraft y las ilustraciones fueron dibujadas por Raúl Rosarivo". Traducción propia.



Libro *Far Away and Long ago*, de Guillermo Enrique Hudson, realizada por la editorial Guillermo Kraft en 1943, ilustrado por Raul Mario Rosarivo (Col. Patricio Gatti).

su calidad tanto como artista como así también a sus saberes sobre el libro ilustrado. Usualmente se hace mención a que, si bien el colofón acredita el diseño a Alberto Kraft, la disposición y la criteriosa resolución tipográfica hace evidente la intervención de Raúl Mario Rosarivo en la producción de la obra. Esta edición hecha por la editorial Guillermo Kraft en 1943 es el único libro argentino incluido en la colección de *The Limited Editions Club*.[13]

En palabras de Vicente Ros, sobre el proyecto:

13. Gatti, Patricio, @patriciogatii, Hermosa edición de Alla Lejos y Hace tiempo de Guillermo Enrique Hudson...7 de febrero de 2019. Recuperado de https://www.instagram.com/p/CLAKkDUgjj-/?utm_source=ig_web_copy_link

"(...) su impresión fue encomendada por una de las Sociedades de Bibliófilos más conspicuas de habla inglesa, con sede en New York; la elección de Guillermo Kraft Limitada S. A. honró no solo a la editorial sino también a todo el país al reconocer de esa manera el alto grado de excelencia alcanzado por las artes gráficas en la Argentina; la designación del ilustrador recaída en el Sr. Rosarivo, que implicó un reconocimiento a sus méritos como artista, y ratificó la fuerza de una relación profesional que había unido a Alberto Kraft con él, y la cantidad de ilustraciones utilizadas, que sobrepasó con creces el nivel común que se acostumbrara interpolar en un texto de extensión similar a este."

También de los talleres de Kraft ve la luz otra obra de hermosa factura. Con la participación de Rosarivo se lleva a cabo la edición de *Los Cuatro Evangelios de Nuestro Señor Jesucristo*. Impresa en 1944, esta obra contó con una tirada de 2.850 ejemplares, de los cuales 300 fueron en papel verjurado "Antique", numerados del 1 al 300; 2.500 en papel offset sueco libre de madera, numerados del 301 al 2.500 y los últimos 50 fuera de comercio.[14] La edición tiene noventa y una xilografías del artista Víctor Delhez, donde Rosarivo realizó las viñetas que ilustran los principios y finales de cada uno de los capítulos.

En este período, se destaca la calidad y belleza de los productos de este tipo de casas editoriales. Raúl Mario Rosarivo es una de las personalidades más relevantes del ámbito debido sus conocimientos en la materia y la calidad gráfica de sus trabajos.

La factura material de los libros es impulsada como una política editorial, que algunas empresas suman a la visión comercial. Todo esto sucede en paralelo a la consolidación de iniciativas de enseñanza de las artes gráficas, que venían dándose desde hacía años, como las del Instituto Argentino de Artes Gráficas desde 1907. Rosarivo, generoso difusor de las artes del libro, tendrá también un lugar destacado en la enseñanza de estas.

14. Ros, Vicente, "Raúl Mario Rosarivo o el amor al libro". Infodiversidad 7 (2004) : 41-61.

Formación y curriculum gráfico

Para esta época la rama gráfica ya había transitado los cambios tecnológicos que venían dándose en las técnicas y los modos de producción que habían tenido origen a comienzos de siglo. Los procesos de crecimiento primero y afianzamiento luego, ligados a la industrialización, estaban ya consolidados. El crecimiento del parque de máquinas impresoras[15] en conjunto a los avances de las tecnologías de impresión presentaron un nuevo escenario del mercado gráfico. Este proceso de la industria gráfica y los vínculos con las editoriales generaban gran cantidad de puestos de trabajo.

"La Casa Kraft tenía unos 500 trabajadores en la década de 1910, 1.500 a fines de 1930 y alcanzó los 1.750 a mediados de 1940. Peuser y Compañía tenía unos 90 empleados hacia 1890. En 1917 solo en la casa matriz de Peuser había 135 empleados y en los talleres de la casa central trabajaban 536 obreros de diversas nacionalidades. Se empleaban unos 160 trabajadores en la encuadernación, 103 en imprenta, 90 en tipografía, 80 en litografía y 11 artistas en la sección de dibujo y grabado."[16]

Esta mención a la cantidad de puestos de trabajo es convalidada por el órgano de difusión de la Federación Gráfica Bonaerense. En su publicación *El Obrero Gráfico* mencionaba que, solo en el mes de diciembre de 1947, un número de 1.091 gráficos se sumaron a ser parte de la Federación Gráfica Bonaerense como órgano de representación gremial. Para ese momento ya contaba entonces con la suma de aproximadamente 30.000 integrantes.[17]

Una de las manifestaciones de este escenario en la industria gráfica fue la división de las etapas de producción de los impresos,

15. Bil, Damian, Descalificados. Argentina, Ediciones ryr, 2007, pág. 21.
16. Costa, María Eugenia, "Los talleres multigráficos de Guillermo Kraft y Jacobo Peuser en los inicios de la industria editorial Argentina" en *En torno a la Imprenta en Buenos Aires (1780-1924)*, compilado por Fabio Eduardo Ares, Ciudad Autonoma de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Dirección general de Patrimonio. Museos y Casco Histórico, 2018, pág. 202.
17. Órgano de la F. G. E, "1091". El Obrero Gráfico, 359, 1948, pág. 13.

así como también en la necesidad de capacitación y calificación de la mano de obra gráfica[18]. El perfil de las empresas editoriales había cambiado, dejando de ser comercios que a principios de siglo buscaban el crecimiento y expansión de sus producciones –muchas habían sido concebidas como emprendimientos de origen cuentapropista o negocios familiares– a ser empresas con un claro perfil empresario y comercial, más complejo y de prácticas editoriales más diversas y sofisticadas, que ampliaban sus campos de aplicación y por ende el abanico de sus productos gráficos. El afianzamiento de este escenario –cultural, industrial, y socio político– da cuenta de ese pasaje concreto desde las artes gráficas a la industria gráfica.

A las relaciones lógicas que pueden entenderse presentes entre las casas editoriales con los diferentes espacios intelectuales debido a su propia naturaleza,[19] se habían sumado las relaciones de las editoriales con las asociaciones gráficas, industriales y organismos del estado con poder de decisión en las economías del libro, dando lugar a una época marcada por estas características en la industria editorial.[20] En el período que va desde, aproximadamente, la mitad de la década el 30 hasta finales de los 40 o principios de los 50, la industria del libro argentino tuvo su período de mayor crecimiento.[21] Es en este contexto –no carente de complejidades, como puede verse– donde el universo de lo *gráfico* estaba dotado de auge, productividad y potencial,

18. Gergich, Andrea, "Imágenes, letras, tipos: interacciones visuales en tiempos fundacionales del campo del diseño". En XXXIII Jornadas de Investigación. XV Encuentro Regional. Buenos Aires, SI+ Imágenes. Prácticas de Investigación y cultura visual, 2019.

19. La CAL (Cámara Argentina del Libro) tenía estrechos vínculos con la SAE (Sociedad Argentina de Editores) y con la SADE (Sociedad Argentina de Escritores) y con ADEA (Asociación de Escritores Argentinos).

20. Kraft y Peuser eran desde hacía años parte de la Sección Artes Gráficas de le UIA. Para el momento, eran importantes proveedores del estado.

21. Nos referimos a la denominada "Edad de oro" del libro argentino. La fecha estimada responde a las variables que los diferentes autores toman, considerando o no dentro del período al primer Peronismo.

que Raúl Mario Rosarivo conjugó en su hacer teoría y praxis con su perfil de maestro, trabajando por la formación de la curricula del *gráfico*[22], llevando a cabo la tarea de educador de las artes e industria gráfica.

La Sociedad de Industriales Gráficos de la Argentina

La Sociedad de Industriales Gráficos de la Argentina, creada en 1935, publicaba desde su origen la revista *Argentina Gráfica*, en la que Rosarivo tuvo constantes colaboraciones como escritor, publicando gran cantidad de artículos.

Esta revista sectorial y distribuida en el sector gráfico era el órgano oficial de la Sociedad de Industriales Gráficos de la Argentina (Cámara de la Industria Gráfica Argentina a partir de 1954) y contenía información especializada, artículos técnicos, novedades, entrevistas a personajes nacionales e internacionales y también traducciones de publicaciones especializadas del exterior. En ella era usual encontrar también artículos de Rosarivo sobre temáticas como la historia del libro, los orígenes de la imprenta, teoría, investigación, y temas de agenda sobre tecnología gráfica.[23] Escribió para la revista desde el año 1937 hasta 1966, año de su muerte.

Todo esto demuestra la gran importancia que daba a la formación teórica y técnica y a su difusión. Conjugaba su formación académica y profesional, proyectando su visión particular. Entendía que los actores involucrados en el hacer del libro debían transitar el camino de la teoría y el perfeccionamiento intelectual, además del perfeccionamiento técnico, y bajo esa premisa les trasmitió ambos conocimientos. Daba cuenta de esa mirada particular a quienes enseñaba, ya que los acompañaba de pasión, modestia y generosidad. Mucha de su obra, de enunciación en clave espiritual, reviste un marcado carácter pedagógico. Rosa-

22. Aquí el término gráfico hace referencia de manera generalista a toda persona relacionada por su trabajo a las artes e industria gráfica.
23. Para un detalle de sus artículos en la Artes Gráficas, ver Ugerman (2014).

rivo investigó constantemente y produjo numerosos artículos de difusión.

El Instituto Argentino de Artes Gráficas

Fundada el 11 de mayo de 1907[24], esta es una institución pionera en las artes gráficas y el modelo para la fundación de instituciones afines en otros países de Sudamérica[25]. Para las décadas del 20 y 30 el instituto brindaba cursos de: dibujo, encuadernación, gramática, impresión tipográfica, linotipo, tipografía, transportes litográficos y typograph[26], y para 1940 contaba con la *Escuela de Perfeccionamiento Profesional Gratuita*, que daba cursos de gramática española, tipografía, encuadernación, impresión tipográfica, transporte litográfico, linotipia, dibujo tipográfico, dibujo y pintura. Contaba además con una Biblioteca Popular con obras técnicas, filosóficas, literarias, nacionales e internacionales.

Rosarivo reunía todas las condiciones necesarias que, según la mirada de algunos de los directivos del instituto, entendían que debían tener las personas para acompañar el rol de la institución: un cuerpo docente especializado en las teoría de las artes gráficas, pero nutrido de los talleres y conocedores de la industria y la práctica, y a la vez capacitados en la pedagogía requerida; todas se encontraban equilibradas en su persona. En el instituto no solo dictó clases, también organizó eventos como la *Exposición de Libros de los siglos XV, XVI, XVII, XVIII y XIX* en el año 1949. La exposición, en la que Rosarivo tuvo gran protagonismo, fue un suceso editorial y cultural.

Para 1943 se lleva a cabo la *Primera Feria del Libro Argentino* organizada por la Cámara Argentina del Libro. El evento tuvo características monumentales y enorme repercusión cultural y económica,[27] siendo un suceso de gran importancia en materia editorial, y contó con Rosarivo como conferencista:

24. Por Antonio Pellicer y Joaquín Spandonari, entre otros.
25. En abril de 1928 es creado por la "Uniao dos Trabalhadores Graphicos" de Río de Janeiro, el Instituto de Artes Gráficas del Brasil, inspirado en del Instituto Argentino de Artes Gráficas.
26. Fundación Gutenberg. Fundación Gutenberg 1907-2007. 100 años generando saber gráfico. Buenos Aires, Fundación Gutenberg, 2007.

"Para los directivos del Instituto Argentino de Artes Gráficas es un hecho notorio, que señala ya un reconocido lugar del país en la producción cultural en el mundo para sus realizadores: empresas, técnicos y operarios. En ella diserta como conferenciante Raúl Mario Rosarivo, profesor del IAAG y una de las máximas autoridades argentinas reconocida internacionalmente en cuanto a la calidad de la labor editorial y la diagramación del libro."[28]

En el año 1947, Rosarivo lleva a cabo una serie de charlas para los alumnos del instituto sobre temas de tipografía, diagramación y estética[29], para acrecentar los saberes adquiridos en las clases y prácticas en el instituto. En estas charlas evidencia gran nivel de experticia y erudición, mostrando que los conocimientos ampliatorios de los aspectos gráficos que llevan a cabo los estudiantes, son elementos teóricos aplicables de manera concreta a las publicaciones. Trabajó de forma constante llevando adelante el espíritu del instituto sobre la formación de los gráficos. Rosarivo además ejerció allí funciones directivas, en el rol de vocal entre los años 47 y 49, y presidiendo la institución en los períodos del 49 al 51.

La gestión no lo excluyó de su actividad como conferencista. Continuó con charlas como la *Breve síntesis de la evolución del libro*, la *Estética del libro*, y *Cómo hacer un libro de arte*. En todas estas aportando a los participantes cantidad de materiales bibliográficos de su propia biblioteca.

Su amor por la cultura gráfica y su deseo por su difusión también se proyectaron por fuera del ámbito de la Sociedad de Industriales Gráficos de la Argentina y del Instituto Argentino de Artes Gráficas. Llevó a cabo tareas docentes en la Escuela Industrial N° 9 de Artes Gráficas, en el barrio de Parque Patricios, muy cerca de donde estaban emplazados los talleres de Kraft. En esta escuela dio clases hasta poco tiempo antes de su muerte.

27. La duración de la feria se estipuló para un mes, pero debido al éxito se prolongó una semana más. En total contó con más de 2.000.000 de visitantes.
28. Fundación Gutenberg. Fundación Gutenberg 1907-2007. 100 años generando saber gráfico. Buenos Aires, Fundación Gutenberg, 2007.
29. Otras charlas son, por ejemplo "La ilustración y el libro", a cargo de Alejandro Sirio.

Rosarivo participó del movimiento cultural justicialista, como otras figuras de la época que adhieren y apoyan el surgimiento del peronismo. Durante la primera gestión peronista fue asesor del Consejo Nacional de Educación Técnica y estuvo a cargo de la Dirección General de los Talleres Gráficos de la Provincia de Buenos Aires. Estas actuaciones condicionaron, en los años siguientes, el reconocimiento de su obra.[30]

Puede verse su actividad en la promoción y desarrollo de las artes gráficas y la industria gráfica nacional a través de su relación con la Cámara de la Industria Gráfica Argentina, con el Instituto Argentino de Artes Gráficas, los establecimientos de enseñanza, y con los talleres gráficos en general.

Como investigador sus obras más conocidas son la *Divina proporción tipográfica* e *Historia general del libro impreso*, textos esenciales donde conjuga sus investigaciones y conocimiento, los cuales le valieron reconocimiento a nivel nacional e internacional.

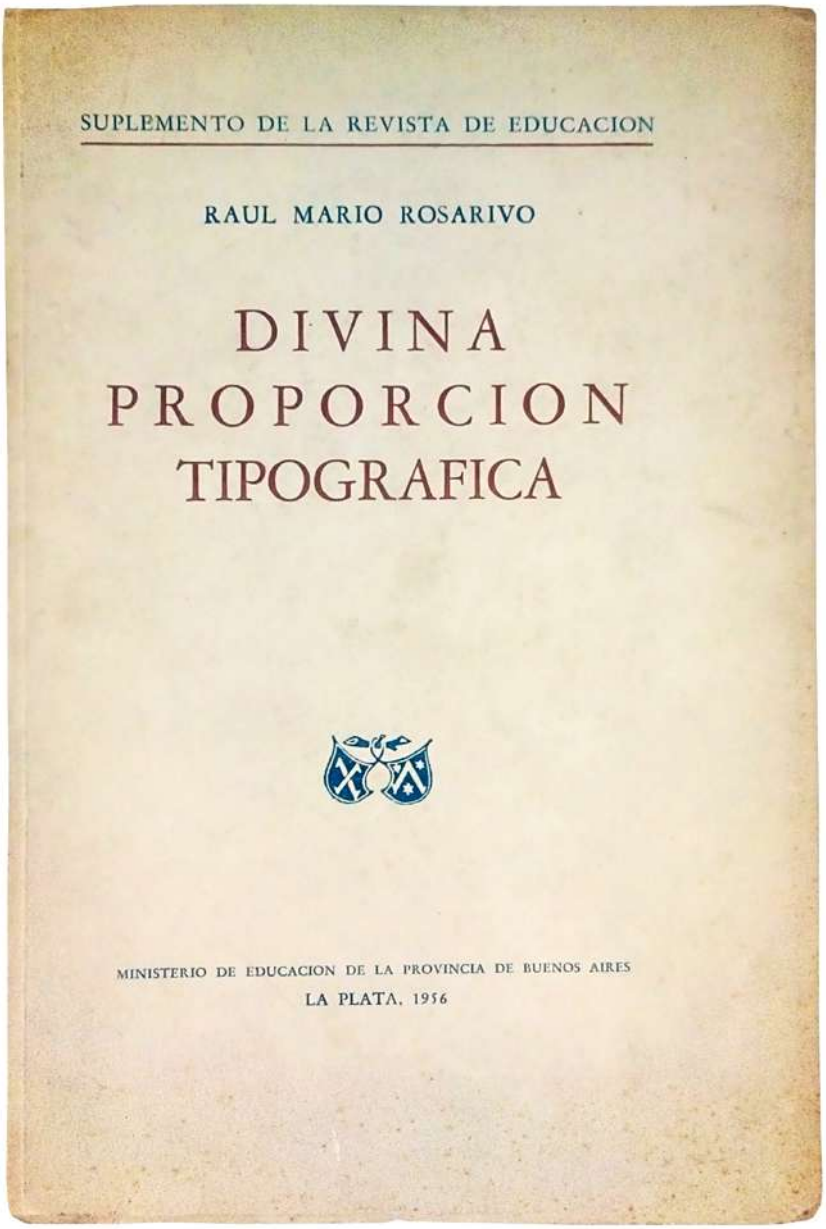
El discípulo de Gutenberg

Como se mencionó, Raúl Mario Rosarivo goza de prestigio mundial por la publicación de la *Divina proporción tipográfica,* un análisis de gran precisión de la biblia de Gutenberg que es, sin dudas, es el más afamado de sus escritos.

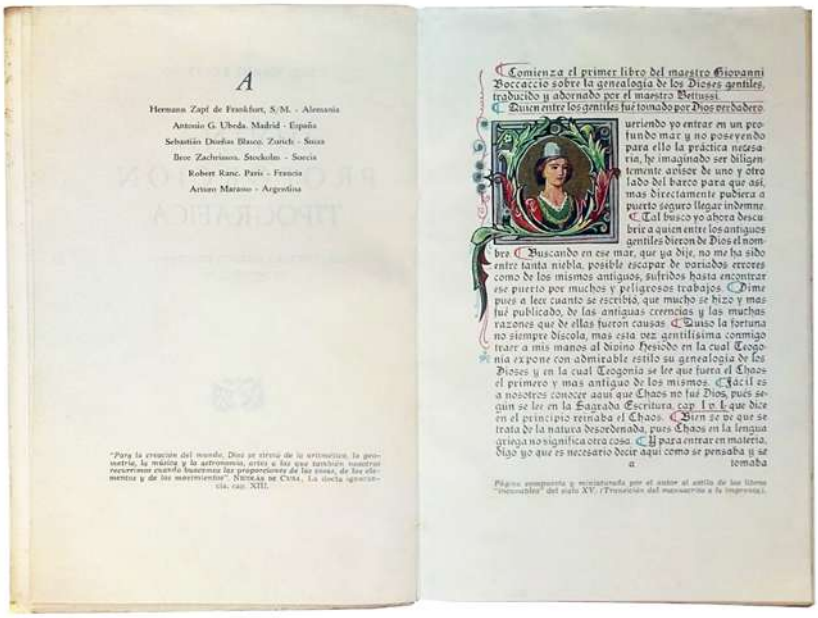
Con motivo del V Centenario de la invención de la imprenta, Rosarivo colaboró con Teodoro Becú[31] en la realización del catálogo de la *Exposición del Libro* producido para la conmemoración de dicho evento, en el año 1940. Este catálogo, que se imprimió en talleres Kraft, está considerado un hito en la historia del libro en la Argentina. En ese momento, Rosarivo le expresó a Becú que tenía la hipótesis de que en la diagramación de los incunables estaba presente un principio, un valor geométrico en cuyo fundamento residía la fórmula para lograr la gran belleza y armonía de sus composiciones.

30. Minore, Gito, Poetas depuestos. Argentina, Punto de Encuentro, 2011.

31. Teodoro Becú había propuesto a la Sociedad de Bibliófilos Argentinos un tiempo antes este proyecto conmemorativo de la ocasión. Contó con el apoyo organizativo del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.



Tapa de la *Divina Proporción Tipográfica* (Col. del autor).



A

Hermann Zapf de Frankfurt, S. M. - Alemania
Antonio G. Ubeda. Madrid - España
Sebastián Dorfias Blasco. Zurich - Suiza
Bror Zachrisson. Stockolm - Suecia
Robert Ranc. Paris - Francia
Arturo Marasso - Argentina

"Para la creación del mundo, Dios se sirvió de la aritmética, la geometría, la música y la astronomía, artes a las que también nosotros recurrimos cuando buscamos las proporciones de las cosas, de los elementos y de los movimientos". NICOLÁS DE CUSA, La docta ignorancia, cap. XIII.

Comienza el primer libro del maestro Giovanni Boccaccio sobre la genealogia de los Dioses gentiles, traducido y adornado por el maestro Betussi.

Quien entre los gentiles fue tomado por Dios verdadero

uriendo yo entrar en un profundo mar y no poseyendo para ello la práctica necesaria, he imaginado ser diligentemente asisser de uno y otro lado del barco para que así, mas directamente pudiera a puerto seguro llegar indemne. Tal busco yo ahora descubrir a quien entre los antiguos gentiles dieron de Dios el nombre. Buscando en ese mar, que ya dije, no me ha sido entre tanta niebla, posible escapar de variados errores como de los mismos antiguos, sufridos hasta encontrar ese puerto por muchos y peligrosos trabajos. Dime pues a lece cuanto se escribió, que mucho se hizo y mas fué publicado, de las antiguas creencias y las muchas razones que de ellas fueron causas. Quiso la fortuna no siempre discola, mas esta vez gentilísima conmigo traer a mis manos al divino Hesiodo en la cual Teogonia expone con admirable estilo su genealogia de los Dioses y en la cual Teogonia se lee que fuera el Chaos el primero y mas antiguo de los mismos. Fácil es a nosotres conocer aquí que Chaos no fué Dios, pues segun se lee en la Sagrado Escritura, cap. 1o. L que dice en el principio reinaba el Chaos. Bien se ve que se trata de la natura desordenada, pues Chaos en la lengua griega no significa otra cosa. Y para entrar en materia, digo yo que es necesario decir aquí como se pensaba y se tomaba

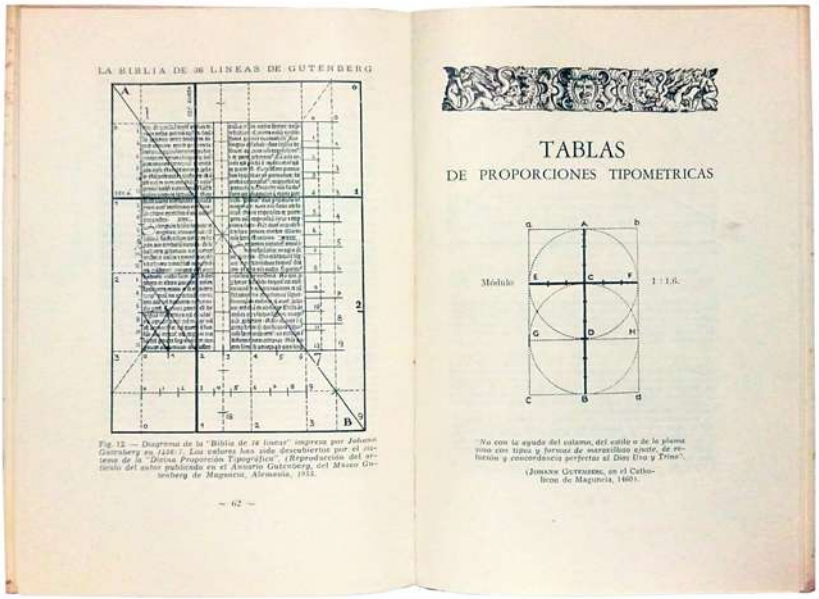
Página compuesta y reconstruida por el autor al estilo de los libros "incunables" del siglo XV. (Transición del manuscrito a la imprenta).

Doble página interior de la *Divina Proporción Tipográfica* (Col. del autor).

Rosarivo tenía una conceptualización particular sobre la belleza de los libros, que, consideraba, se expresaba mediante la proporción, el ritmo y la armonía. Por ello en su investigación analiza la diagramación y puesta en página más de un centenar de incunables, además de códices y otros documentos tanto propios como de amigos bibliófilos[32] –entre ellos incunables del mismo Becú, con quien, para ese entonces, compartía una amistad nacida del amor por los libros bellos– prestados para la tarea, con el objetivo de verificar su teoría.

Después de siete años de investigación, y accediendo a pedidos de allegados y estudiantes, publica en 1947 el estudio en su *Divina Proporción Tipográfica*, donde revela la geometría y el "número

32. Eduardo Bulrich, Jorge Casares, Jorge Beristayn y otros.



Doble página interior de la *Divina Proporción Tipográfica* (Col. del autor).

de oro" en el que Gutenberg basó su trabajo.

La publicación de este estudio, al que arriba con tipómetro, compás, su conocimiento y la paciencia como herramientas, genera inmediata repercusión. Continúa su investigación en etapas sucesivas ampliando la misma, publicando una segunda edición completa, corregida y aumentada un año después, y una tercera edición con texto de mayor desarrollo y tablas de proporciones tipométricas en 1956.

En su búsqueda, encuentra la clave de su hipótesis en el colofón del *Catholicón*. Es en este incunable impreso por Gutenberg en Maguncia en 1460, en el que Rosarivo refiere:

"(...) me abrió la luminosa senda con sus palabras. Decía Gutenberg refiriéndose a su obra: *No con la ayuda del estilo ni del cálamo sino con tipos y formas de maravilloso ajuste, relación y concordancias perfectas y módulo al Dios, Uno y Trino, este hermoso libro fue terminado»*. De inmediato, el guarismo 3 se presentó como la solución el problema, y una rápida comprobación de la arquitectura de este libro, de la Biblia de 36 líneas, de la de '42 y del famoso Psalterio de Fust y Schoeffer, se rindieron a mis sospechas. Todo estaba en ellos compuesto por múltiplos de 3, y 3 era también, modernamente, submúltiplo de 12, un cícero, unidad de medida de todos los proceso de la técnica tipográfica."[33]

Esta regla de proporciones contenida en el colofón, el número 3 (*Dios, Uno y Trino)*, que entrelazaba íntimamente el cálculo y la numerología, encerraba una armonía ternaria y absolutamente legítima: Padre, Hijo y Espíritu Santo. En su formulación determinó en 1: 1,5 el valor de relación áurea, desarrollado a partir del cícero, que es la unidad tipográfica. De esta manera arriba a un rectángulo armónico que da en llamar PI, debido a que deriva de su inscripción en la circunferencia, y que, además de ser geométricamente armónico, es tipométrico. De acuerdo con este principio, se pueden establecer todas las relaciones armónicas para todos los elementos de la composición en el "Arte tipográfico".

"La razón de este trabajo, quiere demostrar, hasta donde sea factible, que el Arte Tipográfico posee su número de oro y su canon y leyes independientes de otras relaciones puramente geométricas y no geométricamente tipográficas, y no de un rectángulo único, sino de dos rectángulos, a los que llamaré, para mejor inteligencia del texto, 'contenido'al que pertenece al block tipográfico, esto es el texto, y 'continente' al rectángulo de la superficie que lo soporta: el formato, o página, y que todos los problemas de imposición armónica, los caracteres tipográficos, los márgenes de cada página, etc., se resuelven irremediablemente. Por las relaciones PI, como consecuencia de su número de oro 1: 1,5 (...)."

33. Rosarivo, Raúl Mario, Divina Proporción Tipográfica. La Plata: Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1956.

"Es por ello que solamente las arquitecturas tipográficas compuestas por PI, son legítimas. Así pues, la tipografía posee su número de oro sobre el cual se apoya todo el sistema de la Divina Proporción Tipográfica cuya ley es una *Ley geométricamente tipométrica en potencia y tipométricamente geométrica en acto"*.

Rosarivo envía una traducción de su obra a diferentes instituciones y colegas del mundo, entre ellos Hermann Zapf, calígrafo y tipógrafo alemán, quien reconoce rápidamente la importancia del análisis.[34] Rosarivo presenta su investigación como tesis al Museo Gutenberg, de Maguncia, institución en la que es evaluada y validado por las autoridades, siendo reconocido como una colaboración de primer orden a la historia del libro impreso. El museo publica el trabajo en el *Gutenberg JahrBuch* de 1955, una edición conmemorativa del V° Centenario de la Edición de la Biblia. Merece mencionarse que el *Gutenberg JarhBuch* es, desde 1926, el órgano central de publicaciones científicas de investigación internacional sobre Gutenberg –con artículos especializados en distintos idiomas–, y que, al recibir el trabajo de Rosarivo, los editores detuvieron la encuadernación del anuario para poder incluirlo en él.[35] Posteriormente, el anuario publicó otros trabajos de Rosarivo, en las ediciones correspondientes a los años 1958, 1964 y 1966.[36]

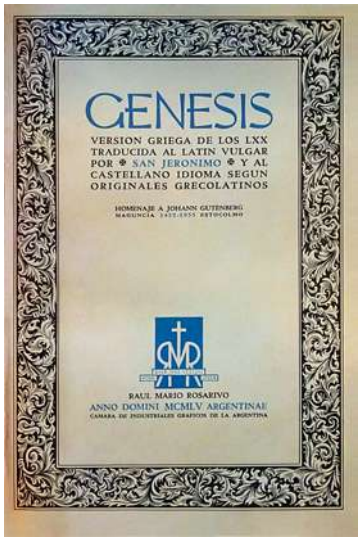
Liber Librorum

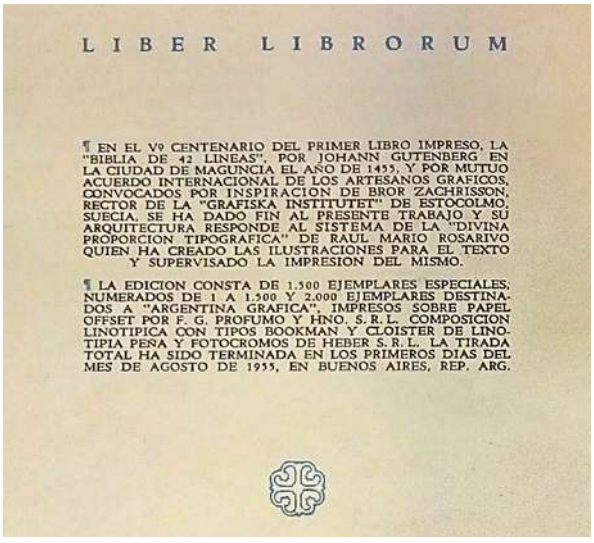
Raúl Mario Rosarivo ya era considerado para ese momento uno de los grandes investigadores y especialistas del libro y de las artes gráficas, tanto en nuestro país como también a nivel internacional, por lo que es convocado en 1955 por Bror Zachrisson[37], el rector del "Grafiske Institutet" de Estocolmo, Suecia, a participar del *Liber Librorum*. En esta iniciativa, homenaje y celebración

34. Zapf invita luego a Rosarivo a participar en su Manuale tipographicum (1954), en el que también participaron otros como Rudolf Koch, Edward Johnston y Bruce Rogers.
35. Carreras, Fabian, "Genealogía de la gráfica argentina". Revista *Tipográfica* N° 56, 2003, p. 38.
36. La investigación también fue publicada en otras revistas como la revista Gráficas, de los técnicos del libro de Madrid. También, el N.° 179 de Argentina Gráfica, bajo el nombre "El Módulo Áureo de la Biblia de 36 líneas de Juan Gutenberg", publicación que Rosarivo dedica a Zapf.

al *Quinto Centenario del primer libro impreso, la "Biblia de 42 líneas", por Johann Gutenberg*, participaron muchos de los mejores tipógrafos del mundo. Con invitación para 50 especialistas de las artes del libro, de 19 países diferentes, entre los que se presentaron –además de Rosarivo– figuran: JanTschichold, Hermann Zapf, Jan van Krimpen, Bruce Rogers, Joseph Blumenthal, y otros. De refinado diseño y producción, las ilustraciones, diagramación y arquitectura tipográfica pueden describirse como de una factura impecable en este *GENESIS*, primer capítulo de la biblia. El colofón expresa:

"[...] se ha dado fin al presente trabajo y su arquitectura responde al sistema de la *Divina Proporción Tipográfica* de Raúl Mario Rosarivo, quien ha creado las ilustraciones para el texto y supervisado la impresión del mismo".





Primera página y colofón del *Génesis*. Fotos del autor (Col. Biblioteca del Congreso).

37. La convocatoria es de Bror Zachrisson, aunque una iniciativa es atribuida a Gudrun Zapf von Hesse. La asociación cual decidió publicar esta edición a beneficio de la colonia de Lambarene, dirigida en aquellos días por el Dr. Albert Schweitzer.

La historia de todos los libros

Sin la pretensión de dar cuenta de la obra completa de Rosarivo, no puede dejar de mencionarse su *Historia General del Libro Impreso*, otra de sus obras más importantes, publicado en 1954 y dedicado a Francisco de Amorrortu y Juan Carlos de Carli. En él recorre con detalle y profundidad la historia del arte del libro, la tipografía, la diagramación y la imprenta. Lo hace en 16 capítulos impecablemente documentados, con notas e imágenes. Su edición fue auspiciada por el *II Congreso de la Industria Gráfica Argentina*, en el que tuvo lugar la exposición *Formas y Etapas del Libro*, de cuya organización Rosarivo participó. La obra responde, por supuesto, a la arquitectura tipográfica en módulo áureo 1:1,5 de la "Divina Proporción Tipográfica". En su colofón expresa:

"La presente obra titulada *Historia General del Libro Impreso* de Raúl M. Rosarivo, auspiciado por el IIº Congreso de la Industria Gráfica Argentina y con motivo de la exposición 'Formas y etapas del Libro', se terminó de imprimir en Artes Gráficas Bodoni S.A.I.C., Herrera 527, Buenos Aires, en la primera quincena del mes de junio de 1964. / La arquitectura tipográfica responde al módulo áureo 1:1,5 de la Divina Proporción Tipográfica / los grabados fueron realizados por Ernesto de Carli, Balcarce 959. La edición consta de 2.000 ejemplares, todos numerados."

Esta obra dejó claramente establecido ser de las más perfectas sobre el tema en el momento de su publicación, y aun hoy se puede ubicar entre las más completas en la materia. Toca tópicos que van desde los orígenes de la escritura, el uso de las *pintaderas* indígenas, el *Misal de Constanza*, pasando por la historia de la ciudad de Colofón –que da nombre a los colofones–, la imprenta en América, hasta reflexiones sobre el destino del libro.



Portada de la *Historia general del Libro Impreso*.
Foto del autor (Col. Biblioteca Nacional Mariano Moreno).

Rosarivo muere en Buenos Aires el 23 de septiembre de 1966. Su obra y legado cultural lo sucede. Se realizan actos y escuchan voces de despedida a sus restos en el IAAG, en la revista *Argentina Gráfica*, y otros. En el número de diciembre de la revista *Anales Gráficos*, Francisco Berenguer, secretario de la Junta Directiva del IAAG, recuerda la labor de Rosarivo como un amante del libro, y destacando sus múltiples facetas de artista y filósofo:

"Su alma –dice– era un cofre de interrogantes sublimes; su obra fue tan profunda como solo podía serlo la de un profeta iluminado." Y agrega "se prodigaba siempre, y lo hacía bien. Así se prodigó en el Instituto Argentino de Artes Gráficas, con entusiasmo, con capacidad, con un lirismo digno de artista, con una inquietud digna de un filósofo."[38]

En el año 1971 se realiza la fusión que da origen a la actual Fundación Gutenberg - Instituto Argentino de Artes Gráficas. En esa ocasión el profesor Daniel Cascallar, tipógrafo, docente y difusor de la enseñanza gráfica, menciona el que sería un homenaje en correspondencia a la figura de Rosarivo. Expresa que:

"Personalmente creo que la Fundación debería llamarse ´Gutenberg-Rosarivo´, por ser este argentino quien redescubrió la Divina Proporción tipográfica y puso a nuestro país en primera línea en materia de arquitectura gráfica."

En el centenario de su nacimiento, se llevó a cabo en la Fundación Gutenberg la *Semana de homenaje a Raúl Mario Rosarivo*, del 10 al 17 julio de 2003. Durante el evento hubo una exposición con su obra bibliográfica y los números de la revista *Argentina Gráfica* en la que se publicaron sus artículos, además de otras

38. Francisco Berenger dice palabras sobre la muerte de RMR. IAAG, Anales Gráficos, 1966. Citado en Fundación Gutenberg. Fundación Gutenberg 1907-2007. 100 años generando saber gráfico. Buenos Aires, Fundación Gutenberg, 2007.

actividades.[39] Para el día de cierre se realizó el acto en el cual, a iniciativa del diseñador gráfico Fabián Carreras, y con el apoyo de Vicente Ros, José Luis Trenti Rocamora y Graciela Quiñónez, se bautizó a la biblioteca de la institución en su honor. En ese acto, los directivos descubrieron una placa conmemorativa que consta de su nombre y monograma, diseñado especialmente por el tipógrafo alemán Herman Zapf para la ocasión.

La flecha en el aire

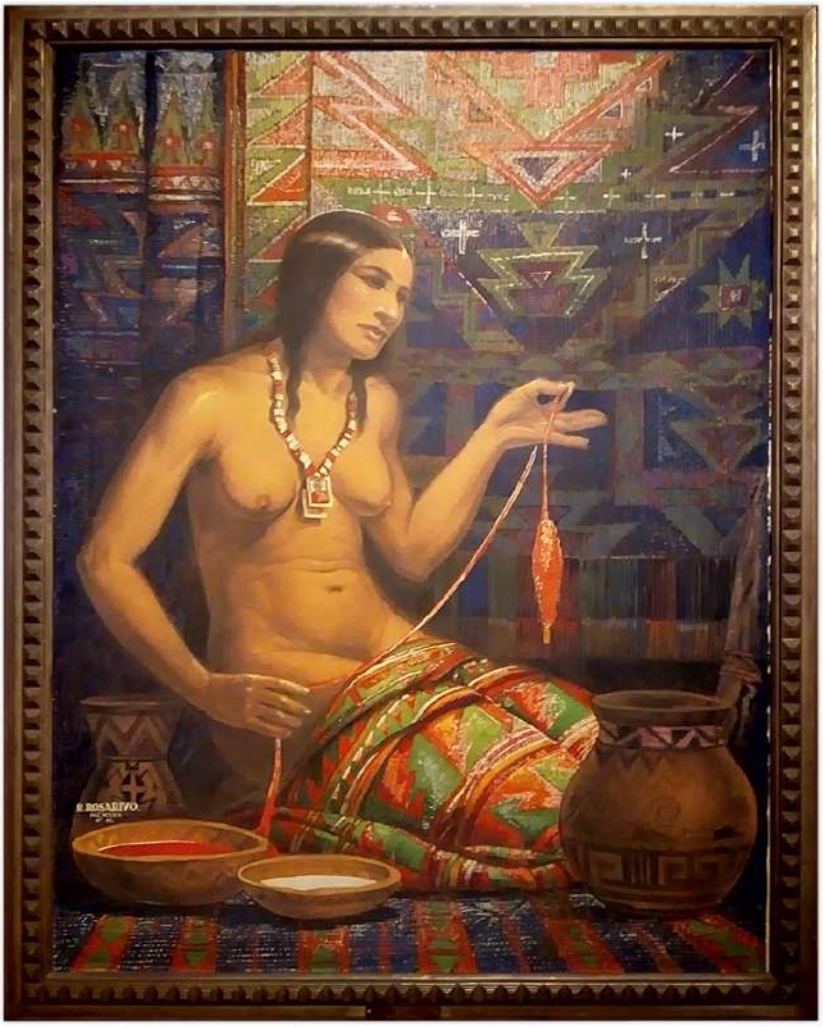
Sin dudas, no todo está dicho aquí sobre Rosarivo. Pero podemos señalar que en el podio de las personalidades de la cultura gráfica de nuestro país, Raúl Mario Rosarivo posee un lugar destacado.

Dar cuenta de algunas de sus actuaciones y producciones permite dimensionar la relevancia de su trabajo, que con verdadera pasión y entrega lo ubica como uno de los actores de trascendencia en las artes del libro en nuestro país. Apasionado, modesto y generoso, Rosarivo fue ante todo un sublime cultor de la gráfica en la argentina.

"El tiempo dirá cuanto tiene de bueno o de malo este sistema que ofrezco ahora, pero si en el presente, puede estimular el afán de saber en otros espíritus, de nada tendré que lamentarme de las penas sufridas. Me daré por muy contento y no por mí solamente, sino por aquellos que, desde el primer momento, conocedores de mis inquietudes, me apoyaron con su prestigio, con la palabra buena y el consejo oportuno. Y así como una flecha que se dispara del arco ya no pertenece al arquero, este libro tampoco es mío, sino de todos, y quiera la fortuna que dé en el blanco si es que tal premio se merece."[40]

39. Hubo, además, un concurso para el diseño de la tapa para la revista Argentina Gráfica-Cromática de la fecha realizado por alumnos, y serie de charlas y conferencias a cargo de docentes e historiadores.

40. Rosarivo, Raúl Mario, Divina proporción tipográfica. La Plata, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1956.



Raúl Mario Rosarivo, Hilandera india. Témpera y técnica mixta sobre cartón. 130 x 99 cm. (Colección Museo Sívori).

Bibliografía

Barale, Griselda, "Cap. 2 - Tradición popular en cuatro artistas tucumanos". En *Manual Tucumán de arte contemporáneo. Hacia la comprensión de nuestro arte en el siglo XXI,* editado Carlota Beltrame, 79. Tucumán, Carlota Beltrame, 2009.

Bil, Damián, *Descalificados*. Argentina, Ediciones ryr, 2007. 21

Carreras, Fabián, "Genealogía de la gráfica argentina". *Revista Tipográfica* 56 (2003): 38.

Costa, María Eugenia, "Los talleres multigráficos de Guillermo Kraft y Jacobo Peuser en los inicios de la industria editorial Argentina". En *En torno a la Imprenta en Buenos Aires*, compilado por Fabio Eduardo Ares, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2018.

Costa, María Eugenia, "Tradición e innovación en el programa gráfico de la editorial Guillermo Kraft: colecciones de libros ilustrados (1940-59)". *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, La Plata, Argentina, 2012. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1927/ev.1927.pdf

De Diego, José Luis, "La 'época de oro' de la industria editorial, 1938-1955". En *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010),* 97-133. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.

Fundación Gutenberg, *Fundación Gutenberg 1907-2007. 100 años generando saber gráfico*. Buenos Aires, Fundación Gutenberg, 2007.

Gergich, Andrea, "El diseño antes del diseño. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y el 'protodiseño gráfico' en Buenos Aires a comienzos del siglo XX". En *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930,* editado por Sandra Szir. Buenos Aires, Ampersand, 2017.

Gergich, Andrea, "Imágenes, letras, tipos: interacciones visuales en tiempos fundacionales del campo del diseño". En *XXXIII Jornadas de Investigación. XV Encuentro Regional*. Buenos Aires, SI+ Imágenes. Prácticas de Investigación y cultura visual, 2019.
Giuliani, Alejandra, *Editores y política. Entre el mercado Latinoamericano de libros y el primer peronismo (1938-1955)*. Temperley, Tren en Movimiento, 2018.
Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920).* Buenos Aires, Cedodal, 2014.
Latleur, Héctor; Provenzano, Sergio y Alonso Fernando, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967.* Buenos Aires, El 8vo. loco, 2006.
Minore, Gito, *Poetas depuestos*. Argentina, Punto de Encuentro, 2011.
Órgano de la F. G. E., "1091". *El Obrero Gráfico,* 359 (1948): 13.
Ros, Vicente, "Raúl Mario Rosarivo o el amor al libro". *Infodiversidad* 7, 2004, pp. 41-61.
Rosarivo, Raúl Mario, *Divina Proporción Tipográfica*. La Plata: Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1956.
Rosarivo, Raúl Mario, "Capítulo sexto". En *Historia General del Libro Impreso. II° Congreso de la Industria Gráfica Argentina*.85. Buenos Aires, Ediciones Ureas, 1964.
Tesler, Mario, "Buscando una nueva definición del incunable". *Revista de la Facultad de Lenguas Modernas /de la/Universidad Ricardo Palma (Lima-Perú),* 2004, pp. 199-204. Recuperado de https://core.ac.uk/download/pdf/11880341.pdf
Ugerman, Pablo, "Raúl M. Rosarivo (1903-1966) y las publicaciones periódicas de artes gráficas en Argentina". *Boletín Instituto Investigaciones Bibliográficas*, 2014; 19(1-2), pp. 147-201.

El *Manual práctico para dibujantes de letras con temas atinentes a las artes gráficas*, de Juan G. Trejo

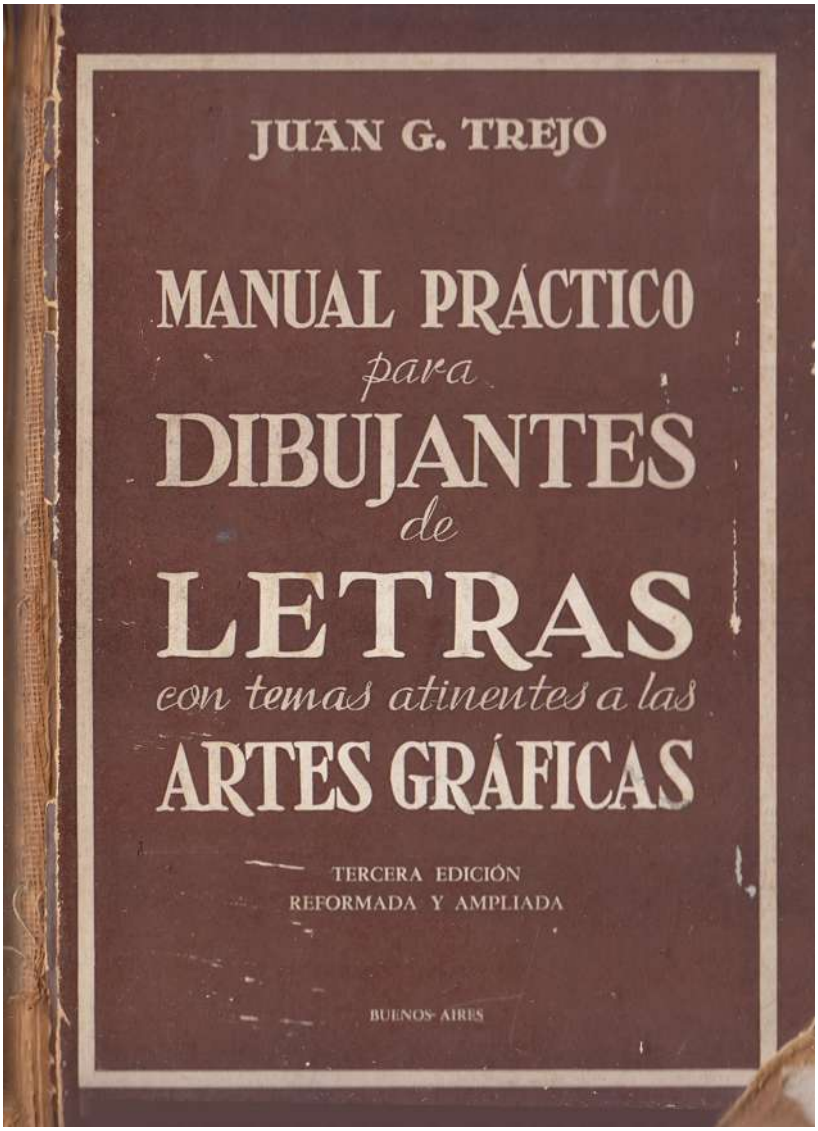
Fabio Ares

A comienzos de los años cuarenta en Argentina, mientras el mundo se debatía en una contienda bélica sin precedentes, los cambios en las tecnologías gráficas y los preceptos del movimiento conocido como "La Nueva Tipografía" transformaban el perfil de los tipógrafos que tuvieron que adaptarse a nuevas realidades.[1] Los antiguos cánones de la actividad se pusieron en crisis ante las nuevas tendencias provenientes de Suiza y Alemania, especialmente desde la década anterior, y nuevos actores se incorporaron a la producción letragráfica, como dibujantes técnicos y publicitarios.

Juan G. Trejo no fue la excepción, ya que como experimentado tipógrafo y docente de artes gráficas y dibujo publicitario, entendió que debía amoldarse a los cambios, y redobló la apuesta mediante la publicación de una obra educativa con pocos precedentes: el *Manual práctico para dibujantes de letras con temas atinentes a las artes gráficas*.

Este texto reseña y analiza la mencionada obra por considerarla una muestra valiosa de la enseñanza de las artes gráficas argentinas de mediados de siglo XX, comparable a los manuales

1. Este fenómeno fue expuesto por Andrea Gergich en "Nueva Tipografía, nuevos tipógrafos. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y la profesionalización de la gráfica local en las primeras décadas del siglo XX". El artículo es parte de una investigación mayor volcada en la tesis de maestría titulada Cuando el diseño aún no era "diseño". El Instituto Argentino de Artes Gráficas y el "proto-diseño gráfico" en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX, Maestría en Diseño Comunicacional, FADU, UBA, 2014.



Portada del *Manual práctico para dibujantes de letras con temas atinentes a las artes gráficas*, de Juan G. Trejo (Col. del autor).

históricos de tipografía europeos, o como el de Benito Hortelano para el caso de Buenos Aires, en el siglo XX, que incorpora además la construcción manual de letras.

Encuadernada en cartoné, de formato 16 por 24 cm y 136 páginas, contó con al menos cuatro ediciones, las primeras a cargo de la editorial El Ateneo (1942 y 1945) y por parte del propio autor (1950 y 1956). Fue impresa en Talleres Gráficos de E. L. Frigerio e Hijo, sito en Perú 1257, Buenos Aires y en Artes Gráficas Bartolomé U. Ghiesino, de la ciudad de Avellaneda.

El prólogo de José Fontana

Desde su segunda edición, la obra contó con un verdadero lujo... el estar prologada por José Fontana, tipógrafo italiano que fue docente de tipografía en la Escuela del Libro de Milán, y más tarde en Buenos Aires, del Instituto Argentino de Artes Gráficas y el Colegio Pío XI. También fue el compilador de un libro indispensable: *El Gráfico Moderno*, editado en nuestra ciudad en 1930. Para muchos, fue el tipógrafo más influyente que actuara en nuestro país a comienzos de siglo XX.

Magistrales fueron sus primeras palabras al afirmar que:

"Alguien dijo que 'el arte de la imprenta' es 'el arte del libro', hubo quien afirmó que es 'el arte de los tipos' y, por ende, del 'alfabeto'. Me quedo con la última definición, pues son tan grandes ya los campos en que desenvuelven sus actividades la imprenta y sus colaterales, las artes del dibujo y de los letreros, que casi puede decirse que ese alfabeto predomina, más que en el libro (...) en otras manifestaciones: el cartel, los letreros y la propaganda en general, criatura inquieta y renovadora ésta, que pasa por doquier y se mete en todo y con todo, penetrando, como el humo, por todas las rendijas de la contextura social."[2]

2. José Fontana en Juan G. Trejo. *Manual práctico para dibujantes de letras con temas atinentes a las artes gráficas*, 3ra. Edición, Buenos Aires, Edición del Autor, 1950, pág. 7.

En un mismo movimiento, Fontana amplía la definición de tipografía, llevándola a todos los órdenes sociales. Precisamente es la atmósfera que rodea a La Nueva Tipografía y a esta obra en particular, un escenario en el cual, a criterio de este autor prevalece la figura de Paul Renner.

Con respecto a Trejo, a quien llama "amigo y colega", el tipógrafo lo definió como "de espíritu inquieto" y especialista en el burilado de planchas tipográficas y el estudio del alfabeto. Respecto de la obra, señaló:

"Faltaba en este joven continente un tratado práctico de tipología aplicada, cosa que ha sido vastamente tratada en otros países, especialmente en Estados Unidos; pues bien, Trejo ha llenado este vacío y presenta a continuación su trabajo –en forma sencilla y correcta, al alcance de todos y útil para toda la gente que vive en y por el alfabeto y los tipos–. Dedicado a perpetuarse en los más diversos materiales retentivos."[3]

Una pieza de corte educativo

Cabe señalar que el libro, tal cual se indica en la portadilla, contó con la aprobación del Ministerio de Educación de la Nación para cursos de Artes Gráficas en Escuelas dependientes de la Dirección General de Enseñanza Técnica, lo que lo convierte en una herramienta para la enseñanza formal.

Pero además, en la introducción a la obra, el propio Trejo amplía los destinatarios cuando se encarga de aclarar que el libro plantea soluciones simples para la enseñanza de las letras "sin maestro"[4] a "cartelistas, dibujantes de afiches y anuncios, maestros y estudiantes".[5] Realmente lo puso al alcance de todos.

