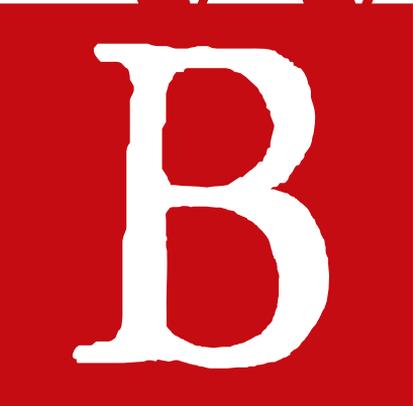
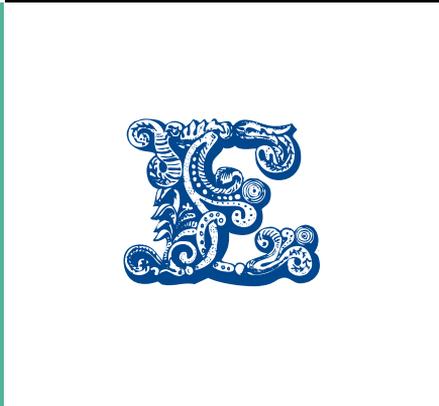




A



AL PIE
DE LA
LETRA



AL PIE
DE LA
LETRA

EXPERIENCIAS TIPOGRÁFICAS
EN ARGENTINA

**

DESDE EL SIGLO XVIII A
NUESTROS DÍAS

AGOSTO 2019 - ABRIL 2020

Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina)

Al pie de la letra / contribuciones de Fabio Ares ... [et al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2019.
72 p. ; 22 x 17 cm.

ISBN 978-987-728-112-5

1. Diseño Gráfico. 2. Método de Impresión. 3. Tipografía. I. Ares, Fabio, colaborador.
CDD 686.22

La prototipografía porteña	9
Fabio Ares	
Senefelder y la nueva impresión química	23
Lorena Pradal	
Los herederos de Gutenberg en la Argentina	31
Patricio Gatti	
La enseñanza de la tipografía en la Universidad de Buenos Aires	59
Rubén Fontana	



Liam. Stradani. sculpit.

IMPRESSIO LIBRORVM.

4. *Potest vt vna vox capi aure plurima:*

Linunt ita vna scripta mille pa



gmas .

La historia de la escritura tiene orígenes míticos y difusos: algunas civilizaciones la interpretaron como un regalo de los dioses; otras leyendas aseguran que esos mismos dioses lloraron cuando los ideogramas llegaron para representar ideas o conceptos sustituyendo sonidos y fonemas.

Los primeros registros de la escritura, tal como la concebimos en la actualidad, se remontan a unos 3500 años antes de Cristo, en la Mesopotamia. Percibir los relámpagos de imaginación que despliega esa minúscula tabla de arcilla que se conserva en el Museo Británico resulta conmovedor. Allí están grabados, en caracteres cuneiformes, algunos versos sobre el diluvio del poema babilónico *Gilgamesh*. Se trata de la más antigua obra narrativa de la que el mundo tenga noticia.

En sus comienzos la escritura solo servía para registrar transacciones comerciales, edictos o contabilidades. Las victorias, conquistas o proezas reales estaban reservadas a la oralidad, que era la forma de transmisión mejor comprendida por los pueblos. “Escribas, copistas, notarios, semiógrafos: por largo tiempo la escritura constituyó un campo profesional. Este campo, con sus fluctuaciones, atestigua bien la relación general de la escritura con la Historia”, escribió Roland Barthes en su ensayo *Variaciones sobre la escritura*, de 1972.

La exposición *Al pie de la letra*, que tiene lugar en el Museo del libro y de la lengua, recorre los hitos del lenguaje escrito en la Argentina, compuesto por las veintisiete letras del alfabeto español. Registra su materialización desde los albores de la imprenta en nuestro país, en 1630 cuando la Compañía de Jesús comenzó las gestiones para importar la maquinaria de Europa, hasta el presente, donde el diseño gráfico ha alcanzado el rango de carrera universitaria.

La muestra reúne materiales hemerográficos, bibliográficos y anales pertenecientes al acervo de la Biblioteca Nacional que describen las transformaciones profundas de la tipografía hasta convertirse en un verdadero arte que juega con proporciones, grosores, bucles y remates. Cuesta creer que en su más inocente simpleza o en su más enfática sofisticación ese puñado de signos —en sus diferentes variantes, culturas y geografías— sea el instrumento con el que la humanidad se entiende y se desafía a sí misma.

Ezequiel Martínez

Director de Cultura de la Biblioteca Nacional

A

LA PROTOTIPOGRAFÍA PORTEÑA

Por Fabio Ares*

Desde su perfeccionamiento, a partir de la creación de los tipos móviles metálicos, la imprenta fue la principal herramienta para difundir ideas y conocimientos. 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. Buenos Aires no estuvo ajena a estos complejos procesos que involucran letterías metálicas, pero además maquinaria, composiciones, ediciones y personajes.