3. Ibídem, pág. 8.
4. Juan G. Trejo. *Manual práctico para dibujantes de letras con temas atinentes a las artes gráficas*, 3ra. Edición, Buenos Aires, Edición del Autor, 1950, pág. 9.
5. Ibídem.

Una letra con regla y escuadra. La letra "sencilla" de Juan G. Trejo

Buena parte del contenido del *Manual*, está destinada al método "paso a paso" para la construcción de un alfabeto (mayúsculas) de palo seco geométrica y sin modulación, seleccionado por la "forma sencilla de su construcción, ya que puede ejecutarse totalmente con compás y tiralíneas; carece de óvalos y su espesor es uniforme".[6] La letra es comparada por el propio autor con las fuentes de origen alemán, Futura (Paul Renner, 1927), Cable (traducción local de Kabel, de Rudolf Koch, 1927) y Century [Gothic] (Saul Hess, 1937), asegurando que por sus formas básicas, son conocidas en las imprentas con esos nombres. Para Trejo los elementos constitutivos para la construcción de estas letras son "líneas verticales, horizontales, oblicuas y circulares o semicirculares".[7]

A lo largo de esta sección, aprovechó a brindar datos "para ensanchar o estrechar las letras", y aclara que "no por ser 'flexibles' han de ensancharse o angostarse desmesuradamente (...) por cuanto ello desarmonizaría el conjunto".[8]

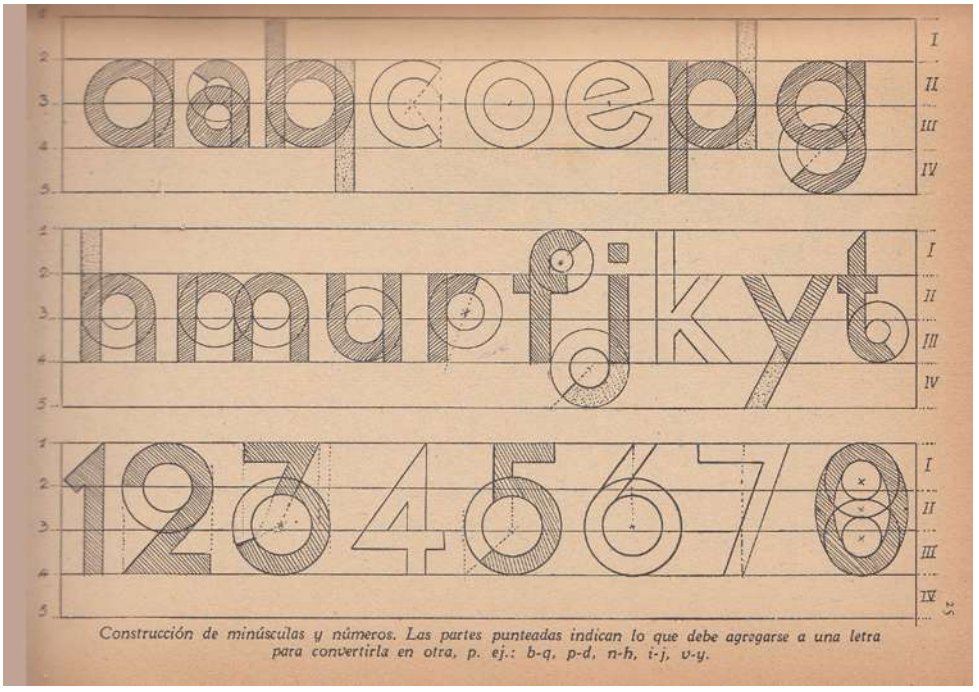
Ningún otro modelo de letra recibió en el libro, el "paso a paso" de la letra "sencilla". Ni siquiera sus minúsculas y numerales, que se agrupan en una única página pentagramada, en: Normales, Ascendentes y Descendentes. Los signos de interrogación, admiración y paréntesis se agrupan en otra página junto con la palabra "Apelar", lo que además de mostrar su lógica constructiva, muestra su posición en el cuerpo en el mismo pentagrama.

De los múltiples estilos tipográficos incluidos, apenas dos exhiben un ejemplo de grilla constructiva, dejando al alumno las decisiones particulares. Estimamos que Trejo prefirió concentrarse en los rasgos generales "para evitar largas explicaciones"[9], y consideró "que el estudiante, a esta altura [estaría] en condiciones de comprender fácilmente".[10]

6. Ibídem, pág. 11.
7. Ibídem, pág. 12.
8. Ibídem, pág. 18.
9. Ibídem, pág. 24.
10. Ibídem.

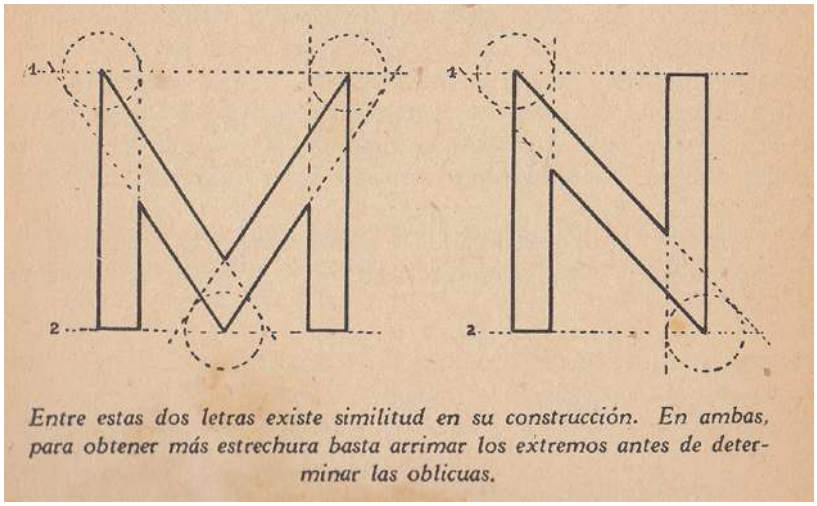
También aprovechó la letra "sencilla" para incluir un apartado para la enseñanza del "Espaciado", al que consideraba un verdadero arte. La primera aproximación la hizo desde la tipografía de plomo, lo que denota su oficio de tipógrafo. Allí explicó lo difícil del espaciado de caracteres físicos, especialmente ante la imposibilidad del ensamble, indicando que para salvar estos contratiempos solían fundirse tipos con ensambladuras.

De ahí en adelante propuso el espaciado "racional"[11] de base matemática como solución a los problemas ópticos que plantea el monoespaciado.



Construcción de las minúsculas y los números.

11. Ibídem, pág. 30.



Entre estas dos letras existe similitud en su construcción. En ambas, para obtener más estrechura basta arrimar los extremos antes de determinar las oblicuas.

Construcción de las letras M y N.



Ejemplo de un espaciado racional. Tomando como base una separación de 2 mm. entre dos letras circulares, se verá que puede llegarse a una separación de 8 mm. cuando se trata entre dos rectas.

DOMINGO
DOMINGO

La primera línea consta de un espaciado uniforme entre letras. Nótese el desequilibrio entre la primera sílaba y la del medio. La segunda línea lleva un espaciado racional, según ejemplo dado en la palabra DORIE. *Se observará que con ello se ha logrado equilibrar el espaciado.*

Espaciado racional propuesto por Trejo.

Las artes gráficas en la obra

Como todo manual tipográfico que se precie, la obra de Trejo incorporó una serie de tópicos de interés o "temas atinentes" para las artes de imprenta.

La composición está presente en los apartados "Cálculo y diagramación de textos", en la que presentó el tema del cálculo tipográfico mediante tres problemas, y en "Cómo se distribuye el texto de un aviso", donde mostró distintas posibilidades de diagramación a través de diez bocetos realizados a mano alzada. La fotomecánica tiene su lugar en "Dibujo para clisés", "Combinación de colores", donde mostró de qué manera debía darse instrucciones al grabador que preparaba los originales. "Cálculo de proporciones en la reducción o ampliación de dibujos y fotografías" y "Dispositivo para calcular las proporciones en la reducción o ampliaciónde dibujos o fotografías" presentaron el problema y la solución para el escalado manual de imágenes.

La sección Sugestiones tipográficas reunió una serie de ejemplos de composición tipográfica, para membretes, facturas, sobres y tarjetas, a dos colores (rojo y negro), y un apartado sobre imposición "para facilitar el echado de páginas a los platineros".[12]

También se incluye una serie de signos especiales para la edición, como los "Signos para corregir pruebas", signos matemáticos, signos varios (químicos, eclesiásticos, astronómicos, zodiacales), "alfabeto Braille para ciegos" y "alfabeto telegráfico Morse".



Signos varios para edición.

12.Ibídem, pág. 101.

El libro como espécimen tipográfico

Tal como solían hacerlo los manuales tradicionales de tipografía, la tercera parte de este libro, incluye una serie diversa de tipografías. Bajo el título Alfabetos, el autor se limitó "a publicar aquellos que [consideró] de aplicación constante en trabajos de diversa índole"[13], dejando afuera de la selección, aquellos tipos a los que llamó "anticuados". Según Trejo,

"hallarían en esa condición el block, la inglesa y el mismo Romano clásico. Quizá sea más propio emplear el vocablo 'cansado', Y este cansancio se debe al uso, desmedido que se hace de una determinada clase de tipo. Apenas surge uno, ya por su novedad o por su belleza, se lo compra. Comienza su faena a trochemoche. Lo vemos en un encabezamiento de papel de cartas, en una etiqueta de perfumes, en volantes de remates, programas de cinematógrafo, etcétera. En poco tiempo se vulgariza tanto, que llega a cansar... y el tipo 'envejece'".[14]

En hojas consecutivas, con la denominación atribuida (o sea con la que solía identificárselos en las imprentas), alternando estilos, con mínimos comentarios sobre su construcción y/o modificaciones posibles (las partes modificadas aparecen rodeadas con líneas punteadas), se suceden los siguientes alfabetos: Romano-clásico, Greco (variación del romano clásico), Otra variación del romano clásico, Fantasía Grotesca (en negativo), Garamond (redondo y cursivo), Románico antiguo, Fénix, Calchaquí, Grotesca cartel, Futura (sombra), Landi Linear, Neón, (sombreado), Radio, Fluidum, Cursiva Ariston, Arabella, Cursiva Liberty, Legende, Caprice, Cursiva Fantasía, Iniciales de Futura, Sirena, Carton, Curvinus, Gilie Gotie, Cartoon (redonda y cursiva), Greco (fantasía), Greco (cursiva), Holandesa (fantasía), Gótico (fantasía), Semirromano moderno, Bodoni (cursiva), Futura (negra condensada), Cursiva (fantasía), Suprema Versalien, Futura Prisma, Ro-

13. Ibídem, pág. 35.
14. Ibídem.

mánico (siglos VIII y XIII), Gótico (siglos XIII y XV), Escritura Germana, Inglesa semimoderna, Cursiva antigua, Ronda, Ronda fantasía, Block antiguo, Góticos, Egipcio antiguo, Gótico antiguo, Gótico moderno y Caracteres Germanos.

A título informativo, en una doble página se incluyó, además, una serie de fuentes tipográficas, "muy en uso"[15] por entonces. Se trata de los tipos: Caslon (old style, bold y light), Garamond (light, bold, bold italic), Century (light, medium, bold, extra bold, extra bold condensed, medium condensed, Bodoni (light, bold, ultra, ultra italic), Pencraft, Piranesi, Stymie (light, bold, extra bold, light condensed, extra bold condensed), Kabel (médium italic, ultra condensed), Gothic (condensed) y Franklin.

La denominación, como en los casos anteriores, responde al "nombre con que se los distingue"[16] en las imprentas. Y se aclaró que esta suele cambiar según la procedencia de los caracteres.[17]

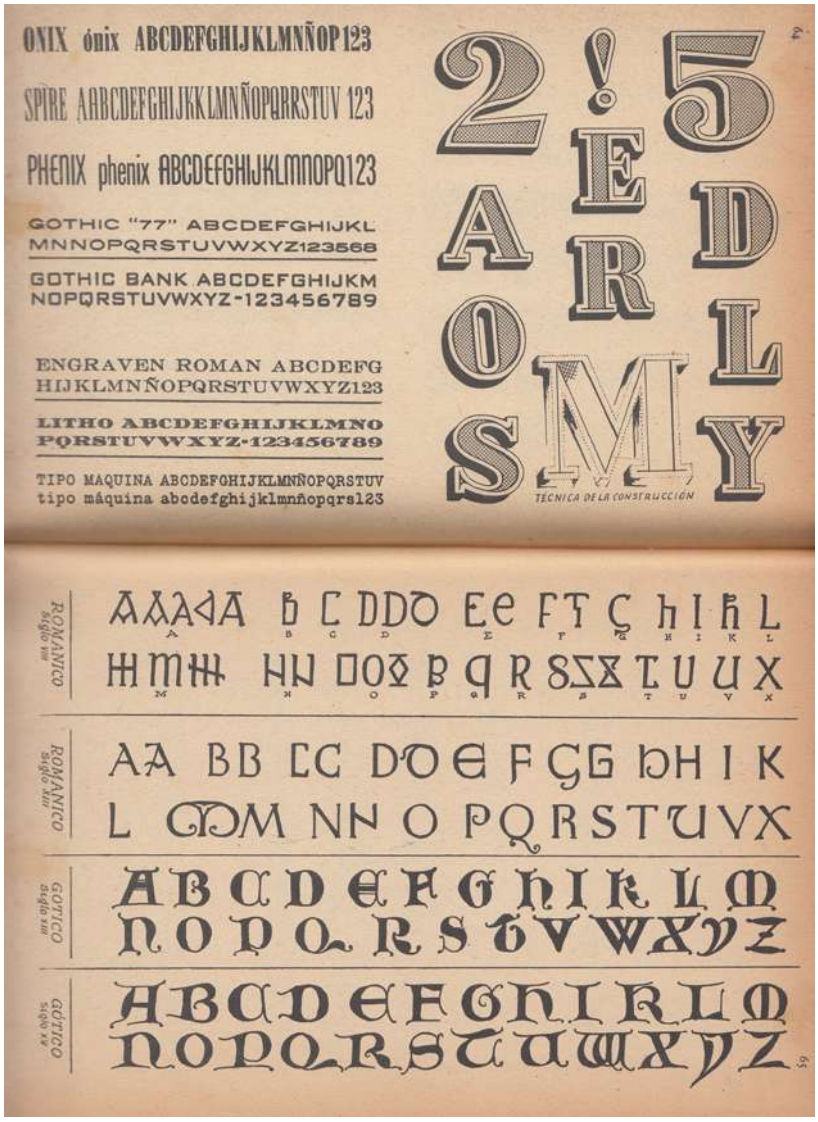
Sobre las tendencias de diseño y las prácticas de las fundidoras expresó Trejo:

> "Pareciera como que los fundidores de tipos, apenas ven surgir un modelo de letra de gran aceptación, se lanzaran en pos de éste, afanosos, introduciéndole una pequeña modificación y, naturalmente, bautizándolo con otro nombre."[18]

A los alfabetos se sumaron iniciales (o capitulares) góticas, con su correspondiente minúscula, y muestras de escritura árabe, etrusca, griego, hebreo y ruso. Además, agrupadas, escrituras "de diferentes idiomas del mundo", como armenio, etíope, bengalí, chino, hitita, jeroglífico, japonés, cuneiforme, cóptico, libanés, malayo, mogol, persa, sánscrito, turco y otros.

Para finalizar la sección se incluyó un modelo de caja tipográfica griega e iniciales modernas y modelos de pergaminos.

15. Ibídem, pág. 61.
16. Ibídem.
17. En referencia a los nombres comerciales originales puestos por las fundidoras y/o casas introductoras de insumos gráficos.
18. Ibídem, pág. 34.



Muestra de letras y alfabetos históricos.

Una experiencia transmedia

Como trabajo para el curso Diseño de Materiales Didácticos Digitales. Narrativas Transmedia (Secretaría de Posgrado, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2018) realizamos un audiovisual sobre la letra "sencilla" de Juan G. Trejo. La acción principal y el centro del relato la constituye una experiencia relatada en forma ficticia por el propio Trejo. Los comentarios del tipógrafo José Fontana, las citas al texto y la reflexión final son acciones secundarias articulan allí los segmentos narrativos de modo alternante. El relato se presentó en tercera persona y de enfoque múltiple, ya que se comunicó la acción desde puntos de vista de distintos personajes, aunque la caracterización de estos será indirecta, porque si bien se presenta a los actores, es el receptor quien los reconoce a través de sus perfiles y acciones. El espacio temporo-social está presente a través del estilo gráfico y de una banda sonora propia de los años cuarenta de siglo XX. Como parte de la misma propuesta transmedia digitalizamos la letra "sencilla", transformándola en la fuente tipográfica Trejo (2018), una forma de unir el pasado con el presente, recuperar y poner en valor patrimonial parte de la obra de este autor.



Fotograma del audiovisual sobre la letra "sencilla".



Hoja especímen de la fuente diseñada por el autor
y bautizada "Trejo" en honor al tipógrafo.

Fuentes consultadas

ARES, Fabio Eduardo (3 de junio de 2018). La Letra "Sencilla" de Juan G. Trejo [Video]. Vimeo. Disponible en *https://vimeo.com/273199917*

ARES, Fabio Eduardo (6 de junio de 2018). La Letra "Sencilla" de Juan G. Trejo (versión reducida). [Video]. YouTube. Disponible en *https://www.youtube.com/watch?v=J0Lc65MBwME&t=98s*

GERGICH, Andrea, "Nueva Tipografía, nuevos tipógrafos. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y la profesionalización de la gráfica local en las primeras décadas del siglo XX" en Ares, Fabio Eduardo (comp.), *En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1780-1940),* Buenos Aires, Dirección General Patrimonio, Museo y Casco Histórico del GCBA, 2018.

Trejo, Juan G., *Manual práctico para dibujantes de letras con temas atinentes a las artes gráficas*, 3ra. Edición, Buenos Aires, Edición del Autor, 1950.

El bibliógrafo Domingo Buonocore (1899-1991): comentarios sobre la producción escrita de un precursor de los estudios del libro y la imprenta

Marina Garone Gravier

Introducción

La primera vez que oí el nombre fue de boca del ortotipógrafo José Martínez de Sousa, en Barcelona en 2008. En esa oportunidad, al decirle que yo era oriunda de Santa Fe, Argentina, él me respondió: "de allí fue un gran maestro del que aprendí muchísimo, Domingo Buonocore". Tardé años en atar cabos y darme cuenta, no solo que Martínez de Sousa citaba literalmente las obras del bibliógrafo argentino entre sus fuentes de consultar, sino que de algún modo bautizó uno de sus libros clave en consonancia con las del sudamericano. Además en su *Diccionario de tipografía y del libro*, Martínez de Sousa explícitamente señala que Buonocore reseñó una nota cuando salió la primera edición. Es decir que al menos hasta diciembre de 1975 mantuvieron comunicación.

José Domingo Buonocore nació en Calchaquí, Santa Fe, Argentina, el 22 de mayo de 1899. Se graduó de Profesor en Letras en la Escuela Normal de Profesores "Mariano Acosta", en Buenos Aires (1922) y realizó la carrera de derecho en la Universidad Nacionalde La Plata. En Santa Fe fue profesor en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Nacional del Litoral durante dos periodos 1937-1946 y 1945-1960, respectivamente, donde impartió: Derecho Agrario, Rural, Minero y Administrativo. Pero además, dentro de su trayectoria en dicha Universidad



Al doctor Domingo Buonocore distinguen en el ciclo "Valores santafesinos"

Ante crecida concurrencia tuvo lugar un nuevo acto del ciclo "Valores Santafesinos" que, por segundo año consecutivo, viene organizando la comisión de cultura del Club del Orden, para distinguir a profesionales y artistas de nuestro medio por la meritoria labor realizada en sus respectivas disciplinas.

El diploma de honor le fue entregado esta vez por el presidente de la entidad, escribano Miguel A. Irigoyen, al doctor Domingo Buonocore, por su consagración a los libros.

La presentación estuvo a cargo de la señora Catalina Pistone, directora del Archivo Histórico de la provincia, quien puso de relieve los rasgos dominantes y la fecunda obra cumplida en nuestro medio y con proyecciones continentales, por el doctor Buonocore, en bibliotecas y archivos, destacando sus esfuerzos y tenacidad en "difundir la misión del libro, el escritor, la imprenta, la lectura, la biblioteca, el bibliotecario, el bibliófilo y el librero".

Finalizada la presentación y antes de ceder la palabra al homenajeado, el doctor Jorge Taverna Irigoyen, presidente de la comi-

El Dr. Buonocore en un momento de su disertación en el Club del Orden

ces rectangulares de pergamino, todos manuscritos, constituyen las expresiones más remotas precursoras del libro propiamente dicho de nuestros días".

Después llegaría el papel y la tipografía que, con Gutemberg, alcanza en 1440 la articulación de la voz humana. Desde entonces la imprenta "tiene el significado profundo de una verdadera liberación" y surgen, precisamente, "en el hermo-

te a la "crisis del libro argentino", señaló que, si aquélla está signada por la pérdida de nuestra posición editorial rectora en Hispanoamérica, éste no ha perdido su prestigio y calidad inmanentes.

En verdad no es fácil conciliar los intereses específicos de la creación, la elaboración y la circulación del libro —agregó—, pero existen antecedentes apro-

Nota de prensa de una de las presentaciones de Buonocore.

tuvo funciones como director de la Biblioteca de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales en los mismos lapsos antes señalados.

En Buenos Aires, fue director de la Biblioteca del Congreso de la Nación (Buenos Aires, 1961) y perteneció a la Asociación de Bibliotecarios Graduados de la República Argentina (ABGRA), en

calidad de socio honorario. Buonocore falleció en Santa Fe el 8 de febrero de 1991.

Su producción escrita es amplia y comprende numerosas obras sobre la historia del libro, la imprenta y la bibliología, de impacto no solo nacional sino iberoamericano como lo señala la mención que hice al inicio del cariñoso recuerdo que le tiene Martínez de Sousa. A continuación comentaré cronológicamente algunas de sus obras. De su producción en tierra santafesina, que será la más abundante, podemos resaltar los libros editados por la universidad y editorial Castellví, fuera de estas casas será publicado por Myramar y El Ateneo, ambas de Buenos Aires. Las obras más tempranas arrancan en la década de 1940: *Guía para fichado y catalogación*, publicada por la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, de la Universidad Nacional del Litoral, e impresa en esa misma ciudad en la imprenta la Universidad, en el año 1941. Al año siguiente publicó *La biblioteca como instrumento de Cultura Universitaria* (Santa Fe, 1942). Ese mismo año y entrando en materias más especializadas realizó *Elementos de Bibliotecología*, que tuvo de hecho numerosas ediciones (2ª ed. 1948; 3ª ed. 1953), salidas de una de las casas líderes en materia de estudios del libro en Santa Fe: Castellví.

En la "Advertencia" de la edición de 1953 firmada por el departamento de Editorial Castellví SA, se indicaba que se seguía con la colección denominada "Serie Bibliotecológica", que publicaría obras fundamentales de autores argentinos y extranjeros. Además se señalaba que "La bibliotecología era entonces una rama del saber que ha sido poco cultivada por los estudiosos del país" [1953, p. XIII] y que las primeras contribuciones –con un criterio sumario y enciclopédico– sobre el tema databan de los años 1940. La nueva serie pretendía entonces dar preferencia a trabajos parciales o de carácter monográfico, vinculados orgánicamente entre sí.

Para la época en la que apareció el libro, ya había escuelas del ramo en Buenos Aires, Eva Perón (es decir La Plata, entre 1952 a 1955), Rosario, Córdoba, Gualeguaychú y Santa Fe, esta última



Portada de la edición de *Elementos de Bibliotecología.*

estaba recientemente fundada por el gobierno de la provincia, por ello esta colección buscaba aportar libros para el ejercicio de docente a la vez que podrían ser manuales de utilidad para los bibliotecarios en actividad. En el "Prefacio", al autor menciona que la primera edición de esta obra:

"Apareció bajo la forma modestísima de un opúsculo, hace cabalmente diez años, es decir en 1942. En la segunda edición, publicada en 1948, explicamos las innovaciones de que fue objeto con relación al texto primigenio y formulamos, de paso, algunos juicios acerca del desarrollo y estado actual del sistema bibliotecario argentino y de la bibliografía sobre la materia. Signo revelador del interés creciente por esta disciplina, lo constituye el hecho de que a menos de tres años de aparecida la edición anterior, vea la luz esta tercera, aumentada en la parte doctrinaria y simplificada en los apéndices con la eliminación de algunos e inclusión de otros nuevos. [...] En efecto, mantenemos el contenido

de materias y los lineamientos básicos del plan original, pero hemos ampliado, con nuevos datos, diversos capítulos, especialmente los que se refieren a la historia del libro y de la imprenta, formas y modalidades del impreso y los dos relativos a la catalogación." [1]

El prefacio de la segunda edición es una pieza digna de releerse hoy con mucha atención ya que es un crudo recuerdo del estado de la cuestión bibliográfica en 1948, con plena actualidad, en la que Buonocore criticaba que no existía una política bibliotecaria orgánica del país, y proponía entre otras cosas crear un Instituto Bibliográfico Argentino que articulara las diversas tareas de inventario del patrimonio libresco nacional, entre otras más.[2]

Nos interesa reseñar que la editorial y librería Castellví fue, junto con Editorial Colmegna, uno de los hitos señeros de la edición santafesina. La editorial Castellví tuvo una vida intensa y complicada. Padeció un incendio que aconteció en junio de 1950 donde se perdió la mayor parte del sello y cuatro años más tarde inauguró un salón de lecturas. En la década de los años 50 se convirtió verdaderamente en el epicentro de las ediciones de libros sobre libros en la Argentina inaugurando inclusive un nuevo modelo de exhibición de libros al público con vidrieras ricamente adornadas.[3]

A pesar de estar publicando en Castellví, Buonocore no dejó de publicar en la imprenta universitaria santafesina como lo demuestra el catálogo de la *Exposición de libros, manuscritos, autógrafos y documentos de la biblioteca del doctor José Luis Busaniche*

1. Domingo Buonocore, 1953, pág. XVI.

2. Domingo Buonocore, 1953, pág. XXI.

3. *El Litoral*, martes 13 de junio de 1950. Estalló un incendio. Disponible en http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/22531/?page=4
El Litoral, lunes 9 de agosto de 1954. Historia de américa en inglés. Disponible en http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/24017/?page=2
El Litoral, sábado 16 de octubre de 1954. Disponible en http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/24084/?page=3
El Litoral, domingo 10 de julio de 1955. Sucesos: Celebraciones. Festividades: Día del Comercio Argentino. Interés: Fotografías. Disponible en http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/24343/?page=2. Disponible en http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/24343/?page=2&zl=2&xp=-252&yp=-150


"SURGE UNA NUEVA EDITORIAL ARGENTINA"

9 de JULIO

1816

1955

Nota donde se anuncia la salida de la colección *El Litoral,* de Castellví.

(Santa Fe, Imprenta de la Provincia, 1951), del cual hizo el Prólogo y notas bibliográficas.

Para poner en contexto y comprender mejor la ubicación estratégica de la obra de Buonocore, es posible señalar que en la "Serie bibliotecológica" de Castellví aparece imprescindible *Tratado de bibliología,* de J. Frederic Finó y Luis A. Hourcade y se anunciaba, como obra en preparación, *Bibliotecas infantiles y escolares*, de Domingo Buonocore y Delia Travadello. En esa editorial nuestro autor publicará el *Vocabulario bibliográfico*, que lleva por subtítulo: "Términos relativos al libro, al documento, a la biblioteca y a la imprenta. Para uso de escritores bibliográficos, bibliófilos, bibliotecarios, archivistas, libreros, editores, encuadernadores y tipógrafos" convirtiéndose de este modo en una obra de referencia

ineludible para quienes estén interesados en conocer el estado de la cuestión de las artes del libro (gráficas y tipográficas) en aquél periodo. Ese curso y beta de acción de don Domingo no paró ahí ya que unos años más tarde sacará a la luz: *El mundo de los libros: páginas sobre el libro, el escritor, la imprenta, la lectura, la biblioteca, el bibliotecario, el bibliófilo y el librero* (Santa Fe, Castellví, 1955) del que hizo "selección, prólogo y notas".

Si solo el listado de las obras antes mencionadas ya le habían dado una proyección en Argentina y la región, fue a partir de su participación en proyectos de la UNESCO, durante la década de 1960, que Buonocore terminó por afianzar su dimensión en los estudios bibliográficos internacionales. El *Vocabulario bibliográfico* (Trad. del Vocabulario de la UNESCO, 2ª ed. París, UNESCO, 1962), tuvo amplia repercusión en los territorios de habla hispana y era material de referencia en la mayoría de las bibliotecas de la región.

En las obras vinculadas directamente con el ámbito de la bibliotecología sobresale su *Diccionario de Bibliotecología: términos relativos a la bibliotecología, bibliografía, bibliofilia, biblioteconomía, archivología, tipografía y materias afines,* cuya primera edición apareció en su casa santafesina de Castellví en 1963 pero cuya segunda edición aumentada, saldría en Buenos Aires del sello de Marymar en el año de 1976. Esa segunda edición, que ahora había cambiado su título por "términos relativos a la bibliología, bibliografía, bibliofilia y materias afines", apareció en la Colección bibliotecología y documentación dirigida por Profesor Roberto Couture de Troismonts, quien prologaba la obra. En esa nueva casa editorial, en la nota preliminar el autor señalaba:

"La presente segunda edición es en realidad la tercera, si tenemos en cuenta que la primera iniciativa del autor, comienza con el *Vocabulario bibliográfico*, aparecido en 1952; diez años después aparece el *Diccionario*, en su primera versión y, ahora, a más de diez años de la anterior, tenemos la satisfacción de presentar esta nueva edición. En total, desde la primera compilación, se han incorporado 2036 nuevos vocablos,

definiciones, modificaciones y ampliación de conceptos. [...] El *Diccionario* contiene un número importante de nuevos artículos que corresponden a datos bibliográficos sobre bibliógrafos, editores, impresores, libreros, bibliotecarios, coleccionistas y escritores, sea de personas recientemente fallecidas o de otras importantes figuras que hacen a la historiografía del libro."

En el prólogo de la primera edición (Santa Fe, 22 de enero de 1963), se explica el cambio de la palabra *Vocabulario* por la de *Diccionario*, y en el prefacio se señala que:

"En Hispanoamérica, es poco lo aprovechable, sin desconocer en lo que hace a nuestro país, el enorme impulso de perfeccionismo y adelanto estético que ha alcanzado la industria del libro durante los últimos cincuenta años. Con la excepción de los diccionarios de Juan B. Iguíniz y de Beatriz Massa de Gil –ambos de México– no conocemos otras fuentes acerca de la materia. El primero, compilación de artículos breves, y el segundo, registro de definiciones de vocablos de biblioteconomía con equivalencias al idioma inglés, son de útil consulta y revelan una labor estimable. [...] En lo que atañe a la tipografía, son excelentes los tratados de Giráldez y de Martínez Sicluna, ambos aparecidos en la madre patria. No hemos podido consultar, pese a nuestro empeño, el clásico libro de José Juan Morato, *Guía práctica del compositor tipográfico*, Madrid, 1900, del cual la editorial Hernando, de la misma capital, estampó una reedición en 1933."

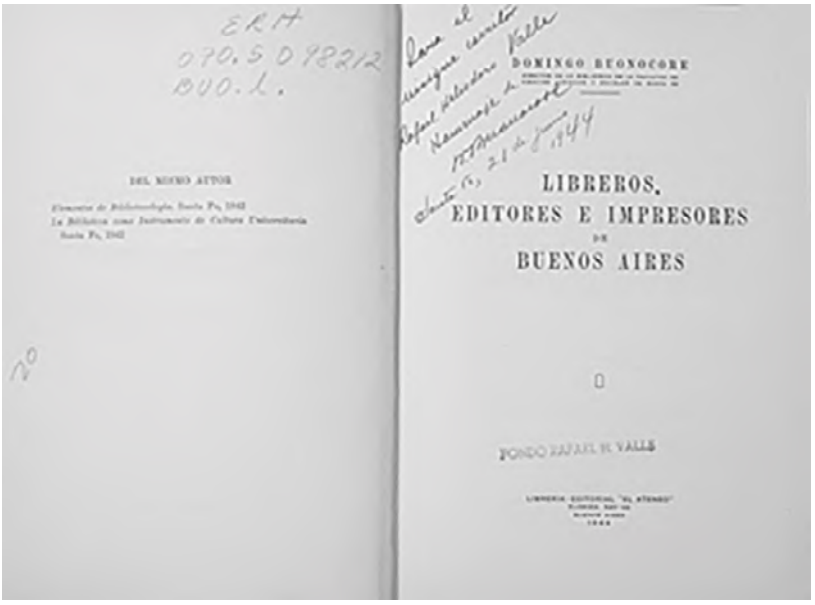
La obra contaba además con un importante dato editorial adicional, el POST SCRIPTUM que transcribo *in extenso* por la abundante información ofrece:

"Esta segunda edición debió ser publicada por Bowker Argentina, a instancias de Mary C. Turner, estudiosa con vocación por los temas de la bibliotecología y extraordinaria animadora de la empresa mencionada. A tales fines se formalizó el respectivo contrato de edición en octubre de 1973. Es de deplorar que, casi imprevistamente, razones de fuerza

mayor sobrevinientes, de todos conocidas, hayan impedido que ese propósito se concretara en el momento oportuno. Así, las cosas, una coyuntura feliz hizo que Ediciones Marymar mediara espontáneamente para tomar a su cargo la publicación del libro. Gracias, pues, a su buena voluntad y entusiasta interés, la presente obra logra ver de nuevo la luz bajo los auspicios de su sello editorial. La bibliografía consultada, cuya nómina se consigna al final, es anterior, lógicamente, a la fecha de este prefacio, con la única excepción del *Diccionario de tipografía* y del libro, por José Martínez de Souza, excelente y completísimo repertorio llegado a nuestras manos en vísperas de entregar el original al editor. Esa causal nos ha impedido una lectura atenta de sus páginas, limitando por ello su cita a dos o tres referencias, con motivo de otras tantas palabras definidas. Abrigamos la esperanza de confrontar más detenidamente esta importante fuente de estudio con nuestro trabajo y exponer sus resultados, mediando el favor del público, en una futura edición.D.B, Santa Fe, 20 de febrero de 1975."

Entre los últimos títulos que hemos localizado de nuestro autor está: *Abel Cháneton: escritor, jurista y bibliófilo,* aparecido en Buenos Aires, en la colección Semblanzas del sello Aljibe, en el año 1984. Cháneton ejerció el cargo de intendente de la ciudad de Neuquén entre 1908 y 1911.

Como mencionamos antes, Buonocore tuvo pronto un prestigio y renombre internacional. A manera de ejemplo diré que la Biblioteca Nacional de México (BNM) cuenta con una serie de sus obras, por ello y a partir de su revisión y análisis de las mismas, en estetexto me interesa además de ofrecer sus datos biográficos, analizar los libros de forma tal que nos permita para aquilatar el impacto que ha tenido en la formación de los temas bibliológicos y bibliográficos, ya que es sabido que su *Diccionario de Bibliotecología...* ha sido una obra indispensable para los alumnos y profesionistas de la bibliotecología de nuestro país especialmente durante la década de los cincuenta, sesenta y aún de los setenta. A este respecto vale la pena señalar que su título *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires,* Librería-editorial



Ejemplar autógrafo de Buonocore en la BNM (Foto: de la autora).

El Ateneo, 1944, está dedicado de su puño y letra al intelectual hondureños radicado en México, Rafael Heliodoro Valle.

Para cerrar este breve recuento retomandola cita de la bibliotecaria Josefa Sabor, coetánea de Buonocore:

"El paso de Domingo Buonocore por la bibliotecología argentina se inserta, en buena suerte, en una época caracterizada por la presencia de bibliotecarios que, poseyendo una sólida cultura humanista y centrando su interés en acrecentar los fondos de sus bibliotecas, supieron sin embargo mostrarse sensibles a las innovaciones técnicas. Éstas habían comenzado a llegar hasta nosotros desde el mundo anglosajón y la Biblioteca Apostólica Vaticana, apuntando, reunidas en un haz, a la modernización de los catálogos y al desarrollo de los servicios."[4]

4. En Estela Morales Campos en *Forjadores e impulsores de la bibliotecología latinoamericana*. México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, Sistemas Bibliotecarios de Información y Sociedad, 2006, págs. 44-45.

Fuentes de consulta

Libros de Buonocore en la Biblioteca Nacional de México:
Buonocore, Domingo. *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires,* Buenos Aires: El Ateneo, 1944.
Buonocore, Domingo*, Elementos de bibliotecología,* Santa Fe, Argentina: Castellví, 1952.
Buonocore, Domingo*, El mundo de los libros: páginas sobre el libro, el escritor, la imprenta, la lectura, la biblioteca, el bibliotecario, el bibliófilo y el librero,* Selección, prólogo y notas por Domingo Buonocore, Santa Fe: Castellví, 1955.
Buonocore, Domingo*, Bibliografía literaria y otros temas sobre el editor y el libro,* Santa Fe: Instituto Social, Universidad Nacional del Litoral, 1956.
Buonocore, Domingo*, Vocabulariumbibliothecarii,* collaborator for Russian E.I. Shamurin; collaborator for Spanish Domingo Buonocore, Bruges: UNESCO, 1962.
Buonocore, Domingo*, Diccionario de bibliotecología: términos relativos a la bibliotecología, bibliografía, bibliofilia, biblioteconomía, archivología, documentología, tipografía y materias afines*, prólogo de Roberto Couture de Troismonts, Buenos Aires: Marymar, 1976.

Fuentes secundarias:
Buonocore, Domingo, Nota de Opinión, *El Litoral*, 29 de Junio de 1943.
Buonocore, Domingo, *El Litoral*, 31 de diciembre de 1943, 00003. Literatura.
Buonocore, Domingo, Nota de Opinión, *El Litoral*, 6 de octubre de 1948.
Buonocore, Domingo, Literatura, *El Litoral*, 7 de febrero de 1954.
Buonocore, Domingo, Columna Literaria, *El Litoral*, 11 de abril de 1954.
Buonocore, Domingo, Día del Libro, *El Litoral*, 13 de junio de 1954.
Buonocore, Domingo, Quesada, Ernesto, *El Litoral*, 15 de agosto de 1954.

Buonocore, Domingo, nota de opinión, *El Litoral*, 27 de julio de 1955.
Buonocore, Domingo, nota de opinión, *El Litoral*, 1° de septiembre de 1955.
Buonocore, Domingo, Nota de Opinión, *El Litoral*, 17 de septiembre de 1955.
Buonocore, Domingo, Inauguraciones, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Declaraciones, *El Litoral*, 2 de abril de 1957.
Buonocore, Domingo, Distinciones, *El Litoral*, 25 de septiembre de 1979.
Morales Campos, Estela, *Forjadores e impulsores de la bibliotecología latinoamericana,* México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, Sistemas Bibliotecarios de Información y Sociedad, 2006, págs. 44-45.
Sin autor. Estalló un incendio, *El Litoral*, martes 13 de junio de 1950. Disponible en http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/22531/?page=4
Sin autor. Historia de América en inglés, *El Litoral*, lunes 9 de agosto de 1954. Disponible en http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/24017/?page=2
Sin autor. *El Litoral*, sábado 16 de octubre de 1954. Disponible en http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/24084/?page=3
Sin autor. Sucesos: Celebraciones. Festividades: Día del Comercio Argentino. Interés: Fotografías, *EL Litoral*, domingo 10 de Julio de 1955. Disponible en http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/24343/?page=2

Referencias electrónicas:

Sin autor. Colmegna: recuerdos de un hito en la cultura santafesina. Disponible en http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/articulo/portada/. Disponible en http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2011/03/19/nosotros/NOS-11.html
Sin autor. Datos biográficos de Josefa Sabor. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Josefa_Sabor

Talleres de imprenta e industria gráfica en Mataderos

Fabio Ares

Introducción

Para entender la historia de la imprenta en la ciudad de Buenos Aires es necesario vincular esta actividad con los diversos aspectos que rodean su práctica, como la fundición de tipos, la provisión de insumos, la producción de grabados, la fabricación de papel, etcétera; pero además, con el contexto político, económico, social y cultural. También con la evolución de la trama urbana.

Como pudimos ver en estudios previos, la imprenta llegó en 1780, en tiempos del virreinato, para producir impresos administrativos, pero inmediatamente sirvió para fines educativos, religiosos y sociales. El único taller tipográfico, la Real Imprenta de Niños Expósitos, se ubicó en el casco histórico, a metros del Cabildo, y tuvo el monopolio de impresión hasta 1815, por lo que además produjo los primeros periódicos y los impresos revolucionarios.

Los talleres que se abrieron a partir de 1815 se ubicaron en los alrededores de la plaza, en el actual barrio de Montserrat. Hablamos de imprentas modestas, artesanales, del tipo "gutenberiano", con una o dos prensas. Más adelante, tras la época de Rosas y a partir de 1941, irán incorporando la fuerza motora gracias a la fuerza del vapor. Se producen impresos de diversa índole, desde naipes hasta periódicos y libros que combinan tipografía y litografía.

La pequeña imprenta se hizo industria multigráfica[1], aumentó su capacidad instalada y necesitó buscar nuevos horizontes,

1. Los establecimientos multigráficos trabajaban simultáneamente con varios sistemas de impresión, además de poder realizar allí mismo las tareas complementarias específicas del rubro, como la utilización de métodos fotográficos para obtener las formas de impresión. También realizaban todo el proceso industrial de producción de impresos (desde la composición hasta la encuadernación). A su vez, este tipo de empresas se encargó de la producción a gran escala de diarios y revistas, envases y papelería comercial, etcétera.

para lo que eligió los barrios periféricos. Barracas pasará a ser la zona que reunirá los principales establecimientos a partir de las últimas dos décadas del siglo XIX. Basta mencionar los casos de Kraft y Peuser y más tarde el de la Compañía General de Fósforos, antecesora de la imponente Compañía Fabril Financiera.

La incorporación de gran cantidad de obreros a los talleres gráficos, promovió el nacimiento de las asociaciones mutuales y los gremios gráficos. Las tareas se especializaron y los avances tecnológicos –como la incorporación de la linotipia y el poder del gas y la electricidad para alimentar los motores–, dejaron las primeras huelgas y los primeros sectores gráficos desplazados. Estos oficiales son los que se independizaron para abrir su propio emprendimiento de impresión, de escala reducida, que buscó los nuevos barrios, desde el centro a la periferia, acompañando la explosión demográfica que implicó la inmigración y el desarrollo urbanístico que promovió la ciudad moderna.

Las primeras décadas del siglo XX encontraron una rama gráfica con un elevado nivel de especialización, por un lado con la consolidación de grandes establecimientos de impresión que incorporaron las novedades tecnológicas como el *offset* y el rotograbado (luego huecograbado), con la incorporación de sección de imprenta rotativa en los diarios y revistas, y por el otro, con la apertura de imprentas comerciales de escala más modesta, asociadas a las zonas más céntricas y/o a las principales arterias de las barriadas más alejadas, que por lo general comenzaron con el sistema tipográfico y más tarde sumaron nuevas tecnologías. A partir de mediados de siglo, muchos de ellos se transformaron en prósperos negocios.

La imprenta entre las principales actividades productivas del barrio

El informe[2] sobre Mataderos producido en 2009 por el Ministerio de Desarrollo Urbano del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, muestra la estructura territorial del barrio atendiendo a la distribución en el área de los diferentes usos del suelo. Su finalidad es identificar patrones que hacen a la dinámica económica, social y territorial del barrio, por lo cual constituye una valiosa fuente de datos.

Uno de los tópicos estudiados fue la actividad de los 981 edificios productivos identificados. De los que fue posible determinar la actividad particular del establecimiento[3] –tarea dificultosa por una tipología barrial asociada al perfil residencial–, la amplia mayoría se trataba de frigoríficos (48 %), seguida por una serie de establecimientos productivos vinculados al procesamiento de productos derivados del ganado que era comercializado en el Mercado de Hacienda; luego se identificaron metalurgias (6 %), producción maderera (4 %). La quinta actividad correspondió a las imprentas (3 %). Si bien el porcentaje es bajo respecto del total, se podría decir que está entre las principales industrias barriales.

Respecto de la distribución territorial, y en concordancia a lo señalado por el informe para todos los establecimientos, las imprentas se concentran en el área central del barrio y su densidad disminuye hacia la periferia. La distribución geográfica de los locales "a la calle"[4] muestra una mayor concentración sobre las avenidas Directorio y Juan Bautista Alberdi. Hacia los lados de estos ejes y hacia afuera del barrio, los talleres muestran una distribución tendiente a la dispersión.

2. Los informes barriales se produjeron desde el 2006 hasta el 2009, al año siguiente que se sancionara la Ley de Comunas (N° 1777). La ciudad se encuentra organizada en quince comunas. Mataderos integra la Comuna 9, junto con los barrios de Liniers y Parque Avellaneda.

3. Nada menos que en el 84,1% de los casos fue imposible determinar la actividad que se realizaba.

4. Por lo general son establecimientos gráficos más vinculados al área de servicios.

El 4,3 % de los locales barriales encontrados se dedican a la actividad industrial, o sea a la elaboración y venta de su producción. Este sector se divide en nueve rubros: elaboración de productos alimenticios (51 %), en segundo lugaraparecen los establecimientos de edición e impresión (19 %), seguidos por vidrierías (9 %), madereras y carpinterías (7 %), zinguerías, tornerías y locales de producción de bienes metálicos (4 %), y locales de elaboración de cerámicas, matafuegos, productos textiles y "otros" (10 %).

En cuanto a la conformación territorial se destaca que alrededor del Mercado de Hacienda se localizaron importantes industrias. Primero se instalaron graserías, triperías, fábricas de embutidos y curtiembres. En la década del veinte se construyó la planta fabril del frigorífico Núñez y en las dos décadas siguientes se instalaron vecinos destacados que trabajaron otros ramos.[5]

En 1929, abrió el primer establecimiento relacionado con el rubro de la impresión, el Establecimientos Papeleros Denti SA, con sede en Directorio 5972.

Justo Suárez "imprentero"
"El Torito", ícono del boxeo nacional y deportista emblemático de Mataderos, posó para una fotografía junto a una máquina planocilíndrica de la imprenta de la revista *El Gráfico*. Fue en el año 1930, años antes de la llegada de la imprenta al barrio.[6]

5. En 1930 se instaló la industria de marmolería y la primera fábrica de aguas gaseosas de la Argentina, en 1931 la textil Lamuraglia, en 1934 la Química Villa Aufricht, en 1942 la maderera Martota y el laboratorio Lersan y en 1945 la Fábrica de Medias Rocatagliata. Ministerio de Desarrollo Urbano, Ibídem, p. XX.

6. Fuente: https://www.elgrafico.com.ar/articulo/1056/23597/1930-justo-suarez-en-el-grafico.

Primero el papel. La papelera Denti

El período entre guerras marca un crecimiento para la industria papelera nacional, fomentada por una mayor demanda local de papel, a partir de la mejora de la situación económica, y el aumento del consumo de impresos propiciado por una mayor alfabetización de la población.

Especialmente por estos años –alrededor de 1930–, además de la papelera Denti abrieron *holdings* fabriles en los alrededores de Buenos Aires, como Alsina, Risch y Cía.; Berti, Jelem y Cía. y Neumann y Cía.

"La industria papelera moderna se caracterizó por ser una actividad intensiva en capital. Las grandes inversiones requeridas para instalar la industria y las economías de escala derivadas de la adquisición de grandes volúmenes de insumos, de una producción masiva y de la organización de la comercialización alentaron la formación de grandes empresas. Este proceso confirió al mercado un carácter oligopólico. Muy tempranamente, se observaron fenómenos como la fusión de firmas, la formación de cárteles y diversas prácticas de control de la oferta. El predominio de la gran empresa fue particularmente importante en la fabricación de papel prensa. Además, en este sector se manifestó una tendencia a la conformación de plantas que integraban la producción de pulpa y papel."[7]

Cabe también destacar la conformación de las dos más grandes del sector, la compañía La Papelera Argentina, en 1926, "como resultado de la fusión de La Argentina, con establecimiento en Zárate, El Fénix de Campana y Casati de San Nicolás. Una vez formada la nueva empresa, la Compañía General de Fósforos vendió la fábrica de Bernal. Desde ese momento los cuatro establecimientos más grandes del país quedaron unidos en el nuevo

7. Badoza, Silvia y Claudio Belini. "Origen, desarrollo y límites estructurales de la industria del papel en la Argentina, 1880-1940", *Revista de Historia Industrial* Nº 53, Año XXI, Barcelona, Departament d´Història i Institucions Econòmiques de la Universitat de Barcelona, 2013, p. 112.

consorcio papelero".[8] Y la inauguración de Celulosa Argentina, en 1929, en Capitán Bermúdez, empresa que elaboraba pastas celulósicas a partir de desperdicios de las cosechas (paja de trigo). Esta producción permitió en la década siguiente sustituir parcialmente las importaciones[9] para alimentar la demanda local de pulpa. Aun así, la industria continuó sin elaborar papel para diarios. "Entre 1920-1924 y 1925-1929, las importaciones de papel de diarios ascendieron un 101 %, las de papel para envolver un 83 % y las de papel obra un 81 % (...) Por entonces, se calculaba que la industria abastecía solo el 25 % del consumo doméstico."

Conocer las dinámicas propias de la industria del papel resulta importante para intentar comprender los porqué de las características de un establecimiento de pequeña escala, como fue Denti.

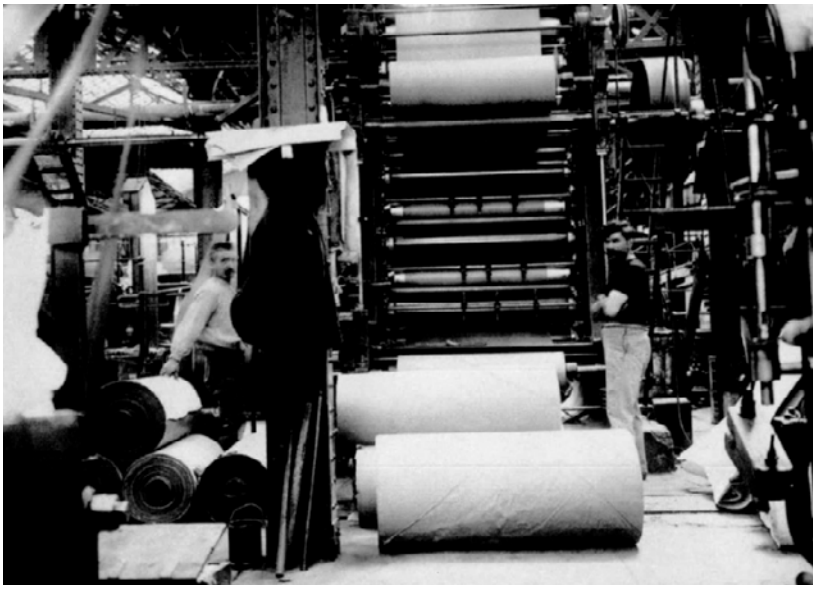
Por empezar, lo curioso de su ubicación, las fábricas y pasteras se ubican a la orilla de grandes cursos de agua, ya que la producción de pasta y papel involucra este elemento en cantidad y calidad. En ese contexto, no podemos pensar al cercano arroyo Cildáñez, como fuente de esta materia prima, incluso nos preocupa que hubiera sido, al menos en un principio, receptor de los desechos de la fábrica.

Tenemos que pensar en Denti como una fábrica de escala reducida y no integrada, es decir que no incorporaron la totalidad del proceso de producción (pulpa y papel), ni eran capaces de producir una amplia variedad de papeles, lo que implicaba una menor inversión de capital.

"En este caso, las firmas se localizaron en las cercanías de los centros consumidores. La mayoría eran pequeñas fábricas con una sola [máquina] Fourdrinier instalada. Las líneas de productos más desarrolladas fueron las relacionadas con las artes gráficas (papel de impresión y es-

8. Ibídem, p. 126.

9. La lejanía de los recursos forestales y el alto costo de los fletes internos inclinaban la balanza en favor de la introducción de pulpa de madera europea.



Papelera Argentina, Zárate, c. 1930. Fuente: "Producción y trabajo en la Argentina: memoria fotográfica 1860-1960". (Col. Luis Príamo).

critura) y la actividad económica general (papel de envoltorio y cartón) mientras que continuaron importándose papeles finos y de prensa."[10]

En sus más de cincuenta años de trayectoria, sabemos que la firma se concentró en la fabricación de papel para usos gráficos, de papel pintado y de papel para embalar, transformándose en uno de los "principales demandantes de pasta química de fibra larga. Celulosa Argentina tenía el control, seguida por Massuh, y con pequeñas participaciones intervenían doce empresas de menor envergadura"[11], entre las que se encontraba Denti.[12]

10. Badoza, Silvia y Claudio Belini, *op. cit*., pp. 113-114.

11. Néstor Bercovich y Martina Chidiak., Desarrollo y crisis de la producción de celulosa y papel en Argentina (Informe), Proyecto "Reestructuración productiva, organización industrial y competitividad internacional en América Latina y el Caribe", Buenos Aires, CEPAL, 1995, p. 8.