Por iniciativa del intendente de Ejército y de la Real Hacienda Manuel Ignacio Fernández, del primer librero de Buenos Aires, José de Silva y Aguiar, y del virrey Juan José de Vértiz, se trasladó desde Córdoba la prensa y los accesorios que estaban en poder de los franciscanos tras la expulsión de la orden jesuita de los dominios españoles en 1767. El 21 de noviembre de 1780 se produjo la apertura del establecimiento con la denominación de Real Imprenta de Niños Expósitos —ya que parte de sus ganancias se destinaron a la recién creada Casa de Expósitos—, con el objetivo inicial

*Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

A B C D E F
G H I K L M
N O P Q R
S T V X Y Z

Romana Antigua (de Sweynheym y Pannartz)



de producir impresos administrativos; pero de inmediato también estampó numerosas obras religiosas y material educativo, además de impresos menores, como carteles para los toros y convites. En sus inicios se ubicó en una vieja dependencia que se acondicionó especialmente, a espaldas del Real Colegio y en la zona de quintas, en la esquina de San José y San Francisco (hoy Perú y Moreno), para mudarse luego, a partir de 1783, a su ubicación definitiva, en la vereda de enfrente. Por la esquina se accedía a la tienda, una sala donde funcionaba la librería que vendía los productos del taller; más atrás se encontraba la sala de composición, y luego la de impresión, con la prensa y sus útiles, una organización propia de las primeras imprentas.

Las primeras composiciones tipográficas tenían un marcado estilo barroco. Los tipos eran de diseño romano antiguo, se acercaban a los cortes de Robert Granjon y se alejaban

Romana Antigua

La letra Romana Antigua se creó en 1465 y al primer diseño le siguieron otros más refinados. Luego, Claude Garamond (1540) diseñó en París su propio tipo que tuvo enorme aceptación. Las romanas antiguas se caracterizan por una terminación aguda y de base ancha. El espaciado entre las letras es amplio y su apariencia general evidencia peso y color intenso. Su procedencia viene de las letras talladas en piedra por los artesanos, a quienes se les dificultaba realizar trazos rectos. En la actualidad su uso está extendido por su armoniosa estructura que la dota de gran legibilidad.



a



De Pablo Cosgaya y
Eduardo Tunni

Manuale Regular
Tipografía serif

a



De Julieta Ulanovsky

Montserrat Regular
Tipografía sans serif

Serif y sans serif

Es posible clasificar las tipografías en dos grandes grupos: las serif y las sans serif o de palo seco. Las primeras son los tipos de caracteres que presentan adornos o remates en sus extremos, denominados serif o serifas. Estas fuentes no tienen bordes y vértices rectos, debido a que su origen está en las letras talladas en mármol por los artesanos a los que se les dificultaba realizar bordes rectos. Son los primeros tipos utilizados en los orígenes de la imprenta. Las segundas son las que no contienen adornos ni remates en sus bordes. Sus vértices son rectos y entre sus trazos gruesos y delgados no existe contraste. Aparecen recién en el siglo XIX.

de los modelos de transición y modernos utilizados en Europa por esos tiempos. Las capitulares de madera de boj y estilo veneciano, y los ornamentos tipográficos que las acompañaron, tendieron más a lo vegetal que a lo geométrico. A partir de 1790 se puede apreciar el uso de letras y ornamentos del reconocido punzonista español Antonio Espinosa de los Monteros. Las letras son de corte antiguo, de inspiración elzeviriana y con rasgos humanistas. Estos caracteres pudieron ser adquiridos en uno de los dos obradores que el propio grabador tuvo en Madrid y Segovia. A lo largo de cuarenta y cuatro años de ejercicio, la casa imprimió los primeros periódicos de la ciudad: el *Telégrafo Mercantil* y el *Semanario de Agricultura, Industria y Comercio*, que además de informar e ilustrar a la sociedad, difundieron las ideas libertarias que servirían de base a los acontecimientos de 1810.

Opus M. Tullii Cicero

p. 173 - de oratore - CXXXIII - 3

Tractatus Libri de Oratore

173
- 5 -
21

Opus Marci tullii Ciceronis

COGITANTI MIHI SEPENVME-

ro & memoria uetera reperenti per beati fuisse. Q. frater illi uideri solent qui in optima. RE. PV: quom & honoribus & reze gestaru gloria florerent eu iute cursum tenere potuerunt: ut uel i negotio sine

periculo: uel in ocio cu dignitate esse possent: Ac nunc quod mihi quoq; incituu requiescedi atq; anigu adutruisq; nostre preclara studia referendi fore iustum et prope ab omnibus coecessum arbitrarer: si infinitus forensiu reze labor: et ambitionis occupatio de cursu honoz etia etatis flexu colinisset qua spem cogitationu & consilioz meoz cu graues coueni entiu repoz: tum uariu nri casus fefellerunt: Nam qui locus quietis & tranquillitatis plenissimus fore uidebat: i eo maxime moles molestiaz & turbulensime repestates: extiter: Neq; uero nobis cupientibus atq; exoptantibus fructus ocii datus est: ad eas artis quibus a pueris dediti fuimus celebradas inter nosq; recolendas: Nam pma etate incidimus in ipam pturbatione discipline ueteris: & cosulanu deuenimus i mediu reze omnium certame atq; discrimen: & hoc rps omne post cosulanu obicimus his fluctibus: qui p nos a comuni peste depulsi in nos metipos redundaret: Sed tamen i eis uel asperitibus reze uel angustis temporis obsequar studiis nostris: & qnum mihi uel fraus inimicorum uel causa amicoz: uel res. p. tribuet ocii ad scribendu potissimu confera: Tibi uero frater neq; horantii deero neq; rogant: na neq; auctoritate quisq; apud me plus ualere te potest: neq;