12. Otras fueron Adamás, Papelera del Plata, Papelera del Sur, Witcel y Zucamor.



Papelera Denti. Vista aérea, 1940 (Ministerio de Desarrollo Urbano y Transporte. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires).

Con el 3% del paquete accionario, y junto a otros siete socios fabricantes locales de papel[13], en 1976 tuvo participación en la conformación de la empresa misionera Alto Paraná SA (desde 1996, Arauco SA, y desde 2015, Arauco Argentina SA), la compañía forestal más importante de la Argentina y una de las más grandes de América Latina.

Víctima del neoliberalismo, la papelera Denti fue absorbida por Massuh SA durante la década de los noventa, pasando a ser una división de esta.

La papelera Hispano Argentina

En 1953, a escasas cuadras de la fábrica Denti, en Larrazabal 752, se instaló la Papelera Hispano Argentina SA. Con la perspectiva actual, la ubicaríamos fuera de Mataderos[14] por algo más de doscientos metros, pero si tenemos en cuenta que la Ordenanza Municipal

13. Estos fueron Celulosa Argentina SA (32,0%), Massuh SAIC (20,0%), Adamás SAICI (17,5%), Witcel SACIFIA (13,0%), Zucamor SACIF e IA (7,0%), Papelera Teitelman SAIyC (3,0%) y La Papelera del Plata SA (5,0 %).

14. Hoy pertenecería al barrio de Liniers. Por esos años, ambas papeleras se ubicaron en la Sección Electoral Vélez Sarsfield.

N° 26607, que fijó los actuales límites barriales, fue promulgada en 1972, la entenderíamos como integrante del conjunto de industrias que se instalaron en la zona desde mediados de siglo XX.

Su planta ocupaba casi toda la manzana. Al igual que Denti fue una fábrica de escala reducida, pero a diferencia de esta, integró el proceso completo de producción, ya que se dedicó a la fabricación de pasta –a partir de madera, papel y cartón–, para luego a partir de esta, producir papel y cartón.

Su localización estratégica la ubicó cerca de la principal fuente de aprovisionamiento de las dos materias primas para la fabricación de pasta para la manufactura de papel y cartón: trapos de algodón y recortes de papel.

"Los recortes provienen de la basura. Cada mañana la basura de toda la ciudad se recoge casa por casa y se lleva para quemar. Hay personas que sacan los recortes, los recogen y los arman en fardos y los envían a las fábricas de papel."[15]

Sobre el tipo de producción integrada a la que suscribió la Hispano Argentina, dijeron Bercovich y Chidiak,

"(...) la producción de pasta y papel fue poco habitual hasta la década del sesenta. La producción papelera local empleaba como materias primas una alta proporción de pastas celulósicas importadas y recortes, y en menor medida residuos agrícolas (...) hay que tener presente que en 1960 aproximadamente la mitad del consumo local de papel y pasta celulósica ya se abastecía con producción interna. Esta organización de la producción fue favorecida por la considerable protección a las importaciones competitivas de los productos finales (papel y productos de papel) y las facilidades otorgadas para la importación de materias primas. Dicha estructura de protección no se modificó mayormente con la aplicación de políticas de fomento industrial a partir de la década del cuarenta."[16]

La Papelera Hispano Argentina quebró a comienzos de los noventa.

15. Badoza, Silvia y Claudio Belini, *op. cit.*, pp. 118.
16. Néstor Bercovich y Martina Chidiak, *op. cit.*, p. 8.

La imprenta y el barrio

La llegada del Frigorífico produjo grandes transformaciones en la economía argentina, tanto en lo que se refiere al desarrollo de la ganadería como en la conformación de los centros urbanos.
Al respecto, el historiador Ricardo M. Ortiz sostuvo que,

"(...) el proletariado que se agrupa en torno del Frigorífico surge en el panorama nacional como transformación del antiguo artesanado; el obrero que pobló los primeros talleres metalúrgicos, del tejido o de otras ramas de la industria instalada en las ciudades, provenía de iguales o similares actividades en Europa; el que impulsó el trabajo de los frigoríficos venía de las estancias, de los herreros, de la grasería o del saladero; era en suma, el obrero nacional que superaba una actividad manual y en base a su dilatada especialización se alineaba en los nuevos establecimientos. Estos conceptos bien podrían aplicarse al desarrollo del barrio de Mataderos, donde ambos grupos sociales confluyeron en la población que le dio origen."[17]

Las ideas de Ortiz hacen posible trazar un paralelo con el rubro gráfico. En estudios previos, habíamos observado de qué manera obreros "descalificados"[18] en sus tareas, o bien desplazados por los avances tecnológicos del rubro gráfico –por ejemplo, la composición tipográfica mediante linotipos– se independizaron abriendo sus propias imprentas artesanales en los barrios periféricos. Muchos de ellos eran inmigrantes que ya conocían el oficio.

Emprendimiento familiar

La historia del vecino Boris Grancharoff tiene bastante de esto. Fue maquinista de imprenta durante muchos años, y a comien-

17. Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires. "Frigorífico Lisandro de la Torre", *Cronista Mayor de Buenos Aires* N° 35. Buenos Aires, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2002, p.2.

18. Quisiera destacar el libro *Descalificados. Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica (1890-1940)*, de Damián Bil.

zos de la década de los cincuenta compró la minerva a pedal que utilizaba, una The Chandler & Price Co fabricada en 1899. Junto con su hijo Roberto, la instalaron en el gallinero de su vivienda[19] dando inicio a cuatro generaciones de gráficos. Su primer trabajo "fue una planilla para el Ferrocarril San Martín. A decir de ambos ese fue uno de los peores trabajos que se hicieron en la historia de la imprenta".[20]

Con los años mejoraron la infraestructura y sumaron dos máquinas tipográficas automáticas, de marca Original Heidelberg, y al poco tiempo dieron un paso hacia la multigrafía, ya que compraron un cuerpo impresor para el sistema *offset*.

En los años noventa sumaron los servicios de encuadernación y de preimpresión –su sección de fotomecánica incluyó una computadora PC-XT, una impresora láser Hewlett Packard Laserjet 4M, una filmadora Repromaster 2000 para obtener películas gráficas, una insoladora y una reveladora automática para hacer las chapas–.

A finales del siglo XX reemplazaron los equipos originales por una Accuset 800 y una Apple Mackintosh, lo que les permitió hacer películas directamente desde la computadora.

Desde el año 2009 implementan la tecnología CTP (computer to plate), que les permite copiar las chapas para impresión *offset*, sin pasar por el proceso de peliculado.

En un rincón de la empresa, situada actualmente en Tapalqué 5868, aún se conserva la antigua minerva como símbolo de superación familiar y como testigo de los cambios tecnológicos.

La imprenta llegó al barrio recién hacia mediados de siglo XX, de manera tardía respecto de los barrios más cercanos al centro.

19. En el Boletín Oficial de la República Argentina N° 17.703, del 5 de agosto de 1954, el escribano Avelino Zavala, avisó al comercio que Boris Grancharoff vendió a sus hijos Roberto Esteban Grancharoff y Juan Alberto Grancharoff, "el taller de imprenta instalado en la calle Carolina Muzzilli 5891, domicilio de ambas partes".

20. Tomado del texto "Un pequeño resumen de los tres últimos siglos", en http://www.grancharoff.com/

La recibe un Mataderos consolidado en su traza, y la acompaña la apertura de una serie de nuevos comercios e industrias.

"En la década del cincuenta surgen las autopartistas en Mataderos, en 1951 se instala la empresa Fale Plac que fabrica baterías para automotores. En 1953 se localiza la empresa Caballero que se encarga del procesamiento de barras de acero. En 1962 inició sus actividades la empresa Viniplast y en 1968, alfajores Guaymallén, entre otras no menos importantes (...) desde finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta se instalan nuevos frigoríficos (medianos y pequeños) que se especializan en la elaboración de embutidos, lo que diversifica la producción frigorífica de este barrio."[21]

La pionera que se hizo cooperativa

En 1947, en la calle Tellier (hoy Lisandro de la Torre 2535/97), enfrente del Mercado Nacional de Haciendas, abrió sus puertas la imprenta Alvher, nombre de fantasía compuesto con los apellidos de sus dueños Álvarez y Herrero, que se dedicó a la impresión de envases preconfeccionados flexibles para las industrias farmacéutica y de comestibles. En más de cincuenta años de ejercicio alcanzó el liderazgo en ese rubro en el país, llegando a estar entre las tres más importantes de Latinoamérica. Empleó a más de cien operarios y sumó otra planta en Lomas del Mirador. Trabajó en huecograbado y flexografía, incorporó todos los procesos de producción, incluyendo departamentos de arte e ingeniería, y siempre estuvo a la vanguardia en cuanto a actualización tecnológica.

El 5 de junio de 1978, se escribió una página trágica en la historia del establecimiento. Pocos días después de inaugurada la XI Copa Mundial de Fútbol, el obrero gráfico Raúl Pedro Olivera Cancela, conocido como el "Flaco" o "Anteojito", salió de Alvher con rumbo a su domicilio en la localidad de Moreno. Fue deteni-

21. Ministerio de Desarrollo Urbano, *op. cit.*, p. XX.

do en la estación Liniers, del Ferrocarril Sarmiento, por un grupo de tareas que respondía operacionalmente al Ejército Argentino y conducido al centro clandestino de detención El Banco. Hasta el día de hoy se encuentra desaparecido, al igual que otros dos uruguayos compañeros de militancia: Edison Oscar Cantero Freire y Fernando Díaz Cárdenas –este último también gráfico, ya que trabajaba en Metropres, Editorial y Gráfica de la Asociación de la Iglesia Evangélica Metodista Argentina–. Son parte de los ocho desaparecidos de la organización anarquista Resistencia Libertaria, cuya desarticulación se produjo a partir del secuestro de dieciocho de sus integrantes, entre el 31 de mayo y el 8 de junio de 1978.

El especialista en artes gráficas, Hugo M. Santarsiero, nos contó sobre su experiencia con Envases Alvher:

Yo iba en 1979 a la imprenta Alvher (...) pioneros en el huecograbado en Argentina. Cuando tenía que esperar, los dueños o gerentes me llevaban a almorzar al restorán del Matadero, a una cuadra, al lado de las oficinas del lugar, en el Mercado de Hacienda. Un lugar con arcadas muy colonial. La parrilla con la carne más fresca imposible. Yo por entonces era



Raúl Pedro Olivera Cancela (Base de datos del Parque de la Memoria).

el jefe de publicidad del Frigorífico Tres Cruces. Imprimían los envases de salchichas Vienissima con una máquina espectacular para esa época, una máquina de huecograbado marca Cerrutti, de nueve torres (ocho colores más blanco), de una tecnología muy avanzada para la impresión de flexibles. Imprimían para todas las empresas: Arcor, Bagley, Molinos, Coca Cola, sopas Knorr, etcétera. (...). Seguí con ellos hasta 1997, ya con mi estudio, para clientes de alimentación. Ya en esa época tenían graves conflictos sindicales, y la empresa empezó a quedarse. Se judicializó en 2001 y luego asumió un grupo transitorio o cooperativo.[22]

En 2004, tras el fallecimiento de los dueños originales, los hijos vendieron la empresa a Edelpa (Envases del Pacífico), una compañía de capitales chilenos, que en la Argentina se llamó Dinan. A partir de ese momento, comenzó una etapa de vaciamiento que por suerte fue observada por los trabajadores, quienes registraron la firma como cooperativa anticipando su quiebra. En 2009, luego de siete meses de lucha que los llevó a las calles, y que tuvo repercusión mediática, decidieron conformar un Consejo de Administración, coordinando desde allí la dirección financiera, comercial y productiva de la cooperativa, y devolviendo la dignidad a sus trabajadores. Desde el 2009, apoyada por la Federación Gráfica Bonaerense y la intervención del Gobierno Nacional, la empresa es administrada por sus trabajadores bajo el nombre Cooperativa de Trabajo Envases Flexibles Mataderos Ltda. Además, es miembro de la Red Gráfica y FECOOTRA, federaciones que nuclean a empresas recuperadas del sector.

Imprimen sobre materiales diversos como poliéster, polietileno y aluminio; hacen laminado y extrudado para clientes, como Sancor, Unilever, Kraft Foods, Café La Virginia, Milkaut, Las Marías, Molinos Río de la Plata, Grupo Queruclor, Pepsico, entre otros.

22. Entrevista a Hugo Máximo Santarsiero, 13/7/2020.

Las claves de la continuidad del establecimiento, las mismas que los mantuvieron como líderes en el rubro por 10 años, son los altos niveles de calidad de su producción impresa, la experiencia en el rubro, "la avanzada tecnología de las maquinarias, los equipos de producción y los exigentes controles de laboratorio, sumados a la formación permanente del personal".[23]

En 2018, nuevamente fueron noticia ya que los tarifazos complicaron la continuación de sus labores. Este año 2020, en contexto de aislamiento obligatorio producto de la pandemia por COVID-19, el taller recibió a representantes del Gobierno, quienes lanzaron el plan Recuperar, destinado al sector cooperativo.

La desindustrialización

Durante la década de 1970, los barrios del sur de Buenos Aires sufrieron un importante deterioro socioterritorial, a raíz de una política de desindustrialización estatal manifiesta, que preparó a la Nación para el período neoliberal que vendría. Se buscaba una ciudad excluyente, que privilegiara lo residencial y los servicios. Dentro de este nuevo paradigma, claro está, no había lugar para la industria.



Envases Flexibles Mataderos.

23. Recuperado el 3 de junio de 2020, del sitio de FECOOTRA. En www.fecootra.coop/cooperativa/0000008/cooperativa_de_trabajo_envases_flexibles_mataderos_ltda.php

"En ese período, se desactiva totalmente la actividad productiva del Riachuelo. Además, se produce el cierre de una gran cantidad de establecimientos industriales (...). En tal sentido, estos barrios fueron afectados por un doble proceso, uno a escala local y otro a escala nacional, pero que están intrínsecamente vinculados y responden al mismo esquema de reestructuración. El proceso a escala local estuvo asociado a la prohibición de nuevas instalaciones industriales en un círculo de 60 km de radio del centro de la Ciudad de Buenos Aires. Así, la normativa aplicada a partir de 1977, perjudicó el desarrollo de los establecimientos en la Ciudad."[24]

La gran industria, por lo tanto, se hace pequeña industria o bien deja su lugar al comercio, especialmente al sector de servicios.

En este contexto general, pudieron reconvertirse y sobrevivir a los años noventa los establecimientos gráficos de menor escala, que incorporaron las nuevas tecnologías digitales, y que además sumaron servicios, como por ejemplo, el diseño gráfico, un oficio devenido en profesión, ya que por entonces estaba muy de moda seguir esa carrera universitaria.

En 2009, el Ministerio de Desarrollo Urbano del Gobierno de la Ciudad determinó que en la Comuna 9, de la que depende Mataderos, existían 1.379 locales del sector de servicios que agrupó en diecinueve rubros. El de "edición e impresión" se ubicó en el puesto trece, con 36 firmas, lo que representó apenas el 2,6% del total.

La era de los servicios

Desde 1982, con domicilio en la calle Araujo N° 1563, se ubicó Graficolor Soluciones Gráficas. Su estrategia comercial se concentra en el impreso, no solo como el producto final de la impresión, sino como el elemento capaz de transportar objetivos comunicacionales.

24. Fernando Álvarez de Celis, *El sur de la Ciudad de Buenos Aires: caracterización económica territorial de los barrios de La Boca, Barracas, Nueva Pompeya, Villa Riachuelo, Villa Soldati, Villa Lugano y Mataderos*, Buenos Aires, Cuadernos de Trabajo N° 6, CEDEM, 2003, p. 62.

Para la firma, la solución a una ecuación compuesta por el acompañamiento en los procesos, un personal altamente calificado y la calidad de los materiales utilizados, es una pieza de calidad que puede impulsar el crecimiento del cliente.

Según su titular, Rodolfo José Rodríguez, "una pieza gráfica requiere de la fijación de objetivos para la cual se realiza, el seguimiento de todos los procesos y un absoluto compromiso. De esta manera no solo logramos una buena impresión, se logra un producto de primera línea. Brindamos a nuestros clientes un servicio personalizado para poder comprender las expectativas de logro de sus empresas y así alcanzar el objetivo propuesto".[25]

La empresa realiza folletos, catálogos, etiquetas, *stickers*, papelería comercial, formularios continuos y *packaging*, para clientes como Eucerin, Nivea, Gabor, Perlea, Soychú, Laboratorios ISA, entre otros.

Tecnología y la productividad

En la actualidad, el rubro gráfico se hace eco de las transformaciones del mercado y de los vaivenes económicos, luchando por incorporar servicios y mantenerse actualizados para responder a un nuevo modelo, donde lo que parece tener valor es la tecnología y la productividad.

Existen unos cuarenta talleres gráficos en el barrio de Mataderos.

La firma Aller Atucha SRL expresa el espíritu multigráfico de los grandes establecimientos creados a partir de las últimas dos décadas del siglo XX.

Desde sus inicios, hace cuarenta años, se comprometió con el concepto de calidad de su producción. Con el paso de los años, no solo ha renovado ese compromiso sino que ha sumado otros valores, como la adecuación a los requerimientos del mercado, la

25. Recuperado el 3 de junio de 2020, del sitio de Graficolor. Soluciones Gráficas. En www.graficolor.com.ar/

Locales industriales de Mataderos hacia 2008

Actividad	*Cant.*	*%*
Elaboración de Alimentos	51	51,0
Edición e impresión	**19**	**19,0**
Vidriería	9	9,0
Maderera y carpintería	7	7,0
Zinguería, tornería y productos metálicos	4	4,0
Cerámicas	3	3,0
Otros	3	3,0
Matafuegos	2	3,0
Elaboración de productos textiles	2	3,0
Total	**100**	**100,0**

Fuente: Unidad Sistemas de Inteligencia Territorial, Subsecretaría de Planeamiento, MDU, GCBA, en base a Dirección General de Estadísticas y Censos, GCBA.

incorporación de tecnología, la alta calificación del personal y la ampliación de su espacio físico.

Su nueva planta de 3.500 m^2, con acceso sobre la avenida Francisco Bilbao N° 6051, trabaja las veinticuatro horas, los trescientos sesenta y cinco días del año.

"La renovación de los desafíos nos encamina a reforzar los aciertos que nos condujeron a formar la primera central multigráfica del país, generando un desafío constante en la innovación de tecnología, materiales y productos terminados."[26]

A través de sus ocho secciones, la empresa abarca todo el proceso gráfico para ofrecer a sus clientes la posibilidad de entregar el producto terminado. Son, diseño gráfico; preimpresión; impresión *offset*; impresión serigráfica –con la máquina de mayor

26. Recuperado el 3 de junio de 2020, del sitio de Aller Atucha. En http://www.atucha.net/

Locales del sector de servicios en la Comuna 9. Año 2009.

Rubro	*Cant.*	*%*
Peluquería, mantenimiento físico y tratamientos de belleza	232	16,8
Servicios inmobiliarios	167	12,1
Servicios complementarios al transporte	166	12,0
Servicios empresariales	125	9,1
Servicios de transporte	111	8,0
Servicios sociales y de salud	101	7,3
Servicios de correo y telecomunicaciones	96	7,0
Esparcimiento y cultura	80	5,8
Lavado y limpieza de artículos de tela	58	4,2
Intermediación financiera	47	3,4
Asociaciones	40	2,9
Enseñanza	37	2,7
Edición e impresión	**36**	**2,6**
Seguros de jubilaciones y pensiones	28	2,0
Pompas fúnebres	18	1,3
Servicios de alquiler	16	1,2
Servicios informáticos	11	0,8
Administración pública	6	0,4
Construcción	4	0,3
Total	**1.379**	**100,0**

Fuente: Unidad de Sistemas de Inteligencia Territorial, Subsecretaría de Planeamiento, MDU, GCBA.

formato del país–; impresión digital; post-impresión; herrería y carpintería; logística, distribución y colocación.

Su oferta de productos es muy amplia. A través del sistema *off-set* producen volantes, desplegables, carpetas, folletos, catálogos,

libros, urnas, *displays*, tarjetas, invitaciones, programas, revistas e *inserts* para revistas, afiches, calendarios, *movies*, exhibidores, tótems, y botaderos. Mediante la serigrafía: POP, *banners,* calcomanías, raspaditas, materiales para punto de venta, carteles y exhibidores. Y con impresión digital: POP, *banners,* calcomanías, decoración vehicular, materiales de punto de venta, cartelería, marquesinas, exhibidores, cuadros y *standee.*

Sus estándares de calidad y su conciencia ambiental contribuyeron para obtener las certificaciones ISO 9001 y FSC. Algunos de sus clientes son Farmacity, Bayer, Droguería Suizo y Toyota.

Consideraciones finales

La historia de la imprenta porteña no debe ser vista como un compartimiento estanco. Resulta imprescindible relacionar los múltiples aspectos que la rodean. No solo debemos concentrarnos en la infraestructura, el equipamiento, la producción impresa o los recursos humanos, sino que debemos atender al contexto en el que se encontró –o se encuentra– inmersa, a los factores



Planta de Aller Atucha (Foto: Google Street View).

Imprentas en Mataderos



Referencias

1. Ex Papelera Denti.
2. Ex Papelera Hispano Argentina.
3. Ex Imprenta Alvher (hoy Cooperativa de Trabajo Envases Flexibles Mataderos).
4. Antonio Santillán.
5. Artes Gráficas Estrella.
6. Artes Gráficas Rodográfica.
7. Artes Gráficas Edugraff.
8. Aller Atucha.
9. Caja SRL Taller Gráfico.
10. Capialbi Gustavo D.
11. Centro de Copiado Franco.
12. Dise Graf Impresiones Gráficas.
13. Establecimiento Gráfico Cortiñas Hnos.
14. Im SRL.
15. Imprenta Phuntual.
16. Impresores DJR.
17. Impresos Hugo Suárez.
18. Impresos Prestia.
19. Librería-Imprenta Toly.
20. Liggeri T.
21. Lito Press SRL.
22. Grancharoff impresores.
23. Gráfica Gilabert SRL.
24. Graficolor Soluciones Gráficas.
25. M&L Artesanía Gráfica.
26. Marta S Asato.
27. Pixel Propuesta Integral.
28. Plantie Talleres Gráficos SA.
29. Power Print.
30. Powerprint Gráfica.
31. Publicar Soluciones Gráficas.
32. Siljo.
33. Talleres Gráficos RM.
34. Talleres Gráficos Microtel.
35. Universal Gráfica.
36. Vanru SRL.
37. Zona Gráfica.

políticos, económicos, tecnológicos, sociales, culturales, urbanísticos, etcétera.
En el barrio de Mataderos, esta historia se nos revela signada por las adaptaciones. Se puede apreciar en cada uno de los casos, traducido en una vida de esfuerzos, luchas y superaciones para alcanzar un presente promisorio.



Minerva The Chandler & Price Co similar a la que utilizara Boris Grancharoff.

.

Fuentes consultadas

Acción Socialista Libertaria. "La Resistencia Libertaria" (Entrada de blog), Buenos Aires,
2019. Consultado el 11 de junio de 2020, en
https://izquierdoshumanos.wixsite.com/izquierdoshumanos/single-post/2018/05/31/La-Resi
stencia-Libertaria

Álvarez de Celis, Fernando, *El sur de la Ciudad de Buenos Aires: caracterización económica territorial de los barrios de La Boca, Barracas, Nueva Pompeya, Villa Riachuelo, Villa Soldati, Villa Lugano y Mataderos, Buenos Aires*, Cuadernos de Trabajo N° 6, CEDEM, 2003. Consultado el 14 de julio de 2020 en http://www.cedem.org.ar.

Ares, Fabio Eduardo. "Barracas. Territorio Tipográfico", en *Barracas. Esencia de barrio porteño*. Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2015.

Badoza, Silvia y Claudio Belini. "Origen, desarrollo y límites estructurales de la industria del papel en la Argentina, 1880-1940", en*Revista de Historia Industrial* N° 53, Año XXI. Barcelona, Departament d´Història i Institucions Econòmiques de la Universitat de Barcelona, 2013, pp. 109-141.

Bercovich, Néstor y Martina Chidiak. Desarrollo y crisis de la producción de celulosa y papel en Argentina (Informe), Proyecto "Reestructuración productiva, organización industrial y competitividad internacional en América Latina y el Caribe", Buenos Aires, CEPAL, 1995.

Bil, Damián. *Descalificados. Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica (1890-1940)*. Buenos Aires, CEICS-Ediciones RyR, 2007.

Cooperativa de Trabajo Envases Flexibles Mataderos Ltda. *Institucional: Envases Flexibles Mataderos- Esta es nuestra historia* (Video). Buenos Aires, 2011. En https://www.youtube.com/watch?v=e4nomE7ZBJc

Ministerio de Desarrollo Urbano. *Barrio Mataderos*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad, 2009.
Parque de la Memoria. "Militantes de Resistencia Libertaria desaparecidos" (Base de datos), Buenos Aires, s/f. Consultada el 11 de junio de 2020, en http://basededatos.parquedelamemoria.org.ar/registros/6598/

Entrevistas

Hugo Máximo Santarsiero, 13 de julio de 2020.

Sitios web

Aller Atucha, en *http://www.atucha.net/*
Cooperativa de Trabajo Envases Flexibles Mataderos, en FECOOTRA, en *www.fecootra.coop/cooperativa/0000008/cooperativa_de_trabajo_envases_flexibles_mataderos_ltda.php*
Graficolor. Soluciones Gráficas, en *http://www.graficolor.com.ar/*
Grancharoff Impresores, en *http://www.grancharoff.com/*

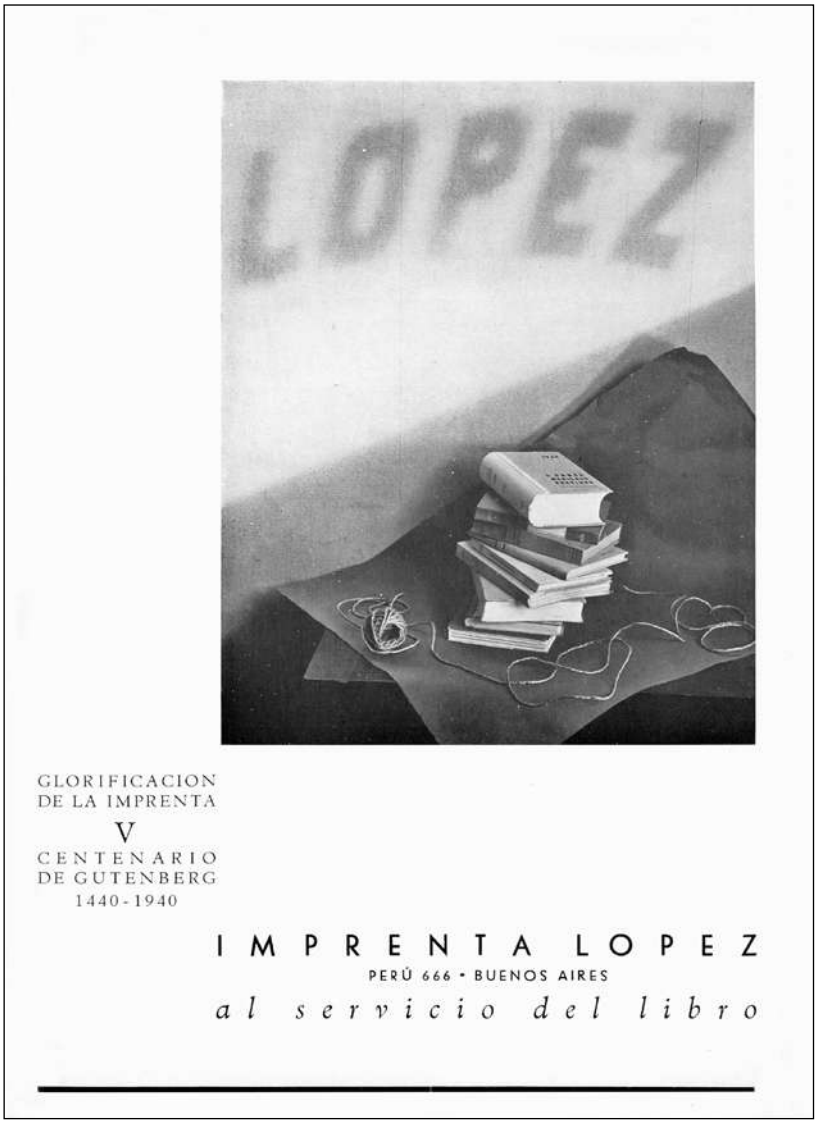
Imprenta López. Al servicio del libro

David Carballal

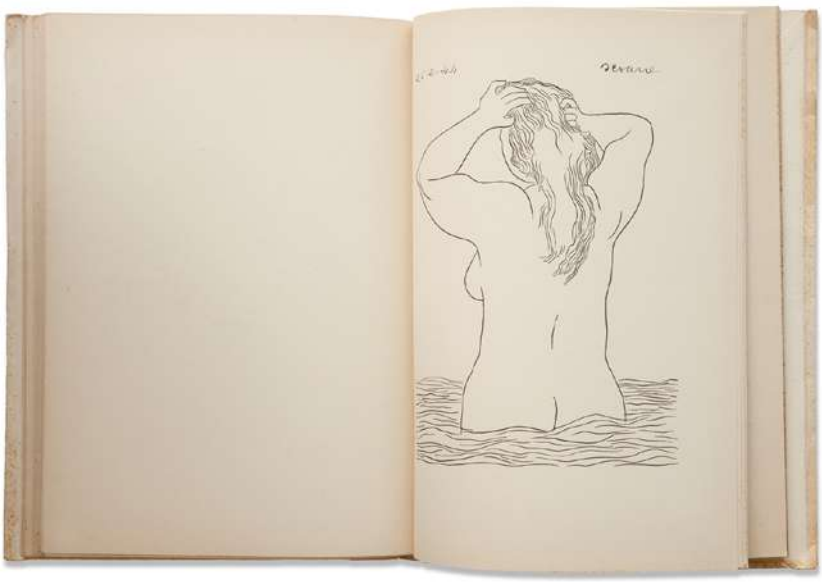
La imprenta López de Buenos Aires fue fundada a comienzos de siglo XX por José López García, un inmigrante español que en un par de décadas convirtió dos pequeñas minervas en un taller de composición, imprenta y encuadernación de dos plantas. A mediados de los años treinta, justo al comienzo de ese período que se conoce como la edad de oro del libro argentino, la imprenta pasó a manos de su hijo José Manuel López Soto.[1] Es en esta segunda etapa cuando la Imprenta López se especializa en el libro y alcanza su apogeo, gracias a la colaboración con editoriales como Losada, Nova, Sur, Pleamar o Emecé, y con artistas gráficos recién llegados de Europa como Attilio Rossi, Grete Stern o Luis Seoane. Aunque López imprimió piezas memorables por su singularidad gráfica –pongamos como ejemplos *Homenaje a la Torre de Hércules* o *Nieve en la cordillera*, dos títulos que siguen deslumbrando hoy en día–, esta imprenta será recordada por la excelencia en la producción del libro industrial, ese que rara vez se queda en las estanterías de los bibliófilos, pero que todos hemos tenido en alguna ocasión en nuestras manos.

Se ha escrito mucho sobre el papel de las empresas editoriales, pero no debemos olvidar que la imprenta argentina fue también un agente fundamental para mantener viva y alimentar la llama de la cultura y el arte durante el apagón editorial en España y Europa durante la guerra. Y el caso de Imprenta López resulta

1. Para ilustrar la bonanza que atravesó el sector gráfico, sirva la comparación entre 1942, año en que Argentina exportaba 10 millones de libros anuales, y 1945, en que la cifra se eleva hasta los 20 millones. Carlos Pellegrini, *La industria gráfica argentina*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas, 1948, p. 77.



Horacio Coppola, Attilio Rossi, Grete Stern.
Publicidad para la Imprenta López. *Argentina Gráfica*, 1940.



Luis Seoane, *Homenaje a la Torre de Hércules*. Nova, 1944.
(Imagen: María Meseguer. Cortesía de la Fundación Luis Seoane).



José Suárez, *Nieve en la cordillera*. Domindo Viau, 1942.
(Imagen: María Meseguer. Cortesía de la Fundación Luis Seoane).

paradigmático, en sus talleres vieron la luz nada menos que las dos primeras colecciones de bolsillo modernas en lengua castellana: Austral y Contemporánea.

Primera etapa: José López García y los 30 años de lucha

La Imprenta López había unido ya su destino al de los libros de muchos escritores argentinos consagrados y nuevos, de modo que cuando se fundaron las importantes empresas editoriales de este país, como consecuencia sobre todo de la guerra de España, encontraron en esos grandes talleres todo lo necesario para cooperar con la grandeza del movimiento editorial que se emprendía. Tipografía y máquinas constantemente renovadas y un equipo de obreros capaces, dirigidos por don José Manuel López Soto, hijo del fundador [...].[2]

Así resume Luis Seoane lo que era la Imprenta López a finales de los años 30, en el momento del despegue editorial en Buenos Aires. Pero, ¿cómo llegó aquella pequeña papelería e imprenta abierta en 1908 a convertirse en uno de los principales talleres de confección de libros en Argentina?[3]

José López García nació en Vélez-Málaga en 1877. Siendo niño se trasladó a la Costa da Morte, concretamente a la parroquia de Pereiriña, en el municipio de Cee, provincia de A Coruña, desde donde emigrará en su adolescencia a Buenos Aires, viajando desde Lisboa. En su pequeño equipaje llevaba una gaita, recuerdo de su paso por Galicia.

A finales de la década de 1880 existían en Buenos Aires unos 120 talleres de imprenta en los que trabajaban cerca de 1400 obreros, una cifra que cuadruplica el número de establecimientos

2. Luis Seoane, «Dos imprentas y mis tapas», en *Libro de tapas. Ediciones Botella al Mar*. Buenos Aires, 1953.

3. La reconstrucción de la historia de la Imprenta López desde 1908 a 1938 se realizó a partir de Juan Bautista López «Breve reseña de la Imprenta López», en *XXX Aniversario de la Imprenta López. Homenaje a Don José López García. Imprenta López*. Buenos Aires, 1938. Los datos de este libro se matizaron y completaron en entrevista mantenida entre Daniel López, nieto de don José, y el autor de este ensayo el 28-08-2017 en la cafetería Bergantiños de A Coruña.

que funcionaban solo diez años atrás.[4] José López fue uno de los jóvenes inmigrantes que llegó para cubrir la demanda de mano de obra en un sector en plena expansión. En 1895, a los dieciocho años, ya era regente de la Imprenta Guillermo Krieger, cargo que desempeñó durante trece años, hasta 1908. El 15 de septiembre de ese año, junto a su hermano Juan Bautista López y con un sobrino de ambos, Eduardo Ruiz, abre la imprenta, papelería y encuadernación de José López García en la calle Tacuarí 634. Contaban con dos pequeñas minervas[5]: una Fénix y una Gordon.





Don José López Garcéa, a la edad de treinta años. Reproducida en XXX Aniversario de la Imprenta López. Homenaje a Don José López García. Imprenta López, 1938, y vista de la Imprenta López en la calle Tacuarí, 1913. Reproducida en **XXX Aniversario de la Imprenta López. Homenaje a Don José López García**. Imprenta López, 1938.

4. A. Damián Andrés Bil, «Proceso de trabajo y luchas obreras en los años 30», en *Izquierdas*, n.º 30, octubre, 2016, p. 68.

5. La minerva es una prensa de platina fija y tímpano oscilante (plano contraplano) posterior a 1870. *José Martínez de Sousa, Diccionario de la tipografía y del libro*. Paraninfo. Madrid, 1995, p. 182.

Los comienzos fueron muy difíciles. Un año después de abrir y acosada por constantes problemas económicos, la imprenta tuvo que pedir un préstamo en el que quedó entrampada. Un calvario del que logró salir a base de un agotador ritmo de trabajo. Así lo relata Juan Bautista López:

> Pero cayó de Herodes en Pilatos. El comanditario, experto comerciante, salvó el negocio, mas aseguró sus préstamos con diversas obligaciones que lo beneficiaban enormemente. Trabajábamos... trabajábamos... pero, para el comanditario. Y otra vez la energía de Don José, en evidencia... Con frialdad, sin aspavientos, pero con resolución, definió la cuestión. ¡No quiero seguir más en esta forma! –dijo–, ¡o llegamos a un acuerdo que aclare este porvenir incierto o abandono todo! Se aceptó lo que planteó. Se firmaron pagarés que garantizaron el pago de los préstamos facilitados y a los dos años y medio se canceló todo; se habían levantado los pagarés, abandonado el comandatario y nuevamente la Imprenta López, bajo la férrea mano de su fundador, avanzó en el campo comercial, saneada y con impulso avasallador.
>
> Termina aquí lo que llamaré Vía Crucis de la Imprenta López y al rememorar esta época de pasión, al evocar los distintos seres que intervinieron en aquella etapa de nuestra casa, constato que la mayoría ya emprendió viaje hacia el país de donde no se vuelve. El tiempo, gran bálsamo y nivelador de todas las cosas, emparejó lo bueno y lo malo y no subsiste en nosotros el menor rencor hacia ellos. ¡Paz en sus tumbas![6]

Con la adquisición de las primeras máquinas planas, Imprenta López puede atender encargos de papelería comercial y formularios para empresas importantes como la Compañía General de Ferrocarriles o Cigarrillos Centenario, y hacia 1915 invierten en su primera linotipia: una Typo-graph procedente de un negocio en quiebra.

6. Juan Bautista López, "Breve reseña de la Imprenta López", en *XXX Aniversario de la Imprenta López. Homenaje a Don José López García*. Imprenta López. Buenos Aires, 1938, p. 14.

De sobra es conocida la revolución que supuso la linotipia. En tipografía manual, un cajista experto llegaba a componer un máximo de 2000 caracteres a la hora. Con la linotipia, un operario componía un mínimo de 6000 caracteres en el mismo período de tiempo.[7] Además, mientras que antes solo las grandes imprentas eran capaces de asumir la inversión necesaria para mantener un amplio catálogo de tipos de letra en plomo, ahora, un establecimiento modesto que contase con una linotipia, podía ofertar también cierta variedad de fuentes. Solo tenía que mantener un catálogo de matrices de latón, ya que el plomo se reutilizaba al fundir de nuevo las líneas de texto una vez que el trabajo estaba impreso. En Europa la linotipia se implantó rápidamente en talleres dedicados a la producción de diarios y revistas, aunque el libro continuó imprimiéndose con tipografía manual o, si acaso, con monotipia.[8] En Estados Unidos y en América Latina, sin embargo, la linotipia se convirtió en un procedimiento habitual también en la composición de libros.

Los avances técnicos trajeron ventajas, pero también nuevos problemas al sector. No solo la linotipia, también la nueva maquinaria de impresión y encuadernación, más fácil de manejar, hizo que operarios cada vez menos cualificados pudiesen llevar a cabo tareas antes destinadas a oficiales bien formados, lo que redundó en una caída de los salarios. Desde la constitución en 1907 de la Federación Gráfica Bonaerense, que aglutinaba a diversos sindicatos de trabajadores de artes gráficas, y durante las dos décadas siguientes, se produjeron notables avances en las negociaciones entre los trabajadores y los patrones, como por ejemplo la regulación de salarios mediante convenio.[9] Pero a partir de los años 20 la lucha sindical se recrudece y desembocará en dos huelgas

7. S. H. Steinberg, *500 años de imprenta. Zeus*. Barcelona, 1963, p. 286.

8. Una variante de la linotipia que fundía los caracteres de uno en uno en lugar de en líneas.

9. Carlos Pellegrini, *La industria gráfica argentina*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas, 1948, pp. 55-58.

generales: la de 1930 por la reducción de horario en las tareas insalubres[10] y la de 1936 por aumento de salario.[11]

Con su propia linotipia, López comenzó a abordar los primeros trabajos editoriales que llegan a través de Juan Roldán, dueño de la librería La Facultad.[12] El encargo de la Colección de Leyes Nacionales, un ambicioso proyecto dirigido por Augusto da Rocha, los lleva en 1918 a adquirir más maquinaria, contratar a más trabajadores y trasladarse a un local mayor en la calle Bolívar 535, donde ocupan dos plantas: abajo la encuadernación y arriba la tipografía.

Las revistas ilustradas, cuya producción se acelera y abarata gracias a los avances técnicos, fueron otra importante fuente de trabajo en esta época. Los macrotalleres de imprenta como la Compañía Sudamericana de Papeles de Banco, Peuser, Kraft o la Compañía General de Fósforos (que más tarde será la Fabril Financiera) acaparaban la mayor parte del sector al contar con grandes instalaciones y plantillas de trabajadores que resolvían todos los procesos de producción. No obstante, un nuevo cliente, la empresa Mendivil con sus revistas quincenales Vida porteña, John Bull, Born-Tips y Cinema Chat, pone a prueba la carga de trabajo de la Imprenta López, que durante los jueves, viernes y sábados funciona las 24 horas sin descanso.

La impresión de *La Novela Semanal*[13] y *El Suplemento* dejó de nuevo los talleres de Bolívar pequeños y la imprenta se traslada a

10. La introducción de la linotipia, que fundía el plomo en los mismos talleres de composición, hizo que las emanaciones de vapor de plomo, ya existentes en las antiguas tipografías, se disparasen, y con ellas el riesgo de padecer saturnismo, una grave enfermedad de la que los linotipistas se protegían bebiendo leche como única medida de seguridad obligatoria por convenio.

11. Sobre las luchas sindicales en esta etapa véase María Silvia Badoza, "Patrones, capataces y trabajadores en la industria gráfica. Un caso de estudio: Ortega y Radaelli, 1901-1921», en *Secuencia* n.º 50, mayo-agosto. 2001, pp. 46-81y A. Damián Andrés Bil, "Proceso de trabajo y luchas obreras en los años 30", en *Izquierdas*, n.º 30, octubre. 2016, pp. 65-88.

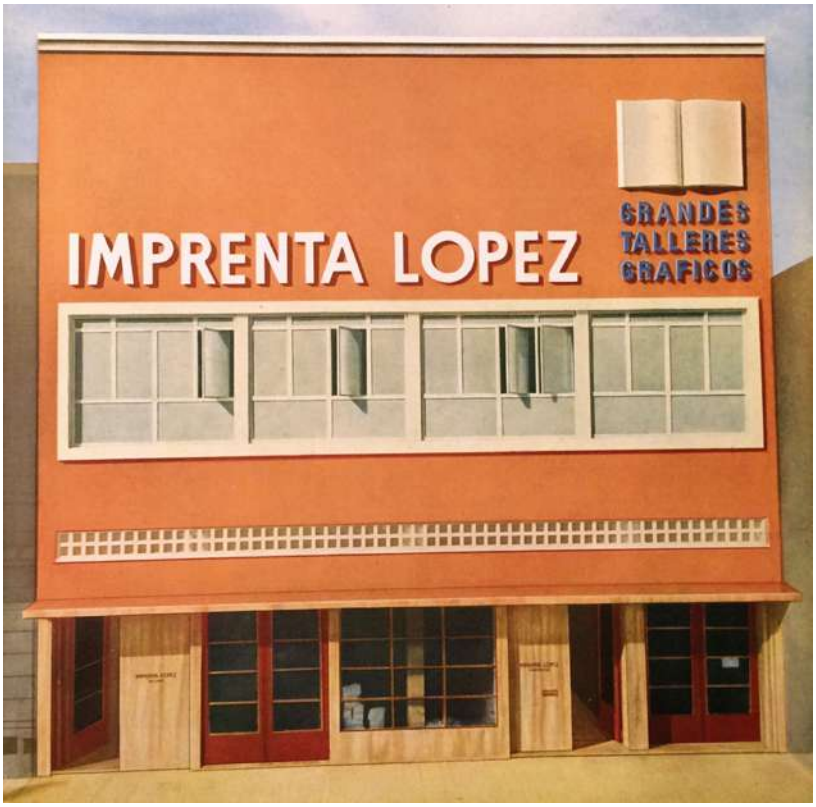
12. *Bronce y lienzo* de Joaquín V. González, *Geografía de los territorios nacionales* de Isidoro Ruiz Moreno y *La argentinidad de Ricardo Rojas*, son tres libros que salen en esta época de la Imprenta López.

13. En el nº 157 de *La Novela Semanal*, publicado en noviembre de 1920, durante la época en la que se imprimía en López, encontramos el relato "El bien de olvidar», firmado por Juan Bautista López, que muy bien podría ser el hermano de José López.



La Novela Semanal nº 157, 1920.

mediados de los años 20 a su dirección definitiva en la calle Perú 666[14] del barrio de San Telmo. En 1938, en el 30 aniversario de su fundación, los talleres ocupaban tres plantas de siete portales (del 662 al 668) y funcionaban todos los días de la semana de 7 de la mañana a 10 de la noche con una plantilla de 182 empleados. José López y su hermano Juan Bautista habían logrado mantener



Fachada de la Imprenta López en la calle Perú, 666 antes de su remodelación en los años 40 (Lámina anexa a *Cómo se imprime un libro*. Imprenta López, 1940).

14. Este local había sido ocupado hasta comienzos del siglo XX por la imprenta de Ortega y Millán, y de 1901 a 1907 por la imprenta Ortega y Radaelli. María Silvia Badoza, "Patrones, capataces y trabajadores en la industria gráfica. Un caso de estudio: Ortega y Radaelli, 1901-1921", en *Secuencia* n.º 50, mayo-agosto. 2001, p. 49.



Personal de la Imprenta López en 1938. En la foto no figuran 35 obreros pertenecientes al turno de noche, expedición y correctores (reproducida en **XXX Aniversario de la Imprenta López. Homenaje a Don José López García**. Imprenta López, 1938).

la empresa a flote y llevarla a aguas relativamente tranquilas en unos años muy duros, entre las luchas sindicales y la proliferación de cientos de talleres.[15]

Segunda etapa: José Manuel López Soto y la época dorada

Si bien la Imprenta López había logrado posicionarse en el sector gráfico de producción de libros, lo cierto es que a mediados de los años 30 no se puede decir que hubiese destacado en ese campo. No encontramos ejemplos que se puedan comparar a los exquisitos trabajos de impresores de libros como José Fontana, Fernando Colombo o Ghino Fogli, por poner un ejemplo. Quizás precisamente por esto, por no tratarse de un taller con una marcada línea estética, Imprenta López fue una de las más permeable a las aportaciones de los artistas y editores que pronto desembarcarían en Argentina procedentes de Europa. El fruto más feliz de esta colaboración –pero que representa solo la punta del iceberg de un ingente trabajo– es Cómo se imprime un libro, una publicación que Imprenta López edita y regala a sus clientes y colaboradores más cercanos en 1942. Se trata de un trabajo atípico en

15. En el año 39 funcionaban en Buenos Aires 983 imprentas que daban trabajo a cerca de 22.300 empleados. Damián Andrés Bil, "Proceso de trabajo y luchas obreras en los años 30", en *Izquierdas*, n.º 30, octubre. 2016, p. 68.

cuanto a diseño en el Buenos Aires de la época: formato estándar, diagramación asimétrica, amplias áreas de blanco en contraste con sólidos bloques de texto y fotos a toda página. Las pautas gráficas de la nueva tipografía surgida en Europa antes de la guerra habían llegado a Argentina. Esa era, de hecho, la fuente de la que habían bebido en sus años de formación Attilio Rossi, diseñador de la publicación, y también Grete Stern y Horacio Coppola, autores de las fotografías y fotomontajes que aparecen en el libro.

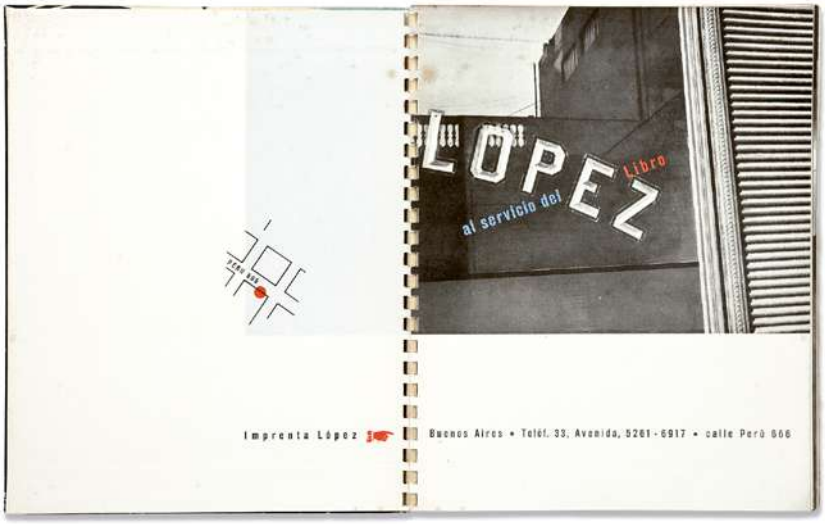
Cómo se imprime un libro es una pieza publicitaria, pero es también un manual didáctico que expone en secuencia los oficios que intervienen en la confección de un libro. En las páginas finales incluye un muestrario de fuentes disponibles con ejemplos de puesta en página. Está impecablemente impreso en tipografía y huecograbado a una y dos tintas y a color sobre cinco soportes diferentes, incluyendo film transparente,[16] y encuadernado con anillas de polímero.

Pero quizás lo más llamativo de la publicación es el compromiso entusiasta que transmite en su conjunto: «Trabajamos con el lema de que la tipografía es un arte aplicado al servicio de la divulgación del pensamiento»,[17] escribe Rossi en la introducción. Además de publicitario y didáctico, su mensaje tiene algo de manifiesto, de declaración de principios. Promete la coordinación de los distintos oficios con objeto de conseguir el libro perfecto, «pues es sabido que basta que falle una de las innumerables operaciones necesarias en la confección del libro para que la perfección del conjunto quede destruida». Aunque en su día se planteó como una publicación efímera, Cómo se imprime un libro ha sobrevivido como una «obra maestra de artes gráficas y diseño moderno».[18]

16. Cartulina, estucado, offset, papel seda y film transparente.

17. Attilio Rossi (atr.), Cómo se imprime un libro. Imprenta López. Buenos Aires, 1942:1. Esta misma frase: "la tipografía como arte aplicada a la difusión del pensamiento» aparece en Attilio Rossi, 'La compaginación: Consideraciones sobre realizaciones de Herbert Bayer, Ernesto Garello y Attilio Rossi' ", en *Argentina Gráfica*, año IV n.º 41. Noviembre. Buenos Aires, 1939, p. 13, lo que indica, junto al estilo del resto de los textos de este libro, que probablemente fueron escritos por Rossi.

18. Horacio Fernández. *El fotolibro latinoamericano*. RM. México, 2011, p. 230.





Páginas enfrentadas de *Cómo se imprime un libro*. Imprenta López, 1942. Diseño de Attilio Rossi y fotografías y fotomontajes de Horacio Coppola y Grete Stern (Imagen: María Meseguer. Cortesía de la Fundación Luis Seoane).



Membrete de la Imprenta López, 14 de diciembre de 1944.
Diseño de Attilio Rossi (Cortesía de María Eugenia Costa).

Resulta imposible desligar el salto cualitativo que se aprecia en la producción de la Imprenta López a partir de los años 40 de la llegada de Attilio Rossi a Buenos Aires. Rossi desembarcó en 1935 procedente de Italia. Tenía 26 años y una extraordinaria formación y experiencia a sus espaldas. En Milán había estudiado en la Academia de Bellas Artes de Brera y se había instruido como grafista editorial en la Scuola del Libro, una escuela de formación profesional fundada en 1904 por la Società Umanitaria. En 1933, junto a algunos compañeros, había emprendido la

edición de *Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica*, destinada a luchar por la renovación de las formas impresas en Italia desde la experimentación vanguardista. Rossi sería el editor hasta febrero de 1935, poco antes de partir con su esposa hacia Buenos Aires poniéndose a salvo del acoso fascista.[19]

La primera imprenta en la que trabajó a su llegada a Buenos Aires fue el taller de artes gráficas Futura de Ghino Fogli. Fue precisamente Fogli quien animó a Rossi a viajar a Buenos Aires con el proyecto de lanzar una revista similar a *Campo Grafico*.[20] Aunque la revista no salió adelante según lo previsto, Rossi diseñó en artes gráficas Futura las dos ediciones de 1936 y 1937 de Buenos Aires: Visión fotográfica, compuesto por más de 200 fotografías de Horacio Coppola.[21] Probablemente durante la edición de *La ciudad junto al río inmóvil* de Eduardo Mallea, hacia junio de 1936, fue cuando Attilio Rossi entró en contacto por primera vez con la Imprenta López, que por aquel entonces ya tenía un nuevo director: José Manuel López Soto, hijo de José López.

Nacido en Buenos Aires en 1911 –de modo premonitorio un 23 de abril, Día del Libro– José Manuel López empezó a trabajar en los talleres de la calle Bolívar siendo todavía un niño. Al regresar del colegio, el pequeño se encargaba de llevar las pruebas a los correctores, de atender el teléfono y de ayudar en la encuadernación intercalando pliegos en la cosedora. Así creció junto a tipógrafos, linotipistas, grabadores, impresores y encuadernadores,

19. Pablo Rossi, *1935-1950, Attilio Rossi in Argentina*. Milán, 2005, p. 1. Véase también Pablo Rossi, "Attilio Rossi, la pasión por el libro", en David Carballal (coord.) *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950*. Fundación Luis Seoane. A Coruña, 2017, pp. 69-79.

20. Pablo Rossi, Attilio Rossi e Victoria Ocampo. Per una nuova cultura. *Collana Riflessi* nº 22. Milán, 2019, p. 1.

21. Para los primeros años de Attilio Rossi en Argentina, véase Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Libros argentinos: Ilustración y modernidad (1910-1936)*. Cedodal. Buenos Aires, 2014, pp. 157-162, y Horacio Fernández "Buenos Aires 1937. Coppola, Rossi, Stern", en David Carballal (coor.) *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950*. Fundación Luis Seoane. A Coruña, 2017, pp. 59-67.



Manuel López a la edad de 7 años. Poco antes de empezar a trabajar en la imprenta (Cortesía de Daniel López).

de niños en una imprenta y compartían la ideología izquierdista y la pasión por el libro. En la Imprenta López, Rossi encontró un taller adecuado para el proyecto que, unos meses más tarde, desarrollaría junto a Guillermo de Torre y Gonzalo Losada: el diseño de la colección Austral, una nueva biblioteca de bolsillo con un formato actualizado que tomaría como modelo gráfico las exitosas colecciones Albatross de Hamburgo y su réplica británica, la Penguin de Londres.[22] Los primeros títulos de Austral saldrán a partir de septiembre de 1937 de Perú 666.

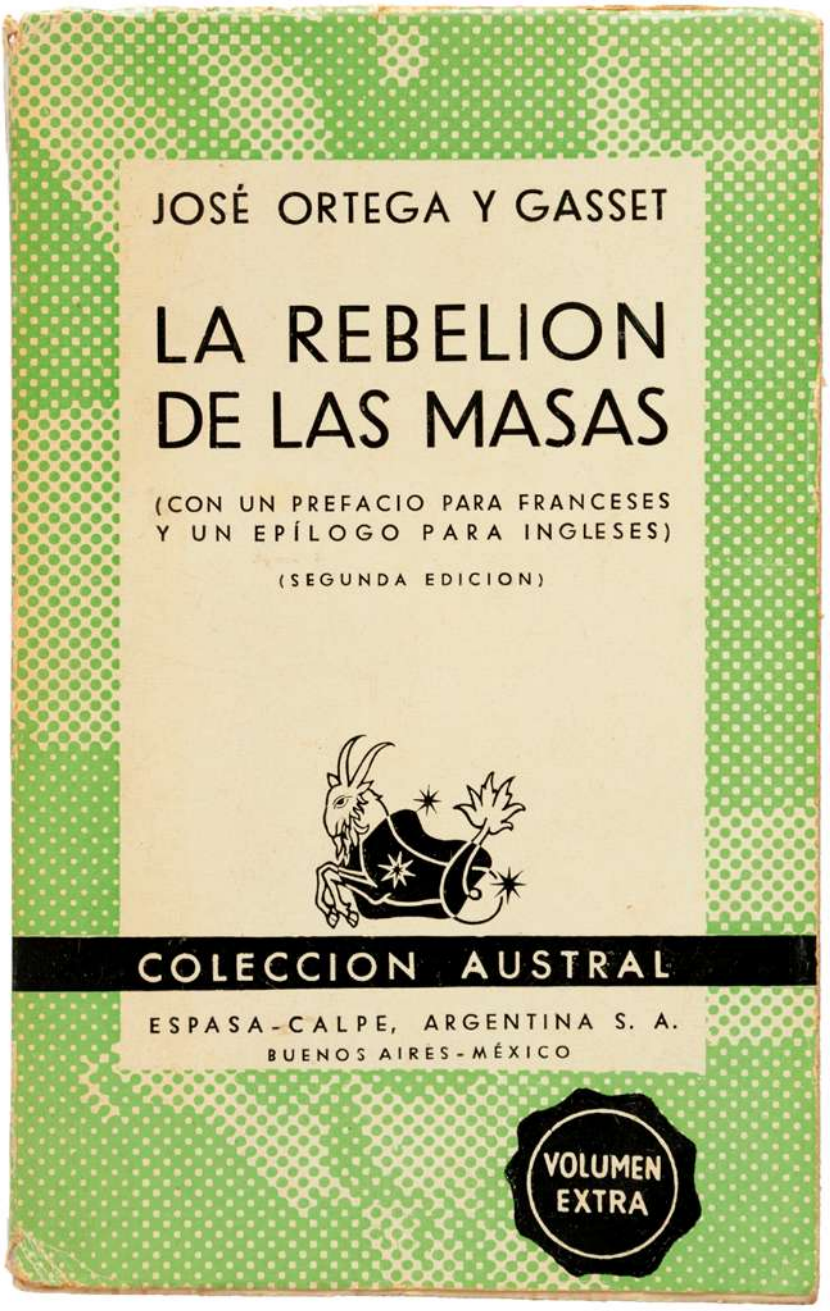
Tras el temprano desencuentro con el Consejo de Administración de Espasa-Calpe Argentina, Gonzalo Losada abandona Espasa-Calpe para fundar, el 18 de agosto de 1938 junto a Guillermo de Torre y Attilio Rossi, la editorial Losada.[23] Un cuarto socio de facto los acompaña: la Imprenta López, que dejará de imprimir libros para Espasa-Calpe Argentina ese mismo año y se hará cargo de la mayor parte de la producción de Losada.

Durante los siguientes doce años, y bajo la dirección gráfica de Attilio Rossi, López llegó a imprimir, solo para editorial Losada, cincuenta y tres colecciones en una gran variedad de formatos: literatura, antologías, manuales, ensayo, arte, ciencia, filosofía, historia, sociología, ciencias económicas, publicaciones pedagógicas y libros de administración.[24] Entre las más destacables están la Biblioteca Contemporánea, la respuesta de Losada a Austral; la Pajarita de Papel, una deliciosa colección de bolsillo con tapa dura e ilustraciones; la Biblioteca del Pensamiento Vivo, con un fotomontaje en cada sobrecubierta; o Poetas de España y América, con ilustraciones a todo color en la cubierta.

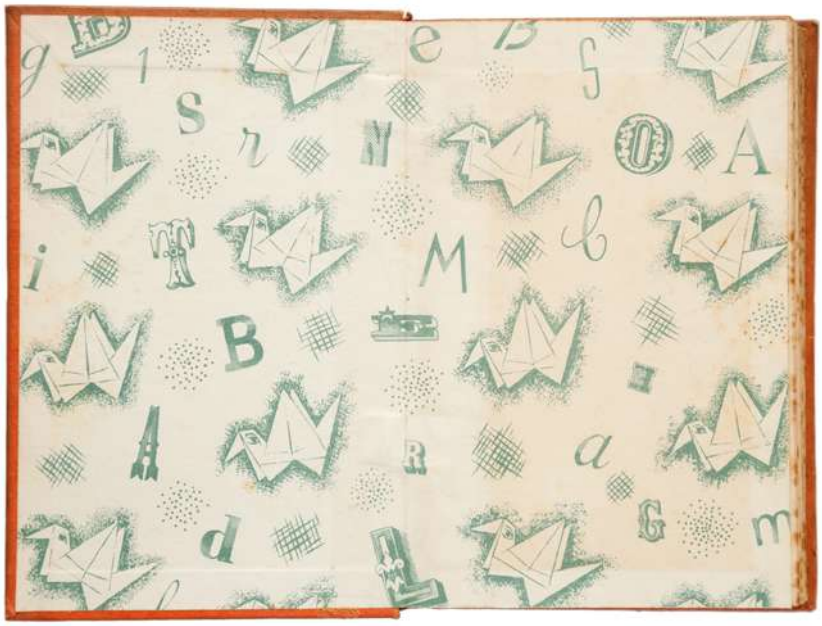
22. Attilio Rossi, "El libro de hoy en la Argentina", en *El libro en la Argentina*. Número extraordinario de la revista Argentina Gráfica, año VIII, n.º 89-90, noviembre diciembre. Buenos Aires, 1943: 65-72.

23. El grupo fundador de la editorial estaba formado por Gonzalo Losada, Guillermo de Torre y Attilio Rossi; luego se integraron Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, Francisco Romero, Felipe Jiménez de Asúa, Luis Jiménez de Asúa, Lorenzo Luzuriaga, Teodoro Becú y Enrique Pérez en la parte administrativa. Eduardo Gudiño Kieffer, Pablo Ingberg, Editorial Losada. *Una historia abierta desde 1938*. Losada. Buenos Aires, 2010, pp. 7-8.

24. Gonzalo Losada (ed.), *Catálogo 1938-1948*. Losada. Buenos Aires, 1948.



Cubierta del primer título publicado por Austral en 1937. Diseño de Attilio Rossi. (Imagen: María Meseguer. Cortesía de la Fundación Luis Seoane).



Guardas de la colección La Pajarita de Papel. Diseño de Attilio Rossi. (Imagen: María Meseguer. Cortesía de la Fundación Luis Seoane).

Algo similar ocurre con el catálogo de la editorial Nova, fundada en 1942 por la Imprenta López junto a Arturo Cuadrado y Luis Seoane.[25] Comienza su andadura con Pomba –rebautizada como Paloma poco después– y Mar Dulce, dos colecciones al cuidado gráfico de Seoane, al igual que sus predecesoras Dorna y Buen Aire, publicadas por Emecé. Pero solo cuatro años más tarde, Nova presenta ya más de veinte colecciones y en su catálogo encontramos ejemplares de factura tan compleja como *Por qué nació el Cine*, un libro en formato cuarto con 257 ilustraciones, tapa

25. Según afirma Gerhardt basándose en documentación conservada en la Fundación Luis Seoane, López contaba con el 50 % de la editorial mientras que el otro 50 % se repartía a partes iguales entre Seoane y Cuadrado. Federico Gerhardt, "Temas y autores argentinos y latinoamericanos en proyectos editoriales de los exiliados gallegos en la Argentina durante la década del cuarenta", en *Kamchatka* n.º 7, junio. Valencia, 2016, pp. 78-79.



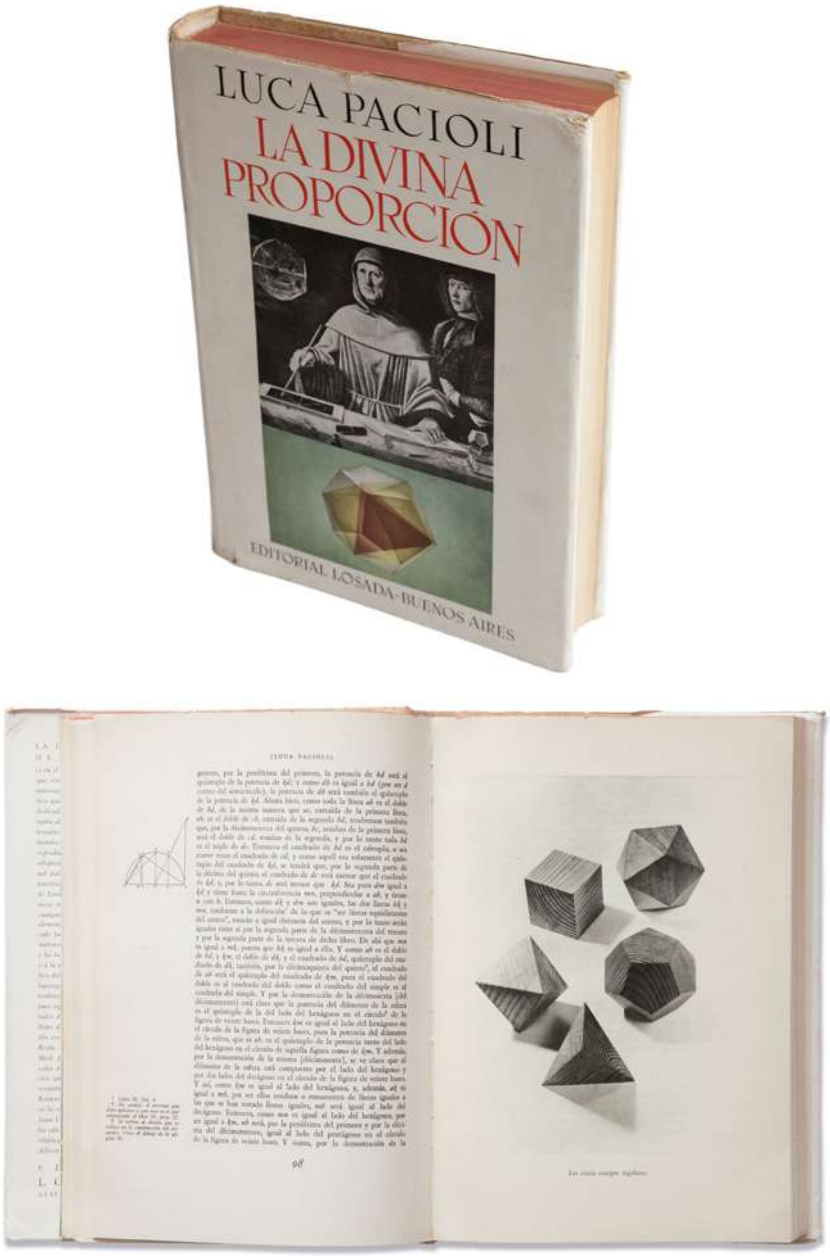
Páginas enfrentadas de *Por qué nació el Cine*. Nova, 1945
(Imagen: María Meseguer. Cortesía de la Fundación Luis Seoane).

dura y sobrecubierta a color.[26] José Manuel López es plenamente consciente de que el editor, el artista gráfico y la imprenta, viajan en el mismo barco:

> Es indiscutible el rol importante y muchas veces decisivo que juega el impresor en los aspectos editoriales. Así lo fue en los albores del desarrollo editorial en nuestro país. Sin su colaboración, amplia y entusiasta, no se hubiera alcanzado el nivel que hoy ostenta nuestra industria editorial.[27]

Solo en un entorno de simbiosis entre esos tres sectores profesionales pueden darse hitos como la edición de La divina proporción de Luca Pacioli que Losada publica en 1946. La primera traduc-

26. *Catálogo 1946*. Editorial Nova. Buenos Aires, 1946.
27. José Manuel López Soto, "Las ediciones argentinas: Influencia del impresor en la vida del libro", en Gaceta del Libro nº 5, julio de 1945. Buenos Aires, p. 23.



Cubiertas y páginas enfrentadas de *La divina proporción*. Losada, 1946. Fotografía interior de Grete Stern (Imagen: María Meseguer. Cortesía de la Fundación Luis Seoane).

ción al castellano, y segunda en cualquier otro idioma, de esta obra estuvo a cargo de cinco asesores,[28] y en su confección gráfica intervinieron siete profesionales: Attilio Rossi, Silvio Baldessari, Juan Bautista López, Agustín S. Medina, Eduardo Giannini, Ricardo Lara y Grete Stern; todos ellos ligados en mayor o menor medida a la imprenta López. Además de incluir reproducciones facsimilares de todas las figuras y esquemas del original, la obra se completa con otras 24 ilustraciones en huecograbado. Algunas de ellas son fotografías de Grete Stern que ayudan a traer la obra a nuestros días. La edición es una actualización del formato en la que se emplearon todos los medios al alcance, que no fueron pocos, para hacerla accesible al lector moderno. El libro incluye otros alardes, como hojas en papel vegetal para superponer la traducción de las leyendas en algunas ilustraciones.

Aquella pequeña papelería que comenzó estampando formularios comerciales, se había convertido en una empresa en cuyos talleres se imprimían, y en algunos casos se editaban, libros industriales de una calidad gráfica inédita a ambas orillas del Atlántico.

El 17 de febrero de 1945 a los 68 años de edad, don José López, fundador de la imprenta, fallece en Rosario, provincia de Santa Fe. El rotativo La Nación y la revista Argentina Gráfica dan cuenta en sendas reseñas de su labor como empresario de las artes gráficas y de su participación en entidades gremiales como la Cámara Argentina del Libro, la Asociación de Industriales Gráficos y la Cámara de las Artes Gráficas de la Unión Industrial.[29] Del paso de don José por Galicia en su niñez y primera adolescencia quedó aquella «vieja gaita inútil y apolillada» que Luis Seoane recordará en el prólogo a su *Libro de tapas*:

> La primera vez que entré en la Imprenta López, hace más de diez años, antes de que hubiesen modificado su fachada y su estructura interior,

28. La traducción es de Ricardo Resta. Revisaron los textos Raimundo Lida y Pedro Henríquez Ureña. Las partes relativas a las matemáticas y arquitectura fueron revisadas por Juan Carlos Grinberg y Gastón Alberto Breyer, respectivamente.

29. Ernesto Garello (ed.), "Don José López García", en Argentina Gráfica n.º 104. Buenos Aires, 1945, p.15.

acompañando al pintor Attilio Rossi, al que ayudaba Silvio Baldessari como artista gráfico, fue a una habitación utilizada para depósito de papel y taller de dibujante y en una de cuyas paredes pendía una vieja gaita inútil y apolillada, de cuando hacía muchos años los hermanos López, o uno de ellos, don Juan, acompañado de algún obrero de la tipografía o de las máquinas, representaba como actor aficionado en los festivales de la colectividad gallega.[30]

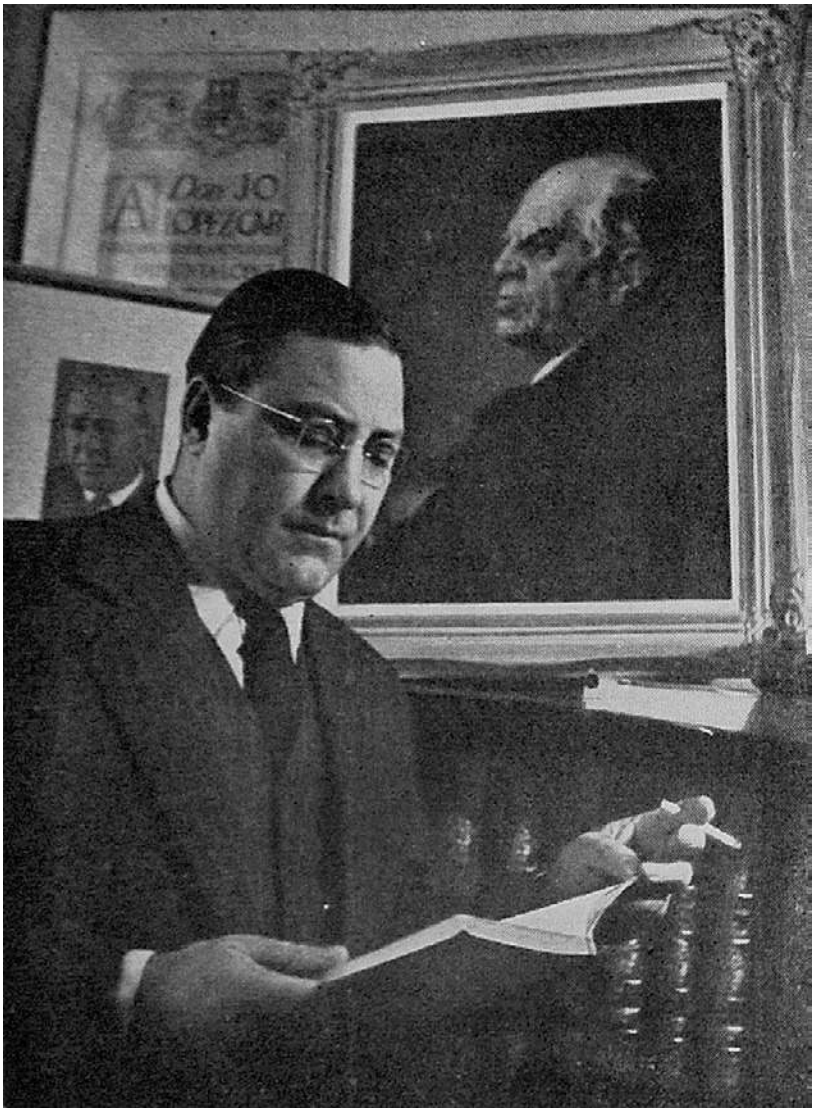
En 1951, Attilio Rossi regresa a Italia para dedicarse a su otra gran pasión, la pintura, aunque nunca abandonaría la edición y el diseño de libros. Luis Seoane y Arturo Cuadrado abandonan Nova en 1948, pero seguirán colaborando frecuentemente con Imprenta López. José Manuel López Soto seguirá imprimiendo libros, fiel a sus palabras de julio de 1947, durante el Primer Congreso de Editores y Libreros de América Latina, España y Portugal, cuando el sector comenzó a acusar los primeros síntomas de estancamiento:

[...] pero nuestra fe y nuestra pasión por el futuro del libro no se ha alterado ni se alterará jamás. Por ello nos mantendremos fieles a nuestra condición de impresores de libros, seguros de que, aunque algunos vientos más o menos fuertes conmuevan nuestras barcas, ellas seguirán navegando y saldrán airosas y triunfadoras.[31]

No fueron vientos fuertes sino tempestades las que vendrían en las siguientes décadas con las sucesivas crisis del libro. José Manuel López no conoció un momento de respiro económico en los años venideros. La actividad de la imprenta acabó junto a su vida el 29 de marzo de 1969. Pero sus barcos, los miles de ejemplares cargados de buena literatura y arte que partieron de Perú 666 en el barrio de San Telmo, siguen atracando de cuando en cuando entre nuestras manos.

30. Luis Seoane, "Dos imprentas y mis tapas", en Libro de tapas. Ediciones Botella al Mar. Buenos Aires, 1953.

31. Ernesto Garello (ed.), "El congreso de editores de América, España y Portugal", en Argentina Gráfica n.º 130. Buenos Aires, 1947.



José Manuel López Soto en 1945. Foto de Georges Friedman. Reproducida en *Gaceta del Libro* nº 5, julio de 1945. Buenos Aires (Cortesía de María Eugenia Costa).

Agradecimientos
Fundación Luis Seoane, Daniel López, Fabián Carreras, María Eugenia Costa y Pablo Adalberto Somma.

Bibliografía
Badoza, María Silvia, «Patrones, capataces y trabajadores en la industria gráfica. Un caso de estudio: Ortega y Radaelli, 1901-1921», en *Secuencia* n.º 50, mayo-agosto. 2001, pp. 46-81. Disponible en http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/735.
Bil, Damián Andrés. *Proceso de trabajo y luchas obreras en los años '30: Los trabajadores gráficos. Izquierdas (Santiago)* [online]. 2016, n.30 [citado 2021-10-11], pp.65-88. Disponible enhttps://www.scielo.cl/pdf/izquierdas/n30/art03.pdf.
Carballal, David (coord.), *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950*. Fundación Luis Seoane. A Coruña, 2017.
Fernández, Horacio. *El fotolibro latinoamericano*. RM. México, 2011.
Garello, Ernesto (ed.), «Don José López García», en *Argentina Gráfica* n.º 104. Buenos Aires, 1945, p. 15.
Garello, Ernesto (ed.), «El congreso de editores de América, España y Portugal», en *Argentina Gráfica* n.º 130. Buenos Aires, 1947.
Gerhardt, Federico, «Temas y autores argentinos y latinoamericanos en proyectos editoriales de los exiliados gallegos en la Argentina durante la década del cuarenta», en *Kamchatka* n.º 7, junio. Valencia, 2016, pp. 73-96. Disponible en https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7241/8352
Gudiño Kieffer, Eduardo y Ingberg, Pablo, *Editorial Losada. Una historia abierta desde 1938*. Losada. Buenos Aires, 2010.
Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Libros argentinos: Ilustración y modernidad (1910-1936)*. Cedodal. Buenos Aires, 2014.
López, Juan Bautista, «Breve reseña de la Imprenta López», en

XXX Aniversario de la Imprenta López. Homenaje a Don José López García. Imprenta López. Buenos Aires, 1938.
López Soto, José Manuel, «Las ediciones argentinas: Influencia del impresor en la vida del libro», en *Gaceta del Libro* nº 5, julio de 1945. Buenos Aires, p. 23-26.
López Soto, José Manuel (ed.) *Catálogo 1946*. Editorial Nova. Buenos Aires, 1946.
Losada, Gonzalo (ed.), *Catálogo 1938-1948*. Losada. Buenos Aires, 1948.
Martínez de Sousa, José, *Diccionario de la tipografía y del libro*. Paraninfo. Madrid, 1995.
Pellegrini, Carlos, *La industria gráfica argentina*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas, 1948. Disponible en http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tesis/1501-0457_PellegriniC.pdf.
Rossi, Attilio «La compaginación: Consideraciones sobre realizaciones de Herbert Bayer, Ernesto Garello y Attilio Rossi», en *Argentina Gráfica*, año IV n.º 41. Noviembre. Buenos Aires, 1939.
Rossi, Attilio (atr.), Cómo se imprime un libro. Imprenta López. Buenos Aires, 1942.
Rossi, Attilio, «El libro de hoy en la Argentina», en *El libro en la Argentina. Número extraordinario de la revista Argentina Gráfica*, año VIII, n.º 89-90, noviembre diciembre. Buenos Aires, 1943, pp. 65-72.
Rossi, Pablo, "Attilio Rossi e Victoria Ocampo. Per una nuova cultura". *Collana Riflessi* nº 22. Milán, 2019.
Seoane, Luis, «Dos imprentas y mis tapas», en *Libro de tapas*. Ediciones Botella al Mar. Buenos Aires, 1953.
Steinberg, S. H., *500 años de imprenta*. Zeus. Barcelona, 1963.

Juan Andralis: vanguardia, tipografía y el legado de El Archibrazo

Fabio Ares

"Así como todos los caminos conducían a Roma, en nuestros días otros tantos conducen al diseño. Entre todos ellos hay uno, muy poco transitado, casi secreto, que concede a quienes se atreven a internarse en él las primicias de la eterna juventud: es el sendero de la tipografía."

Juan Andralis[1]

Juan Ifantidis Andralis nació en 1928 en la localidad de El Pireo, antiguo puerto de Atenas ubicado al sudoeste de Grecia. Sus padres fueron sobrevivientes de las masacres turcas de Asia Menor, genocidios que no solamente alcanzaron al pueblo armenio.

Poco antes de su nacimiento, su padre viajó a la Argentina –donde estaba radicado su hermano mayor– y cinco años más tarde, tras casi un mes de navegación en el barco Alcántara, llegó a Buenos Aires junto con su madre Calíope Andralis, de la cual más tarde adoptó el apellido.

La familia se instaló en el barrio del Abasto –su padre tenía un puesto de frutas en el mercado– en una casa de San Luis y Sánchez de Bustamante. Juan aprendió rápidamente el idioma y menos de un año después ingresó a la escuela primaria, que quedaba a la vuelta de su casa, a primero inferior "curiosamente ya sabía leer de corrido". Los chicos le decían griego, "y ya antes de

1. Zalma Jalluf y Carlos Venancio. *Rubén Fontana*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1993, p.10.

sexto grado tenía el mote de 'Filósofo', pero por discutidor[2] (...) Gracias a Ediciones Thor, leía Aristóteles sin tener mérito para leerlo a esa edad".[3]

De niño, sus intereses pasaban por la alquimia y por los libros. Una tarde entró a una pequeña imprenta del Mercado de Abasto, que quedaba sobre la calle Anchorena, y se quedó horas mirando las máquinas que en ese momento imprimían facturas, fue un "impacto mágico" que le valió una paliza, ya que llegó a su casa de noche.

De adolescente fabricaba libros manuscritos para amigos que escribían. Era una verdadera pulsión, un deseo de hacer libros, a los que consideraba objetos misteriosos y atractivos. Lo que más le atrajo de ese tipo de imprentas –y lo que lo atrajo a lo largo de su vida–, era la posibilidad de hacer libros. Al respecto dijo Juan Andralis:

> (...) la imprenta artesanal, como la que yo tengo, va a tener larga vida. Siempre habrá que hacer una tarjetita o alguien va a hacer su primer libro de poemas, buscando una imprenta artesanal (...) este es un país poético (...) estamos signados por la poesía (...) aún en las malas hay algo que es benigno (...) salvo la dictadura, que eran como eran los nazis, como extraterrestres.[4]

Luego de terminar la primaria cursó estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, aunque no los terminó.

En 1946, Juan visitó una exposición titulada *Los mecanismos del número*, en la sala cinco de la galería Van Riel, de calle Florida. Exponía Juan Batlle Planas, "iniciador del movimiento plástico surrealista en la Argentina".[5] Al otro día lo esperó allí mismo, y cuando llegó le manifestó su deseo de aprender con él. Al año

2. Andralis (entrevista) en Peicovich, 1993, 00:47:57.

3. Ibídem, 00:44:54.

4. Ibídem, 00:06:54.

5. Silvia Valdés. Revolución surrealista y utopía urbana en América Latina. Ponencia presentada en las 6º Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004, s/p.

siguiente, a los 17 años, comenzó a estudiar pintura en el taller del pintor, en la calle Santiago del Estero, un atelier frecuentado también por Julio Silva y Virginia Tentindo.[6]

El vínculo con Batlle Planas y "la lectura del libro *Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo,* de Juan Larrea",[7] marcaron su manera de entender el arte y lo animaron a dar el salto hacia París. Aunque el libro que más lo conmocionó fue *Tótem y tabú,* de Sigmund Freud, que leyó por expresa indicación del artista. Decía por entonces, "Batlle estaba imbuido en el psicoanálisis, tenía muchos amigos psicoanalistas. Me dijo que tenía que leerlo. Me pegó fuerte".[8]

Andralis en París: alquimia, surrealismo y diseño

Interesado por el movimiento surrealista viajó a París en 1951, curiosamente en el mismo barco que lo había traído a la Argentina. Se ubicó en el barrio de Montparnasse y durante los primeros dos años se dedicó a la pintura de manera efervescente.

Al mismo tiempo, su estancia en la ciudad despertó su antiguo interés por la alquimia. Juan, que conocía el trabajo de Fulcanelli, seudónimo de un autor desconocido de libros sobre el tema del siglo XX,[9] pretendió ampliar sus conocimientos y aprovechar la vasta colección de la Biblioteca Nacional de París. Iba allí a diario y pasaba varias horas leyendo y tomando notas de libros sobre alquimia de los siglos XVI y XVII. Nunca la practicó, solo la investigó. Para él, "la alquimia es una religión experimental (...) una manera de poner en acto cosas que probablemente son ciertas y están en los libros sagrados (...) los textos alquímicos son herméticos, porque están escritos en clave".[10] Suponemos que Andralis se halló al principio del camino. Entendía que el comienzo se podía encontrar por revelación, por esfuerzo propio o,

6. A partir de los años cincuenta, los tres formarían parte del grupo de París (Silvia Valdés, ibídem).

7. BauerTypes, s. f., s. p.

8. Andralis, *op. cit*., 00:45:50.

9. En realidad, podría tratarse de Eugéne Canseliet, quien dijo ser su discípulo.

10. Andralis, *op. cit*., 00:41:14.

a lo sumo, porque alguien al lado se compadecía de uno y le allanaba el camino por encontrar la piedra filosofal; una transformación que se logra a lo largo de la vida, pero con el "trabajo sobre la hornalla, o la materia prima",[11] que es lo que certifica si uno está en el camino correcto. Esteban Peicovich (1993) consideró que Andralis siempre estuvo buscando esa piedra filosofal en su vida.

Una noche, cerca de las dos de la mañana, estando solo en el estudio de un amigo y mientras preparaba sus cosas para salir temprano hacia la biblioteca, tuvo una visión de la que prefería no hablar; un suceso paranormal que involucró voces y cosas que habían pasado, y que lo dejaron agobiado y aterrado durante tres días.

Si bien ya no pintaba desde que se había sumergido en sus estudios sobre alquimia, a partir de ese acontecimiento nunca más volvió a hacerlo. Y a pesar de haber dejado de pintar a la edad de veinticuatro años, toda su vida se consideró pintor, uno que mira el mundo solo como lo mira un pintor.

Andralis realizó un viaje a Grecia con la idea de visitar a su abuela, y aprovechó para recorrer diferentes monasterios y acercarse a sus manuscritos. Esta enriquecedora experiencia, sus estudios acerca de la alquimia y el *origen del símbolo*, sumado a su acercamiento al budismo tras conocer a un particular personaje al que llamaba "señor Szoun",[12] tuvieron, sin lugar a duda, un fuerte impacto sobre su personalidad.

En 1953, Juan Andralis se vinculó con el grupo de París a través del pintor cubano Wifredo Lam, a quien conoció casualmente en un café.[13] Este encuentro le facilitó una primera cita con André Breton, en su propia casa. Breton tenía contacto con Aldo Pellegrini, sin embargo, la primera pregunta que le hizo a Andralis fue sobre Jorge Luis Borges. Juan le comentó que pintaba y que había estudiado con Batlle Planas, pero Breton solo lo conocía por referencias.

11. Ibídem, 00:42:34.

12. Se hacía llamar Szoun Wou Koung. Con él, Andralis hizo un retiro de un mes en la localidad montañosa de Grenoble y terminó convirtiéndose en una suerte de discípulo. Esta figura influyó en él de por vida.

13. Valdés, *op. cit*., s/p.



Hierogamus, de Juan Andralis (pintura), París, 1953
(Col. Atelier de Virginia Tentindo).

En un segundo encuentro Andralis llevó sus trabajos. Breton le preguntó la edad y, cuando supo que solo tenía veinticuatro años, comentó, "Gauguin a los cuarenta años se hubiera sentido feliz de pintar cosas así".[14] Ese mismo día, Breton lo invitó a exponer en la inauguración de una galería; allí compartió el espacio con los artistas más grandes del momento: Joan Miró, Max Ernst, Giorgio de Chirico, Man Ray y Marcel Duchamp –a quien conoció en el sur de Francia y consideró un referente y modelo a seguir–.[15] Más tarde participó de otras muestras colectivas junto a estos y otros integrantes del grupo.

14. Andralis, *op. cit.*, 02:19:04.

15. "[...] la parte medular de su herencia artística consiste en la fundamentación de una práctica creativa que continúa la línea de Marcel Duchamp" (Archibrazo, op. cit., s. f., s. p.).

Trabó amistades con poetas como Tristan Tzara, Jean Pierre Duprey y Benjamin Péret, entre otros. Ese ambiente propició su admiración por la poesía de Antonin Artaud y su Teatro de la Crueldad.

Para Andralis el surrealismo era fundamentalmente participación política.

> Planteaba una ética negadora de las fijaciones narcisistas estrechamente subjetivas, a las cuales sucumben, a menudo, los artistas. Sostenía que la práctica del surrealismo implica tener un pie apoyado en el sueño y el otro pie en la realidad cotidiana, que tiene implicancias políticas, el esfuerzo por unir esos dos mundos.[16]

El diseñador Rubén Fontana compartió la mirada del editor Sergio Golova sobre el vínculo activo que tuvo Andralis con el movimiento surrealista. Golova, quien provenía de una familia de nobles rusos escapados de la revolución socialista, lo sorprendió con un "ah, en París ese tipo estaba en la pesada".[17]

Andralis, Frutiger y Cassandre

En París, ciudad en la cual vivió catorce años, pudo transformar su inicial admiración por la tipografía en práctica profesional. Y lo hizo al más alto nivel...

Visitó asiduamente la fundidora Deberny et Peignot gracias a su amistad con Rémy, hijo del propietario Charles Peignot. Allí, en 1957, conoció al tipógrafo Adrian Frutiger, que había venido de Suiza por un año,[18] contratado para trabajar en la familia tipográfica neogrotesca Univers. Frutiger le preguntó si le gustaría trabajar con Cassandre. Dijo entonces Andralis "me causó mucha gracia y le respondí riendo: ¡pero Cassandre está muerto! Esto le

16. Archibrazo, s. f., s. p.

17. Rubén Fontana en AA.VV. *Andralis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ediciones tpG, 2006, p. 297.

18. Rubén Fontana. *Ganarse la letra*. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2012, p.172.

causó más gracia todavía y me dijo: no, Cassandre está vivo, en este momento está en mi despacho, ¿quiere comprobarlo?".[19]

Juan había relacionado al Cassandre conocido por los afiches de los años veinte, cuando tenía veintidós años, y no lo pudo vincular con este Cassandre de cincuenta y seis. Menos aun con el diseñador de tipografía que había en el artista, que antes de la guerra había diseñado para la misma fundidora los tipos Bifur, Acier Noir, Peignot y Touraine.

Fue así como ese mismo día conoció personalmente a Adolphe Jean Marie Mouron –más conocido por el seudónimo Cassandre– y, días más tarde, tras mostrarle algunos trabajos, puedo ingresar a trabajar a su estudio.

Se desempeñó como proyectista para varias cuentas —como Cristian Dior y el *holding* EMI, para el que diseñó varias cubiertas de discos—, y como pasador de originales para la cuenta del modisto Yves Saint Laurent, tarea esta última que a menudo debía repetir varias veces ante cualquier ajuste que le señalara el artista, aun cuando por esos tiempos Cassandre estaba concentrado casi exclusivamente en el desarrollo de Graphica, una tipografía a medida, encargada por la firma Olivetti.

Es imperdible la entrevista que la diseñadora María Teresa Bruno le hizo a Andralis en 1987, y que fue publicada en el pri-



Logotipo de la firma Yves Saint Laurent, ideado y bocetado por Cassandre, y luego pasado al original por Juan Andralis, c. 1960. (Imagen de dominio público).

19. Andralis en María Teresa Bruno. "Una visión de Cassandre, reportaje a Juan Andralis" (entrevista). *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (1), 34-37, 1987, p.34.

mer número de *tipoGráfica*. Allí relata detalles de su relación con Cassandre durante el tiempo que trabajó en su estudio, de su particular forma de ver el diseño y la composición desde la letra, de sus orígenes como pintor y de su vínculo con Pablo Picasso, entre otros tópicos.

Andralis, Fontana y el Instituto Di Tella

Regresó a Buenos Aires en 1965 por cuestiones familiares, concretamente, por la enfermedad de su padre. Trabajó en la difusión del surrealismo junto con Mario Pellegrini, hijo de Aldo Pellegrini, iniciador del "primer grupo surrealista latinoamericano en 1928" y editor de *Ciclo*, "primera revista surrealista de habla hispana".[20]

Junto con Pellegrini crearon el sello Ediciones Insurrexit e incorporaron la imagen de un dragón como isotipo.[21] Publicaron *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*, del marqués de Sade, y más tarde otros títulos como *Carta a los poderes*, de Antonin Artaud, *Los siameses* y *El campo*, las primeras obras de teatro de Griselda Gambaro, y *La imaginación al poder*, sobre el mayo francés de 1968, entre otros. "Desde un comienzo, y bajo el cuidado de Andralis, las publicaciones presentan un innovador diseño gráfico que las van caracterizando".[22]

Juan Andralis tuvo un paso fugaz por la agencia Agens Publicidad, que trabajaba exclusivamente para el grupo Siam. Allí conoció a Rubén Fontana, quien de inmediato quedó sorprendido por el orden y la pulcritud en su tablero de trabajo, especialmente por una "regla transparente llena de medidas",[23] por la cual preguntó. No era otra cosa que un tipómetro de la marca alemana Faber Castell, un accesorio que Juan llevaba usualmente en el saco y que en esa charla inicial propició una lección sobre tipometría.

20. Valdés, *op. cit*., s. p.

21. Desde mediados de los setenta, tras la ida de Pellegrini a Barcelona, hasta el día de hoy, ese mismo dragón identifica a la Editorial Argonauta.

22. Editorial Argonauta. Buenos Aires, Editorial Argonauta, s/f, s. p.

23. Rubén Fontana en AA.VV. *Andralis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ediciones tpG, 2006, p.295.

Es que Fontana venía de un universo diferente dentro de la tipografía, el de la letra para publicidad, la letra de dibujante técnico, propiciada por las vanguardias de las primeras décadas de siglo XX, que dieron origen al movimiento de La Nueva Tipografía y que en gran medida se oponía con la letra tradicional para obras. Andralis, por sus experiencias en París, dominaba la tipografía en todas sus acepciones.

Andralis renunció a la agencia al poco tiempo, pero algunas semanas más tarde el destino los volvió a reunir en el Departamento de Diseño Gráfico del Instituto Di Tella, para el cual Fontana era normalmente convocado por su experticia en el dibujo de letras y "la organización tipográfica del mensaje";[24] más adelante se incorporó de manera permanente y llegó a estar a cargo, conjuntamente con Carlos Soler, a partir de 1969 y hasta su cierre, en 1970.

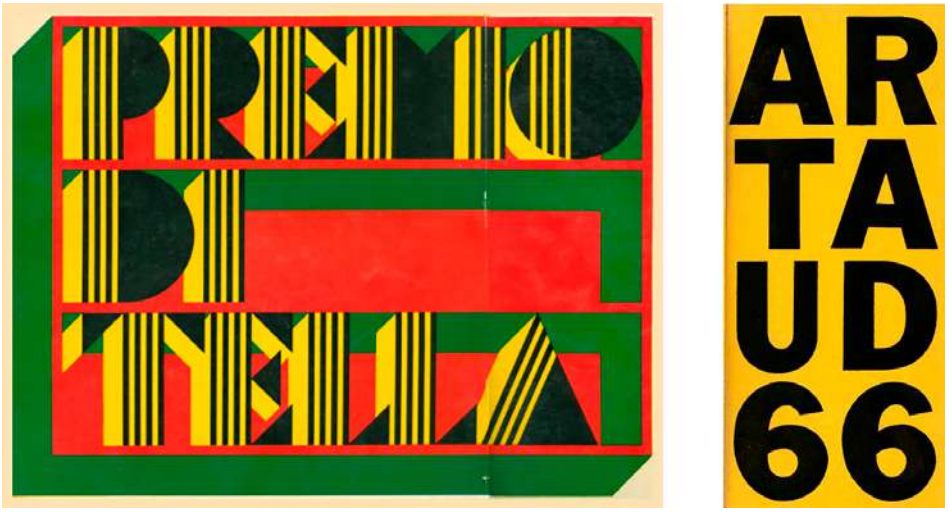
El departamento se había creado en 1963 y estaba a cargo del artista plástico y diseñador gráfico Juan Carlos Distéfano, quien fue el que definió la identidad visual del instituto en sus comunicaciones institucionales y en las piezas gráficas para la difusión de las "diferentes actividades que allí se realizaban".[25] Afiches para la vía pública, catálogos, programas y folletos fusionaron lo más puro de la gráfica suiza con elementos del *pop art*, más propios de la publicidad y más cercanos a la Escuela de Nueva York.

El Instituto Di Tella fue la primera institución argentina en incorporar un área de diseño gráfico. Esta condición, además de la calidad de su producción y su capital humano, lo convirtió en un referente indiscutido de la cultura visual argentina y latinoamericana.

Andralis, quien además de sus condiciones profesionales tuvo el increíble don de la ubicuidad, trabajó allí alrededor de tres años, colaborando tanto en los diseños como en la edición y revi-

24. Fontana, *op. cit.*, p.28.

25. Instituto Di Tella. Departamento de Diseño Gráfico y Departamento de Fotografía. Buenos Aires, Instituto Di Tella, s/f, s. p.



Afiche del Premio Di Tella (1965); y programa para la obra de teatro *Artaud 66* (1966). Diseños de Juan Carlos Distéfano y Juan Andralis (Col. ITDT).

sión de las piezas gráficas. Según él, "fue un hecho, un acontecimiento muy excepcional en la sociedad de esa época (...). No sé si éramos del primer mundo, pero en el primer mundo se ocupaban de las cosas que pasaban en el Instituto Di Tella".[26]

La pasión por la tipografía es un tópico común entre Andralis y Fontana, los marcó desde muy jóvenes y los acompañó a lo largo de su vida profesional. Son notables los titulares dibujados por Andralis en sus cuadernos de sexto grado; y Fontana se inició en el dibujo de letras en la adolescencia.

> Mientras que en la infancia (...) Juan Andralis se sentía magnetizado por la imprenta artesanal y seducido por el deseo de hacer libros (...)

26. Andralis, *op. cit.*, 02:52:34.

Rubén Fontana se sentía fascinado por el origen y las formas de las letras. Andralis ya de niño fabricaba los libros que sus amigos habían escrito manualmente y Fontana, en su etapa entre los doce y los diecisiete años, se dejaba enseñar por el hombre encargado de la tipografía dentro de la agencia en la que entró como aprendiz.[27]

Fontana veía a Andralis como su maestro. Siempre lo dejó bien en claro. Otra cosa que compartían era "la convicción sobre la importancia de compartir el propio conocimiento" y "aprender del saber de los demás".[28]

Como homenaje, Fontana diseñó una fuente tipográfica. Se trata de Andralis ND, una familia para la composición de textos largos, serifada, conformada por cuatro estilos: regular, bold, italic y bold italic; y multilingüe –con diacríticos que permiten la escritura en alemán, albanés, aymara, bretón, danés, esloveno, español, feroés, finlandés, francés, gallego, italiano, islandés, holandés, noruego, portugués, sueco y otros–. Incluye versalitas, cifras elzevirianas, ligaduras discrecionales (entre las que se destacan la de "ch", marca registrada de Fontana, y la de "qu"), y un set de caracteres romanos. Es comercializada por BauerTypes SL, sucesora de las prestigiosas fundiciones de tipos Bauersche Giesserei (Frankfurt/Main, 1837-1972) y Neufville SA (Barcelona, 1885-1995). Una compañía que supo tener filiales en Nueva York y en París y que contó con los aportes de importantes artistas como Paul Renner (que diseñó Futura entre 1924 y 1928) y Adrian Frutiger (que para ellos creó Serifa). Es una verdadera dinastía que ya cuenta con cuatro generaciones, iniciada por Geor Hartmann y actualmente dirigida por Vivian Hartmann.

27. BauerTypes. "Andralis ND", s/f, s. p.

28. BauerTypes, *op. cit*., s. f., s. p.

Andralis y El Archibrazo

En marzo de 1968, Andralis contrajo matrimonio con la historiadora del arte montevideana Sylvia Valdés.[29] Ese mismo año inauguró un taller de imprenta[30] que ubicó al final del pasillo de una propiedad familiar, cita en calle Mario Bravo 441, en el barrio porteño del Abasto, al que denominó El Archibrazo. Un nombre fantástico que surgió de los ensayos de Charles Fourier, quien fue:

> Un socialista francés de la primera parte del siglo XIX y uno de los padres del cooperativismo. (Allí) "destaca la figura del "Archibras" o "Brazo de Armonía", el cual sería una extensión corporal con que ciertos habitantes se dotarían al cabo de largos periodos evolutivos.[31]

De pequeña escala y con una póliza modesta a cargo del tipógrafo Héctor Almá –Rubén Fontana aseguró que solamente tenía las familias Helvética y Bodoni que complementaba con encargos de textos en linotipia–,[32] se especializó en la edición artesanal de libros, de catálogos y de afiches, para cuyas ilustraciones utilizó una importante cantidad de clisés.[33]

La sección de impresión tenía al menos dos máquinas tipográficas planas alemanas, de marca Heildelberg (apodadas El trueno I y II), atendidas por el maquinista Romualdo Ramírez.

Bajo el cuidado de Andralis, se imprimieron importantes obras, "pueden mencionarse los libros de poesía de Edgar Bayley, Oliverio Girondo, Enrique Molina, Basilia Papastamatiu, Este-

29. La Dra. Sylvia Valdés dicta el Seminario Artes en América Latina. Arte y diseño latinoamericano, en el marco del Doctorado en Artes de la Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Este artículo es producto del trabajo final que presentara el autor para el mismo.

30. Sucesor de una mala experiencia anterior emprendida en compañía de Demetrio Routsis, en 1966.

31. Archibrazo, *op. cit*., s. f., s. p.

32. Rubén Fontana en AA.VV., *op. cit*., p.302.

33. Gran parte de este valioso patrimonio fue puesto recientemente en custodia del impresor Federico Cimatti, propietario de Prensa La Libertad.

ban Peicovich, Dolores Etchecopar, Carlos Espartaco y una edición bilingüe de *Odiseas Elytis*".[34]

En 1971, se imprimió *El Congreso,* el cuento más largo que escribió Borges, quien visitó el Archibrazo durante la impresión de su libro. Al respecto señaló Fontana:

> Borges quiso estar presente cuando se imprimiera el último pliego. Cuando estaban por ponerlo en la máquina, Juan le señaló a Borges que en la última página el testimonio de la edición decía "se acabó de imprimir en" y le preguntó si no le molestaba la palabra "acabar" que inevitablemente refiere a la culminación del acto sexual. Borges lo pensó un instante y sostuvo el término alegando que concluir la impresión de un libro era también una manera de acabar.[35]

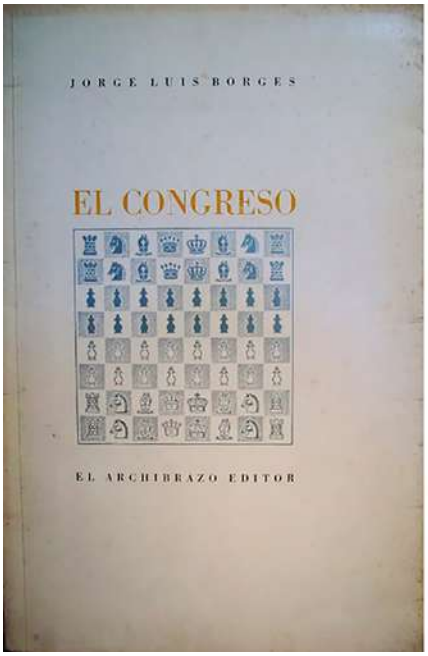
Además, la imprenta de Juan Andralis fue un refugio y un punto de encuentro para las vanguardias del arte y la literatura, por veintiséis años, "un lugar de práctica y difusión del surrealismo, oculto y preciado referente de artistas y poetas".[36]

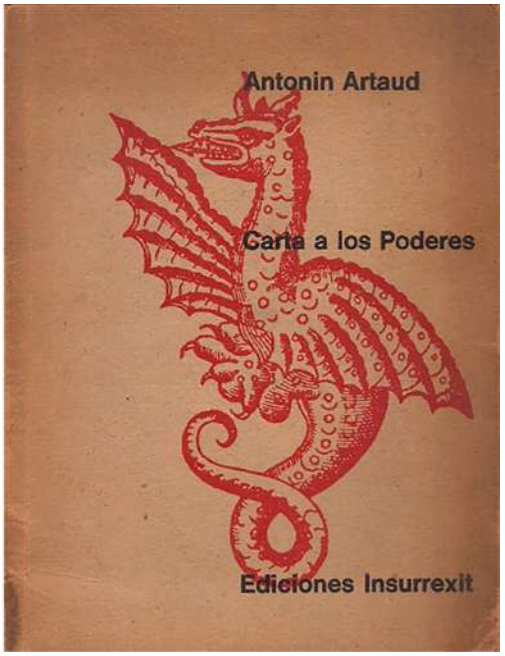
Fue también sala de exposiciones:

> (...) para alojar obras de León Ferrari, Federico Peralta Ramos, Pier Cantamessa, Pedro Roth, Juliano Borobio, Roberto Aizenberg, entre otros. También se hacían recitales de poesía en los que se podía escuchar a Enrique Molina y Francisco Madariaga, entre otros.[37]

Tras la muerte accidental de Andralis en agosto de 1994, amigos y familiares, entre los que se destaca su hijo Pablo Ifantidis, conformaron una cooperativa que tiene como fines principales continuar su legado y promover actividades socioculturales como representaciones teatrales, cursos y talleres (como el de serigrafía); conciertos de bandas y solistas *unplugged* o enchufados;

34. Archibrazo, *op. cit*.,s. f., s. p.
35. Fontana en AA.VV., *op. cit*., p.301.
36. Archibrazo, *op. cit*.,s. f., s. p.
37. Archibrazo, *op. cit*.,s. f., s. p.





Cuento *El Congreso*, de Jorge Luis Borges, impreso en El Archibrazo (1971); y *Carta a los Poderes*, obra que reúne textos de Antonin Artaud (1967), libro diseñado por Andralis (Col. del autor).

un laboratorio de investigación-acción sobre nuevas disciplinas; la participación en red, entramado sociocultural del barrio y el mundo; y hasta un restobar donde se pueden disfrutar platos latinoamericanos y una barra popular. En 2009, por iniciativa del artista plástico León Ferrari, el Proyecto Archibrazo fue declarado de Interés Cultural de la Nación.

Andralis y la revista *tipoGráfica*

tipoGráfica fue una publicación dirigida por Rubén Fontana y Roberto Alvarado, especializada en temas de tipografía y diseño

que se editó en Buenos Aires a lo largo de veinte años, entre 1987 y 2007. La calidad de sus contenidos, producto de la pluma de autores reconocidos entre la academia, la docencia y la profesión, la transformaron en un verdadero referente, especialmente en la Argentina y en Latinoamérica, aunque también llegó a Europa y a Asia;

(...) surgió ante la necesidad de proveer contenidos y generar bibliografía específica en idioma español a la carrera de Diseño gráfico, que comenzó a dictarse en la Universidad de Buenos Aires en 1985, y que demoraría dos años más en incorporar la materia Tipografía como área de estudio.[38]

Andralis tuvo una presencia importante desde el primer número gracias a la entrevista que le realizó María Teresa Bruno, quien oficiaba de secretaria de redacción. A partir de la segunda edición se transformó en un puntilloso corrector de textos y participó en las traducciones de los artículos; luego fue curador de la revista, "*tpG* fue la primera revista con curador".[39] Fue un importante promotor de la publicación, propició dos exposiciones en las importantes galerías porteñas Centoira y Ruth Benzacar.