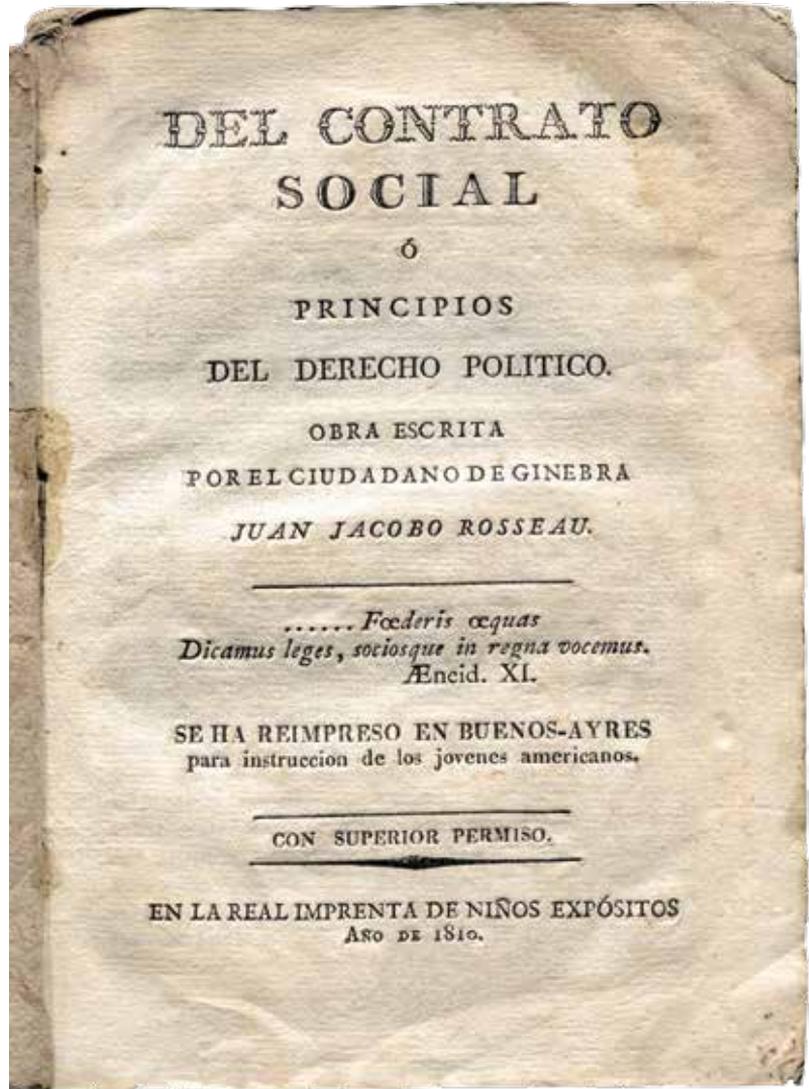
Los tipos de Gutenberg

Los tipos móviles de la célebre imprenta inventada por Johannes Gutenberg fueron tallados a partir de la tipografía gótica manuscrita que ya existía con anterioridad en las biblias y misales. La forma de la letra gótica es de rasgos verticales; se caracteriza por una casi total ausencia de curvas y por una condensación extrema. De esta manera las líneas tenían el mayor número posible de letras y se economizaba el uso del papel. La denominación gótica fue usada por primera vez en el siglo XV con un sentido peyorativo, debido a que la consideraban una letra bárbara y difícil de leer.

Primitivos caracteres de madera usados por Johannes Gutenberg en Estrasburgo.

bath usq; ad osce qui
sirios: regnum iuda e
bic israhel. Si historie
ba simplicia sunt: si i
latentem inspereris ec
hereticor; contra ecclia
Duodecim pphete in
angustias coartati n
sonant in tra prefigu

Johannes Gutenberg



Jean Jacques Rousseau, *Del contrato social o Principios del derecho politico* [traducido por Mariano Moreno], Buenos Aires, Real Imprenta de Niños Expósitos, 1810.

Casi frente a sus puertas se produjeron los enfrentamientos que detuvieron a las columnas británicas durante la Defensa de Buenos Aires, en las Invasiones Inglesas, mientras el taller imprimía bandos y proclamas a destajo hasta destruir casi por completo su material tipográfico. Renovadas sus leterías, y con la nueva prensa y tipos traídos desde Montevideo a partir de la derrota británica de 1807,

Adobe Garamond Pro
(por Robert Slimbach)



Garamond

La tipografía diseñada por Claude Garamond en Francia en el siglo XVI es de estilo romano, práctica y elegante, y es una de las más influyentes en tipografías posteriores.

Es una referencia para la mayoría de los diseñadores y fue adoptada por Apple en 1984 para el lanzamiento de la computadora Macintosh.



Claude Garamond

Berthold Bodoni Antigua
(por Hermann Berthold y Günter Gerhard Lange)

A x l b g

Alto contraste
entre finos y
gruesos

Serifas lineales

Gota



Bodoni

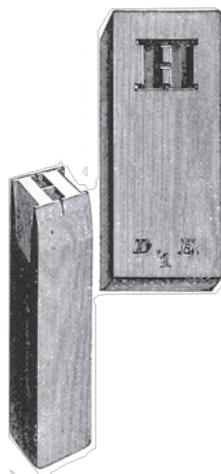
Esta tipografía fue diseñada en 1798 por Giambattista Bodoni, conocido como “el rey de los impresores” por la calidad de su trabajo. Entre sus características se destacan las formas geométricas y la estructura estrecha con un contraste entre sus trazos gruesos y sus remates finos, lo que significó una revolución en la época. Es una de las más utilizadas actualmente en el mundo de la prensa.

Giambattista Bodoni

el taller porteño festejó el triunfo y a sus héroes a través de una extensa producción impresa, compuesta con material de origen inglés, fundido por la British Letter Foundry. Entre los diseños arribados se hallan los cortes de Richard T. Austin, un importante punzonista. La primera llegada de letra inglesa trajo estilos nunca vistos en Buenos Aires, como góticas o *blackletters*, romanas de un tono más oscuro (las primeras negritas), abiertas en sus trazos (*open*), sombreadas (*shadow*), un modelo de letra *script* y una titular decorada que fue profusamente utilizada como capitular. La imprenta fue protagonista de la Revolución de Mayo, de la mano de Agustín Donado; anunció la caída de la Junta de Sevilla y editó la *Gaceta de Gobierno*, el *Correo de Comercio*, de Manuel Belgrano, *Del contrato social*, de Rousseau y, una vez instalada la Junta, la *Gazeta de Buenos Ayres*, órgano oficial del nuevo gobierno y su publicación paradigmática. Los impresos revolucionarios, de composición neoclásica, se realizaron casi exclusivamente con la letra de transición y los ornamentos diseñados por Gerónimo Antonio Gil. Pueden reconocerse gracias a los particulares rasgos caligráficos de algunos signos. Estos tipos llegaron en 1809, desde el obrador de fundición de la Real Biblioteca de Madrid. El mismo diseño fue utilizado por el célebre impresor Joaquín Ibarra para producir la edición del *Quijote* de la Real Academia de la Lengua Española, de 1780. Desde 1810, con la incorporación de letras de corte inglés probablemente adquiridas en el obrador de fundición londinense Edmund Fry & Co., la Real Imprenta de Niños

Fabricación de caracteres móviles

Para crear un tipo móvil se utilizaba una técnica completamente artesanal. Primero, era necesario fabricar un punzón de metal duro en cuyo extremo se tallaba el signo "en espejo", mediante un buril. Luego se procedía a la obtención de una matriz golpeando el punzón sobre un bloque metálico menos duro. Esta matriz se colocaba en un molde y era rellena con los metales para fundir los caracteres. Para la fundición se utilizaba una aleación de plomo, estaño y antimonio cuyas proporciones variaban de acuerdo con el fabricante.



Bando del 25 de Mayo de 1810: "Los Sres. del Excmo. Cabildo, Justicia y Regimiento de esta Capital...", Buenos Aires, Real Imprenta de Niños Expósitos, 1810.

1816
Dinero
CJ 846/580

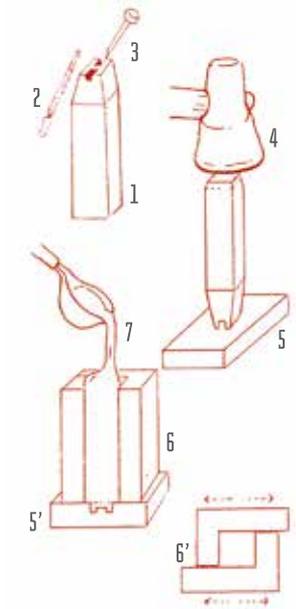
(350) 9- Julio 1916

72

ACTA DE INDEPENDENCIA

DECLARADA POR EL CONGRESO DE LAS PROVINCIAS-UNIDAS
EN SUD - AMERICA.

Acta de Independencia, impresa por Manuel José Gandarillas y Cía., 1816.



1 punzón, 2 lima, 3 buril, 4 troquelado de la matriz, 5 matriz, 5' matriz, 6 molde (vista lateral), 6' molde (vista superior), 7 aleación (plomo, antimonio y estaño)

Expósitos acompañó cada modelo gubernamental, hasta su paulatina decadencia, cierre temporario y reorganización, para convertirse en la Imprenta del Estado por decreto del gobernador Bernardino Rivadavia en 1824.

Por entonces funcionaban otras seis imprentas en Buenos Aires, ya que a partir del Estatuto Provisional del 5 de mayo de 1815 se dispuso su libre instalación. El 24 de julio de 1815, treinta y cinco años después de la apertura del taller de Expósitos, se inauguró una imprenta con el nombre de Manuel José Gandarillas y Cía. Su propietario fue un integrante del Cabildo, el comerciante Diego Antonio Barrios, y la dirección estuvo a cargo de Manuel José Gandarillas y Diego José Benavente. El gobierno de Ignacio Álvarez Thomas, director supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata, apoyó el nuevo emprendimiento dándole la edición de la *Gazeta*. Allí se imprimió a su vez el primer número de *El Censor*, publicación del gobierno que saldría hasta noviembre de 1816, el semanario *La Prensa Argentina* y algunos números de *El Redactor del Congreso Nacional*, otro periódico impreso antes en el taller de Expósitos. También el *Acta de la Independencia*. Además fue pionera en la producción de naipes.