Colaboró con varios textos, como en las editoriales "Al pie de la letra" (1987), "Un cuarto de siglo" (1987) y "Tres (veces tres) = nueve" (1989). También participó en artículos como "La gráfica del Di Tella (1960/1970)" (1987), en el que se ocupa del encanto del *aura* del Instituto. En "Dicotomía foto gráfica",[40] introdujo la entrevista realizada por Martín Glas, al fotógrafo sanjuanino Oscar Pintor. Allí reflexiona sobre la fotografía, no como forma de registro, sino por sus posibilidades simbólicas; por la fotografía aceptada por los museos y los medios. Además, se pregunta

38. Archivo *tipoGráfica*. "Breve historia de tpG", s.f, s.p.

39. Fontana en AA.VV., *op. cit*., p. 303.

40. Juan Andralis y Martín Glas. "Dicotomía foto gráfica" (entrevista). *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (1), 1987, p. 42.

sobre la analogía entre las invenciones de la imprenta y la fotografía, sobre si la fotografía prolongó la revolución que significó la imprenta, y sobre si sería falso afirmar que la fotografía es a la imagen, lo que la imprenta a la palabra.[41]

En "Una pica de sal",[42] publicado en el número catorce, se animó a compartir una receta de la gastronomía griega. Una ensalada de huevas de pescado conocida como Taramosalata. En el bodegón La Maroma, no se conseguía.

Su desaparición física sorprendió a todos poco antes del cierre del número veinticuatro, lo que dio lugar a un sentido texto editorial dedicado al artista, a cargo de Zalma Jaluf.

A modo de conclusión

Bastaría decir que Rubén Fontana –el ícono indiscutido del diseño y la educación de la disciplina tipográfica a nivel nacional y en América Latina– lo considera su *maestro*, para afirmar que Andralis es un referente de la tipografía argentina. Para el mismísimo diseñador fue "surrealista, poeta, pintor, traductor, diseñador, impresor, pero fundamentalmente, un entrañable educador (...) una figura genial y anónima que por su particular manera de ser es representativa de la cultura de nuestro país".[43]

Su papel de educador fue reconocido por muchos colegas y amigos, hasta por su hijo Pablo. Una virtud que tiene que ver con la noción del don... del dar, que según el propio Juan había sido instalada en él por su abuelo. "El abuelo es el que transmite y asegura la tradición", supo decir.[44] Otra condición que rescatan los que supieron tratarlo es su don de gente, siempre fue generoso para con sus amigos y empleados.

Juan Andralis en un referente imprescindible de la cultura visual argentina y latinoamericana. Estuvo en donde tenía que

41. Ibídem, p. 43.

42. Juan Andralis. "Una pica de sal...", *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (14), 43, 1991, p. 43.

43. Fontana en AA.VV., *op. cit*., p. 3.

44. Andralis, *op. cit*., 00:28:10.

estar: su ubicuidad lo transformó en artista completo, que tuvo un pie en la realidad y otro en el terreno de los sueños.

En la figura de Andralis se conjugan la tipografía más pura, la de la imprenta artesanal gutenberiana, con el diseño de –y con– tipografía en los tiempos fundacionales del diseño argentino. Vinculando las dos actividades supo afirmar que "la tipografía es la probidad del diseño".[45] Estamos muy de acuerdo con ese testimonio.

Bibliografía y fuentes

AA.VV. *Andralis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ediciones tpG, 2006.

Andralis, Juan. Al pie de la letra. *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (1), 3., 1987. Disponible en https://www.revistatipografica.com/1987/07/01/tpg-1/

Andralis, Juan. Un cuarto de siglo. *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (2), 3, 1987. Disponible en https://www.revistatipografica.com/1987/09/01/tpg-2/

Andralis, Juan. Tres (veces tres) = nueve. *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (9), 3, 1989. Disponible en https://www.revistatipografica.com/1989/11/01/tpg-9/

Andralis, Juan. Una pica de sal... *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (14), 43, 1991. Disponible en https://www.revistatipografica.com/1991/08/01/tpg-14/

Andralis, Juan y Martín Glas. Dicotomía foto gráfica (Entrevista). *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (1), 42-43, 1987. Disponible en https://www.revistatipografica.com/1987/07/01/tpg-1/

Archivo TipoGráfica. *Breve historia de tpG,* s/f. Disponible en https://www.revistatipografica.com/

Archibrazo. *Inicio,* s/f. Disponible en https://www.archibrazo.org/dig/

45. Cátedra Fontana, *Pensamiento tipográfico.* Interfaces. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Edicial, 1996, p. 22.

BauerTypes. *Andralis ND,* s/f. Disponible en https://bauertypes.com/es/tipografia/andralis-nd/
Bruno, María Teresa. Una visión de Cassandre, reportaje a Juan Andralis (Entrevista). *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (1), 34-37, 1987. Disponible en https://www.revistatipografica.com/1987/07/01/tpg-1/
Cátedra Fontana. *Pensamiento tipográfico. Interfaces.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Edicial, 1996.
Di Tella, Guido, Enrique Oteiza, Juan Carlos Distefano, Rubén Fontana y Juan Andralis. La gráfica del Di Tella (1960/1970). *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (3), 7-18, 1987. Disponible en https://www.revistatipografica.com/1987/12/01/tpg-3/
Editorial Argonauta. Buenos Aires, Editorial Argonauta, s/f. Disponible en http://www.editorialargonauta.com.ar/
Fontana, Rubén. *Ganarse la letra.* Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.
Instituto Di Tella. *Departamento de Diseño Gráfico y Departamento de Fotografía.* Buenos Aires, Instituto Di Tella, s/f. Disponible en https://itdt.edu/0departamento-de-diseno-grafico-y-departamento-de-fotografia/
Jalluf, Zalma y Carlos Venancio. *Rubén Fontana.* Barcelona: Gustavo Gilli, 1993.
Peicovich, E. *Juan Andralis* (Entrevista), Programa La Noche Abierta, 1993. Disponible en https://www.archibrazo.org/dig/entrevista-a-juan-andralis/
Valdés, S. *Revolución surrealista y utopía urbana en América Latina.* Ponencia presentada en las 6.º Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.

La división sexual del trabajo dentro de la Imprenta

Sofía Bastián

A lo largo de estas líneas analizaremos el lugar que ocuparon las mujeres en la imprenta porteña luego del año 1940, vislumbrando las desigualdades generadas a partir de la división sexual del trabajo. Estudiaremos el caso de los talleres gráficos de Fabril Financiera - Compañía General de Fósforos.

Se utilizarán los conceptos de hombre/mujer porque el material bibliográfico y los archivos presentan esta dualidad sobre aquel contexto, sabiendo que actualmente son términos anticuados que solo perpetúan las desigualdades.

El concepto de división sexual del trabajo es una construcción cultural que nos ayudará a analizar con claridad los roles sociales establecidos tanto dentro como fuera de los espacios de trabajo. Esta situación diferencia y desvaloriza el trabajo femenino ante el masculino, asignándole tareas vinculadas principalmente al cuidado y a la reproducción o limitándolas a empleos más precarios y peor remunerados.

La mujer en la historia de la imprenta

Desde la creación de la imprenta de tipos móviles podemos encontrar mujeres implicadas en la producción de material impreso, sin embargo, su presencia en la historia no ha sido suficientemente reconocida. Las monjas del convento de San Jacopo di Ripoli en Florencia, trabajaban como impresoras en una fecha tan temprana como 1476, solo por citar un ejemplo.

A partir del siglo XVIII, principalmente por la división sexual del trabajo, las mujeres comenzaron a ser excluidas de los procesos de aprendizaje en torno a las artes gráficas, argumentando que no era un oficio propicio para ellas por la toxicidad de los materiales utilizados, sumado a que su "debilidad física" les impedía realizar ciertas labores.

De esta forma, las mujeres solo podían acceder a prácticas de diseño estereotipadas como femeninas, tales como la caligrafía, el tejido, la indumentaria, entre otras. En el campo de la imprenta se les permitió realizar tareas mecánicas y de poca calificación como pulir las imperfecciones de los tipos, doblar y cortar hojas de papel o coser en el proceso de encuadernación.

A partir del siglo XIX, con el nacimiento de los primeros movimientos feministas, reaparecerán las mujeres en los territorios de la imprenta, especialmente en Estados Unidos y en Gran Bretaña, para paulatinamente extenderse al resto del mundo. Se ponen en marcha proyectos de formación para que las mujeres adquieran competencia en el oficio. El caso más destacado a nivel mundial es el de la Victoria Press, fundada en 1860 por Emily



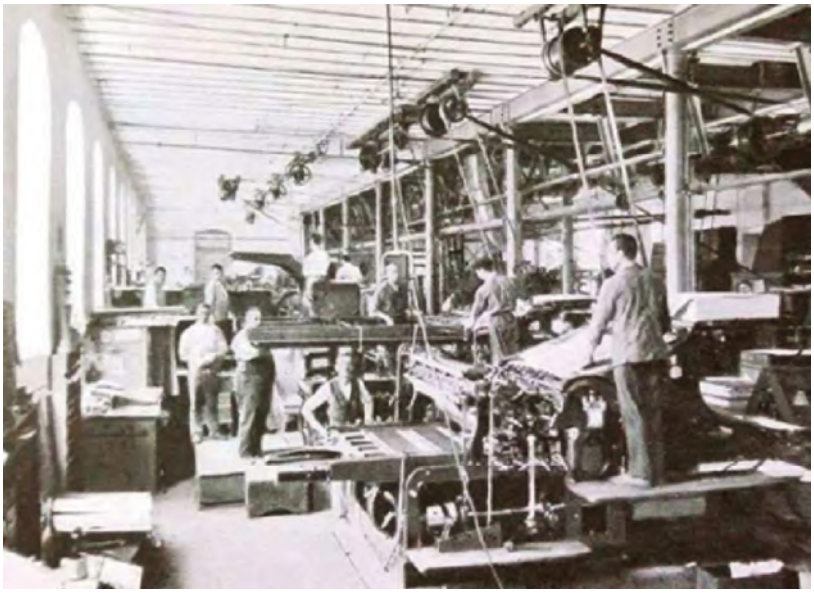
Interior de la Victoria Press.

Faithfull, integrada por mujeres que aprendieron el trabajo de cajistas.

A lo largo de la historia, también podemos ver como muchas viudas de grandes impresores se hicieron cargo de las empresas, continuando con los trabajos de sus esposos fallecidos con igual dedicación y perfección. Sin embargo, los nombres de estas mujeres quedaron supeditados siempre a la figura de un hombre, bien como *"esposa de..."*, o *"viuda de..."* o como *"hija de..."* siempre definidas en relación a un hombre. Esto sucede con apellidos reconocidos a nivel mundial como Margherita Bodoni y Guyonne Viart de Estienne, pero también podemos verlo en la firma Peuser de la Ciudad de Buenos Aires, donde Juana Baradó sucede a su esposo Jacobo Peuser tras su muerte el 8 de noviembre de 1901.

Los estudios sobre la historia de la imprenta revelan que, en la mayoría de los casos, la función de las mujeres quedaba circunscripta a representar un rol de acompañante aparentemente pasivo como esposa o hija del impresor. Sin embargo, desde el periodo pretipográfico encontramos precedentes de que la mujer participaba en la producción del libro, preparando soportes y tintas, copiando ejemplares, e incluso en la iluminación de nuevos códices. La creación y propagación de la imprenta no supuso, al menos en sus comienzos, una ruptura de estas actividades.

Paulatinamente la imprenta tipográfica fue reemplazada por otros métodos de impresión más rápidos y rentables. La mayoría de los grandes talleres cerraron o reemplazaron este sistema por otros más eficaces. Sin embargo, en los últimos años hemos visto como las la imprenta de tipos móviles y las artes gráficas que giran en torno a esta han resurgido, generando piezas únicas con un importante valor agregado. La utilización actual del letterpress busca continuar y reinterpretar el tradicional método de impresión, llevándonos a los orígenes, haciendo un parate temporal en una sociedad caracterizada por la velocidad y la in-



Trabajadores y trabajadoras en plena actividad en los talleres de la editorial Peuser (Archivo imprenta Peuser).



mediatez. El arte impreso crea un vínculo interdisciplinar entre gráficos de oficio, artistas, diseñadores de todo tipo e incluso aficionados, todos desde su punto de vista se acercan de formas diferentes a esta técnica milenaria. Un gran número de estos talleres son dirigidos y trabajados por mujeres, reivindicando su rol dentro de este oficio milenario, realizando impresos de inconmensurable calidad técnica en un oficio del cual fueron excluidas por no poseer, supuestamente, la calificación ni destreza que poseían los hombres.

Esto nos muestra como las relaciones de explotación económica son un reflejo de los complejos lazos de dominación y subordinación de género que se presentan en la sociedad.

El caso de la imprenta porteña

Hace algunos años, Griselda Flesler, diseñadora gráfica titular de la cátedra de Diseño y Estudios de Género (FADU-UBA) cita en su artículo "Los nombres que faltan" una investigación de Silvia Badoza sobre las mujeres en las imprentas argentinas, en la cual encontró, "entre otros diamantes en bruto, que la foto oficial de los empleados de Peuser, tomada a fines del siglo XIX, estaba integrada solamente por varones". Pero revisando archivos descubrió otras fotos que revelaban la parte de la verdad ausente: "Los talleres de abrochadoras, encuadernadoras, donde se hacían los timbrados y ponían las tapas a los libros eran filas y filas de cabellos largos concentrados sobre las mesas de trabajo, todas mujeres".[1]

Por lo tanto, esto nos lleva a pensar que las imprentas actuaron como espacios de construcción y reproducción de las desigualdades de género. Las mismas se presentan de dos formas diferentes, por un lado, las trabajadoras de la imprenta, con sus respectivas condiciones diferenciales respecto a sus compañeros, y por el otro, aquellas mujeres que pertenecían a las familias propietarias de la imprenta, que lidiaron contra la reproducción de los lazos de dominación intrafamiliar que se legitimaban dentro de

1. Griselda Flesler, *Los Nombres que Faltan*. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2727-2006-06-16.html, 2006.

los talleres solo por su condición de mujer. Esposas e hijas ocuparon lugares preponderantes haciéndose cargo de las empresas familiares y sin embargo los dirigentes visibles siempre fueron sus cónyugues, hermanos, primos.

Como la gran mayoría de los espacios de trabajo, la imprenta enfatizó las diferencias de género construidas como relaciones de poder asimétricas, donde la mujer queda subordinada a la dominación del hombre. La incorporación de mujeres traía consigo un gran beneficio para los empleadores, implicando menores salarios, justificándose en la premisa de que necesitaban menos dinero que los jefes de familia, de quienes supuestamente dependía la subsistencia de todos los miembros del hogar.[2] Sin embargo, podemos ver como "la presencia femenina en la industria supuso una convergencia de múltiples sentidos, donde se jugaban visiones de mundo, el rol de la mujer en la sociedad, la concepción de mujer como 'sexo débil', la importancia de la maternidad, entre otros".[3]

Caso Compañía General de Fósforos/Fabril Financiera

Con la industrialización y mecanización de la industria gráfica comienza a gestarse una fuerte oposición del trabajo femenino en este rubro por parte de los trabajadores, desarrollando numerosas estrategias para mantenerlas confinadas dentro de ciertas tareas.

La imprenta porteña articuló su desarrollo a partir de la urbanización y del crecimiento de la población alfabetizada, lo que generó un aumento en la demanda de periódicos, libros y publicaciones. Esto permitió la expansión y desarrollo de nuevos talleres gráficos que transformaron la Ciudad de Buenos Aires en el principal centro de producción de impresos y piezas gráficas. Si bien este aumento de la demanda requirió una mayor mecanización en parte del proceso de impresión, otras tareas continuaron siendo manuales, generando una coexistencia y complementariedad de actividades. Se gestaron de esta forma grandes talleres multigráficos que como sostiene Silvia Badoza:

2. Marcela Nari, *Políticas de la maternidad y maternalismo político: Buenos Aires (1890-1940).* Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos, 2004, p. 98.

3. Rocío Fernández; Luciana Sosa y Ana Vergara. *Fábrica, Cuerpo y Mujer*, 2019, p.6. Recuperado de https://www.fcedu.uner.edu.ar/laciudadrevelada/trabajos/F%C3%A1brica_de_f%C3%B3sforos.pdf

Tuvieron consecuencias importantes para los trabajadores de las artes gráficas. En primer término, los grandes establecimientos integraron bajo un mismo techo a trabajadores de distintos oficios que, hasta entonces, se habían desempeñado en pequeños talleres, como litógrafos, grabadores, tipógrafos, encuadernadores e impresores. Al mismo tiempo, se desarrolló una estructura de dirección y supervisión formada por regentes y capataces, que significó una vigilancia más estrecha del trabajo e impuso una mayor disciplina laboral.[4]

Por otra parte, los avances tecnológicos implicaron una nueva división del trabajo dentro de los oficios gráficos, generando así un modelo de trabajador calificado, especializado en cierta parte o clase de trabajo. Junto a ellos también se empleaban una gran cantidad de mujeres y niños, que se desempeñaban como operarios, sin ningún tipo de formación.

Lo cierto es que la mujer logró acceder a ciertos puestos de trabajo en la imprenta, incluso a pesar de la gran oposición a su incorporación. Si bien es cierto que el oficio de tipógrafo e impresor continuó estando mayormente en manos masculinas, no ocurrió lo mismo con otros puestos.

Analizaremos el caso de La Compañía General de Fósforos (CGF) que se crea en el año 1889 en el barrio de Barracas, al sudeste de la Ciudad de Buenos Aires. Hacia el año 1929 la empresa decide incorporar la actividad gráfica para la impresión litográfica de las cajas de fósforos, siendo una de las pioneras en la integración vertical de todas las actividades que implicaban su rubro productivo. Esto llevó a la formación de una nueva sociedad anónima industrial general. De esta forma la CGF se divide en Compañía General de Fósforos Sudamericana y Compañía General Fabril Financiera, ocupándose esta última de la producción de papel y las artes gráficas.

De esta forma, encontramos archivos de alrededor de los años 40, donde podemos ver mujeres ocupando puestos de trabajo dentro

4. Silvia Badoza, "Mujer y trabajo. El ingreso de la mano de obra femenina y los trabajadores calificados en la industria gráfica". En Panaia, Martha y Knecher, Lidia (comp.). *La mitad del país. La mujer en la sociedad argentina.* Buenos Aires, Argentina: Colección Bibliotecas Universitarias, CEAL, 1994, p. 3.

de los talleres. La mano de obra femenina fue empleada para desempeñar tareas que requerían poca calificación, mayormente en torno a la encuadernación, puestos como encoladoras, cosedoras o dobladoras, ponepliegos/sacapliegos y también para el manejo de maquinaria sencilla como timbradoras y numeradoras. El acceso de la mujer a los oficios fue prácticamente nulo, lo cual les impidió el acceso a una carrera laboral, quedando en notable situación de desventaja respecto de los hombres, quienes podían formarse en tipografía, litografía y grabado, por ejemplo. Fue así como "la concentración de la mujer en tareas no calificadas y mal pagas no hizo más que reforzar la división sexual del trabajo dentro del mundo laboral y del mercado de trabajo".[5]

Dentro de los testimonios de los y las extrabajadores/as de Fabril Financiera podemos ver como los hombres estaban en la sección

5. S. Badoza, *op. cit.,* p. 6.

Sección encuadernación (revistas) Talleres Gráficos de Fabril Financiera (gentileza de ex trabajadores del taller).





Sección linotipia Talleres Gráficos de Fabril Financiera
(gentileza de ex trabajadores del taller).

Sección tipografía Talleres Gráficos de Fabril Financiera
(gentileza de ex trabajadores del taller).



de impresión, tanto de tipografía como litografía, y las mujeres en encuadernación, selección de pliegos y armado de revistas. Esto se basaba en la premisa de que las mujeres poseían un supuesto mejor manejo de las manos, vinculando sus tareas a las manualidades. Incluso previo al auge de los talleres gráficos, la Compañía General de Fósforos empleó un alto porcentaje de mujeres para plegar y armar las diminutas cajas de fósforos. La industria del fósforo, desde sus comienzos, empleó mujeres y niños como mano de obra barata. El número de obreras fue creciendo a medida que la actividad adquiría mayor importancia que se traducía en un aumento de la producción.[6]

Esta doble "amenaza" (mecanización del trabajo e incorporación de mujeres como mano de obra) generó una actitud hostil y una fuerte oposición y resistencia por parte de los obreros a la contratación de mujeres. La introducción de la mujer en el trabajo en torno a la imprenta fue visto como una "intromisión".

Las medidas para mantener a las trabajadoras alejadas de los empleos calificados fueron de todo tipo, incluyendo protestas y huelgas. Incluso en las situaciones donde pudieron acceder a puestos como linotipistas, esto implicó una masiva explotación, como fue el caso de la Imprenta Kraft, que luego de una larga huelga reemplazo a los trabajadores por mujeres de menor edad, a quienes se les pagaba una miseria.

De esta forma, para mantener a la mujer ajena al terreno de la imprenta, se entró en un amplio debate, donde se ponían en juego razones morales, económicas y de salud. Silvia Badoza expone un artículo publicado en *El Obrero*, donde se expone la mirada del trabajador calificado sobre la mujer y su incorporación al trabajo industrial, defendiendo la vuelta al hogar de la mujer, mostrando al mundo laboral y doméstico como antagónicos:

Seamos feministas en lo que tiene de más a gusto la expresión; formemos a la hija, a la esposa, a la madre, la preparación a la primera,

6. Ángel Prignano, *Historia del fósforo en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Acervo Editorial Argentina, 2007, p. 75.

los medios a las otras, para que puedan desenvolverse fácilmente, sin restricciones, en el escenario natural que a su acceso a la vida tienen destinado: el hogar.[7]

Sin embargo, el camino por reivindicar la importancia del trabajo femenino continuó. En la década de 1950, frente a los conflictos de la economía local, donde se buscaba la mayor eficiencia y productividad a través de la reorganización de las relaciones industriales y humanas, se sucedieron una serie de conflictos y huelgas, primero en la textil de Bernal y luego en los talleres gráficos de Barracas. Lo que nos vincula con el rol de las mujeres en esos espacios de lucha.

Las trabajadoras de la imprenta tuvieron una fuerte presencia sindical, la cual se acrecienta mayormente entre los años 60 y 70, durante el proceso de movilización de la clase obrera en la industria gráfica. La reorganización de los roles que ocupaban hombres y mujeres tanto en la industria gráfica como en los movimientos sindicales, trae consigo un aumento de la presencia femenina en las luchas, así como una renovación en los discursos sindicales respecto a su posición dentro de este ámbito.

Pablo Ghigliani analiza los censos dentro de las industrias gráficas, de lo que deriva que:

> En 1963 fueron censados 1.641 establecimientos bajo este rubro, con un total de 16.732 varones y 2.201 mujeres en la categoría obreros y 3.733 varones y 967 mujeres en la categoría empleados; mientras que en 1974, fueron censados 1.659 establecimientos, 15.608 varones y 2.638 mujeres en la categoría obreros, y 3.137 varones y 1.110 mujeres en la categoría de ocupados en tareas no productoras de bienes.[8]

Lo que plasma no solo la presencia femenina en los establecimientos, sino también la minoría que ocupaban en los mismos.

7. Silvia Badoza, *op. cit.,* p. 9.

8. Pablo Ghigliani, "Las mujeres trabajadoras en la industria gráfica de los años sesenta y setenta: participación sindical, agencia contenciosa y discursos de género". *Trabajo y Sociedad, 31,* 149-166, 2018, p. 153.

En el caso de Fabril Financiera, siendo una de las empresas más grandes del sector, solo se registra un 10% de afiliadas mujeres alrededor de 1970, contando con una sola delegada, quien estuvo presente en 1971 y por un solo mandato.

La división sexual del trabajo también estaba presente en las huelgas, donde la mayoría de las mujeres se encargaban de la olla popular, ya que tenían la "responsabilidad" de cocinar.

Por otro lado, resulta relevante analizar las ediciones de la revista *El Obrero Gráfico*, donde podemos percibir en el discurso editorial cierto énfasis en comunicar que hombres y mujeres tenían igualdad de condiciones, basándose en la premisa de la "complementariedad de sexos". Como sostiene Pablo Ghigliani:

> Este rasgo formaba parte de una interpelación en la que la dominación de género dentro de la propia clase y de la organización gremial no tenía lugar. Un enfoque presente incluso entre las dirigentes de la vieja generación, aunque en tensión con otros contenidos discursivos que parecían sugerir precisamente lo contrario.[9]

La división sexual que se daba dentro de las imprentas, es un claro ejemplo de los marcados lazos de dominación que envolvían el trabajo de las mujeres.

A estas premisas se suma también la desigualdad salarial, donde las mujeres percibían sueldos inferiores a los de los hombres, así como su segregación a los puestos menos calificados y menos pagos del rubro. Por otro lado, en numerosos casos tampoco se respetaban las leyes de maternidad. Recién en el año 1949 se obtiene un triunfo laboral sin precedentes para la mujer: la creación de sala cuna en los establecimientos que contarán con más de 50 trabajadoras, un primer reconocimiento a ese doble rol que tienen asignados las mujeres, ya que, por consecuencia de la división sexual del trabajo, también debían cumplir con su rol de ama de casa, así como las tareas vinculadas a la reproducción, actividades que se

9. Pablo Ghigliani, *op. cit.*, p. 161.



ESCRIBE EL Dr. ZENON GODOY

Una Conquista Gremial Constituye la Sala-Cuna

UNA de las mejores previsiones en favor de las obreras que tiene la legislación social argentina, es la obligatoriedad de tener sala cuna en aquellos establecimientos que trabajen más de cincuenta mujeres. Había legislación que constituye una alta expresión de civilidad.

Tal precepto legal, como muchas otras, había sido letra muerta en tiempos anteriores.

En la época peronista el sentido humanitario de la ley en todo lo relativo a maternidad, se aplica estrictamente. Como efecto demostrativo de ello comentamos recientemente un reciente fallo del Juzgado 29 del Trabajo, confirmado por la Cámara de Apelaciones del fuero.

La obrera Hercolie Martínez reclamó a la Manufactura Algodonera Argentina los salarios perdidos desde el día en que estuvo en condiciones de trabajar —luego de haber dado a luz— hasta el día en que la demandada habilitó la sala cuna, donde pudo llevar su chica y alimentarla mientras trabajaba, tomándose para ello los descansos que la ley establece. El total condenado a pagar por salarios perdidos ascendió a unos mil quinientos pesos.

El caso fué comentado elogiosamente en la Conferencia Internacional Textil de Ginebra de 1948, donde sirvió como una de las pautas de referencia demostrativas de la enorme diferencia que existe entre la situación del obrero argentino y el de otros países, donde subsisten como la que comentamos causas ancestro.

El gremio gráfico, donde el trabajador femenino alcanza un elevado porcentaje, puede tener en cuenta el fallo aludido, pues dicha jurisprudencia cristaliza un beneficio para obrera madre, que no puede ser desconocido.

Bello Gesto

UN afiliado de nuestra Federación, cuyo nombre nos ha pedido que reservemos, nos ha hecho llegar, en calidad de donación, cuadernos de taquigrafía y lápices estenográficos con destino al curso de taquigrafía que se dicta en la entidad. Según nos expresó el donante, cuando el mencionado curso esté en plena marcha contribuirá con un nuevo aporte.

El gesto de este compañero es profundamente simpático. Y doblemente valioso porque no hay en él ningún propósito de exhibicionismo. Es una bella actitud del hombre que quiere a su entidad sindical.

TRABAJASE FUERTE EN AVELLANEDA

En circunstancias que nos disponíamos a cerrar la presente edición, los compañeros de la filial Avellaneda nos han hecho llegar un interesante informe, relacionado con las actividades que desarrolla el organismo a su cargo. Si bien ya de compartimos con la extensión que desearíamos de esas actividades, debemos, sin embargo, destacar el hecho, siempre auspicioso porque traduce la inquietud de un grupo de hombres conscientes de sus deberes sindicales.

Inauguración

Recientemente quedó inaugurada la sede de la filial en dicha ciudad. Funciona la misma en la delegación de la C. G. T. y está munida de los elementos necesarios para su desenvolvimiento. Allí podrán concurrir con confianza todos los gráficos de la amplia zona de Avellaneda y 4 de Junio para realizar cualquier consulta y para resolver, asimismo, su afiliación.

Artículo de la publicación *El Obrero Gráfico*, 1949
(Archivo de la Federación Gráfica Bonaerense).

dificultan aún más si no se cuenta con jardines o guarderías.

La historiadora Marcela Nari (2004), en su libro *Políticas de la maternidad y maternalismo político*, afirma que a pesar de que las mujeres debían soportar estigmas y abusos de poder respecto a su supuesta debilidad, esto no impidió que estén presentes en

las industrias, especialmente porque las fábricas necesitaban las especificidades de su mano de obra.

La autora sostiene que:

> El trabajo asalariado fue percibido como fuente o camino de la emancipación de las mujeres. (...) Estas eran explotadas y oprimidas por sus patrones, puesto que no solo se apropiaban de su trabajo por su condición de clase, sino que se apropiaban más aún de él por su sexo: sus condiciones de trabajo eran peores de las de los obreros. A la explotación de clase, se le agregaba una sobreexplotación por ser mujeres.[10]

Si bien en los últimos años muchas investigaciones nutrieron el campo de las artes gráficas en Argentina, se puede notar aun un vacío historiográfico importante sobre cómo fue la labor de las mujeres en esta disciplina. Esta "ausencia" no se justifica a partir de la idea de que realizaran una labor de calidad inferior a la de los hombres, sino que el acceso a los puestos era complejo, y aquellas que lo lograron, no solo lo hicieron en condiciones inferiores, sino que no obtuvieron el suficiente mérito y reconocimiento de parte de sus pares como para poder trascender a historia. Por esta razón, es fundamental que comencemos a ponerle nombre a todas aquellas empleadas gráficas que también han forjado las bases de nuestra profesión.

Conclusión

A lo largo de este artículo hemos podido vislumbrar la presencia de trabajadoras en los talleres de artes gráficas porteños, haciendo hincapié en el establecimiento Fabril Financiera. Si bien podemos deducir cómo eran sus condiciones a través dela análisis del trabajo de la mujer en las industrias del contexto, no hay suficiente información sobre lo sucedió específicamente en el territorio de la imprenta, lo que nos lleva a pensar nuevos interrogantes para poco a poco darle nombre y reconocimiento a todas esas trabajadoras que fueron parte de nuestra historia.

10. Marcela Nari, *op. cit.,* p. 98.

No se trata de mostrar si el trabajo de las mujeres era de igual, mejor o peor calidad que el de los hombres, sino de reivindicar el lugar que ocupaban como trabajadoras, completar ese vacío historiográfico que existe respecto a su rol dentro de las empresas de artes gráficas, mostrar que sí estaban ahí, reclamando día a día condiciones de igualdad, trabajando a la par de los hombres y luchando en las huelgas por mejores condiciones para todos y todas. Cumplían su labor con responsabilidad, pero sin descuidar sus casas, sus familias, sus hijos, como el mandato social lo establecía, cubriendo esa doble vacante, la de obrera y la de mujer.

La división sexual del trabajo relegó a las trabajadoras de la imprenta, así como a las de cualquier rubro, a puestos menos calificados, vinculados siempre a la idea de manualidad, y por supuesto, mal pagos, soportando explotación y abusos de poder. Siendo sus espacios de labor, reproductores y legitimadores de las desigualdades presentes en el contexto.

Debemos reconocer los esfuerzos que realizaron, tanto a nivel laboral como sindical, no solo para sacar nuestro país adelante, sino para forjar las bases de una disciplina más igualitaria.

Sin embargo, me parece importante recalcar, como a pesar de las marcadas discriminaciones de género que estaban presentes, las trabajadoras de Fabril Financiera rememoran su paso por la empresa con gran felicidad, haciendo hincapié en el fuerte compañerismo, lo cual quizás se vincule con que esas situaciones eran "lo normal" en aquella época. Esto nos lleva a reflexionar que es complejo realizar un análisis objetivo teniendo en cuenta el pensamiento de la época, sin dejarnos llevar por la visión actual de la situación, teniendo en cuenta que en el medio ha transcurrido prácticamente medio siglo.

Bibliografía

Badoza, Silvia, De la integración vertical al mercado: el taller de artes gráficas de la Compañía General de Fósforos en las primeras décadas del siglo XX. *Estudios Ibero-Americanos 34 (2),* 13-30, 2008.

Badoza, Silvia, La mujer obrera ingresa a las artes gráficas. *Tipo-Gráfica XX, 70 (5,)* 44-45, 2006.

Badoza, Silvia, *Mujer y trabajo. El ingreso de la mano de obra femenina y los trabajadores calificados en la industria gráfica.* En Panaia, Martha y Knecher, Lidia (comp.). *La mitad del país. La mujer en la sociedad argentina.* Buenos Aires, Argentina: Colección Bibliotecas Universitarias, CEAL, 1994.

Biblioteca Laura Manzo. (s.f.). *Biblioteca de la Compañía General Fabril Financiera.* Recuperado de https://biblio.unq.edu.ar/biblioteca/fabril-financiera/

Fernández, Rocío; Sosa, Luciana; Vergara, Ana (2019). *Fábrica, Cuerpo y Mujer.* Recuperado de https://www.fcedu.uner.edu.ar/laciudadrevelada/trabajos/F%C3%A1brica_de_f%C3%B3sforos.pdf

Flesler, Griselda, *Heterotipografía: legitimidad y clasificación tipográfica desde una perspectiva de género* (Tesis de Maestría), 2021. Recuperado de http://www.fadu.uba.ar/post/1649-295-defensa-de-tesis-de-maestra-en-diseo-comunicacional.

Flesler, Griselda, *Los Nombres que Faltan.* Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2727-2006-06-16.html, 2006.

Ghigliani, Pablo, Las mujeres trabajadoras en la industria gráfica de los años sesenta y setenta: participación sindical, agencia contenciosa y discursos de género. *Trabajo y Sociedad, 31,* 149-166, 2018.

Godoy, Zenón, Una conquista gremial constituye la Sala-Cuna. *El Obrero Gráfico, 375,* 2, 1949.

Nari, Marcela, *Políticas de la maternidad y maternalismo político: Buenos Aires (1890-1940).* Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos, 2004.

Prignano, Ángel, *Historia del fósforo en la Argentina.* Buenos Aires, Argentina: Acervo Editorial Argentina, 2007.

La imprenta en Buenos Aires a través de la revista *TipoGráfica*

Gastón Lugano

Introducción

Mi primer acercamiento a la revista *TipoGráfica* fue en el segundo año de la carrera de Diseño en Comunicación Visual en la Universidad Nacional de La Plata. Allí los docentes nos dieron a los alumnos dos textos titulados *Mirando hacia arriba*[1] y *Mirando hacia abajo*.[2] Quizá no guarda mucha relación con el tema del libro pero me pareció que valía la pena incluirlo para destacar la incidencia directa o indirecta que tuvo la revista *TipoGráfica* en mí. Yo aún no había comenzado la carrera de diseño cuando se terminó de publicar la última revista y aun así estas notas (y muchas más) me acercaron al continente[3] de la tipografía y de las imprentas. Un continente lleno de detalles, elegancia y belleza.

Dentro de ese territorio, el de las imprentas, es en el cual incursionaré en este artículo.

En este camino que hará el lector conmigo al interior de esta revista, se encontrará con personajes vinculados con la tipografía y los talleres gráficos en Buenos Aires y en general, con notas que hablan de la historia de la imprenta y, con publicidades, que abordan el trabajo manual en la revista *TipoGráfica*. Comencemos entonces este recorrido por veinte años de historia.

1. Martin Solomon, "Mirando hacia arriba", en Revista *TipoGráfica* n.º 14, Buenos Aires, agosto de 1991. Disponible en: https://www.revistatipografica.com

2. Martin Solomon, "Mirando hacia abajo", en Revista *TipoGráfica* n.º 15, Buenos Aires, noviembre de 1991. Disponible en: https://www.revistatipografica.com

3. Uso el término "continente" ya que me pareció una comparación acertada del DCV Fabio Ares, en cuanto al espacio que ocupa la tipografía con relación al otro continente que es el diseño; ya que la misma no es un territorio propio del diseñador sino de muchas otras áreas.

Breve contexto *históricoGráfico*[4]

El nacimiento de la revista *TipoGráfica* se dio en medio de un contexto político y social particular en Argentina. En 1983 volvió la democracia a la esfera política de la mano del presidente Raúl Alfonsín y con su arribo al poder, las universidades volvieron a respirar vientos de paz.

En 1984 se creó la carrera de Diseño Gráfico en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, siguiendo el mismo camino que las unidades académicas de Cuyo, del Litoral y de La Plata[5], que ya habían creado departamentos de diseño a partir de 1958.

El terreno por lo tanto estuvo desierto en bibliografía y contenidos tipográficos. Buenos indicios para la edición de una revista especializada en el tema.

Rubén Fontana, probablemente el diseñador gráfico más reconocido del ambiente en la región, se formó durante la década de los sesenta en el Instituto Torcuato Di Tella[6]. En este departamento se destacaron figuras como Juan Carlos Distefano, Juan Andralis y Rubén Fontana. Este último asumió, en 1987, la titularidad de las materias Introducción a la tipografía y Diseño editorial de la carrera de Diseño en la Universidad de Buenos Aires.

Hubo una gran cantidad de estudiantes que ingresaron a la carrera, las materias a cargo de Fontana crecieron exponencialmente y la demanda de aprendizaje fue significativa. El mismo Rubén confesó que las clases de tipografía le resultaban escasas y no lograba desarrollar todo el conocimiento que deseaba. Debido a eso, y a la falta de contenido teórico específico de tipografía y de disciplinas afines en idioma español, Rubén notó que debía hacer

4. En algunos casos los títulos y subtítulos escritos en éste artículo hacen referencia a un recurso y refuerzo semántico para generar una analogía entre la revista *TipoGráfica* y el presente capítulo.

5. Bajo el nombre de Diseño en Comunicación Visual.

6. Fundado en 1958, y con una existencia de doce años aproximadamente, el instituto fue un centro de investigación cultural subsidiado por la fundación Di Tella. Contaba entre otras cosascon un centro de artes visuales y con un departamento de gráfica que va a introducir las tendencias del diseño de ese momento, como el arte pop, la psicodelia, el arte óptico, etc.

algo al respecto; debía continuar la enseñanza con un medio de comunicación accesible que invitara a la reflexión, al aprendizaje, a la investigación, al debate. Todos los caminos apuntaban a una revista.

Así llegó a la vida, de la mano de Rubén y de manera muy humilde, *TipoGráfica*, en junio de 1987. Una publicación de gran trascendencia, con profundidad y calidad de contenidos, con acento hispanohablante y apuntada como una de las mejores revistas de diseño del mundo. Su creador fue director y editor de la revista hasta su última aparición en 2007.

Confidenció (Fontana) que la primera persona beneficiada con la creación de esta revista fue él mismo; quien con la humildad que lo caracteriza, mencionó que solo leía textos en español y gran parte de su vida aprendió de "las figuritas" de los libros extranjeros[7], de ver y analizar las imágenes que venían con cada publicación de diseño y/o tipografía en idioma inglés, alemán o francés.

Rubén Fontana y su relación con la revista *TipoGráfica* (1987-2007)

La revista *TipoGráfica* tuvo su redacción en pleno centro porteño, más precisamente en la calle Viamonte 454, y fue un medio de consulta habitual para diseñadores y gente relacionada al tema entre los años 1987 y 2007. Fue una publicación independiente cuyo principal objetivo era brindar textos, bibliografía o imágenes del oficio a aquellos lectores interesados.

Los directores fueron Rubén Fontana y Roberto Alvarado y, como secretaria de redacción, María Teresa Bruno. Posteriormente se incorporó a Mónica Daverio y, a partir del número 43 de la revista (en el año 2000), Marta Almeida.

7. Rubén Fontana, "Conferencia: Educación y práctica tipográfica", en el Salón de actos de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, noviembre del 2019. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=vAWxBQuNpOU

Fue una revista distribuida por suscripción y tuvo lectores en América Latina, y luego de ser traducida al inglés (Nº 19, en 1993) llegó al público europeo y asiático.

En el medio local no hubo muchos colaboradores, sin embargo los grandes maestros que estuvieron en el exterior fueron quienes acompañaron enormemente a la publicación con notas y artículos en torno a la tipografía. En ella hubo artículos escritos por diseñadores argentinos como Jorge Frascara, Ronald Shakespear, Zalma Jalluf y otros grandes diseñadores del mundo, como Martin Solomon por ejemplo. Si bien las ideas de *TipoGráfica* giraron en torno al diseño y a la tipografía en general, las notas fueron muy cambiantes. Cabe rescatar también que en la revista hubo dos secciones que permanecieron prácticamente inamovibles: *TipoGráfica Informa* y *BiblioGráfica*.[8]

Paso a paso, la revista fue incluyendo nuevas firmas maestras y así siguió creciendo y afirmando la cultura de la tipografía en Latinoamérica. Fomentó la tipografía a través de eventos, congresos y conferencias con carácter internacional.

La revista, propiamente dicha, tuvo un diseño que fue mutando a medida que pasaban los años, pero en sus inicios constó de un formato de 23 x 33 cm, con 48 páginas en su interior impresas a una sola tinta y una portada con dos tintas. La primera fuente utilizada en *TipoGráfica* fue la Frutiger, posteriormente en el número 25 de la revista (1995), se pasó a usar una tipografía diseñada especialmente para tal fin llamada Fontana tpG, también conocida como Fontana ND. Por último, ya en el pináculo de su vida, se incluyó la fuente Aura, bautizada como Andralis ND.

Se publicaron en total 74 números que fueron desde 1987 hasta el 2007, y de los cuales podrían dividirse tres momentos: nacimiento, afianzamiento y reconocimiento/cierre.

En la primera que va desde 1987 hasta 1994 se publicaron 24

8. En TipoGráficaInforma se exponían notas cortas y en BiblioGráfica se asesoraba sobre libros de diseño.

9. Greenpeace: *TipoGráfica* N.º 17 y 18; la Cruz Roja: *TipoGráfica* N.º 20 y 21 y, Unicef: *TipoGráfica* N.º 22 y 23.

números (tres por cada año). Una de las características por estos años fueron los concursos de diseño que realizaron con entidades internacionales como Greenpeace, la Cruz Roja y Unicef[9], entre otras.

Personalmente resalto que en los primeros números de la revista prevalecieron las publicidades de las imprentas de trabajo manual, con chibaletes, tipos móviles, máquinas de trabajo manual, etc. Ya a partir de la *TipoGráfica* Nº 13 empezaron a aparecer imprentas, o gráficas, con máquinas digitales, impresión láser, trabajo por computadoras... y esto es algo que siguió avanzando hasta llegar a la era digital y a la llegada de internet.

En cuanto al tema de la imprenta en general, comenzó a haber una serie de indicios o aproximaciones en la *TipoGráfica* Nº 16 donde se encuentra el primer artículo sobre la imprenta en Latinoamérica, bajo el título "Juan Pablos y el origen de la imprenta en América" cuyos autores fueron Pablo Cosgaya y Marcela Romero. A medida que se editaron las siguientes revistas, la imprenta se fue acercando a Buenos Aires y en la *TipoGráfica* Nº 19 (en la sección "de eRatas y Tipógrafos") encontramos la nota de Enrique Longinotti "Los libros de la selva" donde se mencionan a los San Serif y la llegada de la imprenta a la provincia de Misiones y en el Nº 21 a Buenos Aires.[10]

La segunda etapa de la revista *TipoGráfica* recorrió los años 1995 hasta el 2002.[11] Su afianzamiento y reconocimiento internacional desembocaron en notables artículos entre sus ejemplares, escritos por la pluma de prestigiosos diseñadores y tipógrafos mundiales, como se mencionó anteriormente. En paralelo comenzó a haber un mayor desarrollo de nuevas tecnologías y del internet, que permitieron llegar a más interesados en la revista.

10. Más adelante en este capítulo, en el sector de notasGráficas, se desarrollará más este tema.
11. Desde la *TipoGráfica* Nº 25 hasta la *TipoGráfica* Nº 54, se imprimieron 30 números con una salida de cuatro números por año, desde 1997 con *TipoGráfica* Nº 31.

En este momento el contenido de las publicaciones de la revista se vuelcan hacia internet: servicios, empresas, tecnologías, etc. y el rubro de imprentas (que es el que nos incumbe) pasó a ocupar un rol secundario.

La última etapa correspondió a los veinte números que se editaron desde el 2003 al 2007, donde se incluye su última aparición.[12] Aquí la revista buscó fomentar y desarrollar el diseño tipográfico en Latinoamérica, con exposiciones conocidas como Letras Latinas, e hizo hincapié en la educación argentina, ya que el comienzo del milenio en nuestra región fue sacudida fuertemente por cambios políticos, económicos y sociales.

En esta etapa, el rol de la imprenta tradicional es donde se vuelve importante y es donde encontramos mayor cantidad de contenido vinculado con la historia del país, inmigrantes, gremios, revistas políticas, luchas por derechos laborales para las mujeres, maestros del rubro, etc.

Finalmente en abril del 2007, con la llegada de internet de manera global (incluyendo sus pro y contras) y con la aparición de una mayor cantidad de textos en castellano sobre el rubro, *TipoGráfica* sacó su último número.

La imprenta en la revista *TipoGráfica*

Luego de una investigación de los 74 números de la revista en busca de imprentas en Buenos Aires, llegué a la determinación de separar en dos partes los contenidos encontrados en torno al tema que nos involucra en este libro.

Por un lado, el lector encontrará una parte destinada a las notas hechas por diferentes autores hacia las imprentas porteñas, aquí pueden encontrarse contenidos donde se menciona a la imprenta o a personajes vinculados con los talleres en Buenos Aires. Y por otro lado, verá una descripción de las publicidades

12. A partir de abril del 2003, con la *TipoGráfica* N° 55, salen a vida cinco números por año.

o avisos de las imprentas que ayudaron o colaboraron con la impresión de la revista *TipoGráfica*.

NotasGráficas

En esta primera sección, y para no introducirnos en problemas legales, nombraremos de manera general la información vinculada de las imprentas en Buenos Aires en cada nota de *tpG*, pero no es mi intención copiar parcial o totalmente el contenido de las revistas. Recuerdo al lector de visitar la web de la revista *TipoGráfica* en: www.revistatipografica.com, y enriquecerse allí del contenido total de cada nota.

Se clasificaron las notas en grupos con características similares para abordar de manera integral la esencia de cada segmento: historia, policiales, personajes, El Archibrazo, publicaciones, el rol de la mujer en la imprenta y educación.

No hace falta abrir muchos números de *TipoGráfica* para encontrarnos con la primera vez que se nombra a una imprenta de Buenos Aires. Ya en la revista N° 3 con la nota "La gráfica del Di Tella (1960-70)" con testimonios de Guido Di Tella, Enrique Oteiza, Juan Carlos Distefano, Rubén Fontana y Juan Andralis logramos ese objetivo.

En dicho número,[13] cuentan los maestros que se formaron en el instituto que, además de desarrollar la gráfica del Instituto en profundidad, adoptaron a la Imprenta Anzilotti[14] como un lugar necesario para concretar sus trabajos. La comunión de los estudiantes con la imprenta les permitió crecer a todos y concretar nuevas metas y, que explotar al máximo (en el buen sentido) las tecnologías en impresión para comunicar hasta lo imposible.

Pasemos, a continuación, al primero de los grupos de notas de las imprentas en Buenos Aires.

13. Revista *TipoGráfica*, N° 3, p. 13.

14. Este taller gráfico lo veremos más adelante en el sector de AnunciosGráficos, ya que también formó parte de los talleres gráficos que mantuvieron un estrecho lazo con la impresión de la revista.

La imprenta en la historia.
Todos los caminos conducen a Buenos Aires

Como antesala de lo que vendrá, es preciso informar que los primeros quince números de *TipoGráfica* hablan, en distintas notas y esporádicamente, de las imprentas y los grandes personajes de la historia de la tipografía en Europa. En el Nº 16, apareció "Juan Pablos y el origen de la imprenta en América" cuyos autores, Pablo Cosgaya y Marcela Romero, desarrollaron la historia del oficial Juan Pablos, quien arribó a México, conocido en aquel entonces como el Virreinato de Nueva España, desde su Lombardía natal, con el objetivo de sentar las bases de la primera imprenta en el territorio americano.

En el ejemplar Nº 19 de *TipoGráfica* se encuentra la nota "Los libros de la selva" con comentarios y traducciones de Enrique Longinotti, donde la hermandad de los San Serif llegó a Sudamérica. Y dos números más adelante trajeron la imprenta a Buenos Aires, como desarrollaremos unos párrafos más adelante.

Dos números más adelante (*tpG* Nº 21), nos encontramos con la primera nota destacada para esta publicación de *En torno a la Imprenta de Buenos Aires* con el nombre "San Serif en Buenos Aires", con comentarios y traducciones del mismo autor. Si bien antes ya mencionamos a la hermandad de los San Serif europeos y su llegada a Sudamérica, en esta nota se habla de cuando se instalaron las primeras imprentas en Buenos Aires en 1780.[15]

A partir del Nº 56[16] de *TipoGráfica* está el texto de Pablo Cosgaya "Reseña de la tipografía argentina", con la que el autor narró una cronología histórica desde los inicios desde las imprentas (en América y luego en el virreinato) hasta la actualidad.

15. Los San Serif fueron una hermandad perseguida en Europa desde el siglo por fomentar la libertad frente a la monarquía a través de sus tipos móviles y libros. Ante esa persecución se instalaron en Misiones buscando un lugar alejado del viejo continente y con la discreción que necesitaban para escribir sus ideas. Una vez expulsados en 1767, se sospecha que llegaron a Buenos Aires, una ciudad con un puerto y ubicación privilegiada. Pocos años más tarde llegaría a la ciudad porteña la Real Imprenta de Niños Expósitos, y será gracias a otra nota en la revista *TipoGráfica* que podremos continuar con ese capítulo de la historia.
16. Revista *TipoGráfica*, Nº 56, p. 20.

Es de mi interés contar que el 21 de noviembre de 1780 el virrey José de Vértiz y Salcedo creó por decreto la Real Imprenta de Niños Expósitos. La misma era una imprenta que funcionó en Córdoba, más precisamente en el Colegio Montserrat (fundado por los jesuitas en 1686), que desde 1767 aproximadamente estaba sin uso en el sótano.

En 1779 se hace el pedido ante el Consejo de Indias para establecer una imprenta en Buenos Aires con una función netamente administrativa, destinada a imprimir documentos oficiales del nuevo Virreinato. La petición fue aprobada y allí se decide traer a la ciudad porteña las dos prensas (una de hierro para imprimir otra de madera para cortar papel) desde Córdoba.

José de Silva y Aguiar fue designado como administrador de la imprenta en Buenos Aires, Agustín Garrigós como nuevo tipógrafo, Antonio Ortiz como cajista y corrector de pruebas y Antonio López como encuadernador, además de algunos jornaleros y aprendices. A partir de 1781 la Real Imprenta imprimió gacetas o noticieros, obras para el virreinato, guías, cartas, papeles para el correo, cartillas[17], almanaques, periódicos, semanarios, etc. También se suministraban libros en blanco.

A partir de 1809, se sumaron dos prensas "imperiales" y otra incorporada de Montevideo en 1807, como consecuencia de las Invasiones Inglesas. Luego de varios años de trabajos impresos, en 1824 Bernardino Rivadavia dispuso la estatización de la Real Imprenta y con ello llegaría su ocaso. En ese entonces ya funcionaban, en paralelo, otras seis imprentas en Buenos Aires.

Hacia el siglo XIX, en el artículo de Cosgaya, se menciona también la Imprenta del Estado durante el mandato de Juan Manuel de Rosas, cuyo imprentero oficial fue Pedro de Angelis, quien se encargó de imprimir, entre otras cosas, el diario *La Gaceta Mercantil.*

17. Cuaderno pequeño, impreso, que contiene las letras del alfabeto y los primeros rudimentos para aprender a leer.

Se destacaron también las figuras de Pablo Emilio Coni y la de José Alejandro Bernheim, quien fundó una imprenta litográfica a vapor y luego una fundición de tipos en la ciudad capital.

En 1864, había dos fundiciones de tipos: la del Bernheim (la imprenta tipográfica y litográfica, ubicada en Belgrano 126) y la Argentina (en la calle de la Esmeralda).[18] Bernheim publicó algunos periódicos locales entre los que se destaca *El Mosquito* (que aparecerá descripto en otra nota más adelante). En 1868, este último vende la imprenta a Jacobo Peuser.

Otra imprenta que funcionó por esos años fue la de Ángel Estrada, que contaba con maquinarias de los principales países europeos. Y a comienzos del siglo XX salió a la luz el primer muestrario de la Imprenta de la Biblioteca Nacional.

De este modo concluyo este primer apartado de notas.

Policiales en la imprenta

Las crónicas policiales no podían quedar al margen de la imprenta, en la *TipoGráfica* N° 23 con el título "Muerte en la imprenta", con comentarios y traducciones de Enrique Longinotti, se describe un crimen digno de cualquier novela de detectives. Tal es el caso dela aparición sin vida del cuerpo del Dr. Horacio Guarnieri en su propia imprenta en el año 1937. Debido a la información sensible que posee la nota, recomiendo al lector consultar la fuente directamente y leer allí, con mayor detenimiento la crónica policial.