NUM. 1.

EL REDACTOR

N. 48



EL CENSOR

NUM. 1º

GAZETA DE BUENOS=AYRES.

MARTES 5 DE NOVIEMBRE DE 1811.

*Rara temporum felicitate, ubi sentire quæ velis,
et quæ sentias, dicere licet.*

Tacito lib. 1. Hist.

Tipos, colonias e independencia

Las letterías arribaron de forma irregular a la Imprenta de Niños Expósitos, como en oleadas y desde distintos lugares. En su repertorio tipográfico se encontraban letras de diferentes estilos: romanas redondas y cursivas de corte antiguo, con sus caracteres numerales no alineados, también romanas de transición y modernas, y góticas de tipo *blackletter*. Contaban con ornamentos tipográficos de diferentes clases: abstractos, figurativos y de diseños especiales para guardas. A esto se sumaban signos matemáticos, astronómicos y zodiacales utilizados a modo de ornamentos.

ABCDEFGHIJ

KLMNÑOPQ

RSTVWXYZ

abcdefghijklmñ

opqrstuvwxyz

↓
Expósitos Redonda (de Fabio Ares,
diseñada a partir del estudio de la
Imprenta de Niños Expósitos)

EL OBSERVADOR

AMERICANO.



En 1817, tras la ida de Gandarillas hacia Chile, la razón social del establecimiento cambió a Imprenta de Benavente y Cía. En 1816, Vicente Pazos Silva abrió un taller denominado Del Sol y editó *La Crónica Argentina* y *El Observador Americano*. Más tarde abrió sus puertas la conocida Imprenta de la Independencia, de cuyas prensas saldrían numerosas piezas oficiales, algunos números de la *Gazeta* y el periódico *El Independiente del Sud*. Hacia 1819 comenzó a funcionar la Imprenta de Álvarez y Cía., que editó varios periódicos como *El Americano*, y al año siguiente apareció la Imprenta de Phoción. En 1822 se instaló la Imprenta del Comercio y, en 1823, la denominada Sres. Hallet y Cía., editores de *La Gaceta Mercantil*.

Por esos años, además de letras y ornamentos, llegaron a Buenos Aires desde Inglaterra una serie de figuras de latón o *cast metal*, una novedad que ya se utilizaba en Europa y que venía a suplir en parte la histórica falta de grabadores. A partir del gobierno de Rivadavia se produjo la apertura de varios talleres. Las prensas de madera se reemplazaron lentamente por las de hierro, que agilizaron la impresión y permitieron trabajar con papeles de mayor formato. Proliferó una gran cantidad de periódicos de corte político, y también abundaron las publicaciones burlescas, aunque todas de efímera duración. Hasta el año 1820 se editaron unos cien periódicos en la ciudad.

LA CRONICA



ARGENTINA.

SABADO 28 DE SEPTIEMBRE DE 1816.



La Crónica Argentina, impresa en taller Del Sol en 1816 por Vicente Pazos Silva.



EL AMERICANO.



DEL VIERNES 7 DE MAYO DE 1819.

El americano, impreso en la imprenta de Álvarez y Cia. en 1819.

INDEPENDIENTE DEL SUD.
Periodico Politico, Literario y Mercantil.

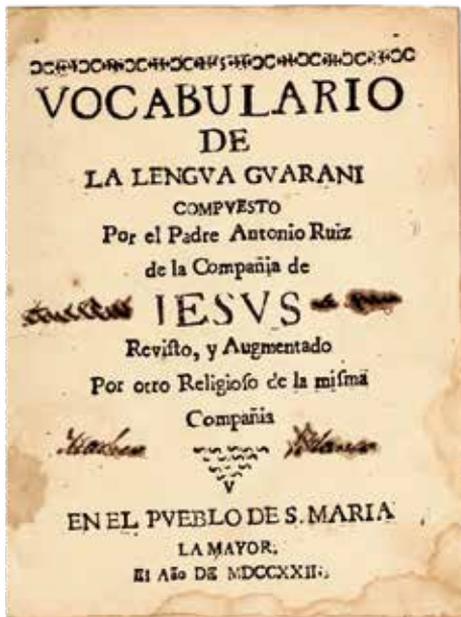
ABRIL. DOMINGO 5 DE 1818.

Nº. 2.

Independientes del Sud, impreso en la Imprenta de la Independencia.

La imprenta guaranítica

La imprenta guaranítica o imprenta de las misiones fue construida a fines del siglo XVII en la localidad de Loreto y pertenecía a la misión jesuítica de la Candelaria. El historiador Juan Carlos Balmaceda dice al respecto: "Esta imprenta será la única de origen americano, hasta la fecha, y la primera en la región. Lamentablemente nunca se ha valorado suficientemente este aspecto único y básico como resultado de tanto esfuerzo, enfatizando los aspectos positivos de los mentores y subvalorando el de los indígenas". La temática de sus ediciones era de orden religioso; muchas veces eran destinadas a acercar la palabra evangelizadora en idioma guaraní a los habitantes originarios de la región. También las hubo de carácter educativo, entre la que se destaca una obra de gran trabajo tipográfico: el *Vocabulario de la lengua guaraní* del padre Antonio Ruiz de Montoya, publicado en el año 1722.



Antonio Ruiz de Montoya, *Vocabulario de la lengua guaraní*, Santa María la Mayor, 1722.

"Aparte de su gran valor como obra de lingüística, este libro, después del primitivo salido de la prensa de la imprenta guaranítica, representa su mayor esfuerzo aunque la impresión sea más descuidada. Es un grueso volumen en 4°, con dos fojas sin foliar, incluso la portada, y 589 páginas de texto a dos columnas. Las licencias están expedidas por el obispo de Buenos Aires el 19 de abril de 1722, y por el propósito provincial residente en Córdoba del Tucumán el 15 de noviembre del mismo año".

Bartolomé Mitre, "Orígenes de la imprenta argentina".

BEHCTE

P 7

EM GN
ESTEDNEAN

MELNCATO

BSH(*)LDN

D



A





SENEFELDER Y LA NUEVA IMPRESIÓN QUÍMICA

Por Lorena Pradal*

En 1796 Alois Senefelder sentó las bases de lo que él mismo denominó en un principio “nueva impresión química”. Se refirió de este modo a la naturaleza de la litografía, que basa sus principios en la repulsión entre la grasa y el agua, al establecer zonas hidrófilas y oleófilas. La litografía — del griego *lito*, piedra, y *graphos*, escritura— utiliza como soporte y matriz la caliza, que se extrae en su mayoría de la canteras de Solnhofen en Alemania. Podríamos hablar mucho sobre las características físico-químicas que se producen al manipular estas piedras, referir también que las mismas datan del período jurásico y que sus propiedades se basan en poseer más de un noventa por ciento de carbonato de calcio.

Los primeros usos de esta técnica planográfica estuvieron ligados a la impresión de partituras, asociándose Senefelder a dos importantes editores: Franz Johannes Gleißner en Múnich y más tarde Johann Anton André, en la ciudad de Offenbach. En este proceso, el mismo Senefelder se encargó de fabricar una tinta especial para dibujar sobre las piedras —compuesta esencialmente por cera de abejas, sebo purificado y pigmento—, un prototipo de prensa litográfica y herramientas específicas para trabajar

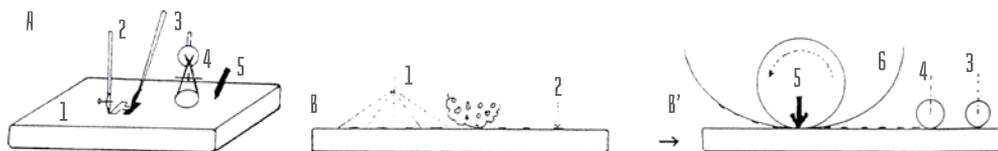
*Grabadora, litógrafa, artista plástica y docente.

adecuadamente. Muchas fueron las tribulaciones e inconvenientes que cruzaron su camino, pero su capacidad visionaria, investigación activa y perseverancia superaron las más diversas dificultades en función de poner al servicio de todos esta técnica que democratizaría la producción de conocimiento ligada al texto y la imagen. Ya alrededor de 1815, Senefelder imagina y escribe sobre la posibilidad de reemplazar la caliza por metal, haciendo más liviana y accesible la técnica, y dejando abierta la posibilidad para lo que luego sería la zincografía y posteriormente el *offset*, como lo conocemos actualmente.

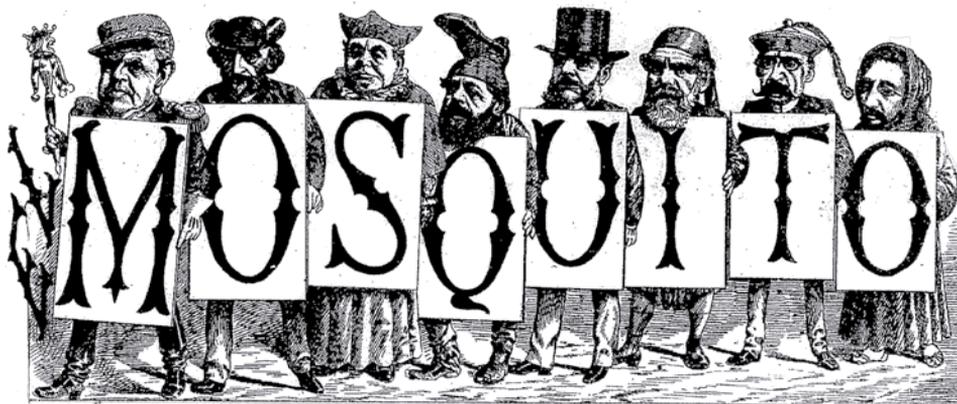
En nuestro país, la litografía fue introducida por el suizo César Hipólito Bacle alrededor de 1828, quien recibió el nombramiento único de “Litógrafo del Estado”, habiendo registrado, además de retratos de diversos próceres, los usos, costumbres y oficios de Buenos Aires. Su esposa,

Técnica litográfica

El principio de la impresión litográfica se basa en la repulsión entre la grasa y el agua. Se utiliza para su realización una piedra caliza plana en la que se trazan las marcas a imprimir con pincel o pluma con tinta grasa o bien con crayón. Esta técnica trajo aparejada cierta libertad que no daba la imprenta de tipos móviles, puesto que palabras e imágenes eran dibujadas a mano. La litografía no era compatible con la imprenta tipográfica. Primero debía imprimirse el texto en la prensa y luego las imágenes se estampaban en la litografía. Esta técnica permitió la reproducción en serie de manera más económica y veloz.