Sin embargo, para no dejar de lado la imprenta Guarnieri diré que estaba ubicada en la calle Humberto I° en el barrio de San Telmo. En la planta baja se encontraba el taller donde había una gran variedad de máquinas, prensas, tórculos,[19] armarios con tipos y herramientas tipográficas.

18. COSGAYA, Pablo. «Reseña de la tipografía argentina», de revista *TipoGráfica* N.º 56, Buenos Aires, junio del 2003. Disponible en: https://www.revistatipografica.com

19. Prensa, y en especial la que se usa para estampar grabados en cobre, en acero, etc.

Andralis y El Archibrazo

El Archibrazo apareció mencionada por primera vez en un apartado de Mario Pellegrini llamado "La imaginación al poder" en el Nº 36 de *TipoGráfica*, donde el autor narró en primera persona su experiencia personal vivida en la revolución de París de 1968 y al regresar a Buenos Aires preparó un libro documental en el que su amigo, y conocido de la casa, Juan Andralis, se ocupó del diseño e impresión en su taller artesanal.

El taller del maestro Andralis también apareció nombrado en dos números más de la revista, en el Nº 64 y en el Nº 71, pero vayamos por partes.

En el Nº 64 de *TipoGráfica* nos encontramos con una nota de archivo de Griselda Fresler. Su texto se llama *El diseño es todo lo que acontece*, ubicado en la página 44 de la revista. Aquí la autora contó la biografía de Juan Andralis, y fue inevitable narrar que trabajó como editor en su propia imprenta artesanal (fundada en 1968 bajo el nombre El Archibrazo y situada en la calle Mario Bravo). Entre las obras más relevantes que imprimió Andralis estuvieron: *El Congreso* de Jorge Luis Borges en 1971 y *Carta a los Poderes* de Antonin Artaud en 1967 y diseñado por Juan. También, este taller gráfico, fue un punto de encuentro para otras pasiones del maestro como el surrealismo y las vanguardias.

Mientras que en la *TipoGráfica* Nº 71,[20] en la sección de Patricio Gatti "Andralis en Andralis" se habla de Juan en su libro *Andralis* de *tpG Ediciones* de 2006. En uno de los cinco grandes temas en los que se dividió el libro, el autor describió que hay un sector de "Imágenes" donde se pueden ver, valga la redundancia, imágenes de la imprenta de Juan (Andralis) con las prensas Trueno I y Trueno II.

20. Revista *TipoGráfica*, Nº 71, p. 43.

Personajes de la imprenta:
Rosarivo, Severino Di Giovanni y Zamora

En cuanto a los personajes se refiere, encontramos varios de ellos en varios números y páginas de la revista. Las notas hacen foco en la vida de estos personajes por sobre las imprentas, por eso este grupo fue catalogado de dicha forma.

En la *TipoGráfica* Nº 54, aparece un escrito de Fabián Carreras titulado "Raúl Mario Rosarivo. Genealogía de la gráfica argentina" en la cual puede leerse una biografía detallada del profesor en dibujo. Yendo al punto que nos interesa, se resalta que en 1940 Rosarivo comenzó a trabajar en los Talleres Kraft. Taller situado en la calle Reconquista 83 cuando se fundó en 1864, gracias al litógrafo Guillermo Kraft. Esta imprenta fue reconocida en toda América por su notable avance tecnológico en técnica de impresión de policromía y sus fototipias. Dominó la producción de libros de lujo.

Por otro lado, en la *TipoGráfica* Nº 57, Griselda Flesler escribió una crónica llamada *El tipógrafo nihilista* en la cual nombra a Severino Di Giovanni, un periodista y obrero anarquista italiano que aprendió el trabajo del tipógrafo. En 1923 llegó a Buenos Aires, donde trabajó en una imprenta en Morón, y con el tiempo se fue volcando hacia los movimientos anarquistas y grupos antifascistas. Para saber su vida y muerte recomiendo continuar la lectura de la nota completa en la fuente.

Situándonos en la *TipoGráfica* Nº 69,[21] se encuentra "Educar al soberano", otro editorial de la misma autora. En ella se menciona poco la imprenta en Buenos Aires, pero vale la pena destacarlo. La nota menciona a Antonio Zamora, un andaluz que fue escritor, editor y corrector que ejerció su oficio durante la primera mitad del siglo XX. Él instaló su cooperativa en la calle Entre Ríos 126, pero luego se mudaría a Boedo 837 en donde estaba el taller

21. Revista *TipoGráfica*, Nº 69, p. 44.

gráfico de Lorenzo Raño. Allí estaba su Editorial Claridad, con la que tuvo nexos con el histórico Grupo Boedo[22]. Zamora imprimía sus libros en talleres ajenos, pero fue gracias a Curt Berger que compró una linotipo y desarrolló su propio taller en la calle San José 1641. Tiempo después en 1941, debido a subas en los precios, la editorial debió cerrar sus puertas.

La imprenta en diarios y revistas

En la *TipoGráfica* N° 66, entre los apuntes de archivo esta "Mirando al Sur", otro texto de Griselda Fresler en el cual se cuenta la vida de la revista argentina *Sur*. Entre sus párrafos se lee la mención de la imprenta Colón, de Don Francisco Colombo. El Establecimiento Gráfico Colón se instaló en la calle Arellano 229,[23] en la ciudad de San Antonio de Areco en 1902, y dieciocho años más tarde se situó una sucursal en la calle Hortiguera 552 en el barrio porteño de Caballito. En aquel entonces este taller gráfico contaba con la calidad de impresión que buscaban los escritores y amantes a la lectura. Es aquí donde, en 1928, entra la figura de Eduardo Bullrich (presidente de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos) sugiriendo a Victoria Ocampo que la revista *Sur*, se imprimiera en esa imprenta. Algunos de los impresos más importantes de este taller podemos nombrar: *Don Segundo sombra* de Ricardo Güiraldes (1926) y *Facundo* por Domingo F. Sarmiento (1933).

En el siguiente número, y perteneciente a la misma autora, está la nota "El don de incomodar" donde se desarrolla un panorama de la revista de humor político *El Mosquito*. El primer número de la revista argentina fue impreso en 1863 en los talleres de P.

22. El grupo Boedo fue una sociedad de escritores y artistas de vanguardia, con carácter informal, durante la década del veinte en Buenos Aires. Bajo la bandera de las temáticas sociales, de izquierda y del movimiento obrero, su nombre fue producto de la ubicación de varios puntos de reunión sobre la calle Boedo, un ejemplo de ello fue la Editorial Claridad. La misma fue considerada uno de los más importantes emprendimientos del momento.

23. LUCERO, Juan Aurelio. «Don Francisco A. Colombo. Aniversario de su nacimiento», en Información general, San Antonio de Areco, abril del 2019. Disponible en: http://www.areconoticias.com.ar/?p=49496

Buffet, y desde el número cinco, en la imprenta de Pablo Coni. Es curioso destacar que en los números de *El Mosquito* de los días 12 y 23 de agosto de 1863 se consigna en el colofón de la imprenta el domicilio de Cangallo 47 y Perú 101, debido a la mudanza que la imprenta realizó en esa época a un local más amplio debido al crecimiento pausado pero certero de la famosa empresa.[24]

En la *TipoGráfica* Nº 71, en la informativa "Pasiones impresas" de María Inés Tato, la autora desarrolla la vida del periodista y político Francisco *Pancho Uriburu*, quien desde 1911 hasta 1919 creó una publicación diaria llamada *La Mañana* la cual fue impresa en los talleres propios de Francisco que contaba con la última tecnología: con materiales, máquinas, tipografías, iluminación y papeles más modernos. El taller contaba con una capacidad para ochenta operarios. Este diario, también, estuvo a la vanguardia en el uso del formato tabloide.

La prensa anarquista tampoco se quedaría afuera de tener su propia imprenta, y en el Nº 73, encontramos un artículo al respecto: "La prensa anarquista a comienzos del siglo XX" de Ana Lía Rey.

Tanto los anarquistas como socialistas buscaron "llegar" al pueblo manifestando sus ideales. Es por ello que necesitaron de un taller de imprenta para tal fin. En junio de 1897 luego del fin de la presidencia de José E. Uriburu, nació en el centro de Buenos Aires el periódico anarquista *La Protesta Humana*, dirigido por Gregorio Inglán Lafarga.

A principios del 1900, con la idea de ampliar su circulación, el periódico pasó a venderse más barato y a llamarse *La Protesta* para su venta y voceo callejero.

En 1904, Juan Creaghe fue nombrado nuevo administrador de dicha publicación. Con la incorporación de una imprenta propia en la calle Córdoba 359 en marzo de 1904, el periódico se aseguró

24. Revista *TipoGráfica*, Nº 67, p. 45.

su impresión diaria. Sin embargo, en 1905, llegó el ocaso a los talleres de *La Protesta* debido a un estado de sitio.

Como último artículo sobre este tema en la revista, está el texto de Sandra Szir titulado "Aspectos de la fundación de la cultura grafica porteña". Aquí se menciona a Antonio Pellicer Paraire, un catalán que llegó a la Argentina en 1891 y ocho años más tarde fundó con Pedro Tonini el primer periódico dedicado a las artes gráficas, *La Noografía* que fue editado por la Imprenta Elzeviriana en Buenos Aires. El español también fue el director de Éxito Gráfico, entre 1905 y 1915, editada por Curt Berger & Cía, y fue uno de los fundadores del Instituto Argentino de Artes Gráficas en 1907, cuyo fin era formar gente capacitada para el trabajo en la imprenta. Pellicer Paraire, bajo el seudónimo *Pellico*, publicó artículos en el periódico *La Protesta Humana* (desarrollado anteriormente).

La imprenta y la mujer

La lucha por la igualdad de derechos de la mujer en los talleres tampoco estuvo ausente entre las notas de *TipoGráfica.*

En el Nº 70,[25] encontramos la prosa de María Silvia Badoza con un título que invita a la lectura, "La mujer obrera ingresa a las artes gráficas". Luego de una frase de Michelle Perrot, en el segundo párrafo, se hace mención a las imprentas porteñas vinculándolas con el ingreso de la mano obrera femenina allá por el año 1880, como resultado de un ascenso de la mecanización y división del trabajo. La mujer, según dice en su nota la autora, cumplió tareas de encuadernación, de encolado, además de trabajar como dobladoras, sacapliegos, timbradoras, numeradoras, etc. Esto significó el desprecio del sector masculino de los talleres gráficos. Cuenta la autora que: "En Peuser, a fines del siglo XIX, trabajaban mujeres en las boleteras mecánicas". Posteriormente, en el siglo XX, la

25. Revista *TipoGráfica*, Nº 70, p. 44.

Federación Grafica Bonaerense planteó una defensa del empleo masculino en las imprentas.[26]

En el mismo número de la revista,[27] Natalia Fernández, en un destacado bajo el título "Mujeres en t-convoca" habla sobre el cierre de la muestra *t-convoca* en 2005 en el cual, una de las expositoras (Griselda Flesler) expuso su tesis con un eje similar al mencionado anteriormente con el nombre "Las otras. Revisando la historia del diseño gráfico desde la perspectiva de género" donde se reivindica el rol de la mujer en la disciplina.

La imprenta y la educación

Finalmente llegamos al último de los grupos en que se vincula la imprenta con la educación. Y es en la *TipoGráfica* Nº 72, donde se puede leer un relato de Sandra Szir llamado "Las primeras generaciones de libros escolares en Buenos Aires". Entre sus párrafos, la autora, hace referencia de manera muy general a las imprentas porteñas que a mediados del siglo XIX eran escasas y que se encargaban de imprimir los silabario,[28] cartillas y sermones de varias librerías.[29]

AnunciosGráficos

En este segmento del capítulo, mencionaré y describiré las imprentas cuyas publicidades aparecen a lo largo de los 74 números de la revista *TipoGráfica*. Cabe resaltar que solo detallaré aquellas cuyo diseño cambia con respecto a la anterior que se mencionaba, ya que sucede en reiteradas ocasiones que la misma publicidad se aplicó para varios números consecutivos. Al pie de cada publicidad se detallará la autoría de los diseños.

26. Recomiendo continuar la lectura en el archivo de la revista TipoGráfica para aquel lector que esté interesado.

27. Revista *TipoGráfica*, Nº 70, p. 46.

28. Libro pequeño o cartel con sílabas sueltas y palabras divididas en sílabas, que sirve para enseñar a leer.

29. La autora nombra por ejemplo: Pruden, Casavalle, Bernheim, Igón.

Hubo cinco empresas que ayudaron y colaboraron en la impresión de *TipoGráfica*, ellas son: Imprenta Anzilotti, Martínez fotocromos, Fotocomposición Scorpios, Máximo industria serigráfica, Fotolita.

• **Imprenta Anzilotti:** ubicada en Av. Regimiento de Patricios 319, en Buenos Aires. Su publicidad ya comienza en el primer y tercer número de la revista, cuyo afiche ya muestra unas pinceladas en caligrafía de las iniciales de la imprenta en color negro sobre fondo blanco; y acompañados por el siguiente texto: "A los diseñadores gráficos que con su creatividad y su talento enriquecieron nuestras publicaciones. Muchas gracias. Cuarenta años de cultura gráfica". En la misma publicidad se perciben artículos para entintar los tipos móviles. Otro afiche que apareció en revistas posteriores muestra el interior de una fábrica, y bajo el lema "También imprimimos para la industria" la publicidad se muestra a color con la "A" característica de la marca de la imprenta recorriendo toda la imagen y sectorizando áreas de tintas de la cuatricromía. En la *TipoGráfica* Nº 5 aparece la misma publicidad, pero en lugar de la foto de la fábrica hay un retrato de quien pareciera ser Van Gogh y en el texto descriptivo dice: "También imprimimos para el arte". Y en el número 6 de la revista, se mantiene el mismo estilo de publicidad, pero ahora hay una foto del interior de un comercio en lugar del retrato del pintor, y el texto de anclaje dice: "También imprimimos para el comercio". Otra de las publicidades (*TipoGráfica* Nº 7, 8 y 9) muestra algunas hojas de diferentes grosores, texturas y colores con tipografías impresas. Se percibe también nueve tipos móviles desordenados pero que son la base para escribir "Anzilotti". Algo muy similar se verá en otra gráfica para la revista (*TipoGráfica*

Nº 10, 11 y 12) donde, la imprenta, hizo una síntesis de la imagen anterior y en esta solo utiliza los tipos móviles y la marca de su empresa de fondo. Por debajo se lee el texto: "El buen impreso se nota. Imprenta Anzilotti. Patricios 19 (1265) Buenos Aires. Teléfono 362 8901". En los nros. 13, 14 y 15 de *TipoGráfica*, la publicidad de la imprenta aparece con una imagen de un tenue arco iris, por encima se ven caracteres bailando libremente por toda la hoja con características tipográficas, caligráficas y gestuales, y el lema "Otra vez tipográfica nos distingue confiándonos su publicación... por algo será" escrito al comienzo y al final de la imagen. Finalmente la última variedad de afiches que apareció en la revista sucedió en los nros. 22 y 23, y constaba de un fondo negro con diez renglones sin interlineado. En cada renglón se intercalan las palabras «IMPRENTA» y «ANZILOTTI» también en color negro, y las zonas o áreas que quedan encerradas entre sus letras llevan pintados distintos colores (rojo, violeta, verde y azul). Los datos de contacto de la imprenta se encontraban en el margen superior de la publicidad.

• **Martínez fotocromos:** con sede en la calle Coronel Sayos 970, Lanús Oeste, esta imprenta ya mostraba su apoyo a la revista *TipoGráfica* desde el primer número. En la primera publicidad (ver *TipoGráfica* Nº 1, 2 y 3) se muestran una serie de puntos negros ubicados en forma de círculos que rodean varios centros imaginarios blancos. En la cabeza de la imagen se lee la leyenda "Punto por punto", mientras que hacia el pie de página se describen las siguientes líneas: "Los cuatro colores del fotocromo, grabados mediante Scanner con rayo láser y selección electrónica de color" y a su derecha se encuentra el contacto de la empresa.

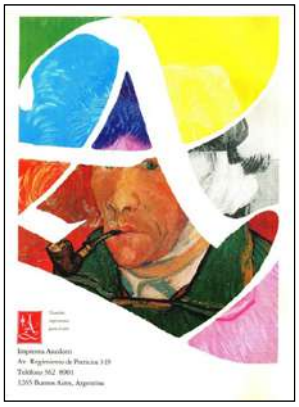
En el número 4, 5 y 6 de la revista podremos observar una publicidad muy parecida a la anterior pero con la incorporación



Diseño de marca Jacobo Hermelín.
Puesta en página revista *TipoGráfica.*



Diseño
revista *TipoGráfica.*



Diseño revista *TipoGráfica.*



Diseño revista *TipoGráfica.*



Diseño Marcela Lombardi.



Diseño revista *TipoGráfica.*



Diseño Rubén Fontana.



Diseño ZalmaJalluf.

de los colores de la cuatricromía. En esta ocasión el texto ubicado debajo de la imagen de puntos dice: "Todo a punto... calidad, rapidez, precio y servicio y punto por punto... con generación electrónica de trama e imagen. Máxima definición y mejor precio. Súmese a los conocedores de las artes gráficas que nos confían sus originales de fotocromía". En esta ocasión debajo de la marca de la empresa hay un eslogan que define: "Técnica y artesanía, siempre unidas". Para los ejemplares Nº 7, 8 y 9 de la revista hay una publicidad completamente distinta, ya incorporando una imagen fotográfica en la que gracias a la incorporación de un cuenta hilo se amplía la trama de puntos con la que fue impresa la imagen, connotando una situación bien conocida de evaluación y testeo del papel impreso en las imprentas. Siguiendo la misma línea que las anteriores publicidades, en la parte inferior está el siguiente texto: "Punto por punto. Con generación electrónica de trama e imagen. Súmese a los conocedores de las artes gráficas que nos confían sus originales de fotocromía. Y todo a punto. Calidad, rapidez, precio y servicio. Solicite la visita de nuestros técnicos". Por último, se lee el mismo eslogan que mencionamos en el párrafo anterior, la marca y el contacto de la imprenta.

En las *TipoGráfica* Nº 10, 11 y 12 aparece una nueva publicidad de Martínez fotocromos en la que se articulan códigos de los originales de impresión que se trabajan en las imprentas. En la misma vemos una imagen partida en dos mitades y en sus márgenes se observan elementos como marcas de registro, banda de control colorimétrica y el registro de la separación del color para sus cuatro tintas de impresión. Cabe resaltar que las dos partes (que están divididas) de la imagen corresponden a la misma ilustración. La misma consta de una pintura de una figura femenina de plano pecho pintada por Pablo Picasso. Tomando la parte superior de la pintura hasta por debajo de los

ojos se encuentra recortada con el margen inferior de la hoja, mientras que la otra mitad de la imagen (que va desde su nariz hasta su pecho) está ubicada contra el margen superior de la hoja que contiene a la publicidad. La pintura está a color y en el centro de la diagramación, ubicada en el margen blanco que rodea a las dos mitades, se lee la siguiente leyenda: "Azul cyan, rojo magenta, amarillo cromo y negro, los cuatro colores que utilizamos para reproducir fielmente esta obra de Picasso. Junto a la tecnología más avanzada y nuestra vasta experiencia." "Solicite la visite de nuestros técnicos Martínez fotocromos. Coronel Sayos 970, 1824 Lanús Oeste. Teléfonos 241 9317 y 240 3110." En los números 13, 15, 16, 17 y 18 de *TipoGráfica* realizaron una publicidad en la que, sobre un fondo degradado, se ubicaron seis iconos que connotan una estación del trabajo de la imprenta acompañados cada uno con un breve texto. El primer icono es de una mano abierta lista para ser estrechada con el siguiente detalle: "Recibimos su trabajo". El segundo icono es una ilustración tecnológica vinculada con el texto: "Leemos la imagen electrónicamente". El tercer icono es la síntesis de una computadora, cuya frase de acompañamiento es: "Lo armamos en pantalla". El cuarto es un papel que se despega de otro, cuyo texto dice: "Producimos las pruebas en color". El quinto símbolo es un ojo que informa: "Controlamos la calidad". Y por último otro icono de una mano (idéntica a la primera) pero en dirección contraria a ésta, cuya devolución es: "Y se lo entregamos". Finalmente un eslogan sobre el margen inferior derecho enuncia: "Pero por sobre todos estos servicios la diferencia está en la calidad de una gran empresa". Aquí en esta publicidad la frase que acompaña a la marca de Martínez fotocromos es "Selectora Electrónica de Colores con Rayo Láser". En las *TipoGráfica* Nº 19 y 20, existen unas publicidades con una serie de iconos similares a los anuncios anteriores. En el primer

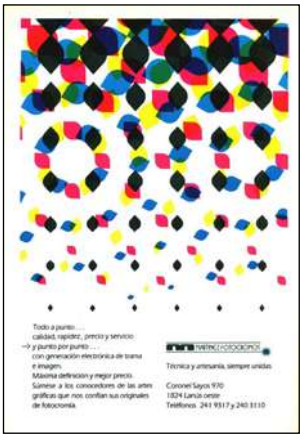
icono encontramos la ilustración tecnológica vinculada con el texto: "Lectura de imagen por scanner rotativo: Salida de película en formatos de hasta 1130 x 1220 mm, ideal para reproducir posters con una inmejorable resolución que alcanza las 250 líneas por cm". Como segundo icono hay un disquete, cuyo anclaje dice: "Proceso de autoedición: para el ingreso de originales por Macintosh, la posibilidad de utilizar lo mejor de cada tecnología". Luego está el icono de una computadora y a continuación: "Armado en pantalla, ajuste de imágenes y textos, retoque pixel por pixel, corrección y fundido de diapositivas". El cuarto es un papel que se despega de otro, cuyo texto dice: "Pruebas de reproducción: Matchprint, Agfaproof y Cromalin: tres alternativas para la estandarización de sus impresos, con los controles precisos y una excelente respuesta". Por último, el icono de un ojo: "Control de calidad: lo tangible y lo intangible, la experiencia y el conocimiento dispuestos para, si es necesario, volver a empezar". Y la publicidad culmina con la marca de Martínez fotocromos y sus direcciones en la calle México 1934 (1222) Buenos Aires y en Coronel Sayos 970 (1824) Lanús Oeste y sus respectivos teléfonos y fax. Entre los nros. 21 y 30 las publicidades de Martínez fotocromos van de la mano con otra de PhotoAssembly SA, esta será una empresa que permanecerá en la dirección de México 1934, mientras que Martínez fotocromos continúa en la calle Coronel Sayos 970. El anuncio de este último se mantendrá con el mismo estilo: un la imagen realista de un disquete con un título en la parte superior que dice "Tecnología" y el siguiente texto descriptivo: "Lectura de imagen por scanner rotativo. Películas en formatos de hasta 1130 x 1220 mm. Reproducción de posters con resolución de hasta 250 líneas/cm. Pruebas de reproducción en Matchprint, Agfaproof y Cromalin. O pruebas digitalizadas por el sistema Rainbow. Control de calidad: lo tangible y lo intangible, la expe-

riencia y el conocimiento dispuestos para, si es necesario, volver a empezar". Y los datos de contacto en el borde inferior derecho. Y en otra página (ya que ambas publicidades trabajan juntas en una doble página) hay otra imagen de un disquete, pero esta esta vectorizada, con el título "Servicio" y el siguiente texto debajo: "Proceso de autoedición. Ingreso de originales digitalizados. Armado en pantalla. Puesta en página y ajuste de imágenes y textos. Retoque pixel por pixel. Corrección y fundido de diapositivas". Y en el borde inferior derecho la marca de PhotoAssembly. En algunos casos, como en las revistas *TipoGráfica* Nº 23, 24 y 25, la publicidad de PhotoAssembly SA cambia la imagen del disquete por la de un avión al cual acompaña el siguiente título: "Tenemos el placer de anunciar... la velocidad al servicio del cliente" y debajo: "Contamos con el más moderno laboratorio para el tratamiento de los fotocromos y su ensamblado final; y allí donde el tiempo y la calidad juegan un papel decisivo, nuestra intervención es inmediata. Fotocromos con Scanner Hell Rotativo. Procesamos autoedición en PC y MAC para revistas, folletos, libros, etc. Bajada de película hasta 3600 DPI. Procesamos imagen por video. Prueba digital Rainbow – Agfa Proof. Match Print. – Cromalin. Fotocopia color – Laser Print. Afiches. Posters. Opalinas par grabación de cilindros electrónico – Mecánica." Y en los nros. 26, 27 y 28, la publicidad de PhotoEssambly SA contiene un texto muy similar a los anteriores pero esta vez el fondo cambio por una imagen con un parecido a un chip electrónico y cuatro círculos con las tintas de impresión CMYK. Y ya la última publicidad que se realizó para la revista fue la que aparece en el ejemplar Nº 31, en el que por delante de la marca tridimensional de Martínez fotocromos de fondo hay un texto que dice: "Nuestro objetivo... es realizar el suyo. No queremos hacer un aviso donde diga que filmamos películas de 1200 x 1000

mm, tampoco que digitalizamos diapositivas, originales opacos con máxima definición por medio de scanners rotativos HELL, o que procesamos archivos de PC o MAC. Ni siquiera mencionaremos lo de las pruebas color en cromalin o marchprint, ya que las realizamos en formatos hasta de 700 x 1000 mm, mucho menos hablaremos del scanner plano de alta definición, de los retoques fotográficos o de los fotomontajes. Solo nos interesa que Ud. Sepa que queremos brindarle el mejor asesoramiento por personal altamente capacitado, y que estamos MAS CERCA para solucionar sus problemas, las 24 horas". Y hacia el margen inferior del original esta la marca de Martínez fotocromos con el eslogan "Preimpresión electrónica", y por debajo su nueva dirección en México 1934, Buenos Aires.



Diseño Rubén Fontana.



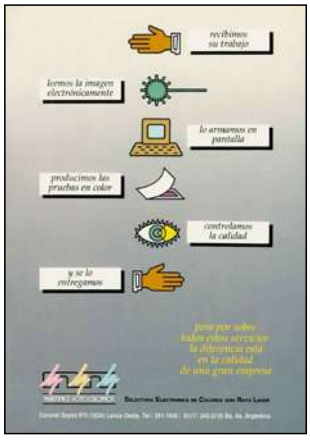
Diseño Rubén Fontana.



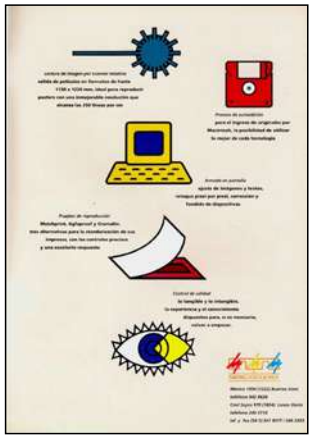
Diseño Marcela Lombardi.



Diseño revista *TipoGráfica.*



Diseño provisto
por Martínez Fotocromos.



Diseño provisto
por Martínez Fotocromos.



Diseño provisto
por Martínez Fotocromos.



Diseño provisto
por PhotoAssembly.



Diseño provisto
por Martínez Fotocromos.

• **Fotocomposición Scorpios:** desde el primer número ya podemos encontrarnos con las publicidades de Scorpios.

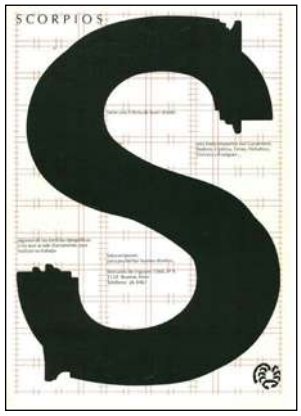
En cada uno de sus anuncios los juegos y/o disposiciones tipográficas son la característica principal de esta imprenta.

En el primer ejemplo de que salió en *TipoGráfica* se incluyó el siguiente texto: "Tiene una ´S´ llena de buen diseño. Esta fotocompuesta con Garamond, Bodoni, Optima, Times, Helvética, Univers y Frutiger... algunas de las familias tipográficas a las que acude diariamente para realizar su trabajo. Fotocomponer, para posibilitar buenos diseños. Bernardo de Irigoyen 1568, 8º A, 1138 Buenos Aires. Teléfono 26 8467."

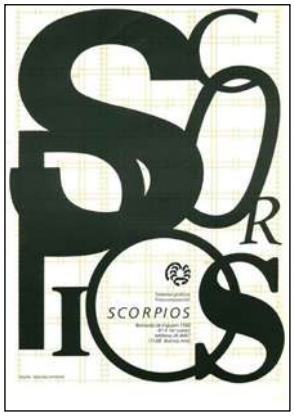
A partir del segundo número de la revista se agregó el anclaje "*Sistemas gráficos / Fotocomposición*".

En el ejemplar Nº 5 de *TipoGráfica* y, debajo de una variedad de fuentes, se incluyó la siguiente información: "Algunas de las familias tipográficas a las que acudimos para realizar sus trabajos. Desde cuerpo 4 a 186. Condensadas, expandidas, inclinadas... tipografía para posibilitar buenos diseños". Luego, este mismo anuncio se vuelve a ver en los nros. 7, 8, 10, 13, 14, 15 y 17.

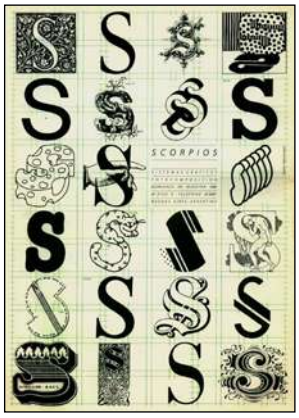
En el ejemplar Nº 6, salió una publicidad con un contenido similar: "Frutiger 45, Frutiger 55, Frutiger 65, Frutiger 75. Algunas de las familias tipográficas a las que acudimos para realizar sus trabajos. Tipografía para posibilitar buenos diseños." Y en el Nº 11, el texto que acompañó a la publicidad fue: "A partir de este número, Scorpios, le proporcionará las páginas de un nuevo catálogo tipográfico, presentando los diseños más logrados junto a las numerosas variantes que posibilitarán sus mejores proyectos."



Diseño Rubén Fontana.



Diseño Roberto Alvarado.



Diseño Roberto Alvarado.



Diseño Roberto Alvarado.



Diseño Roberto Alvarado.



Diseño Roberto Alvarado.



Diseño Roberto Alvarado.

• **Máximo Industria Serigráfica SRL:** en una de sus publicidades vemos la marca en blanco sobre fondo negro. Ubicada de manera diagonal y reflejada sobre su línea de apoyo se lee "Máximo" y por debajo "Industria Serigráfica SRL". Finalmente en el margen inferior derecho encontramos su dirección: Gorriti 5366. Tel 72 2596. Bs. As. 1414.



Diseño Estudio Shakespear.

• **Fotolita:** Ya desde el primer número de la revista se ven las publicidades de Fotolita (el mismo también se mantendrá en los nros. 2, 3, 6 y 9) que consta de un diseño simple en el que se lee en escala de grises la marca de la empresa atravesada por franjas diagonales de derecha a izquierda en las que se produce un contraste entre color de las letras y del fondo, permitiendo al lector poder armar en la cabeza el nombre de la imprenta. Por debajo existen cuatro renglones en los que en cada uno se lee: "fotolitos & películas", "Viamonte 175, 3° B", "(1055) Buenos Aires", "Teléfono 42 0153".

Y en la *TipoGráfica* N° 10 y 12 la publicidad solo tendrá un cambio en la dirección del local, ahora ubicado en Av. Corrientes 4370, 6° A, Buenos Aires.







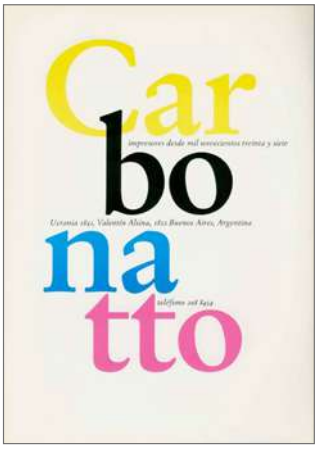
Diseños provisto por Fotolita.

• **Carbonatto:** Si bien es una imprenta cuyas publicidades no son muy variadas en *TipoGráfica*, vale la pena mencionarla. Uno de sus primeros anuncios de la esta imprenta se da en la revista Nº 11 con un texto que decía "Producciones gráficas controladas por diseñadores" y a continuación los datos de contacto. Otra publicidad, ya muy distinta desde el formato y tamaño del anuncio fue en los nros. 16, 17 y 18, con un diseño simple sintético, la imprenta da a conocer su nombre, dirección y teléfono. Sobre un fondo blanco aparece el nombre de la empresa separado por sílabas, cada una está ubicada en un renglón debajo de la otra y con un color distinto de la cuatricromía. Y entre medio de cada renglón (como quien dice: leer entre líneas) se perciben los siguientes textos: "Impresores desde mil novecientos treinta y siete", "Ucrania 1841, Valen-

tín Alsina, 1822 Buenos Aires, Argentina" y "teléfono 208 8454". La siguiente y última publicidad de Carbonatto (ver *TipoGráfica* N° 19, 20 y 21) es un poco más difícil de describir, aunque podríamos sintetizar diciendo que se ve una imagen en la que se superpusieron de colores y de distintos diseños con de tipografías, caligrafías y texturas; pero por sobre esa superposición se destaca bien legible la marca Carbonatto y la información de contacto en el borde inferior derecho.



Diseño Alberto Carbonatto.



Diseño Rubén Fontana y Alberto Carbonatto.



Diseño Rubén Fontana y Alberto Carbonatto.

• **Mercatali:** esta imprenta mantiene un diseño muy similar en algunos aspectos a lo largo de sus publicidades. En todas se ve su marca en un cuerpo grande ocupando un 80 % de la página aproximadamente. El mismo esta rotado íntegramente a -90° leyéndose de abajo hacia arriba. Por debajo de la marca (y ocupando el 20 % restante del anuncio) se lee el siguiente texto: "Imprenta Mercatali. Avenida Pavón 4265. 1253 Buenos Aires. 922

0268/0466/0908. Fax 922 0268". Por otro lado, en cada publicidad se agregó la aclaración "diseño impreso". Y por último, en el resto del anuncio se completa con imágenes fotográficas con sus códigos de impresión como las demasías, marcas de corte, banda de control colorimétrica y el registro de la separación del color para sus cuatro tintas de impresión, o sino por degradados y texturas tipográficas con la marca de la imprenta.







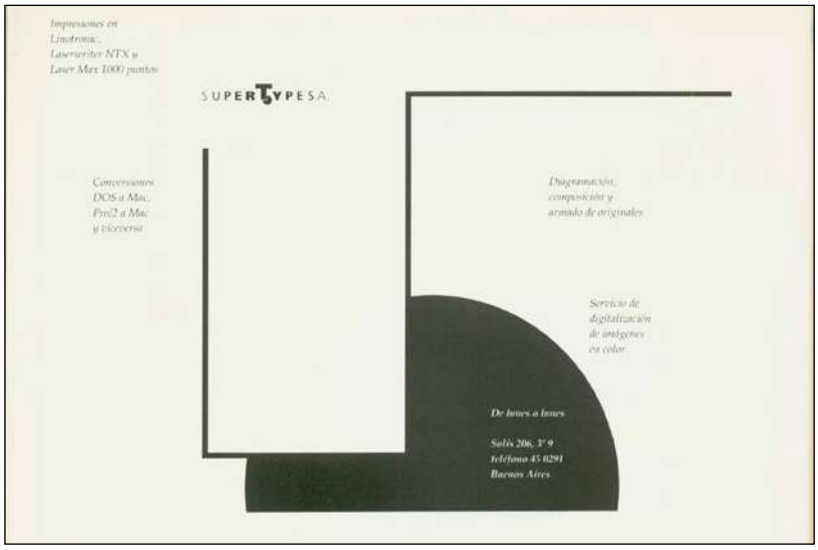


Diseños Carlos Venancio.

• **SuperType SA:** en algunas oportunidades se pueden encontrar en *TipoGráfica* las publicidades de SuperType, en las que debajo de su marca se describen las siguientes características: "Fotocomposición en sistema L.-300. Composición laser por Laser Plus o NTX II. Procesamiento de diskettes a usuarios. Macintosh o PC. Diagramación y armado de originales. Gráficos, dibujos, distorsiones, expansión, condensación. Tipografías sin límites. Servicio de scanner para usuarios. Servicio de fax. Linotronic. Macintosh. Magna. Crtronic. Última tecnología. Primera calidad. Solís 206, 3 P of. 9 Cap. Fed. Tel. 45-0291." Y en las publicidades de los números 13, 14, 15, 16, 17 y 18 dice: "Impresiones en Linotronic, Laserwriter NTX y Laser Max 1000 puntos. Conversiones DOS a Mac, Pro/2 a Mac y viceversa. Diagramación, composición y armado de originales. Servicio de digitalización de imágenes en color. De lunes a lunes. Solís 206, 3º 9. Teléfono 45-0291 Buenos Aires."



Diseño provisto por SuperType.



[img 038] Diseño Andrea Palmaz.

• **Varios:** manifestaré a continuación el resto de empresas cuyas publicidades figuran en la revista *TipoGráfica*: Documenta (librería de arte y diseño gráfico), Centro Grafica, Taller 4, Escena Diseño (películas papeles); Macinárea (espacio gráfico para usuarios de Macintosh), Panda (composición laser), Cyan (diagramación, diseño, composición laser), Bennet Diseño SA (gráfica computada y multimedios), Print SRL, Cero Uno (venta de equipos), ComputerWork Center, The M.A.C (Macintosh Art Center, centro de audiodiseño), Red Poetry SRL (películas en Belgrano), Interlink Network (servicios en línea), Artes Gráficas Integradas SRL, Focus Mega Stock, Open House 97 Dimagraf, Save As, Type&Magic (fotocromía y pre impresión), Miguel Ángel Gallego & Asoc. SA, El Cronista, McNA Digital (fotocromía, pre impresión), Papeles

para crear, La Fábrica de Ideas (estudio de producción gráfica), Pixel Infográfica, DuoGraph, Emisarios, CG, Viviana de Luca & Asociados (arte digital), MrAldus (designfactory), PowerGraphic SRL, Color Jet (multimedios gráficos), Signos (servicios gráficos), Prisma, Librería la U de Palermo, Copileidy, Centro Gráfica 2.0, Speedgraf.

Conclusiones

La revista *TipoGráfica* estuvo vinculada con la historia del país más de lo que uno podría imaginar. A lo largo de este capítulo vimos como desde su nacimiento en 1987 y hasta su ocaso en 2007 se entremezcló con los temas y debates del cada año, tanto a nivel local como internacional.

La publicación no fue solo un registro gráfico impreso en papel, sino un material de consulta con gran profundidad y calidad de contenido apto para cualquier interesado en el rubro. Que sirvió como guía para estudiantes, profesores, diseñadores, e incluso para sus propios editores.

Fue un trabajo que existió durante veinte años y que perduró hasta nuestros días, de origen muy casero que incluyó notas e investigaciones que abordaron los más variados e interesantes temas. Cabe resaltar que para este libro solo nos enfocamos en un pequeño continente, el de las imprentas. Un continente, que bien podría ser un archipiélago, donde cada isla representa una parte de la identidad del lugar. Hacia el norte nos encontramos con una isla llena de historia (desde México, pasando por Misiones y llegando al puerto rioplatense), al este nos topamos con los pioneros o primeros personajes que sentaron las bases de los talleres gráficos. De allí fuimos rumbo al oeste y desembarcamos en las flamantes publicaciones donde quedaron registrados hechos y acontecimientos históricos como la lucha de clases, el rol de la mujer y la educación. Incluso crónicas policiales.

Y llegamos finalmente al sur del continente, al puerto de Buenos Aires, donde todo comenzó. Donde nació este viaje... en torno a la Imprenta de Buenos Aires.

Agradecimientos
Agradezco a Fabio Ares, a quien admiro y respeto mucho, por su confianza y apoyo en mi persona para componer este artículo.

Y a los editores de la revista *TipoGráfica*, especialmente a Rubén Fontana y Zalma Jalluf, por facilitarme los permisos para el uso de las imágenes de las publicidades de las imprentas utilizadas en este capítulo.

Bibliografía

Archivo digital *TipoGráfica*. (s. f.). Disponible en: https://www.revistatipografica.com/

Ares, Fabio Eduardo. *Expósitos. La tipografía en Buenos Aires 1780-1824*, 2ª ed., Buenos Aires: Dirección General de Patrimonio e Instituto Histórico, 2011.

Ares, Fabio Eduardo. *En torno a la Imprenta de Buenos Aires: 1780-1940*, 1ª ed., Buenos Aires: Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2018.

Ares, Fabio Eduardo. "Juan Andralis: vanguardia y tipografía. (París - Buenos Aires, 1928-1994)", *Papel cosido*, Arte e Investigación, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, n. 18, noviembre del 2020, pp. 1-14.

Cosgaya, Pablo. "Adiós, querida tipoGráfica", en *Revista Visual Nº 125*, Madrid, marzo de 2007. Disponible en: https://www.cosgaya.com.ar/articuloPrint.php?a=15

Fontana, Rubén. "Conferencia: Educación y practica tipográfica", en el *Salón de actos de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral*, Santa Fe, noviembre del 2019. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=vAWxBQuNpOU

Lamónaca, Vicente. *Tipografía latinoamericana. Un panorama actual y futuro*. 1ª ed., Florida: Wolkowicz Editores, 2013.
Palau, Víctor. "La querida revista tipoGráfica en formato digital y gratis", en *Gráffica*, 2019. Disponible en: https://graffica.info/revista-tipografica-digital-y-gratis/
Penela, José Ramón. "Grandes tipos: Rubén Fontana", en *Unos Tipos Duros*, abril de 2013. Disponible en: https://www.unostiposduros.com/grandes-tipos-ruben-fontana/
Santa Coloma, Eugenia. "Rubén Fontana: Detrás de las palabras", en *Revista Cultra*, Buenos Aires, diciembre de 2011. Disponible en: http://cultramultidisciplinario.blogspot.com/2011/12/ruben-fontana-detras-de-las-palabras.html
Viskatis, Santiago, "tpG: La revista de diseño argentina", *Trabajo práctico Revista*, Cátedra Cosgaya, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, noviembre de 2014. Disponible en: http://www.catedracosgaya.com.ar/tipoblog/2014/tpg-la-revista-de-diseno-argentina/

Mi vida, entre tipos móviles, los sistemas de impresión y su digitalización, rumbo a la virtualidad absoluta. Un repaso de Buenos Aires (1967-2020)

Hugo Máximo Santarsiero

Este relato es una síntesis del desarrollo de mis conocimientos a través de los años. Trataré de exponer cómo he transitado todos estos cambios, casi en forma permanente, en nuestro sector gráfico, específicamente en la producción de tipografías e impresión para proveer a la industria publicitaria de diseño gráfico, editorial y packaging, entre otras.

Mi raíz es netamente gráfica. Estudié mi secundaria en la Escuela de Artes Gráficas ENET N° 31, Quinquela Martín (escuela industrial), como técnico en dibujo publicitario. En esa escuela también estaba la carrera de tipógrafos-linotipistas y artes gráficas (impresión, terminación, encuadernación). Es decir, todas las artes gráficas en su totalidad. Allí aprendí a convivir con el olor a tinta. A entender, aprender, sentir y querer a esta importante área de la cultura y las bellas artes, que aún ocupa mi vida.

En el año 1967 comienzo a trabajar en Laboratorios Beta, (especialidades medicinales, aún existente) como colaborador del departamento de publicidad. Obtuve ese trabajo porque mi CV decía que estudiaba artes gráficas y ello me abrió las puertas para comenzar mi tarea dentro de la publicidad. A partir de allí, presentaré una síntesis de mis conocimientos de los desarrollos ocurridos en nuestro sector.

En esa época (1967), en la ciudad de Buenos Aires, permanentemente tenía que ir a buscar la tipografía impresa (linotipo y monotipo), que realizaba una empresa muy clásica de esos tiempos: Tipografía Clancy, de la calle 25 de Mayo y Viamonte.

Ellos nos proveían de los textos para armar los artes originales. Ahí se utilizaban las máquinas Linotipo y Monotipo, tenías Minervas tipográficas para sacar las pruebas y entregas finales de los textos.

La empresa Fotograbados del Plata, años (1967 al 1975), de la calle Chile al 2300, nos proveía de fotolitos y clisés necesarios para determinadas impresiones.

Las Minervas plano contra plano y plano contra cilindro

Por esa época aún se utilizaban en gran cantidad máquinas del tipo Minervas Heidelberg automáticas y Heidelberg de cama plana, automáticas muy veloces para tiradas de gran volumen. En el área editorial, los diarios más importantes de la ciudad en esa época aun utilizaban máquinas rotativas letterpress con clisés curvos. Ya se estaba iniciando el traspaso a una nueva generación de impresiones a un nuevo sistema fantástico, el offset.

El offset en Buenos Aires

A comienzos del año 1968 (tenía apenas 18 años recién cumplidos), el laboratorio me envía a buscar material a un taller ubicado en la Av. Pedro Goyena y Achával, Imprenta Santa Ana. La recuerdo porque marcó una etapa de mi vida, por diversos motivos. Primero por su nueva tecnología y luego, por el mal momento pasado por saber demasiado, siendo tan joven.

Ese día me presento en la Imprenta Santa Ana, y voy al taller de impresión y veo una máquina muy grande de 2 cuerpos. Nunca había visto algo igual, era una Nebiolo Offset de 2 colores **sucesivos.** Un fierro, fantástica, utilizaba una plancha delgada flexible



Máquina impresora offset Nebiolo Invicta, de origen italiano, 2 colores sucesivos.

y grabada superficialmente. Todo un mundo nuevo, alucinante, para un joven sin experiencia en la tecnología.

Tuve que esperar bastante los impresos, al retirarme, me llevé una plancha delgada offset y su impreso al colegio. Provoqué una revolución. Los profesores y estudiantes tanto de diseño como de artes gráficas nunca habían visto una.

Eso molestó mucho al director del área de Impresión Tipográfica. Dijo a los gritos: "Este sistema es una basura, no tiene futuro comparado con el sistema tipográfico."

Mi profesor, P. Bou, un catalán maravilloso, ya bastante mayor, me dice: "Tranquilo pibe, el hombre está enojado con él mis-

mo, porque usted le cambia el mundo de su conocimiento, y no quiere reconocer que los avances de tecnologías, dejan de lado a quienes no hacen nada para superarse, capacitándose para educar a las futuras generaciones."
A partir de allí fui a otras imprentas también muy grandes e importantes que ya daban el paso a una supertecnología: 2 máquinas offset de 2 colores, una a continuación de la otra, una con los colores amarillo y magenta, otra con el cian y negro. De esa forma no tenían que cambiar planchas y lavar la máquina para poner los otros 2 colores.

La fotocromía, el escaneo rotativo y la calidad de imagen en las planchas de impresión offset

Se incorporan los escáneres rotativos de gran resolución de imagen que producían fotocromos de gran calidad y de puntos muy pequeños aumentando la cantidad de tramas y mejorando sustancialmente, la impresión de las imágenes.

Este cambio tecnológico en la preimpresión, hizo que Agfa el mayor proveedor de planchas offset, fuera cambiando la calidad de sus materiales y aumentando la capacidad de recibir la copia de los ya muy delicados pequeños puntos de trama. Las imprentas que realizaban las copias de planchas con preimpresiones propias o de terceros, tuvieron que adaptarse rápidamente a estas nuevas tecnologías.

Los diarios y su paso al offset rotativo de gran velocidad y volumen

Ahí comienza el cambio y el diario *Clarín* instala una Offset Goss de última tecnología para esa época. Unos años después lo hace el diario *La Nación* con una máquina offset de menor tamaño, pero mucho más rápida y de mejor calidad de impresión.

La flexografía

Con el paso de los años, en 1976 me incorporo a la industria del packaging, trabajando siempre ligado al arte y las imprentas. Fui jefe de Publicidad de Frigorífico Tres Cruces, conocida por su producto líder aún en las góndolas, salchichas Vieníssima, entre otras especialidades. Ello me llevó a conocer gran cantidad de imprentas flexográficas.

Las primeras eran de 4 colores 3+blanco. Luego vinieron las máquinas de 5 colores, y ahí se pasa a la impresión de imágenes fotográficas 4 colores más blanco. Fue un gran cambio y toda la industria alimenticia comenzó a imprimir en color sus envases flexibles y de papel (por ejemplo, yerba mate).

El huecograbado

También al final de la década del 70 la imprenta Centenera (al lado del estadio del club Huracán), ya tenía y allí imprimíamos, los envases de salchichas Vieníssima, siendo los primeros en hacerlo en 7 colores, en huecograbado, de excelente calidad de impresión.

Durante los años 80 una firma muy importante y competidora, Imprenta Alvher, en la zona de Mataderos, Av. Tellier, incorpora una máquina de huecograbado Cerrutti, de 9 torres (8 colores + blanco) de una tecnología muy avanzada para la impresión de flexibles.

Algunas editoriales como Atlántida utilizaban el huecograbado para imprimir sus revistas y libros.

La serigrafía textil industrial

En los años 80 convivían plantas de impresión de serigrafía para la industria textil, rollos de telas de prendas de vestir, mantelería, cortinados, etc., con sistemas manuales de jablón y de impresión serigráfica rotativa, que aún existen.

En esa época, 1985, inicio la actividad de mi editorial, **TS Producción Gráfica Ediciones.** Me convierto en escritor y autoeditor, de mi propia bibliografía.

Aprovechando la infraestructura de mi Estudio de Diseño Gráfico, comienzo a producir la edición de mi primer libro *Introducción a las Artes Gráficas,* publicado en marzo de 1986, que imprimí en offset.

En esos años, también había una importante imprenta: Indugraf, en Av. Loria y Rondeau (Parque de los Patricios), que tenía una máquina offset gigante, impresionante, marca Planeta, pero de un formato especial para producir afiches de vía pública y libros en pliegos dobles, formato 164 x 122 cm, es decir 64 páginas de 20 x 28 cm cerrado, en forma simultánea. Tremenda capacidad de producción. Imprimí allí, varios de mis libros.

A dos cuadras del puente Victorino de la Plaza, la imprenta Morbillo instala la offset Harris Rotativa color para la industria

En Imprenta 4 colores. Al pie de máquina en una Komori Lithrone 5 colores.



editorial de revistas y libros de gran volumen de producción, empresa que aún existe.

El offset y las máquinas de 4, 5 y 6 colores sucesivos

Las más importantes empresas fabricantes de máquinas offset de gran calidad, Heidelbeg, Roland, Komori, entre otras, producen casi en cadena, máquinas para diversos tipos de talleres, volúmenes y cantidad de colores especiales.

En la década del nuevo milenio (2000), las imprentas Triñanes, Arcángel Maggio y Mundial, instalan las **primeras offset de 8 torres** (4/4) colores dorso de última tecnología + barniz online. He impreso con ellas gran cantidad de trabajos de mis clientes.

El avance de la flexografía y el huecograbado

Con el aporte de los fotopolímeros digitales, la industria flexográfica desarrolla más y mejores equipos impresores. Ya existen en Buenos Aires, máquinas flexográficas de muy avanzada tecnología, de 8 y 10 colores sucesivos.

Asimismo, sucede con las nuevas máquinas de Huecograbado a 10 colores sucesivos, más veloces, de tecnologías de grabado láser de sus cilindros a tramas casi invisibles de 600 lpi.

Máquina Offset Pliegos SpeedMaster XL 75 - 8 cuerpos (Gentileza de Heildelberg).





Impresora Flexo Novagraf en Imprenta Envasando, Alem, Misiones.

La flexografìa de bandas ancha y angosta

Este sistema de impresión ha superado ya la tecnología de fotopolímeros convencionales y ya toda la industria está utilizando la tecnología de polímeros digitales. Las máquinas de impresión flexo pueden cambiar clises de fotopolímeros porque utilizan el sistema de cilindros *sleeve* de cambio inmediato, tienen hasta 10



Impresora Flexográfica FPLUS 10 colores (Gentileza Comexi).

y 12 colores con una muy avanzada tecnología de reproducción, velocidad, rápida puesta en marcha de los trabajos de alta calidad. Muchas de ellas están instaladas en Buenos Aires.

El arte y la impresión en la actualidad.
Evolución a los sistemas digitales

Hoy todo se realiza con una computadora. Creatividad, mockups, artes digitales finales para imprentas, las pruebas color duras y blandas virtuales.

La gestión está completamente digitalizada en todas sus áreas.

En los sistemas de impresión los cambios son extremadamente radicales en sus conceptos tecnológicos, los avances cada vez más integrados y digitales desde sus softwares de entrada a las imprentas para la ejecución de presupuestos, y toda la línea de producción, que se complementa con otros sistemas periféricos de la industria gráfica, como las terminaciones, encuadernaciones, etc.

Aquí hay un escollo que debe superarse rápidamente. Es la capacitación del personal adecuado para las operaciones de estos muy avanzados equipos de impresión digital. Hoy hay déficit de



Impresora digital Accurio Press.

personal debidamente entrenado para llevar adelante la ejecución de líneas de producción digitalizadas, al menos en Latinoamérica, que es mi campo de tránsito y observación.

El cambio a la impresión digital de gran formato (plóteres inkjet)
Las ferias y exposiciones de estos últimos años exhiben equipos cada vez más sofisticados, con tecnologías de impresión de gran tamaño para gigantografìas, y todo tipo de sustratos, tanto en rollo a rollo como en cama plana. Sus cabezales inkjet ya dominan con alta resolución, la imagen semejante a las tramas lpi, de puntos variables. Sus comandos son totalmente digitales y requieren personal muy capacitado para operarlas.