A) 1 superficie de piedra, 2 tiralíneas, 3 pincel, 4 compás, 5 lápiz. B) 1 humedecimiento, 2 dibujo
B') 3 rodillo humedecedor, 4 rodillo entintado, 5 cilindro de impresión, 6 papel



1793.

30 de Marzo.

NACIMIENTO

Del Exmo. Señor Gobernador y Capitan

GENERAL DE LA PROVINCIA,

JEFE SUPREMO DEL ESTADO BRIGADIER

D. JUAN MANUEL DE ROSAS.

Calendario federal conmemorativo del nacimiento de Juan Manuel de Rosas. Colección Museo Histórico Cornelio de Saavedra de la Ciudad de Buenos Aires.





El Museo Americano: Libro de Todo el Mundo, Buenos Aires, Imprenta del Comercio y Litografía del Estado, 1835-1836.



Fantasia

Los caracteres de fantasía son los que están adornados con filetes, rasgos, símbolos o figuras, inspirados en las caligrafías clásicas o manuscritos corrientes. Estas familias tipográficas también son llamadas experimentales puesto que generan una nueva versión de los caracteres tipográficos móviles y se alejan de las normas establecidas en las familias tipográficas. Las hay dibujadas a mano, en madera y también fundidas.



Tipografía Lady René de Laura Varsky

Andrea Macaire de Bacle, además de ser su colaboradora, realizó también retratos a mano, lo que la convirtió en la primera mujer en Argentina en desarrollar este oficio en un universo plenamente masculino como lo era el de la imprenta. La litografía sirvió de medio para diversos usos y temas, como partituras, documentos bancarios, retratos, etiquetas, reproducciones de obras de arte y, en el campo popular, diversas sátiras que reflejaban el espíritu y los cambios sociales del momento. Podríamos citar especialmente aquí al semanario *El Mosquito*, que con mucha calidad reflejaba las turbulentas pugnas políticas de la época. Si bien la litografía hoy día es una técnica obsoleta para la industria, no es así en las artes, donde tiene plena existencia como lenguaje vivo y es utilizada por miles de artistas alrededor del mundo, que buscan explorar y repensar nuevas formas de hacer arte y adquirir oficio.

La litografía no es magia, es conocimiento.

La litografía no es una receta, es entendimiento.

La litografía no es solo una técnica, es un lenguaje.



Consignas militares dadas por Rosas en el río Colorado, durante la campaña del desierto en los años 1833 y 1834 y usadas como santo y seña. Fueron impresas en julio de 1849 como elementos propagandísticos con motivo de la Fiestas Julias (celebración del 9 de Julio) realizadas en San Fernando, provincia de Buenos Aires. Colección Museo Histórico Cornelio de Saavedra de la Ciudad de Buenos Aires.

¡VIVA LA CONFEDERACIÓN!

¡MUERAN LOS SALTADORES!

AL NUEVE DE ABRIL

SALTO DE LA MUERTE

RACION ARGENTINA!

VAGES UNITARIOS!

E DE JULIO

LUD.

RR

LOS HEREDEROS DE GUTENBERG EN LA ARGENTINA

Por Patricio Gatti*

Pensar en la historia de la tipografía en nuestra tierra es pensar en la historia del libro y sus imprentas. Cuando a fines del siglo XVII se afianza el manejo de la fundición de hierro, la imprenta se transforma, crece, aunque su esencia no cambia. El invento de Gutenberg fue la tipografía movable que se puede imprimir con una cuchara, con una rudimentaria prensa de madera o con una sofisticada prensa automática. Lo revolucionario es la tipografía, las prensas solo posibilitan la velocidad de producción. Sería como la voz del cantante y el micrófono que la amplifica.

En el año 1800, Charles Stanhope fabrica la primera prensa íntegramente en fundición de hierro y empieza una nueva etapa en las imprentas. Las prensas de madera, que no habían sufrido ninguna modificación por trescientos cincuenta años, tenían una pequeña área de impresión, debido a la baja resistencia del material con el que estaban construidas. La Stanhope podía imprimir formatos mucho más grandes o pequeños formatos en puestas de más páginas. Era un sistema muy parecido al originario de madera pero más fuerte. Pero el reinado de estas prensas, las Iron Handpresses (Stanhope, Albion, Washington, Columbian, Dingler, etc.), duró poco. Para los grandes volúmenes de trabajo, llegaron rápidamente las prensas rotativas, y para

*Impresor de libros artesanales y efímeros, fotógrafo, docente y restaurador de imprentas históricas.

los pequeños, las minervas. Cambió el tamaño del parlante pero la canción la seguía cantando Gutenberg: lo más importante técnicamente seguían siendo los tipos móviles. Todo ese progreso llegó a estas tierras y de eso hablaremos, sin por ello olvidar la heroicidad e importancia de los verdaderos fundadores de la imprenta argentina, los padres misioneros Juan Bautista Neumann y José Serrano.