En la industria textil es muy importante el cambio superador de la serigrafía, hacia este nuevo sistema de impresión digital inkjet.

El rotograbado (huecograbado)
Aquí también, ya el cambio se produjo al grabado láser digital de los cilindros. Con ello se logran mayores detalles de reproducción color de las imágenes por la posibilidad de grabar a tramas de 600 a 800 lpi de tramas casi invisibles a simple vista. Sensacional calidad para este sistema de impresión de envases flexibles de gran volumen.

Impresora InkJet gran formato Jeti Mira (Gentileza Agfa Graphics).



El offset
Está siendo atacado por todos los flancos. Cada vez más la digitalización está afectando seriamente a este sistema de impresión. Por el momento, acompaña esta evolución el Offset Digital, HP Indigo Web Press.

Los sistemas de impresión digitales
Es solo detenerse y mirar los videos en YouTube, de las tecnologías que aquí menciono y comento. Ya existen imprentas digitales que no utilizan la flexografía, porque imprimen directamente en digital WebPress, sin planchas ni polímeros, para la industria de envases flexibles en sustratos de films y papel con una calidad espectacular. Igualmente para la industria del packaging en cartulinas y cajas de cartón corrugado. Todo se produce con sistemas digitales de impresión.

Ni que hablar de la industria editorial. El cambio es inexorable. Este autor imprime sus libros en color con excelente calidad en impresión digital de alta calidad, aquí en Buenos Aires. Las editoriales están todas lentamente mudando a la impresión color por demanda. Basta de stocks de ejemplares que abarrotan estanterías, ocupan espacios y se deterioran rápidamente.

Los sistemas digitales de impresión 3 D
Aquí también los sistemas han avanzado muy rápidamente pasando del hilo de resinas, a compuestos líquidos para la impresión de prototipeados de piezas y elementos para la promoción, publicidad, diseños industriales.

Muchos pequeños sistemas utilizados en industrias gráficas para promoción y publicidad como el Water Printing, han sido tomados por grandes industrias como las de carrocerías de vehículos de transporte, buses, minibuses, etc, para decorar sus interiores.



Hugo Máximo Santarsiero, referente de la educación de las artes gráficas.

Una mirada hacia el futuro. La inteligencia artificial

Todo va muy rápido. El software ya es capaz de interpretar las solicitudes por reconocimiento de voz (nuestro smartphone lo hace habitualmente). Esto llevado a la realización de publicaciones y generación de artes, estará dentro de muy poco tiempo en acción. No deberemos escribir, solamente dictar. Le pedimos al programa por voz, las medidas, tipografías, colores, imágenes a integrar. Podremos intervenir nosotros, pero seguramente la inteligencia artificial del software, nos preguntará:

¿Sr. Hugo, desea que con estos datos, le realicemos unas ideas nuestras (la inteligencia artificial), para compartir y comparar diseños?

Y ahí van. Cuidado, no sentirse de lado. Hay que ir preparándose para aceptar que quizás algún diseño digital, tenga muy buena diagramación y presentación, que nuestras propias ideas. O las impresoras las carguemos con datos de voz para todas las operaciones, en algún caso corrijan evaluando según su inteligencia artificial, la salida de determinados trabajos complejos a todo color.

Por ello me pregunto y les pregunto: ¿Qué imaginan que pueda pasar en un futuro muy cercano?

La tipografía podrá integrarse a la realidad virtual, ¿será aceptada por la inteligencia artificial como parte de ella? Las impresoras podrán interpretar todas nuestras órdenes. Muy pronto nos vamos a enterar, si estas nuevas realidades son factibles y de acción cotidiana.

Vivamos el presente. Los cambios deberemos aceptarlos y adecuarnos lentamente, capacitándonos al ritmo necesario de la demanda tecnológica.

Hoy, aún hay mucho por hacer.

Bibliografía

Santarsiero, Hugo Máximo. *Producción Gráfica.* Buenos Aires: TS Ediciones. Ediciones de los años 1987, 1995, 2010 y 2015.


COMO UN
ESPEJISMO

Herederos de la imprenta artesanal porteña

Serie *Poner en palabras*, Ro Barragán, impreso sobre papel reciclado, 110 x 74, ref. 943, 2019 (Gentileza de la autora).

Herederos de la imprenta artesanal porteña

Esta sección de la obra reúne una serie de experiencias actuales representativas de la impresión artesanal en Buenos Aires. Para realizarla recurrimos un poco al conocimiento propio, y otro a las recomendaciones por parte de colegas del rubro. Así realizamos una convocatoria a la participación mediante texto e imágenes. Con suerte dispar, recogimos los valiosos testimonios escritos y gráficos de una serie de emprendimientos y talleres que permiten tener un panorama de la actividad. Desde ya no son los únicos que existen en la ciudad, pero sin dudas constituyen una muestra significativa.

A quienes estuvieron de acuerdo en participar de esta iniciativa, se les solicitó un texto breve que incluyera la historia del taller o del emprendimiento: las ideas, misiones, políticas o líneas de trabajo a las que suscribe; el tipo de trabajos que realiza, los datos de la póliza tipográfica (estilos, variables, ornamentos, etc.) y datos de la maquinaria y herramientas que posee.

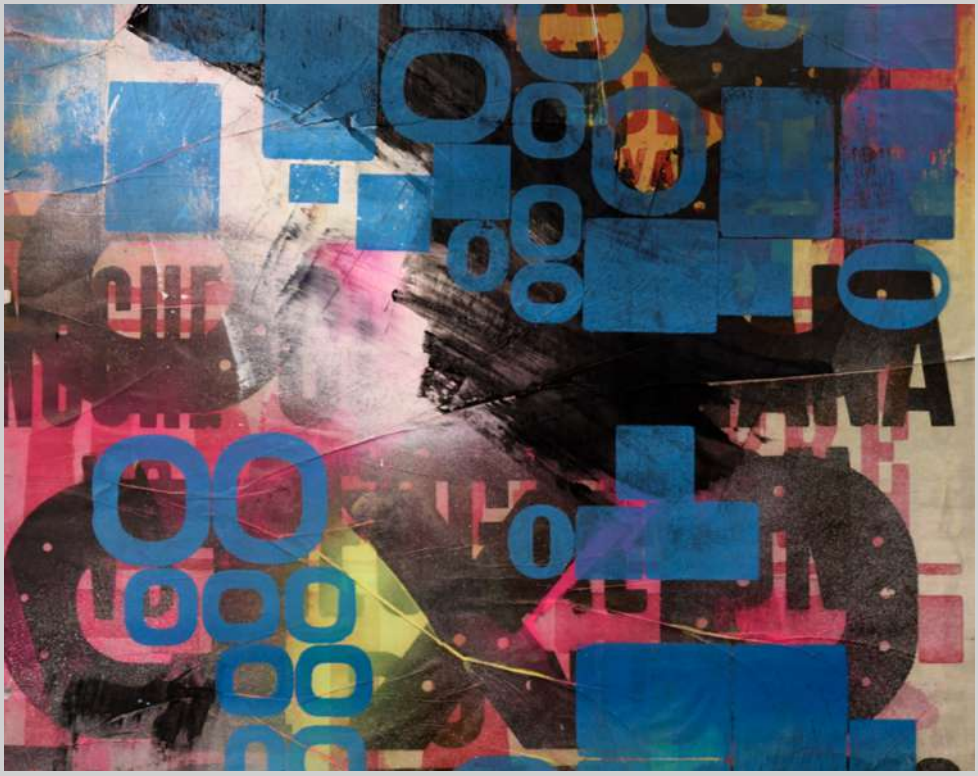
A nuestro criterio, los que trabajan en este tipo de iniciativas son los encargados de mantener vivo el legado de los antiguos impresores porteños. Sus miradas fusionan las técnicas más tradicionales de la tipografía, la xilografía y la litografía –para lo cual suelen rescatar máquinas y letrerías en desuso–, con tecnologías más cercanas en el tiempo –como las matrices de fotopolímeros–.

Los trabajos de estos artistas visuales, diseñadores, ilustradores y editores, trascienden el espacio de los talleres, ganando lugar en eventos e impresiones comunitarias; y las calles, a través de intervenciones públicas, a veces en son de protesta, como una forma de resistencia o en apoyo a las luchas colectivas, pero fundamentalmente como un instrumento para la comunicación.

Otros proponen experiencias literarias como complemento a las experiencias gráficas, mediante poemas visuales o la edición de libros "de autor", en tiradas reducidas, destinados a bibliófilos, coleccionistas y lectores.

La mayoría posee espacio propio -los aquí reunidos imprimen en los barrios de Almagro, Montserrat, Palermo, Puerto Madero, San Nicolás, Villa Luro, Villa Real y Villa Urquiza-, otros -tal cual hacían los impresores alemanes que recorrieron Europa durante las últimas décadas del siglo XV- trabajan de forma itinerante mediante sacapruebas e incluso con prensas rodantes.

Pasen y vean, aquí están, estos son, los herederos la imprenta artesanal porteña.



Serie *Poner en palabras* (detalle), Ro Barragán, impreso sobre papel reciclado, 110 x 74, ref. 932, 2019 (Gentileza de la autora).

Villa Urquiza

Buenos Aires Letterpress (ex De otoño)

Buenos Aires Letterpress nació de la mano de Lula y Juan bajo el nombre de "De otoño. Diseño & Letterpress". Fundado en el 2013, el estudio surge por la motivación del renacimiento de la impresión tipográfica como técnica de impresión artesanal y las infinitas posibilidades de experimentación que se abren al combinarlo con tecnologías digitales y diseño contemporáneo.

Jugamos a desafiar algunos límites de la técnica y los materiales, exploramos las posibilidades de la impronta que puede ofrecer el *letterpress*, encontramos posibilidades de relieves, bajo relieves, texturas, colores y entendimos que cada pieza es única sensible a la vista y al tacto.

Nuestra misión inicialmente era atender al mercado de los casamientos y eventos con invitaciones que salieran de lo común. Hoy en día tenemos como objetivo ser un estudio de diseño gráfico especializado en *letterpress*, trabajando de manera integral y personalizada para ofrecer un producto final único a cada





cliente. Estableciendo un vínculo directo entre el diseño y la materialidad.

Si bien, por cierto romanticismo tenemos tipografías de plomo y madera, solo las usamos para dar talleres experimentales y no de manera comercial. Trabajamos principalmente con matrices hechas a base de fotopolímero producidas casi en su totalidad en el taller. Esto nos da la posibilidad de poder imprimir en *letterpress* partiendo de archivos digitales, teniendo la capacidad de hacer casi cualquier ilustración, disponer de infinidad de tipografías, etcétera.

Nuestro primer taller fue un monoambiente donde tuvimos nuestra primera minerva de mesa. Al poco tiempo, por falta de experiencia y conocimiento, terminamos dañando de manera irreversible esa máquina. Esto nos llevó con cierta urgencia, a buscar una máquina más grande y así es como apareció nuestra primera Chandler & Price oficio, de 1896.

No contábamos con lugar para esta máquina, y durante algunos meses nos cedieron un espacio en la localidad de Pilar, meses más tarde nos instalamos en una casa en el barrio de Parque Chas. Allí estuvimos tres años y fue donde el estudio comenzó a crecer y volverse más sólido, para pegar un salto a un taller mucho más amplio, donde llegamos a tener dos Chandler & Price oficio: una Old Style de 1896 y una New Style de 1906, una Original Heidelberg oficio, de 1948. Una antigua guillotina Oswego, algunos sacapruebas y minervas de mesa que usamos para experimentar, dar talleres y para compartir la experiencia con alumnos de diseño gráfico en la Universidad de Buenos Aires.

En el año 2017 fuimos distinguidos por la Cámara Argentina de Empresarios y Afines con el primer premio por "la puesta en valor y vigencia de los principios artesanales de la industria gráfica."

En el 2019 decidimos desasociarnos y achicar el taller que hoy sigue a cargo de Lula en el barrio de Villa Urquiza, con la Chandler New Style y una Original Heidelberg oficio de 1969. En 2021 el proyecto fue relanzado con un nuevo nombre, Buenos Aires Letterpress, en el que eventualmente seguimos trabajando juntes y compartimos varios proyectos vinculados al taller.

Juan Peuser y Lucila González Barba










LBA
LUIS BARBERIS | ARQUITECTOS
www.lba.studio
arlo@lba.studio
T. 4629-1339
Intendente Giralt 235 4A,
Morón, Buenos Aires
LBA
LUIS BARBERIS | ARQUITECTOS


el Preferido


Belén
Belén

Itinerante

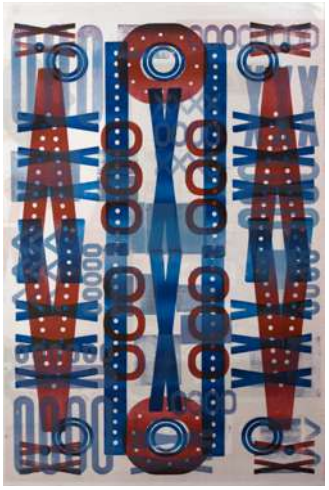
Ilusión gráfica

"Ilusión gráfica" es un taller de artes gráficas e imprenta *letterpress* donde buscamos continuar con la tradición de la impresión tipográfica, abordada desde un contexto actual. Tener una imprenta es una herramienta de libertad, que se potencia y expande cuando se desarrolla en grupo, cuando se comparte y en ese sentido, producimos impresos hacia la comunidad, con la comunidad, hacia el contexto y la calle, hacia las redes físicas y virtuales. Queremos estar en el lugar donde ocurren las cosas y con nuestros afiches llegamos a muchos públicos, desde y hacia distintas perspectivas.

En la actualidad, cargada de imágenes, de hiperinformación y de veloces transformaciones, nuestro afán por la impresión tipográfica es volver a los orígenes. Pensar en la tradición para amalgamar en la producción, imágenes actuales con técnicas de la alta tradición tipográfica. Buscamos la vivencia del tiempo y el espacio en prácticas que nos devuelven o transportan a una experiencia situada: aquí, ahora y humana.

En un tiempo donde la tecnología y la velocidad opacan las percepciones del mundo, instalando una vivencia superficial de







lo cotidiano, lo profundo, lo complejo, lo perfecto, queda entonces al resguardo de manos imperfectas, pero potentes, de aquellos que se detienen y piensan las producciones en función de sus posibilidades, que van depurando en busca de excelencia. Imprimir digitalmente garantiza copias perfectas y exactamente iguales. La cantidad de copias que se hagan, cientos, miles... son todas iguales. ¿De qué nos sirven tener copias y copias iguales perfectas? Nosotros apostamos al gesto, a la perfección en la diferencia que nos garantiza el trabajo manual.

En el taller, inserto en un estudio de artes gráficas, contamos con una prensa *Minerva Chandler & Price* del año 1885. También tenemos tres sacapruebas, uno antiguo, uno fabricado recientemente y liviano –para fácil traslado– y otro marca *Poco* datado entre los años 1920 y 1940. Contamos con aproximadamente ochenta familias tipográficas, la mayoría de madera.

La producción en el taller se aboca mayormente al trabajo en afiches, muchos para difusión de proyectos artísticos o como obras gráficas per se.

La imprenta ha tenido diversas sedes desde sus inicios en el año 2016. Algo difícil, teniendo en cuenta la magnitud y el peso de sus materiales y herramientas.

Durante el año 2017 el trabajo se desarrolló mayormente en el Museo de Calcos y Escultura comparada Ernesto de la Cárcova.





En un trabajo conjunto entre las maquinarias del museo y las tipografías y herramientas de Ilusión Gráfica, se llevaron a cabo diversos talleres abiertos a la comunidad, donde se pudo transmitir el valor y el sentido de la impresión tradicional.

Pero lo que más nos gusta es la experiencia en vivo, la acción compartida de imprimir. Hemos estado en diversos lugares y eventos, como por ejemplo en exposiciones de arte de Panal 361;[1] en La Noche de los Museos en sede Museo de la Cárcova, 2018;[2] Sach estudios abiertos de arte, 2018;[3] en la Jornada estudiantil Día del Riachuelo en el Centro Metropolitano de Diseño, evento Acumar 2019;[4] en la exposición Al pie de la letra, experiencias tipográficas en Argentina, en el Museo del Libro y la Lengua de la Biblioteca Nacional en 2019;[5] en el Centro Cultural Kirchner, en el evento Nosotras movemos el mundo del año 2020.[6]

En esta última propuesta, llamada *Tipa móvil*, realizada en el Centro Cultural Kirchner con motivo del día de la mujer trabajadora, hicimos 3.380 afiches en cuatro días; mensajes que fueron impresos en el momento y entregados en mano a todos los asistentes. *Nosotras movemos el mundo* fue el texto que imprimimos en vivo, en afiches que llegaron a hogares, oficinas, consultorios, talleres, negocios, que circularon por los muros de las ciudades y también en espacios virtuales. Llevamos adelante una acción gráfica colectiva en la terraza techada del cuarto piso del centro cultural, un gran espacio de luz azul que se transformó durante cuatro días en una imprenta tipográfica.

En el centro de los seiscientos metros cuadrados montamos el espacio de impresión, con dos polos productivos desde los cuales irradiamos el slogan del evento. En cada punto de trabajo contamos con una forma tipográfica –la matriz con la cual se imprime– realizada con tipografía móvil de madera, un sacapruebas

1. http://panal361.com.ar
2. https://museodelacarcova.una.edu.ar/agenda/la-una-en-la-noche-de-los-museos-2018_22239
3. https://www.instagram.com/p/BwPAsEAADpc/
4. https://www.acumar.gob.ar/prensa/jornada-dia-riachuelo/
5. https://www.bn.gov.ar/micrositios/exposiciones/categoria1/al-pie-de-la-letra
6. https://cck.gob.ar/tag/laura-contrera/



–prensa manual que antiguamente se utilizaba en las imprentas para sacar la primera prueba de estado de la impresión–, papeles diversos de colores degradé, tinta negra, espátulas, rodillos y acción, mucha acción.


227
Dove

En esta oportunidad, como en tantas otras, llevamos la experiencia de imprimir tipográficamente al encuentro del público, encontramos en el movimiento un buen lugar para actuar, así que sumamos a nuestras producciones y talleres un dispositivo móvil de impresión: donde haya dos mesas podemos montar una imprenta.

Trabajamos con tipografía móvil como materia de producción artística. La tipografía es ideología: su forma, su peso, su contundencia, son formas de decir, de transmitir o reforzar un mensaje escrito. Con esta materia prima, realizamos obras gráficas que utilizan con fines expresivos la inexpresividad de la estructura lineal del texto y se valen de la ausencia de la coherencia espacial para proponer una lectura distinta a la secuencial, donde espacio y tiempo se confunden, tanto en el campo visual como en el sonoro, de la misma manera que ocurre en la experiencia de la vida.

Tener una imprenta es una de las mayores formas de libertad que se pueden experimentar. Tenemos agradecimiento hacia todos los que se acercan a compartir la experiencia, nos hacen sentir que nuestros propósitos tienen sentido.

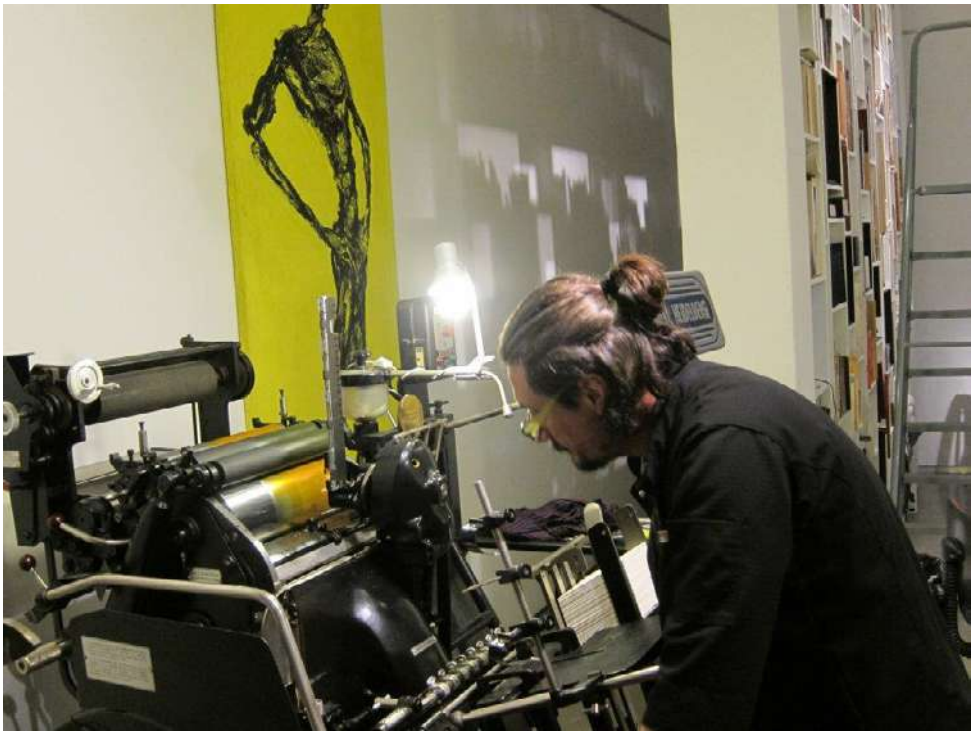
Ro Barragán

San Nicolás

Imprenta Ideal

El fermento de este proyecto ocurrió hace más de 30 años..., en esa época concurría todos los miércoles a unos almuerzos que organizaba un librero anticuario, Washington Luis Pereyra, dueño de la librería Colonial y fundador y "presidente" de la Fundación Bartolomé Hidalgo. Un personaje de historieta con el que era muy difícil solo llevarse bien.

A esos almuerzos concurrían personas y personalidades de la cultura, algunas un poco mayores, otras en plena función y otras en potencia... Eran almuerzos muy divertidos, tuve acceso a ellos porque mi pasión evidente era la obra de un poeta de culto, Ricardo E. Molinari, príncipe de los poetas y arquitecto del libro, respetado por la mayoría de los comensales y de quien era, de cara a mis amigos, su viuda. Entre los muchos que compartíamos esa




R.HOE & CO.
NEW-YORK & LONDON
No5772

mesa recuerdo con especial cariño a mi querido amigo y mentor, Daniel E. Martínez (viuda de Ezequiel Martínez Estrada y de Miguel Hernández), otro querido amigo: Javier Fernández (viuda de Sarmiento), otro: Dardo Cuneo, con quien fuimos a Córdoba a festejarle los 100 años al gran Juan Fillol. Y muchos, muchos otros, pero esa sería otra historia digna de recuerdo...

En esa mesa Daniel fue quien me alentaba a que hiciéramos una editorial de poesía y tímidamente me fui animando, los ejemplos de las maravillosas ediciones de Molinari fueron mis arquetipos y la iniciación en el maravilloso mundo de las ediciones "bien hechas", eso que los gringos llaman *fine pressbooks.*

En ese camino, a muy poca distancia del comienzo apareció otro personaje entrañable que fue Rubén Lapolla, un impresor mayormente de libros pero "imprentero" de oficio. En su taller hice la mayoría de mis primeras ediciones, una colección de cuentos camperos que arrancó con *El Ombú* de Guillermo Enrique Hudson y siguió con una decena más de títulos, todas compartidas con mis amigos de "la mesa de los miércoles".

El último libro que hice con mi querido Rubén Lapolla, y después de la pesadilla de una compleja edición de El General en su Laberinto en dos tomos que hicimos para la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, fue un pequeño libro de poemas de Ángel Núñez. Una mañana voy a verlo con las últimas correcciones de galera,

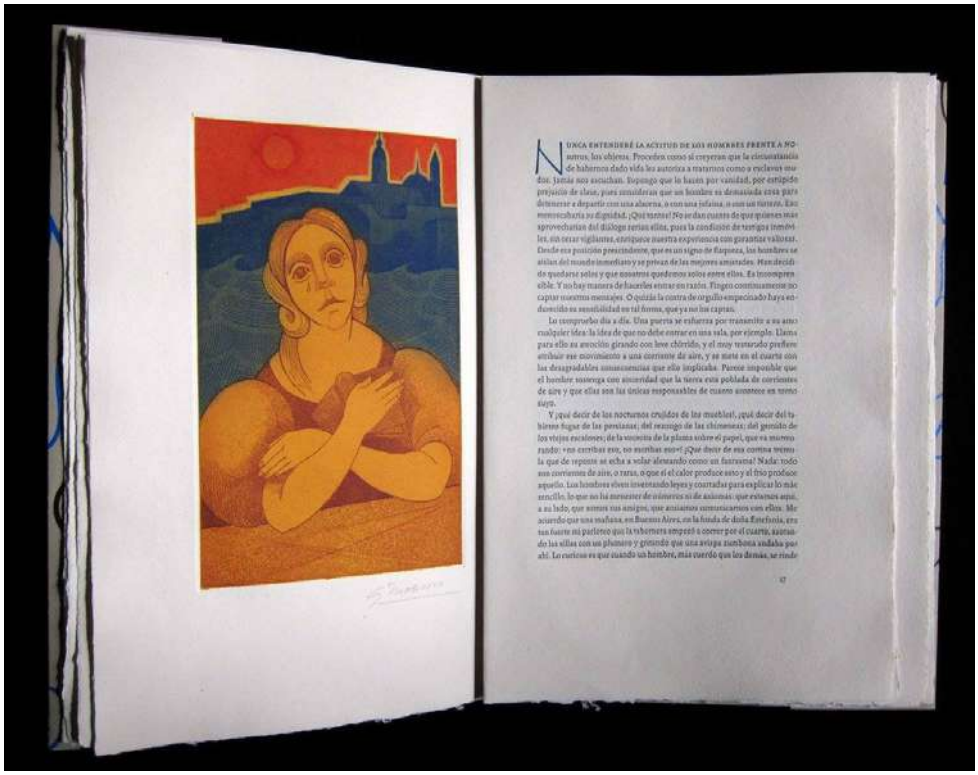




cosa que venía postergándose, y Rubén me dice que no quiere hacer el libro, que no "le da alegría"... y me larga duro diciendo "¡imprimilo vos!" Rubén sabía que en el *living* de mi casa yo atesoraba una hermosa prensa Washington Ideal de finales del siglo XIX, una imprenta restaurada, inmaculada, majestuosa... esperando el momento de volver a ensuciarse, de volver a la mácula.

Y ese librito de Ángel *Los versos del tiempo*, con una ilustración de la querida Alicia Scavino y gracias al empujón malhumorado de mi amigo, fue el primero con el pie de "Imprenta Ideal". La historia de esa prensa amada que fue la que le dio el nombre a mi proyecto es posiblemente la anécdota más encantadora que tengo sobre este oficio.

La búsqueda de esa prensa me llevó mucho tiempo y muchas publicaciones en la revista *Oficio Gráfico*. Cansado de hacerlas



le comento a mi querido maestro Richard-Gabriel Rummonds lo que me pasaba, mucha gente me llamaba para vender cualquier cosa menos el sacapruebas tipográfico antiguo que yo buscaba, Gabriel, entendiendo la situación me dice: "Poné una foto, la gente que lee el aviso no entiende lo que estás buscando". En la próxima revista pongo ese aviso con la foto de una Washington y mi teléfono. Al día siguiente recibo un llamado de una persona que me dice: "¡Tengo la prensa que usted está buscando!" ¡No podía contener la emoción! Quedamos que al día siguiente nos encontraríamos. Y así fue, a la mañana siguiente me encontraba en la puerta de la casa de la persona que me llamó, despertándolo con mis timbres, al rato de que aparece me cuenta que en realidad él no es el dueño de la máquina, que a él un taller le quedó debiendo dinero y que este lugar le estaba pagando a sus acreedores con distintas cosas, porque ya no continuarían trabajando, era una



taller de fotograbados... como tantos que fueron muriendo con los cambios tecnológicos, progreso que en su mayoría cambió "oficio" por fotocopias.

La cuestión fue que el taller estaba cerrado. No había nadie y el encuentro con mi prensa Ideal no ocurría. Y bueno, volvamos mañana, me dice. Y eso hicimos, el sábado 20 de marzo, por la mañana fuimos a este lugar, me acompañaba un amigo mecánico, chapista, Eric Ginteris, hijo de una querida amiga de la familia, Stellita. Cuando llegamos al lugar salían personas con resmas de papel, latas de tinta, con lo que encontraban. El taller era una casa chorizo con los patios techado y la luz cortada... En la última piecita, atrás de un ropero descangallado estaba esta montaña de óxido y mugre, una prensa Washington fundida por Hogensfort en Alemania. El que me llevaba, la ilumina con la linterna y me pregunta: "¿Esto es lo que vos querés?" La miro unos segundos y le digo: "¡Sí!" En ese momento interrumpe el dueño del lugar y acota: "Entonces llévatela ahora, porque en un rato vuelve el chatarrero que ya se llevó otra y la corta". La desesperación que me agarró, un sábado, sin plata encima, sin fletero, era todo un delirio... Al que me llevó le dije, previo acordar el precio: "Esperáme hasta el lunes que saco la plata de la cuenta y te pago, y ayudáme a encontrar un fletero, que me fie en las mismas condiciones", él



sabía que de eso dependía poder recuperar parte de lo que le debían y ponía todo el empeño. Al fletero lo consiguió y empezamos a desarmar la máquina de una tonelada de fierro que nunca antes habíamos visto..., abajo del ropero encontré una llave fija que era de la máquina y todo se dio así, ¡ella se nos entregaba para que la rescatemos! Cargamos una tonelada de hierro en partes en este camión y fuimos rumbo al taller de mi amigo e Quilmes. Esa tarde, agotado y feliz, me puse a pensar la fuertísima emoción que había vivido y lo desopilante y vertiginoso que había sido todo, en ese momento me doy cuenta de la fecha: 20 de marzo, y 20 de marzo era el cumpleaños de mi querido Ricardo E. Molinari, quien hacía poco tiempo había muerto y a quien visité casi todos los fines de semana de sus últimos años de vida internado en el frenopático de Entre Ríos y Caseros.

Pensar hoy en Imprenta Ideal no es solo pensar en una prensa y su historia, es también un Espacio (Ideal), un proyecto, un lugar de límites porosos e imprecisos, donde nos enseñamos y aprendemos, donde soñamos con cosas que nos sobrevivan... Ese proyecto, sin duda, está acollarado al universo del libro, pero con la libertad de demorarse en otros territorios que se nos arriman. En el año 2020 empezamos a imprimir una colección que nos llena de alegría, se trata de una colección de libros artesanales para la editorial de la Universidad Nacional de las Artes, donde productores de contenido mezclan escritos, poemas con imágenes de una manera armoniosa y feliz. Impresiones Compartidas arrancó con un libro de poemas de Mirta Rosenberg, una poeta y docente de la universidad que ya no está entre nosotros, y una gran artista gráfica y también docente en la universidad como María Inés Tapia Vera. Y la rueda sigue girando mientras disfrutamos a cada instante del viaje... La próxima estación parece arrimarnos a Arturo Carrera, Rosario Blefari y Guillermo Kuitca. ¿Cómo no estar entusiasmado?

Y para ventilarnos los vapores de la tinta y sus limpiadores armamos una Diplomatura en Artes del Libro que comienza este año y parece garantizarnos libros y pensamiento en su entorno por mucho tiempo.

Le robo a mi amigo Rubén Fontana una frase de Borges que leí en su último libro: "Tenemos todo el pasado por delante."

Patricio Gatti

Patricio Gatti y Miguel Catopodis posando en la Imprenta Ideal, junto a Fiona Ross, Lucie Lacava, Peter Billak, John Hudson, Rubén Fontana, Akira Kobayashi, Gerry Leonidas y José Scaglione, jurado del segundo concurso internacional diseño tipográfico Letter 2, organizado por la Association Typographique Internationale (ATypI). Allí se eligieron las mejores tipografías diseñadas en la primera década del siglo XXI.



Ínsula Editora

Abrir el cajón del burro. Sentir el frotamiento de la madera y su peso. Weiss Antiqua, cuerpo 8. Una fuente dibujada por el tipógrafo alemán Emil Rudolf Weiss en 1928. Mirar los montículos de metal en los casetines, esas casillas de separación donde se guarda cada letra, cada símbolo tipográfico, como los valiosos repuestos de un relojero. Pensar que ese caos ordenado debe ser paradójicamente mezclado para volverse inteligible. Mirar la alzada del mueble donde reposan las líneas de plomo y elegir una que permite asentar la composición y definir la justificación. Hacer un breve cálculo para saber qué línea tomar para que entren alrededor de cuarenta caracteres, espacios incluidos. Una de 16 cíceros. Agarrar el componedor con la mano izquierda y colocarla allí. Volver al cajón. Seleccionar con la mano derecha un espacio cuadratín y depositarlo en el componedor. Luego, uno a uno, los tipos: A, b, r, i, r. Ubicarlos allí en línea, al revés, ya que esos pequeños pedazos de plomo cuyas extremidades forman letras están dibujados en espejo. Formar la primera palabra, luego elegir un espacio de proporción adecuada, un cuarto de la altura tipográfica, es decir 2 puntos, para despegar la palabra siguiente





y volver a empezar. Hasta el final de la línea: f, r, o, t, a. No entra toda la palabra. Colocar un guion, un nuevo cuadratín, la porción de frase tiene un juego flojo. Ocho palabras separadas por siete espacios. El juego es de 4 puntos. Se ajusta esta vez con ocho espacios de cobre, extrafinos, de medio punto, agregados entre cada palabra y el último espacio antes del guion. El renglón está terminado. Nueva línea de 16 cíceros, 2 puntos de espesor para el interlineado. Formar así cinco renglones de texto, lo que entra en el componedor, y luego pasar esa porción de texto a la galera. Luego, seguir componiendo.

Esos gestos –esa gimnasia– aunque no los habíamos rigurosamente practicado, los conocíamos desde años, por amor al arte de hacer libros –somos los dos editores y traductores– y porque Antonio ya había empezado a armar un taller tipográfico en Francia a finales de los años 2000. Cuando ideamos Ínsula Editora en 2016, era claro que nuestra editorial literaria sería artesanal, es decir que fabricaríamos los libros de "pie a pa", en nuestra propia casa, metiendo mano en cada eslabón de la cadena, desde la ma-

queta hasta la impresión y la encuadernación. La composición con tipos móviles no era una condición desde el origen. Fue en cierta ocasión, en un taller de Buenos Aires, donde tuvimos la oportunidad de adquirir una minerva tipográfica italiana de los años veinte, de marca Nebiolo y modelo Ausonia, que supimos que la tipografía debía de ser parte y pilar de la editorial. Entonces trajimos del taller francés una Futura cuerpo 8 y tres o cuatro fuentes para títulos, así como el material necesario para poder imprimir tapas de libros y textos cortos. Empezamos a repetir con regularidad los gestos minuciosos y cada vez más olvidados, que desde Gutenberg sirven para imprimir un texto. Con los años, ampliamos el taller, comprando y rescatando en antiguos talleres o imprentas de Buenos Aires y provincia, guillotina, sacaprueba, prensas de encuadernación, muebles, más de ochenta fuentes diversas de metal y madera, ornamentos y clichés. Entre todos los objetos y herramientas que reunimos, restauramos y ordenamos, se encuentran por ejemplo clichés de la histórica fundidora Ángel Estrada del siglo XIX, el *Tratado de tipografía* de Marcos Gallo (1889) que fue el segundo manual editado en Argentina sobre el oficio, ornamentos y orlas franceses y alemanes anteriores a 1910, tipos tan diversos como una Ultra Bodoni 72 pt, una Lux 20 pt, la ya mencionada Weiss Antiqua, una Alter-





nate Gothic N. 1 con un particular tamaño de 68 pt, entre otros. Tenemos la suerte de que una parte de esta odisea fuera registrada en el documental sobre tipografía en Argentina titulado *Los Últimos – Endless Letterpress* realizado por Pablo Pivetta y Nicolás Rodríguez Fuchs. Finalmente, con el tiempo, editorial y taller tipográfico salieron de casa para entrar en 2021 en un hermoso taller en el corazón de Palermo.

No solo habíamos decidido rescatar textos literarios insólitos y desconocidos, sino que sentimos la necesidad de volver a indagar el propio proceso de fabricación del libro. Quizás culmina la idea en la edición especial que hicimos de un largo poema olvidado y clandestino uruguayo del siglo XIX que imprimimos enteramente en tipos móviles sobre papeles hechos a mano por Sol: *Nomenclatura y apología del carajo* de Francisco Acuña de Figueroa. La literatura, las vanguardias artísticas, las artes plásticas alimentan nuestra práctica tipográfica: las limitaciones materiales y físicas de ese arte en desuso, son como una fuente ilimitada de inspiración y un desafío a la imaginación a la hora de crear libros objetos y recuperar y apropiarse a la vez de una historia intelectual y de una práctica cultural y técnica.

Sol Gil* y *Antonio Werli



Villa Luro

Ediciones Kalos - Pluma y Arte

Ediciones Kalos - Pluma y Arte tiene la particularidad de ser una editorial asentada en nuestro taller de impresión, Artesanías Gráficas. La editorial se fundó en 2013 y comenzó su actividad en 2014, sin embargo, el taller la precede desde 1980.

Nuestro proyecto editorial está basado en la publicación de libros y *plaquettes* de literatura y poesía, impresos mediante el sistema tipográfico. Para ello componemos en forma artesanal y también automática. Contamos con tipografía nacional e importada (Erasmus, Bodoni y otras) y también con linotipia. Se destacan del taller, para la producción de líneas de tipografía fundidas, una máquina Linotype modelo 5 (1941) con más de 25 juegos de matrices italianas Simoncini originales que aportan variedades de tipografías (Garamond, Aster, Life, Baskervielle, Farfield



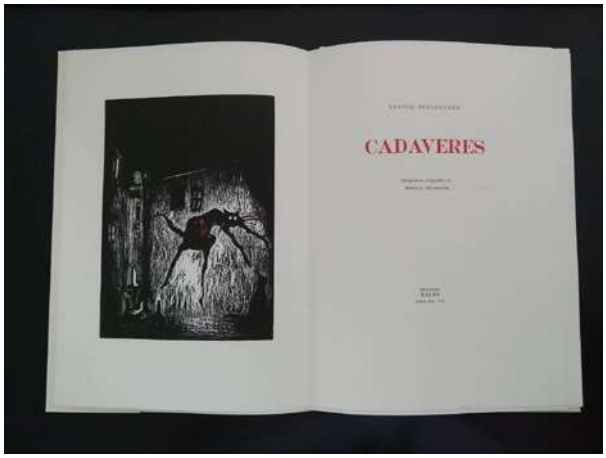
y otras). La impresión es también artesanal, página a página, en una máquina semiautomática plana Johannisberg (1925), de origen alemán, o en una máquina Vandercook manual de 1965.

Nos dedicados a la edición de libros en tiradas reducidas (de 10 a 70 ejemplares aproximadamente) destinados a bibliófilos, coleccionistas y lectores en general que aprecian el tradicional arte de imprenta. Trabajamos en diferentes formatos y con gran variedad de papeles artesanales e industriales, como Velin d'Arches, Dauphin, Japón, China, Arroz, Fabriano, Canadiense, Canson, Rivoli y otros, procurando encontrar la mejor elección entre texto, papel y diagramación.

Proponemos no solo una experiencia gráfica sino también literaria. En base a ese precepto seleccionamos textos clásicos argentinos y también modernos, y publicamos traducciones en versiones contemporáneas y cuidadas de poesía extranjera. Organizamos nuestro catálogo en colecciones: a) *Axis Mundi,* de poesía en verso libre; b) *Brújula del Tiempo,* textos en prosa; c) *Balcón al Parque,* plaquettes y efímeras. Las dos primeras colecciones están más emparentadas a la tradición de bibliofilia mientras que la última a una colección popular.

La mayoría de nuestras publicaciones llevan ilustraciones originales de artistas argentinos (xilografía, aguafuerte, litografía,







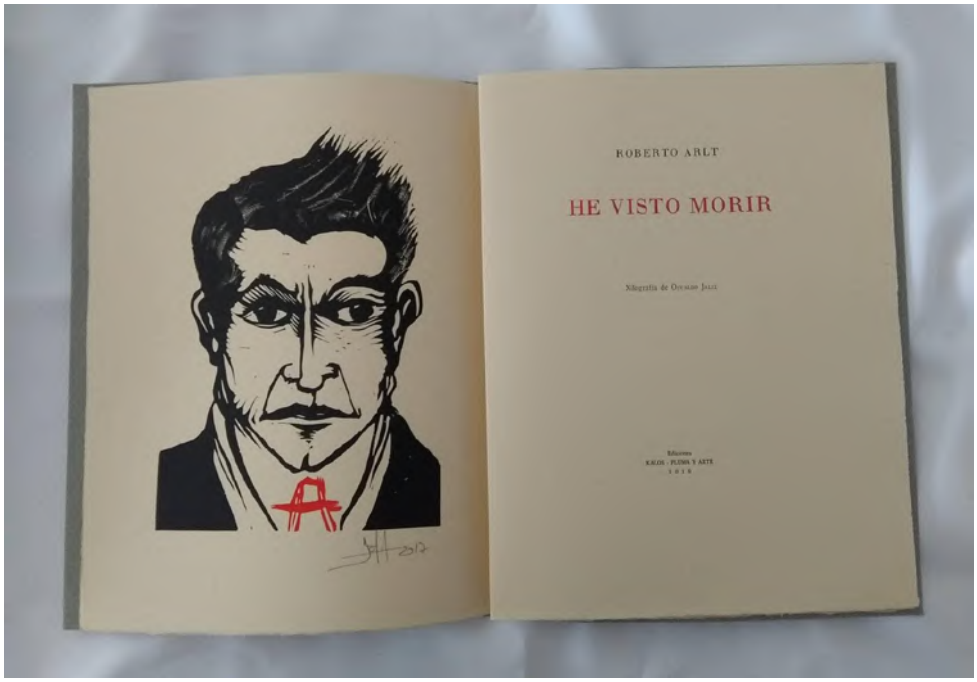
dibujo, etc.) en un trabajo de colaboración con el ilustrador que es más bien un intérprete del texto.

En suma, editamos libros para el disfrute total de la experiencia del lector.

El taller se conformó con el impulso del bibliófilo César Samuel Palui y del tipógrafo Rubén Lapolla quienes fueron incorporando la maquinaria con la que cuenta en la actualidad. Fue monta-

do originalmente con el fin de imprimir libros en ediciones de bibliófilo. Desde 1980 hasta la actualidad lleva impresos más de 250 libros y plaquetas de poesía y literatura (que incluyen autores como Jorge L. Borges, Ricardo Molinari, Néstor Perlongher u Oliverio Girondo), la mayoría ilustrados con grabados y otras técnicas originales de artistas argentinos como Alicia Scavino, Adolfo Bellocq o Aída Carballo. Varios de los libros impresos en nuestro taller forman parte de colecciones nacionales e internacionales públicas y privadas siendo, tal vez, los más destacados *El Aleph* de Borges ilustrado por Gabriela Aberastury y *Alice in wonderland* de Lewis Carroll ilustrado por Alicia Scavino. El taller durante muchos años también imprimió obras para editoriales y pequeños sellos que trabajaron en el campo de la bibliofilia, como la Sociedad de Bibliófilos Argentinos o Ediciones Dos Amigos.

Rubén Lapolla* y *Ariel Fleischer



Mil Letterpress

Mil Letterpress empezó conmigo, soy Maca... Después de veinte años de ejercer mi profesión de diseñadora gráfica, dedicada a crear logos, páginas webs y *brochures*... descubrí este "viejo" sistema de impresión tipográfica.
Y con el *letterpress*, mi vida cambio instantáneamente. Así, tantos años de archivos de computación y diseños digitales le dejaron el lugar a manos entintadas y ropa de trabajo. ¡Nunca había sido tan feliz y todo gracias a redescubrir el camino que Gutenberg inició hace casi 600 años... increíble!
Compré mi primera prensa con la ayuda de mi marido –fue él quien la encontró–.
Mi hija, apenas la vio, bautizó a nuestra primera máquina, una Chandler & Price de 1890, como Bonita. Si bien había estado por muchos años arrumbada en un garaje, Bonita empezó a imprimir desde el día uno. Al principio, me parecía un *alien* de largos





brazos de hierro, pero cuando empezamos a trabajar juntas, enseguida formamos un equipo. Aunque para conocidos y amigos, los primeros trabajos fueron saliendo cada vez mejor... Hasta que llegó nuestro primer pedido de tarjetas y ¡nuestro cliente quedó encantado!

Dos años más tarde, llegó Bing (otra Chandler & Price, a quien bautizamos así en honor a Chandler Bing, de la serie *Friends*). A







diferencia de Bonita, Bing estaba en muy mal estado. Y fue necesario ponerla a punto antes de traerla al estudio. Cuando llegó, parecía nueva y estaba lista para empezar a imprimir.
Desde entonces, juntas, estamos produciendo piezas que se pue-





den sentir, tocar, oler... Papel grueso, relieve, trama, humedad, algodón que, conjugado a las posibilidades del diseño moderno, hacen del *letterpress* un sistema ideal de impresión para participaciones diferentes, invitaciones que invitan desde su calidez así como etiquetas, tarjetas personales, posavasos y cuadernos personalizados que hablan desde sus texturas y dicen mucho...
A partir de 2018 establecí mi taller en un local a la calle en el corazón de Recoleta, en mi Buenos Aires natal. La gran aceptación que hemos tenido aún me emociona.
Imprimir frente a una vidriera y compartir el arte de la impresión tipográfica con los caminantes casuales, es una experiencia muy divertida también y ver la cara de sorpresa de la gente al pasar es muy gratificante.
Soy una enamorada de lo que vamos creando junto con Bonita y Bing... y estoy enamorada del *letterpress*...

Macarena Gonzalez Hopff



Itinerante

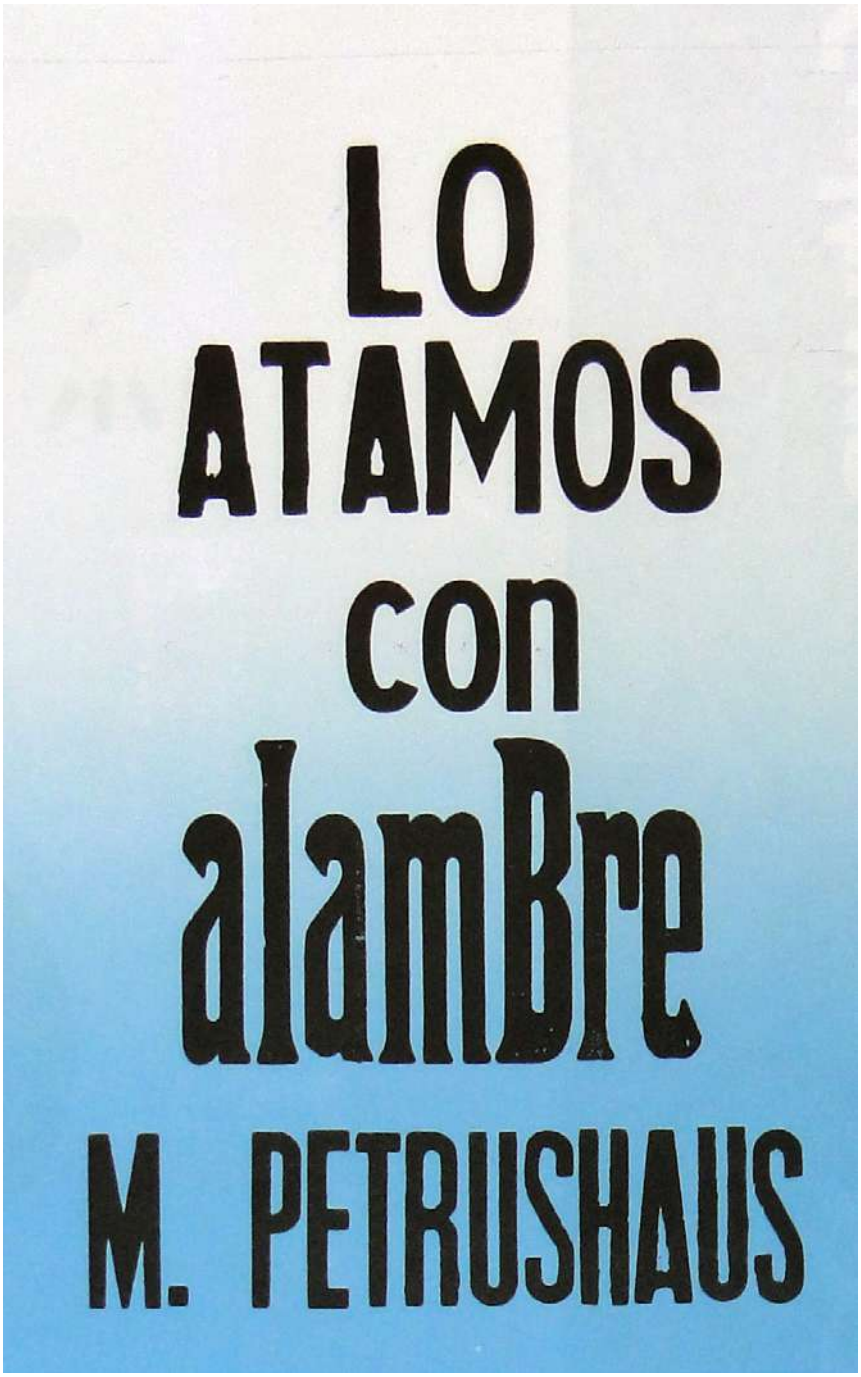
Movimiento Petrushaus

El proyecto Movimiento Petrushaus (MP) llevado a cabo por el artista argentino Ale Giorgga, se inició en 2012 con el objetivo de gestar una revolución en un terreno poco explorado y tomar al espacio público como fuente de información y campo de batalla, mientras que encontró en el afiche tipográfico y xilográfico un medio de expresión transgresor, democrático y eficaz en su manera de comunicar.

En pocas palabras MP es una forma de arte popular, que comunica mediante el uso de recursos como la franqueza, la ironía y el humor. Por medio de cinco ejes temáticos resume en breves frases o incluso una sola palabra, problemáticas que deben ser analizadas: la era digital, la sustentabilidad, las drogas, lo político y el lunfardo. A través del cuerpo de obra se configuran ciertos estados de nuestra sociedad que responden a los tiempos que corren, que los espectadores / transeúntes reconocen en los afiches que encuentran a lo largo de la ciudad. Los postulados son abiertos y otorgan la posibilidad de que cada uno formule sus propias interpretaciones, por lo que las ideas propuestas se vuelven autónomas, al punto de emanciparse de su creador, sin importar quien sea, ya que muchos de los afiches son co-autorías con aportes de decenas de amigos, colegas y conocidos de diversos campos de estudio, que se involucran desinteresadamente y aceptan el juego del anonimato.

En relación a la producción de las piezas gráficas, Giorgga eligió desde el principio trabajar con los principales talleres que siguen vigentes en el conurbano bonaerense. Durante el período 2012-2016 los afiches se realizaron en la imprenta Boquerón respetando y potenciando las paletas cromáticas del taller, la forma de componer y las familias tipográficas que tienen actualmente. En el periodo 2015-2020, se suma la impronta del taller Puraca,


ARTE
POPULAR
MOVIMIENTO PETRUSHAUS


LO
ATAMOS
con
alambre
M. PETRUSHAUS

logrando sumar al proyecto una nueva y variada cantidad de familias tipográficas, colores y tamaños.

A partir del 2014, las prácticas intervencionistas de Movimiento Petrushaus se llevan a cabo afueras de Argentina, consolidando el proyecto a nivel internacional constituyendo redes y conexiones con otros hacedores teniendo en la actualidad presencia en más de 25 países en el mundo.

Alejandro Giorgga







Montserrat

Papel Principal

Somos Paula Leonie Vergottini y Natalia Raices. Estudiamos juntas Diseño Gráfico en la FADU - UBA y al recibirnos creamos nuestro estudio de diseño. Después de algunos años de trabajo, empezamos a perder el entusiasmo de estar todo el día trabajando atrás de una pantalla, en ese momento era nuestra única herramienta. En la búsqueda de un cambio, en el año 2010, encontramos un libro (*Reinventing Letterpress* de Charlotte Rivers) que nos abrió un universo desconocido, una manera diferente de materializar diseños. Es un compilado de estudios de diseño que tienen sus propios talleres de impresión artesanal. Nos llamó la atención el diseño, el cuidado del papel, de la tipografía, materiales que utilizaban en sus trabajos. Lo que nos entusiasmó fue entender que ellos no eran solo un eslabón de un proceso productivo, sino que llevaban a cabo el proyecto en forma completa, desde la concepción de una idea y cómo comunicarla, hasta su materialización. Fue así como nos dimos cuenta de que eso es lo que nosotras queríamos hacer. Inspiradas por la búsqueda constante de nuevos desafíos, tiempo y mucha dedicación creamos Papel Principal, nuestra pequeña imprenta, espacio de trabajo y punto de encuentro.



Trabajamos recuperando antiguos sistemas de impresión fusionándolos con nuevas tecnologías, cuidando todo el proceso de trabajo, desde el inicio hasta la pieza final.

Creamos desde la experimentación entre el diseño, el arte y el antiguo oficio de la impresión tipográfica. Trabajamos en colaboración con artistas, diseñadores e ilustradores desarrollando productos; dictamos talleres vinculados al oficio y realizamos trabajos por encargo.

Contamos con tipografías móviles de plomo y de madera, heredadas de imprentas tradicionales. En nuestros burros tipográficos hay distintos cuerpos y variables de tipografías como: Futura, Helvética, Bodoni, Semplicitá, Penn, Zagala, Fulidum, Eurostile, Garamond, Monza, Quirinus, Egipcias e Inglesas.

También imprimimos diseños con tipografías actuales con matrices de fotopolímeros.

Trabajamos con distintas prensas tipográficas: Chandler and Price N° 2955 (USA, 1885), formato: 18 x 28 cm, Original Heidelberg N° T 172 558 E (Alemania, 1969), formato: 34 x 46 cm, Minerva a palanca (Argentina), formato: 14 x 22 cm, Sacapruebas Exact N° 70169 (Alemania).

Barrio Sur

A comienzos del 2021, en plena pandemia, Papel Principal se unió a Montevideo Club, a cargo de Sabrina Sanginetti y Agustín D'Ambrosio, una librería anticuaria que combinaba la especialización en libros raros y curiosos con el interés por la historia del libro y la lectura en el Río de la Plata. De esa fusión, nació la imprenta y librería Barrio Sur, ubicada en México 502, en la misma vereda que el antiguo edificio de la Biblioteca Nacional y la Sociedad Argentina de Escritores.

El resultado de ese ensamble no solo es la combinación de un taller tipográfico y una librería, sino también un proyecto editorial artesanal que abreva en los saberes de ambos oficios, el del librero y el del tipógrafo, inspirado en algunos episodios ilustres de la historia del libro argentino. Este nuevo proyecto busca reunir en un mismo espacio y en una misma unidad de trabajo el conjunto del proceso de producción y circulación del libro a lo



largo de cada una de sus etapas: pensar y diseñar la publicación proyectada, componer a mano los textos con tipos de plomo, imprimir en prensas de hierro las páginas, encuadernar los pliegos, para finalmente poder poner a la venta el producto de nuestro





trabajo en la librería dispuesta a tal fin. Nos pueden contactar en *info@barriosur.ar* o por Instagram: *@barriosur.ar*

Paula Leonie Vergottini* y *Natalia Raices



Almagro

Prensa La Libertad

Prensa La Libertad, nació el 2 de junio de 2008. Luego de un año de búsqueda e investigación llegó a mis manos un sacapruebas tipográfico manual (Labor) y una minerva manual formato esquela (Ref). Así que ese mismo día empecé a imprimir y durante dos años me dediqué a recuperar material tipográfico y a formarme técnicamente para realizar los trabajos, tanto personales como por encargo, de piezas de difusión totalmente compuestas a mano en tecnología tipográfica.

En el 2010 establecí mi taller en una casona antigua del barrio del Abasto –que había sido el hogar de Lida Martinoli, la primer bailarina del Teatro Colón–, la cual continúa siendo mi sede actual. En 12 años y medio de actividad ininterrumpida, Prensa La Libertad participó en encuentros internacionales como "Letterpress Workers" (Milano, 2015), organizado por la imprenta Italiana Nove Punti; como así también en múltiples exposiciones nacionales e internacionales con afiches del catálogo de obra: "Rezo Versos" Hamilton Wood Type & Printing Museum + Libros La Teatral (USA + ARG, 2011), Reverting To Type (UK, 2011),



Type Impression (Dinamarca, 2012), Des (in) Toxis (ARG, 2013), The Talking walls of Buenos Aires (Muestra colectiva / UK, 2014), Bien del Cartel de Bolivia (2015), La Letra en el cuerpo (Juan Carlos Romero + Prensa La Libertad / Buenos Aires, 2016), Premio de Jóvenes Grabadores (Buenos Aires, 2016 / 1.ª Mención), Original Múltiples (Muestra colectiva C. C. Recoleta, 2017), Uwaga Obudź Jesteś Częścią Rzeczywistości (Book Art Museum Łódź / Polonia, 2019), Reverting To Type (UK, 2020).

En la actualidad el taller cuenta con el siguiente equipamiento en uso: Vandercook Universal III (45 x 65 cm utilizada en el periódico *Buenos Aires Herald*), Eickhoff Proof Press (45 x 65 cm), Heidelberg Windmill (Oficio), Nebiolo ideal 30 (Doble Oficio), Minerva tarjetera Ref (Esquela), Minerva tarjetera Golding (Media Esquela), Minerva tarjetera Baltimorean N.11. En el taller contamos con más de 200 cuerpos tipográficos y tutelamos material histórico recuperado de la imprenta del Archibrazo, llevada adelante por el tipógrafo Juan Andralis hasta 1994.





El espacio público es uno de los campos de acción de este proyecto. Desde el 2018, empujado por la situación económica y política, decidí sacar a la calle una de las máquinas. Así pude colaborar con luchas importantes, imprimiendo volantes en apoyo a lxs trabajadorxs despedidxs de Télam y en las dos sesiones por el derecho al Aborto. Estos dos episodios fueron fundamentales para la conformación de la Bicimprenta (2018), un dispositivo concreto y directo: una Minerva tarjetera Baltimorean N.11 montada sobre mi bicicleta para accionar en el espacio público, propagando, celebrando o repudiando un determinado suceso de la realidad. Algunos de los hechos públicos en los que estuvo presente la bicimprenta fueron las protestas contra el aumento de tarifas de servicios básicos en 2019 y la marcha del 24 de Marzo de ese





mismo año, entre otras. Entre algunas de las intervenciones públicas de mayor difusión en la opinión pública se encuentran, "La Voluntad es Únicamente Humana" (50 cm x 4 m - Vaticano, 2016) y "Esto es Macri"* (*La tinta de este impreso está conformada por: 50% de tinta dorada y 50% de materia fecal), realizada el 15 de mayo de 2019 en Plaza de Mayo. Dicha acción contaba a su vez con un texto manifiesto que declaraba: "Este acto es un llamamiento a cada ciudadanx que se sienta reflejadx en esta acción y en estas palabras, a expresarse por medio de acciones mínimas, poéticas y continuas que hagan comprensible lo que vivimos cotidianamente como trabajadorxs, como parte de la lucha cotidiana y colectiva por transformar la realidad y construir ese mundo que necesitamos vivir". Estas palabras representan el enfoque del proyecto y el alcance de la tipografía como acción para participar en la realidad.

La pregunta inicial y que continúa siendo el faro de este proyecto es: ¿Qué significa la impresión tipográfica en la era virtual como experiencia política de comunicación?

Federico Cimatti

Taller de Litografía de la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova"

El Taller de Litografía nació en 1986 cuando el entonces rector de la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova", Eduardo Audivert, convocó al artista y docente Ernesto Pesce para ponerlo en funcionamiento. La litografía era entonces una técnica prácticamente perdida en el medio artístico y en la enseñanza oficial. Fue bautizado "Aída Carballo" en honor a la destacada dibujante y grabadora argentina. Este espacio que fue diseñado por el arquitecto y artista Luis Fernando Benedit, se caracteriza por ser totalmente vidriado, permitiendo la interacción con el parque diseñado por Carlos Thays que lo circunda, y otorgándole un dinamismo visual con el adentro y el afuera permitiendo apreciar desde el exterior el trabajo litográfico sobre las mesadas. Este taller es conocido coloquialmente como "la pajarera", dada su similitud con una jaula transparente. Contaba para ese entonces con una prensa litográfica motorizada Karl Krause de fundición alemana del siglo XIX, y una saca pruebas offset, lo que permitía realizar experiencias combinando diversas técnicas. Las piedras litográficas provenientes de los Talleres Grá-







ficos Colombatti que habían cerrado sus puertas (conservando aún algunas los dibujos originales) fueron aportadas a la Escuela Superior de Bellas Artes a través de la gestión invalorable de Ernesto Pesce. Al taller de litografía concurrieron los alumnos de la carrera de grabado, de los cursos de Extensión Cultural y periódicamente se invitaba a artistas a realizar su obra con esta técnica tan versátil. En 1996 se firmó un convenio con el Tamarind Institute de los Estados Unidos, reconocido centro especializado en la enseñanza de la litografía y entrenamiento a maestros impresores. A raíz de este convenio, y con el auspicio financiero de la Fundación Antorchas, el maestro Bill Lagattuta dictó un seminario de litografía con nuevas técnicas, al que concurrieron una selección de alumnos y artistas invitados. Una de las finalidades

del seminario era becar a un alumno, y a tal efecto fue elegido Raúl Veroni (Ral Veroni) que fue artista en residencia en 1996-1997 en este instituto ubicado en Nuevo México. El taller siguió funcionando varios años después, adaptándose a los cambios institucionales que fueron sucediéndose, pasando de taller de la ex escuela superior a seminarios de posgrado hasta la extinción de la actividad académica.

A fines de 2015, junto a otros colegas inicié el proceso de recuperación y puesta en valor del taller litográfico de la Cárcova, en Buenos Aires, Argentina. Este hecho significó no solo la elaboración de un plan de acción en torno a la enseñanza de una técnica, sino la pregunta activa sobre la transmisión de saberes y su función dentro del campo actual de las artes que pone muchas veces en lo técnico cierta mirada relacionada a lo obsoleto, como una especie de resistencia a emprender labores superadas por el uso de las tecnologías.



En 2016 el taller reabre sus puertas con el nombre de "Taller de Litografía de la Cárcova" poniéndolo en funcionamiento pleno, con el objetivo de abordar desde esta técnica los nuevos desafíos del grabado contemporáneo y promoviendo una interacción enriquecedora con las diversas disciplinas artísticas que abarca la Universidad. Extendiendo sus posibilidades tanto a los alumnos de la misma como al intercambio y colaboración con destacados artistas, profesores e instituciones nacionales e internacionales, y ofreciendo la infraestructura del taller y la asistencia técnica necesaria para la realización de los diversos proyectos artísticos que se presenten.

Actualmente el taller cuenta con 2 prensas litográficas, una de la marca Krause y otra Mansfeld, además de un acervo de más de 250 piedras litográficas.

La litografía como técnica de reproducción comercial muere en el siglo XX y si bien luego es tomada por los artistas, en el caso particular de Argentina, las escuelas de arte dejan gradualmente de enseñar la técnica y con esto la práctica del saber cae poco a poco en el olvido, configurando mitos, suposiciones y toda clase de especulaciones en torno al oficio.

La investigación en torno a la litografía y sus procesos, nos invita a trascender el propio hecho artístico, llevándonos a ampliar el conocimiento del hombre, del mundo, pues la creación, la creación artística, la creación de otras realidades, de mundos simbólicos es lo que nos hace, específicamente, humanos, lo que nos define como tales. Actualmente hay pocos expertos en todo el mundo, formados de manera profesional en esta técnica, teniendo en cuenta esta premisa, fueron varias las preguntas que surgieron en el proyecto de conformación del actual Taller de investigación y experimentación en litografía del que soy responsable.

Entre ellas: ¿Es posible llevar adelante un relevamiento, para contrarrestar la pérdida de conocimiento del oficio aún existente, transferir y documentar la herencia material e inmaterial? ¿Cómo es posible y cuál es la mejor manera de transmitir este saber, para lograr que sea tomado como propio, fortaleciendo habilidades y propendiendo a crear un espacio de taller donde quienes asistan, tomen roles activos en el proceso de aprendizaje?

La litografía artística utiliza recursos de impresión vinculándose asimismo con nuevas técnicas experimentales y creativas. Su objetivo ya no está en la mera reproducción de patrones comerciales, sino en el proceso creativo y desarrollo de un nuevo lenguaje en función de la producción e investigación. Aquello heredado y que implica un oficio y un saber de otra época y que el tiempo ha vuelto obsoleto, aquello que desde el pasado nos sigue interpelando abriendo un lugar a nuevos campos semánticos dentro de la obra, dando lugar a un nuevo imaginario.

¿De qué manera podremos entonces, relevar, investigar y documentar este proceso donde los artistas conjugan lo obsoleto con lo moderno?

¿Qué labor colectiva podemos llevar adelante maestros, maestras, alumnos, alumnas y artistas en la construcción, formación y práctica de este saber?

Para la puesta en acción del taller consideré necesario poner de manifiesto las prácticas actuales en el campo y ofrecer un espacio donde la transmisión del conocimiento deje de ser verticalista y propenda a un aprendizaje colaborativo y dinámico donde todos y todas seamos parte del rescate de un saber en vías de extinción.

"El aprendizaje colaborativo es un proceso social en el que –a partir del trabajo conjunto y el establecimiento de metas comunes– se genera la construcción de conocimientos; facilita la reciprocidad entre un amplio conjunto de individuos que saben



diferenciar y contrastar sus puntos de vista, de tal manera que elaboren procesos de generación de conocimiento."[1]

Cuando hace un par de años comencé a involucrarme en este concepto y a recibir artistas en el taller, mi labor se enfocaba en la enseñanza y en poder guiar al alumno hacia la construcción de un lenguaje y una identidad.

Actualmente en el taller, no solo recibimos a aquellos que comienzan a experimentar con la técnica, sino también a artistas ya formados en el lenguaje visual, que buscan en la gráfica un vehículo que los lleve a pensar la obra desde otro ángulo y en un contacto directo con lo procesual; como es sabido, así en la vida como en el arte es inevitable la especialización, por lo tanto estos artistas de otras disciplinas que acuden al taller, han quedado alejados de los procesos pero desean verse involucrados en ellos

Guitert y Giménez, 1997.

o buscar un espacio que los ayude en esta iniciativa. La labor colaborativa del taller es una actividad que nos pone en el lugar de puente, también incorpora la enseñanza y el análisis conceptual de una obra que busca materializarse y encontrar su propio lenguaje a habitar. Es allí donde ocurre una labor intensa y activa de dos componentes: artista e impresor, y a su vez implica diferentes procesos donde las dificultades a sortear pueden ser diversas: factores humanos y factores técnicos tales como: ansiedad, frustración, perseverancia, etc. La edición finalmente es la manifestación de dos voluntades aplicadas a un proyecto conceptual y técnico.

Tipo de trabajos que realiza

El taller se propone como un espacio de trabajo colaborativo de experimentación en litografía tradicional sobre piedra, haciendo hincapié en la historia del medio, así como también en los procesos físico-químicos y las características propias de la matriz y composición de los materiales de uso litográfico sumando variantes alternativas.

Además de la técnica tradicional sobre piedra, se trabajan variantes alternativas planográficas como la algrafía, litografía poliester, litografía sin agua y fotolitografía.

En 2017 el taller fue sede del primer encuentro internacional de litografía en Argentina

con el objetivo de favorecer el intercambio sobre aspectos técnicos y conceptuales relacionados con el grabado, en especial la técnica litográfica, la incorporación de nuevos recursos y las dinámicas de su enseñanza en las instituciones de arte. Fue un punto de partida para repensar el rol de la gráfica en la actualidad y sus funciones dentro del repertorio lingüístico expresivo en las artes visuales. Contó con la participación de investigadores, especialistas y artistas nacionales e internacionales. El pro-

grama incluyó charlas expositivas, mesas redondas, talleres teórico-prácticos y una exposición de estampas realizadas durante este año por los asistentes al Taller de Litografía de la Cárcova.

El taller forma parte además del circuito "noche de los museos" donde artistas y estudiantes realizan demostraciones en vivo para el público, pudiendo acercar nuestro acervo y colección de piedras a todos los visitantes.

Desde 2019 incorporamos el formato de ediciones para artistas contando con la presencia del artista Daniel Santoro.

Lorena Pradal



Tres Burros Impresores

3 Burros Impresores es una aproximación a un taller de impresión, dentro del que nos tocó emular dinámicas similares a las de un taller verdadero. Al menos así lo imaginamos.

A finales de 2014 le compramos al papá de un amigo una minerva tarjetera que estaba en desuso desde la década de 1990. Con la máquina llegó también una mesa de trabajo y un lingotero, pero nada de tipografía. Empezamos a recorrer imprentas y nos fuimos acercando de a poco al mundo gráfico. Compramos luego, tres burros con tipografía de plomo en una imprenta de La Tablada, era mucho más de lo que necesitábamos para nuestra pequeña máquina.

Para probar y conocer las fuentes tipográficas armamos una especie de catálogo con frases parecidas a las que vimos en algunos cajones. Una manera alegre de recordar cada tipografía, porque en muchos casos desconocemos sus nombres verdaderos. Luego, en un catálogo de Carlos Seifritz, identificamos varias series como Industria, Joya, Bodoni; y dentro de las series Fantasías y Comerciales, Escritura inglesa, Perlita, Zagala, Majita, por nombrar algunas. También conseguimos un lote de tipografía de madera en Ranchos, que según lo que nos contaron, se había usado para imprimir La Palabra, un periódico local.

En 2015, en el marco de la muestra Resistencias Tipográficas, entramos en contacto con el tipógrafo Walter Uranga, un gran referente para nuestro trabajo. En 2019 viajamos a Bahía Blanca para conocer su taller ubicado en el barrio Noroeste.

Desde el principio, el taller gráfico se fue integrando y mezclando con el taller de arte de María Inés. La producción también surgió de ese cruce: publicaciones de tiradas cortas, tarjetas, folletos, postales, fanzines, la mayor parte con textos y dibujos nuestros o de amigos, que luego enviamos por correo o entregamos en mano. Durante este tiempo probamos diferentes maneras de incluir la imagen: sellos de goma, polímeros y dibujos originales. Nos gusta usar papeles viejos, restos de tintas y herramientas antiguas. Un poco en chiste, un poco en serio, nuestra tarjeta de presentación pregona: *"Tres Burros Impresores... una imprenta improductiva"*.

Resistencias tipográficas

A principios de 2015 empezamos a pensar con Juan Pablo Pérez, coordinador del Departamento de Ideas Visuales del Centro Cultural de la Cooperación, en una muestra colectiva de impresiones tipográficas. Invitamos a tipógrafos, artistas y diseñadores a presentar trabajos realizados con tipos móviles, para intentar trazar un panorama de lo que se estaba haciendo y para reflexionar sobre este oficio antiguo que mantiene su vigencia gracias a los pocos talleres que sobrevivieron al desguace industrial de los años noventa, y a los nuevos talleres que comenzaron a rescatar máquinas y tipografías en desuso.

*Mantener en funcionamiento un taller de impresiones tipográficas es en cierta forma ir contra la lógica de producción y consumo veloz que impone el capitalismo. Es una forma de resistencia que nos remite a las imprentas obreras y anarquistas, y a la vez, material y lenguaje que nutrió desde los años sesenta a la poesía visual, el arte correo y los afiches tipográficos: en el camino iniciado por Juan Carlos Romero con su trabajo de contexto "*VIOLENCIA".[1]

María Inés Afonso Esteves y Juan Pablo Pérez. *Resistencias Tipográficas*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2015. (Folleto impreso con tipos móviles en Imprenta Tipográfica Uranga).





La exposición se inauguró el 5 de noviembre de 2015 con la participación de Walter Uranga, Juan Carlos Romero, Ral Veroni, Cooperativa Gráfica del Pueblo, Gabriel Serulnicoff, Hilda Paz, Cuatro Gatos Colectivo de Arte, Hernán Cardinale, Papel Principal, Pablo Pivetta y Nicolás Rodríguez Fuchs (Los últimos), Corda-Doberti, Hugo Vidal, Mercedes Fidanza, María Inés Afonso Esteves y Juan Pablo Pérez.

El día de la apertura llevamos la minerva tarjetera de 3 Burros Impresores para que los visitantes de la muestra pudieran imprimir en vivo. También se repartió un librito tipográfico que Walter Uranga imprimió en su taller de Bahía Blanca, que incluía el texto curatorial y las biografías de todos los participantes.

En 2017 se sumó Raquel Masci a la curaduría y la exposición se fue presentando en diferentes espacios culturales con algunas variantes en cuanto a participantes y afiches exhibidos. En la edición de 2017 en Casa Doblas se sumaron Magia Negra, Ilusión Gráfica, Grupo SURes, Muchas Nueces, Kalle Brolin, La Escofina

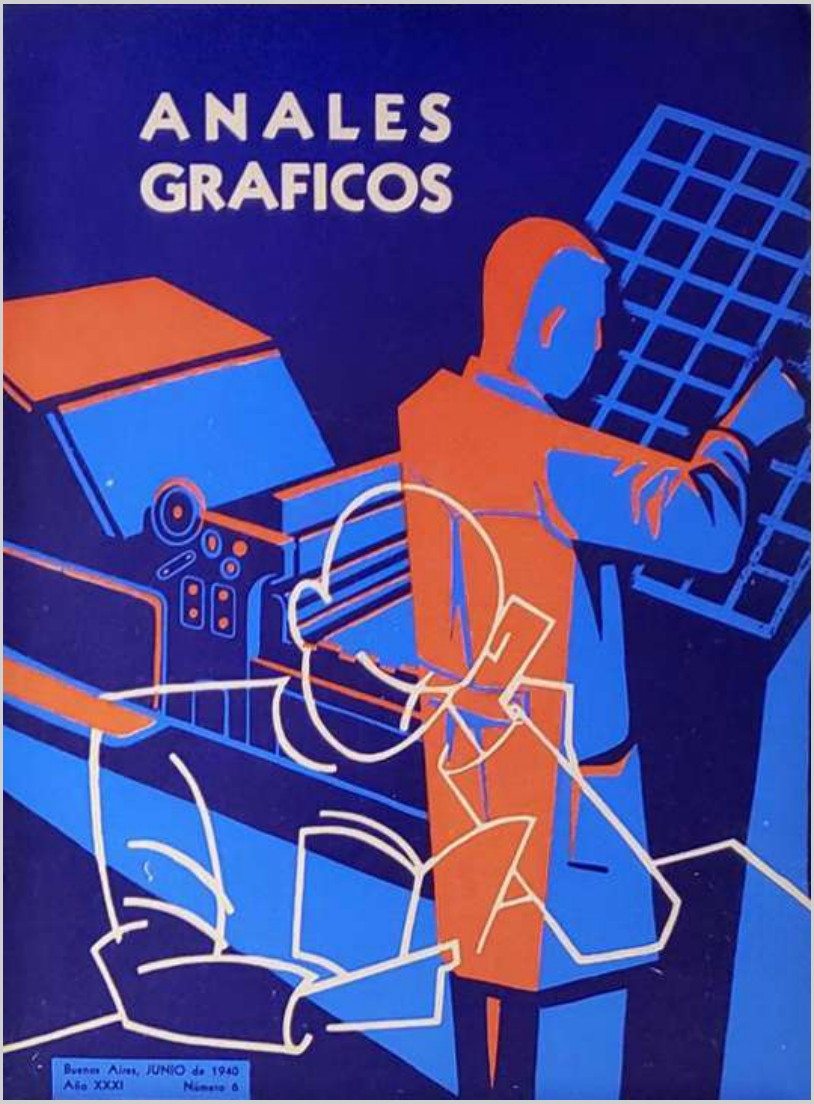


y Reina Escofet; y en la de 2018, nuevamente en el Centro Cultural de la Cooperación, Javier del Olmo, Lucía Bianchi, Silvana Castro, Félix Torrez, Andrea Trotta, Samuel Montalvetti, Fernando Aita, Cristian Profilo, Claudio Mangifesta, Gabi Alonso, Larisa Chatelet, Indi Vega, Mica Ibarriola, Gráfica en Resistencia, Alicia Herrero, DNI, GRASA, Luis Pazos, Artistas para el Pueblo, Escuadrón Guillemet e Independencia Imaginaria.

Muchos de los afiches que fueron exhibidos en las diferentes ediciones forman parte del Archivo Resistencias Tipográficas que está disponible para futuras muestras.

María Inés Afonso Esteves* y *Federico Marovic





Portada de *Anales Gráficos* Año XXXI, N°6, junio de 1940.
(Biblioteca Fundación Gutenberg).

Sobre los autores

• De la sección Artículos

Fabio Ares
Diseñador en Comunicación Visual (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata). Tesista del Doctorado en Artes (FDA, UNLP) y de la Especialización en Edición (FPyCS, UNLP).
Diseñador e investigador de la Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
Profesor Titular de la asignatura Tipografía (FDA, UNLP) y Jefe de Trabajos Prácticos de Taller DCV II a V B (FDA, UNLP). Profesor a cargo del curso de extensión Letras como Imágenes y del posgrado En torno a la letra (FDA, UNLP). Fue diseñador instruccional y docente a cargo de la asignatura Diseño de Tipografía, Postítulo en Diseño de Tipografía (Universidad Tecnológica de Chile).
Autor del libro *Expósitos. La tipografía en Buenos Aires. 1780-1824*. Compilador y autor de *En torno a la imprenta de Buenos Aires (1780-1940)*.
Coautor de libros y artículos sobre tipografía, publicados en Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, México, España e Inglaterra.
Brinda conferencias y talleres sobre tipografía, en diferentes ámbitos educativos y culturales nacionales e internacionales.
Organizador del Coloquio Argentino de Patrimonio e Historia de la Tipografía (conjuntamente con Marina Garone Gravier), de la Bienal Latinoamericana Tipos Latinos (sede La Plata) y de la Bienal Letras Platenses.
Fue distinguido con los premios Bienal de Diseño FADU-UBA 2013 y 2015, en las categorías "Tipografía, lettering, caligrafía" y "Editorial, Tipografía".
Fue Jurado del concurso internacional de diseño de tipografía TipoType Award, Uruguay (2015).
Fue vocal del Instituto de Investigaciones Históricas de la Manzana de las Luces y guía de sitio en la imprenta histórica del Hospicio de las Mercedes (actual Hospital José T. Borda).

Sofía Bastián
Diseñadora y profesora de Diseño en Comunicación Visual (Facultad de Artes, UNLP).
Docente de Tecnología del Diseño en Comunicación Visual 1 B (Cátedra Fernández, FDA, UNLP).
Doctoranda en Artes de la Facultad de Artes – UNLP.
Fue becaria "Estímulo a las Vocaciones Científicas" del Consejo Interuniversitario Nacional.
Participó del panel "Letras Doctas" en la II Bienal "Letras Platenses" y de la imprenta "Tipa Móvil" perteneciente a Ilusión Gráfica en el encuentro Nosotras Movemos el Mundo.
Integrante de Hay Futura, una colectiva de trabajadorxs del Diseño con perspectiva de género.

David Carballal
Nació en Santiago de Compostela, en 1970. Es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha.
Es diseñador gráfico y comisario de exposiciones.
Ha diseñado programas de comunicación y publicaciones para diversas instituciones.
Desde 2004 a 2010 estuvo al cuidado del diseño de cuatro colecciones en Ediciones del Viento. En 2017 comisarió la exposición "Cómo se imprime un libro: Grafistas e impresores en Buenos Aires: 1936-1950" y recientemente "Moscoso Cosmos: El universo visual de Víctor Moscoso".

Marina Garone Gravier
Licenciada en Diseño de la comunicación gráfica (UAM, 1994), Maestra en Diseño Industrial por la Facultad de Arquitectura (UNAM, 2003), y Doctora en Historia del Arte (UNAM, 2009). Desde 2009 es investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (UNAM).
En 2012 fundó en la UNAM el Seminario Interdisciplinario de Bibliología, grupo de investigación que coordina desde entonces. Desde 2014 es investigadora correspondiente del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires y en 2017 fundó y es co-coordinadora la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica. Desde 2010 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México, y desde 2014 es delegada mexicana ante Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP).
Ha publicado más de una docena de libros sobre la historia del libro, la edición, la tipografía y la cultura visual latinoamericanas; la

cultura impresa en lenguas indígenas, y las relaciones entre diseño y género.
Ha recibido varios reconocimientos como Medalla al Mérito Universitario por sus estudios de licenciatura (UAM), Medalla Alfonso Caso por sus estudios de maestría (UNAM), el Premio a la Mejor Tesis Doctoral en Antropología Social (CIESAS y UV, 2011) y Premio García Cubas (INAH, 2013) en la categoría obra científica por su libro *La tipografía en México*, y la Distinción de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana a la "Iniciativa editorial del año 2020" por el proyecto de podcast "Cultura Editorial en México. Historias sonoras". Ha sido merecedora de la beca Hoffmitz Milken Center for Typography 2021 por su trayectoria en los estudios de la mujer en la tipografía, y la Mark Samuels Lasner Fellowship in Printing History 2021, concedida por la American Printing History Association (APHA), por su trabajo pionero sobre historia de la tipografía en América Latina y sus investigaciones sobre muestras tipográficas.

Andrea Gergich
Magíster en Diseño Comunicacional (FADU-UBA). Doctoranda en Historia con mención en Historia del Arte (IDAES-UNSAM). Especialista Principal en Teoría del Diseño Comunicacional y Diseñadora Gráfica (FADU, UBA).
Profesora titular de Historia Social del Diseño en la Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, Universidad Nacional de Lanús. Profesora titular del Seminario de grado Historia del diseño en Argentina y docente en Historia de la Comunicación Visual, Carrera de Diseño Gráfico (FADU, UBA). Profesora titular de Forma e Imagen, Licenciatura en Diseño, Universidad Torcuato Di Tella.
Profesora titular del Seminario de posgrado Imagen y diseño. La construcción de las visualidades modernas, Maestría en Diseño Comunicacional (FADU, UBA).
Coordinadora Académica de la Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, y Coordinadora del Taller Final Integrador, Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual (UNLa).
Directora del Laboratorio de Diseño del Departamento de Humanidades y Artes, LaD-HyA (UNLa).
Autora de artículos en revistas especializadas y capítulos de libros; disertante en jornadas, encuentros y congresos nacionales e internacionales, vinculados a la historia del diseño gráfico en Argentina y cultura gráfica local.

Gastón Lugano
Profesor en Diseño en Comunicación Visual (FBA-UNLP, 2014) y Diseñador en Comunicación Visual (FBA-UNLP, 2013).
Auxiliar docente en las materias Panorama Histórico y Social del Diseño (FBA-UNLP, 2020) y Tipografía (FAD-UCALP, 2020).
Docente del curso de posgrado En torno a la letra (FBA-UNLP, desde 2019) y del curso de extensión universitaria Letras como imágenes. Nivel I y Nivel II (FBA-UNLP, desde 2015) y miembro del colectivo Seminario de Tipografía La Plata (desde 2015) a cargo de Fabio Ares.
Fue docente de las materias Tecnología DCV 1 B (FBA-UNLP, 2014-2017), Taller de DCV 2 B (FBA-UNLP, 2014) y del seminario Tipografía en la Casa de la Cultura (UNLP, 2016).
Junto a Fabio Ares formó parte de la investigación, puesta en valor y recuperación del Taller de Imprenta y Encuadernación del Hospicio de las Mercedes (2016-2017).
Brindó charlas, talleres y conferencias relacionadas con la letragrafía digital, en la Bienal Tipos Latinos (2018) y; con la ortotipografía, en la Bienal Tipos Latinos (2016) y en el curso de posgrado En torno a la letra (FBA-UNLP, 2017-2019).
Coautor del libro *En torno a la Imprenta de Buenos Aires: 1780-1940*. 1a ed. CABA: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico (2018).
Participó como expositor de la presentación del libro *En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1780-1940)* en la Bienal Tipos Latinos (2018), de la conferencia La persistencia de la razón en la locura. El Ecos... y la recuperación del Taller de Imprenta y Encuadernación del Hospicio de las Mercedes, en el IV Encuentro Nacional de Instituciones con Fondos Antiguos y Raros (Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Bs. As., 2017); y de la conferencia Tipos Responsables, patrimonio y usos sintácticos, semánticos y pragmáticos de la tipografía, en el Colegio Héctor Ayax Guiñazú (Santa Rosa, La Pampa, 2015).
Se capacitó en el taller de Grafología (2019), donde obtuvo conocimientos sobre la grafología y el estudio de la escritura.
Se introdujo en el curso Introducción a la Lectura de Escrituras Antiguas (FaHCE-UNLP, 2015), donde obtuvo conocimientos sobre la paleografía.

Hugo Máximo Santarsiero
Es graduado de la Carrera de Publicidad y Comunicación Institucional de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad del Salvador.

Profesor Emérito USAL (distinguido en diciembre de 2019).
Actualmente se desempeña como docente, siendo profesor Titular de Producción Gráfica en la Carrera de Publicidad en la Universidad del Salvador (USAL), Centro y Sede Campus Pilar con 44 años de antigüedad en la cátedra (1977-2021). Docente Titular de Producción y Edición Gráfica de la Universidad Católica Argentina (UCA), en las Licenciaturas de Publicidad y Periodismo. (2000-2017).
Escritor y editor de 27 obras educativas para la industria gráfica, diseño gráfico, publicidad, diseño editorial, packaging y vía pública.
Editor y capacitador profesional de Tecnología Gráfica en empresas e instituciones, desarrolla su labor como director en TS Producción Gráfica Ediciones. Las mismas están siendo empleadas en una gran cantidad de universidades e instituciones, locales y en países de habla hispana como bibliografía obligatoria por las cátedras correspondientes.
Director de Estudio Santarsiero y TS Producción Gráfica Ediciones, agencia creativa y editorial especializada en publicidad gráfica, redacción, diseño y producción de packaging, vía pública, producción editorial, revistas, libros, etc. Con más de 45 años de experiencia comercial.
Auditor técnico en talleres de impresión para los lanzamientos de nuevos productos, tarea que le ha permitido el conocimiento de toda la industria gráfica establecida localmente e internacionalmente.
Capacitador: disertante docente profesional sobre temas gráficos de departamentos de compras, marketing, promoción y publicidad de muy importantes empresas del país.
Profesor de profesores: encuentros de capacitación y actualización tecnológica en diversas instituciones y universidades, nacionales e internacionales.
Presente en las Ferias y Exposiciones (stands y disertante): permanente presencia como invitado a disertar en las mismas, como así también con asistencia de stands en muchas ferias y exposiciones nacionales e internacionales.
Canal propio en Youtube. En este canal voy subiendo mis comentarios de ferias, exposiciones y nuevas tecnologías con mis comentarios. Asimismo videos de las últimas tecnologías disponibles, para que los lectores de mis obras acompañen con imágenes en tiempo real.
Base internacional (comunidad educativa y profesional). Esta base contiene el contacto con 1200 integrantes de habla hispana de toda América, Brasil y España. Somos unos 1200 profesores, profesionales, estudiantes avanzados, empresas, impresores, de las áreas gráficas de la

publicidad, editorial, packaging, marketing, diseño gráfico e industrial, entre otras del sector.

Sandra Szir
Doctora de la Universidad de Buenos Aires, Área Historia y Teoría de las Artes (FFyL, UBA). Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES, Universidad Nacional de San Martín). Licenciada en Artes (FFyL, UBA).
Profesora adjunta de Teoría e Historiografía de la Historia de las Artes Plásticas (FFyL, UBA). Profesora adjunta de Bibliografía e Historia del Libro y de Teoría e Historiografía de las Artes Plásticas, Carrera de Licenciatura de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural (UNSAM).
Autora del libro *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, editora de *Ilustrar e imprimir. Historias de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*.
Autora de artículos en publicaciones periódicas y libros de la especialidad y ponente en congresos en el país y en el exterior.
Directora de proyectos de investigación sobre cultura gráfica y visual en la Argentina y sobre historiografía del arte.
Recibió becas de la Universidad de Buenos Aires, CONICET, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, Fondo Nacional de las Artes, SHARP, CIHA Beijing, LASA.
Actualmente es directora del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, CIAP, CONICET, UNSAM.

Daniel Vidable
Diseñador gráfico, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Maestrando en Docencia Universitaria, UBA.
Docente adjunto a cargo del Seminario especializado en Tipografía, FFyL, UBA. Docente en la materia Diseño Gráfico III, FADU, UBA. Jefe de Trabajos Prácticos en la materia Fundamentos de la Producción de Impresos, Edición, UBA. Jefe de Trabajos Prácticos en Taller de Diseño y Producción de Medios Gráficos de la Lic. en Comunicación, UNGS.
Investigador sobre implicación docente y evaluación en el Taller de Diseño Gráfico. Investigador FADU, UBA en proyecto UBACyT Problemáticas del color y la apariencia visual, en el área de los diseños y la arquitectura, desde una perspectiva gradualista.
Miembro del Subcomité de Procesamiento de Imágenes, IRAM.

Compilador de libro *Espacio social y espacio simbólico. Territorios del diseño*.

• De la sección Herederos...

María Inés Afonso Esteves
Nació en Buenos Aires en 1981. Es licenciada en Artes Visuales por la Universidad Nacional de las Artes y Bibliotecóloga por el ISFDyT N° 8. En la actualidad se desempeña como bibliotecaria - archivista en el Archivo IIAC de la UNTREF. Participa activamente en la red del arte correo y es una de las integrantes de La Postalera, un colectivo de artistas que genera propuestas vinculadas al arte correo.

Ro Barragán
Es artista visual, magíster en estética y teoría del arte.
Trabaja en la Facultad de Artes de la UNLP como profesora Titular de grabado y en ese marco, desarrolla actividades de investigación y de extensión, actividades que vinculan el ámbito académico a la vida social.
Ideóloga y creadora de Ilusión Gráfica, un estudio-taller de artes gráficas con eje en la experimentación y la impresión tipográfica. Allí desarrolla su obra artística, que reflexiona acerca de la comunicación y el poder de la palabra en el contexto actual.
Dicta talleres de impresión tipográfica y de poesía visual.
Es miembro fundador de la School of Bad Printing, junto a Jan-Willem van der Looij de Mizdruk Ink'orporated en Eindhoven (Holanda) y a Amos Kennedy, de Kennedy prints, Detroit (EE.UU). Ha realizado numerosas exposiciones grupales e individuales, mayormente en el campo de la gráfica, en el país y en el exterior.

Federico Cimatti
Nació el 7 de marzo de 1986 en la Ciudad de Río Cuarto, Córdoba.
En el año 2000, luego de vivir en diferentes ciudades, su familia se asienta en la Ciudad de Buenos Aires.
Estudió Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires. Allí también impartió clases en el nivel I de la materia Tipografía, entre los años 2014 y 2015. Luego de su paso por la universidad pública diversificó su formación con talleres de diversxs artistas y espacios de poesía.
En 2008, a la edad de 22 años, inició el taller tipográfico Prensa La Libertad. En los siguientes años participó con piezas originales en expo-

siciones del circuito de producción tipográfica contemporánea, a nivel nacional e internacional.
Hasta la actualidad Prensa La Libertad ha realizado más de 1500 proyectos por encargo, casi 100 piezas que conforman el catálogo de afiches y la edición de 3 libros totalmente compuestos a mano, entre los cuales se encuentra "La Reforma Agraria de la Poesía", de la poeta Clara España.
En el presente continúa trabajando, incrementando el equipamiento, recuperando material tipográfico y realizando acciones en el espacio público con el objetivo de intervenir activamente en la transformación de la realidad.

Ariel Fleischer
Nació en 1982. Es licenciado en Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires). Es autor de los libros: *Omar Viñole, el empresario del escándalo: Resistencia cultural, prensa popular y arte performático* (2019); *Los gritos* (2015); y *Bibliografía completa de Ernesto Sabato* (2011). Ha colaborado en libros, revistas y periódicos nacionales y extranjeros. Se desempeña como editor del sello Ediciones Kalos y como linotipista de Artesanías Gráficas.

Patricio Gatti
Licenciado en Administración de Empresas. Impresor de libros artesanales y efímeras, fotógrafo y restaurador de imprentas históricas. Miembro la Comisión Directiva de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos donde colabora en el cuidado de las ediciones de dicha institución.
Desde 1991 está dedicado a la edición e impresión de libros tipográficos de baja serie y libros de artistas en prensas manuales. Dirige un proyecto editorial en el que combina la impresión de libros y la docencia, Imprenta Ideal. Trabajó con uno de los más destacados impresores artesanales de libros, Richard-Gabriel Rummonds (Plain Wrapper Press), en la Bridwell Library, Dallas, Texas, Estados Unidos. Participó del colectivo tipográfico T-Convoca, coordinó Tipos Latinos Argentina y colabora con el sitio www.unostiposduros.com. Diseñó la fuente tipográfica Ifigenia y participa en otros diseños de familias tipográficas. Docente en la Maestría en Tipografía de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Director de la Diplomatura en Artes de Libri de la Universidad Nacional de las Artes, impresor de la colección artesanal publicada por Libros.UNA, "de colección" con el título Impresiones Compartidas. Disertante en paneles y charlas dedicadas a la materia.

Sol Gil
Es editora, traductora literaria y profesora universitaria. Es filóloga de formación y magíster en Letras Modernas. En 2013 crea Extremcontemporáneo, colección dedicada a la literatura francesa actual. En 2016 funda Insula Editora junto a Antonio Werli donde recupera textos insólitos aún inéditos en castellano y se inicia en la tipografía y la fabricación de papel. Ha traducido más de una veintena de obras para diversas editoriales y recibido becas de residencia en Suiza y Francia.

Alejandro Giorgga
Artista visual (Buenos Aires, 1985). Licenciado en Museología, realizó el Posgrado en Gestión del Patrimonio Cultural (UNTREF) y formó parte del Programa de Formación de profesionales iberoamericanos en el sector cultural del Ministerio de Cultura de España (Madrid). Actualmente se encuentra trabajando con la obra Movimiento Petrushaus en el ámbito urbano con presencia en más de 25 países. Es miembro fundador de grupo BAPASTEUP, co-productor de Festivales como Worldwide Wall (Buenos Aires), PEGLAM (San Pablo y Buenos Aires) y Rosario International Pasteup (Santa Fe). Paralelamente, desarrolla el proyecto Homenajes Urbanos, junto con la curadora Melisa Boratyn.

Lucila González Barba
Nació en San Carlos de Bariloche y en el año 2000 se traslada a la ciudad de Buenos Aires.
Es diseñadora gráfica egresada de la UBA, especializada en el oficio de la impresión tipográfica desde el 2013, año en el que co-fundó Estudio De Otoño con Juan Peuser.
A lo largo de estos años ha desarrollado proyectos de diseño explorando al máximo el encuentro entre técnicas antiguas y nuevas tecnologías. El trabajo del estudio ha sido reconocido en el 2017 por la CAEGA (Cámara Argentina de Empresarios Gráficos y Afines) por la puesta en valor de los principios artesanales de la industria gráfica.
En el 2016, junto a colegas, fundó Overol Espacio, un proyecto dedicado al encuentro de los oficios gráficos y su enseñanza. Durante este tiempo participó de diversos talleres de tipografía experimental, demostraciones en vivo en eventos y clases especiales en la materia de diseño gráfico en FADU dónde tuvo la oportunidad de acompañar la enseñanza durante dos años como ayudante.
Actualmente lleva adelante el estudio Buenos Aires Letterpress creando

y produciendo piezas pensadas desde las posibilidades que le brinda el taller de poder diseñar cada proyecto desde su materialidad.

Macarena González Hopff
Nació en Buenos Aires el 13 de agosto de 1972. Casada. Una hija.
En 1995 se graduó como diseñadora gráfica en la Universidad de Buenos Aires.
Se formó en Taller de Aerografía, en Palermo, Buenos Aires (1995) y más adelante en un Taller de Impresión en Heidelberg Windmill, en San Francisco, Estados Unidos (2013).
Dirigió Mil Estudio Boutique (Uruguay y Buenos Aires).
Trabajó como diseñadora en Conceptua Comunicación Visual, Top Staff Comunicación y ACG Comunicación Visual.
Desde 2012 dirige y diseña en Mil Letterpress, en Recoleta, Buenos Aires.
En 2017 obtuvo la Mención Especial CAEGA, por la puesta en valor y vigencia de los principios artesanales de la industria gráfica.

Rubén Lapolla
Nació en 1933. Se recibió de Oficial Tipógrafo (Universidad Nacional de Tucumán) en 1950. Luego de desarrollar actividades en la imprenta comercial ingresó en el Taller de Francisco A. Colombo hacia fines de la década de 1960. Allí se desempeñó como tipógrafo e impresor de libros de bibliofilia. Fundó Artesanías Gráficas, junto a César Samuel Palui, en 1980. En la actualidad es encargado de la impresión en el taller.

Federico Marovic
Nació en Buenos Aires en 1981. Músico y poeta. Es alumno avanzado de la carrera de Ingeniería de sonido de la UNTREF. Se desempeñó en control de calidad en empresas gráficas de impresión rotativa y en la actualidad es técnico de laboratorio en el INTI.

Juan Peuser
Diseñador gráfico egresado de la UBA y director de Arte por la AAAP.
Co-creador de De Otoño en 2013, estudio de diseño e impresión en letterpress. En De otoño se desempeñó como diseñador gráfico e impresor. Con el tiempo, se enfocó en la mecánica de estas máquinas, para la puesta en valor de las mismas.
En el 2017, junto a algunos colegas, llevó adelante el proyecto de Overol Espacio, un lugar de encuentro, de trabajos colaborativos y enseñanza

de oficios gráficos. Durante este tiempo participó de diversos talleres de tipografía experimental en su taller, demostraciones en vivo en eventos y clases especiales en la materia de diseño gráfico en FADU.
Actualmente continúa imprimiendo como colaborador en BA Letterpress. En el ámbito del diseño se dedica al diseño editorial y creación de marcas.

Lorena Pradal
Nació en Zárate, Prov. de Buenos Aires, en 1979.
Egresa de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón en el año 2002 con el título de Profesora Nacional de Grabado.
Becada por Tamarind Institute 2011/Universidad de Nuevo México.
En 2019 la fundación Kunstlerhaus,Múnich, le otorgada una beca de residencia.
Es profesora a cargo del taller de investigación y experimentación en litografía del Museo Ernesto de la Cárcova / UNA.
Es profesora invitada en la Diplomatura en Artes del Libro/ UNA.
Realiza ediciones para "de colección UNA" editorial de la Universidad Nacional de las Artes.
Expone desde 2004 en diversos espacios culturales del país y el exterior.

Natalia Raices
Es diseñadora gráfica egresada de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA) en el año 2004. Egresada de la Carrera de especialización en Diseño de Tipografía, en la Universidad de Buenos Aires, en el año 2010. Realizó el taller de composición e impresión tipográfica en la Oficina Tipográfica de San Pablo y trabajó en numerosos proyectos junto a Patricio Gatti de Imprenta Ideal. Durante el 2011 y 2012 colaboró de manera activa en distintas actividades de la Carrera de Diseño de Tipografía (UBA). Dictó, junto a Paula Leonie Vergottini, talleres de impresión tipográfica en distintos ámbitos (museos, universidades, centros culturales, etc.). Actualmente participa en el colectivo "Birras y Letras" el cual organiza, junto a otros diseñadores de tipografías, encuentros, charlas y actividades vinculadas con las tipos.

Paula Leonie Vergottini
Es diseñadora gráfica egresada de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA) y docente de la materia Morfología 1, Cátedra Longinotti, en la carrera de Diseño Gráfico de la misma Universidad, desde

2005. Durante 2019 fue docente en la carrera de Diseño y responsable del taller de impresión tipográfica en la Universidad Torcuato Di Tella. Realizó el taller de composición e impresión tipográfica en la Oficina Tipográfica de San Pablo y trabajó en numerosos proyectos junto a Patricio Gatti de Imprenta Ideal. Dictó, junto a Natalia Raices, talleres de impresión tipográfica en distintos ámbitos (museos, universidades, centros culturales, etc.). Se dedica también al bordado y a la fotografía.

Antonio Werli
Es artista, traductor, crítico, editor, tipógrafo. Nace en Francia donde es librero hace más de doce años. En paralelo funda una revista literaria, traduce sus primeros libros y arma su primer taller tipográfico. En 2014 se muda a Buenos Aires. En 2016, con Sol Gil, crea Insula Editora donde desarrolla su segundo taller tipográfico. En 2020, luego de ocho años de trabajo, acaba la traducción francesa de Horcynus Orca, novela monumental del italiano Stefano D'Arrigo. Se dedica hoy plenamente a su obra artística y a Ínsula Editora.

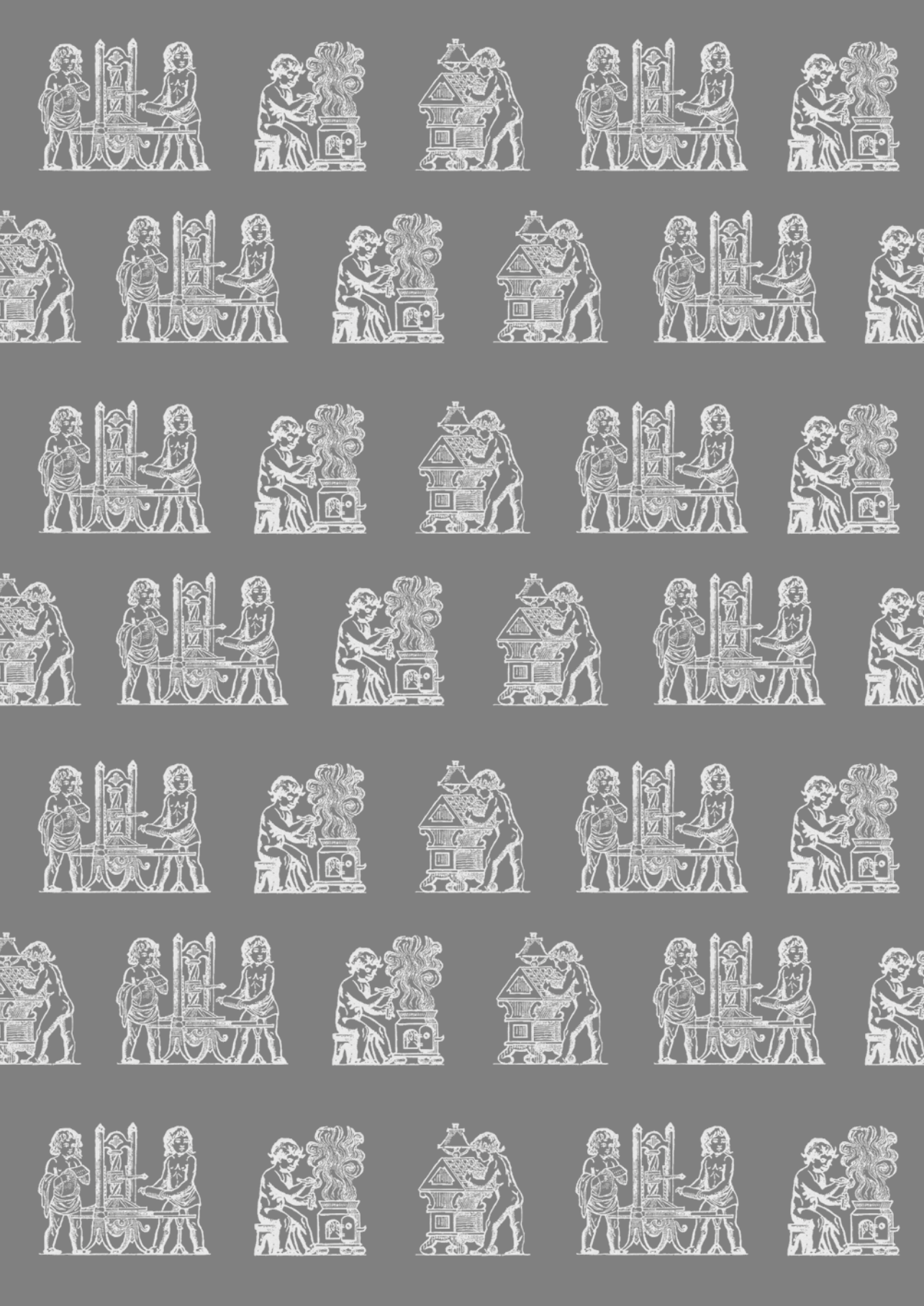
Publicado en el mes de diciembre de 2021
en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina.



una publicación de

Dirección General Patrimonio,
Museos y Casco Histórico.

Bolívar 466 (C1066AAJ) Buenos Aires, Argentina
consultapatrimonio@buenosaires.gob.ar
www.buenosaires.gob.ar/cultura/patrimonio



ISBN 978-987-673-612-1

Desde su perfeccionamiento, a partir de la creación de los tipos móviles metálicos, la imprenta fue la principal herramienta para difundir ideas y conocimientos, y una vez traída a América, se convirtió en un poderoso elemento de dominación y evangelización. Y más tarde, de educación y de opinión, con una activa participación en los procesos independentistas. Los talleres se desarrollaron al ritmo de las nuevas naciones y de las dificultades para consolidar sus sistemas políticos, económicos y culturales. Nuestra ciudad no estuvo ajena a estos procesos. Nuestras imprentas tampoco.

El principal objetivo de esta obra es reunir algunos de los múltiples aspectos que se desarrollaron en torno a los establecimientos de impresión en Buenos Aires, entre 1940 y el año 2020, tiempos que corresponden a la consolidación de los sistemas de producción gráfica, la especialización de tareas y los logros sindicales, que contribuyeron lentamente a dejar atrás las prácticas artesanales, que fueron retomadas por unos pocos, hace algunos años.

En torno a la Imprenta de Buenos Aires reúne una exquisita selección de autores que aportan sustancialmente a la temática a través de una mirada específica, producto de puntillosos estudios y un elevado grado de experticia profesional en áreas como el diseño gráfico, la historia del arte, la bibliología, la arqueología y las letras. Esto permite al lector abarcar los temas de forma más integral y comprenderlos desde diferentes perspectivas, como la social o la material.

Además, incluye el testimonio de una serie de impresores que trabajan de manera artesanal, lo que en la actualidad se denomina *letterpress*; y algunos trabajos sobre la temática que en los últimos años realizamos desde esta Dirección General y en los que seguimos trabajando desde la Gerencia Operativa Patrimonio.

Patrimonio
de Buenos Aires

Buenos
Aires
Ciudad

Vamos Buenos Aires