Pasaré por alto la imprenta del colegio Monserrat, la imprenta de naipes del emigrado chileno Manuel José Gandarillas (1815), también la de Juan Nepomuceno Álvarez (1819) o Phocion (1820), las del Comercio, Halley y Cía., Argentina y del Sol.

Durante el siglo XIX, son destacables la reorganización de la Imprenta de Niños Expósitos en Imprenta del Estado, en la época de Bernardino Rivadavia, y la instalación de los primeros talleres litográficos de César Hipólito Bacle y Juan Bautista Douville. Asimismo no se puede pasar por alto el importante trabajo realizado por Pedro de Angelis, director de la Imprenta de la Independencia, luego Imprenta del Estado. Ya a mediados de siglo, la imprenta despierta de una etapa aletargada cuando aparecen en escena Benito Hortelano, Carlos Casavalle y José Alejandro Bernheim.

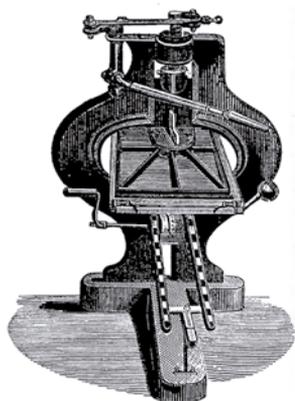
Pero quiero enfocarme en tres grandes imprentas de la época: la de Pablo Emilio Coni, la de Jacobo Peuser y la de Guillermo Kraft, y en algunas otras pequeñas pero no por eso menos importantes.



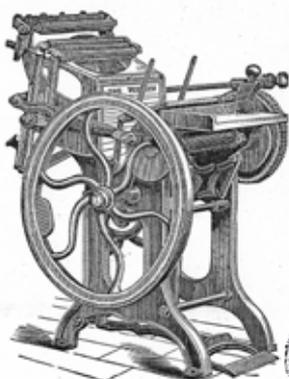
J. B. Douville, *Voyage au Congo et dans l'intérieur de l'Afrique équinoxiale*, Paris, Jules Renouard, 1832.



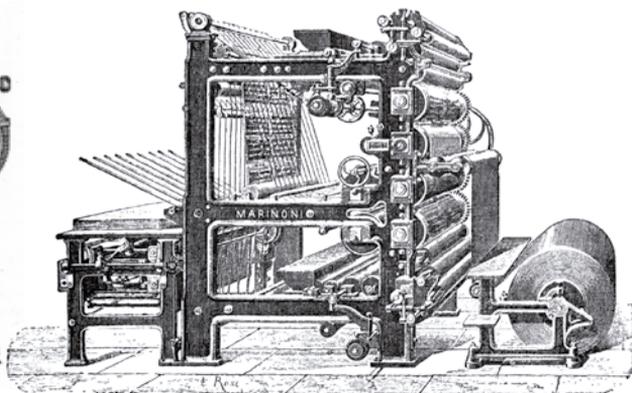
César Hipólito Bacle, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Impresores Litográficos del Estado, 1946.



↓
Prensa de Stanhope



↓
Minerva



↓
Prensa rotativa

MANUAL
DE TIPOGRAFIA

PARA USO DE LOS

TIPÓGRAFOS DEL PLATA,

POR

D. BENITO HORTELANO.

Caballero de la Real y distinguida Orden de San Fernando y antiguo impresor y Editor
de Madrid y Buenos Aires.



BUENOS AIRES.

Imprenta ESPAÑOLA—Maipú, 31.

1865.

Editores extranjeros

A fines del siglo XIX la producción de libros de Buenos Aires estaba a cargo de impresores-libreros, además de editores.

Con la inmigración masiva se crearon las condiciones materiales y organizativas asociadas a una fuerza de trabajo calificada que propició el desarrollo de la industria gráfica porteña. En este período se destacan el español Ángel Estrada y los alemanes Guillermo Kraft y Jacobo Peuser, considerados pioneros en la introducción de tecnología para las artes gráficas.

Estrada impulsó la fundición local de tipos móviles, lo que le dio un crecimiento a las artes gráficas. Es muy recordado, además, por su actividad en la producción editorial, especialmente en la publicación de material educativo.

La litografía, imprenta y taller de encuadernación Guillermo Kraft comenzó a funcionar en 1864 y se transformó en uno de los establecimientos más importantes de la industria nacional. Fue reconocida en todo el continente por su perfeccionada técnica de impresión policroma, sus fototipias, por la impresión del papel moneda, estampillas, títulos, etc. La casa introdujo las primeras máquinas rotativas y fue pionera en la utilización de máquinas para composición de monotipos. La introducción de esta tecnología derivó en una división del trabajo en los talleres.

Jacobo Peuser fue un precursor en la introducción de la linotipia, empleada por primera vez en la novela *Hania* de Enrique Sienkiewicz, publicada en 1898.

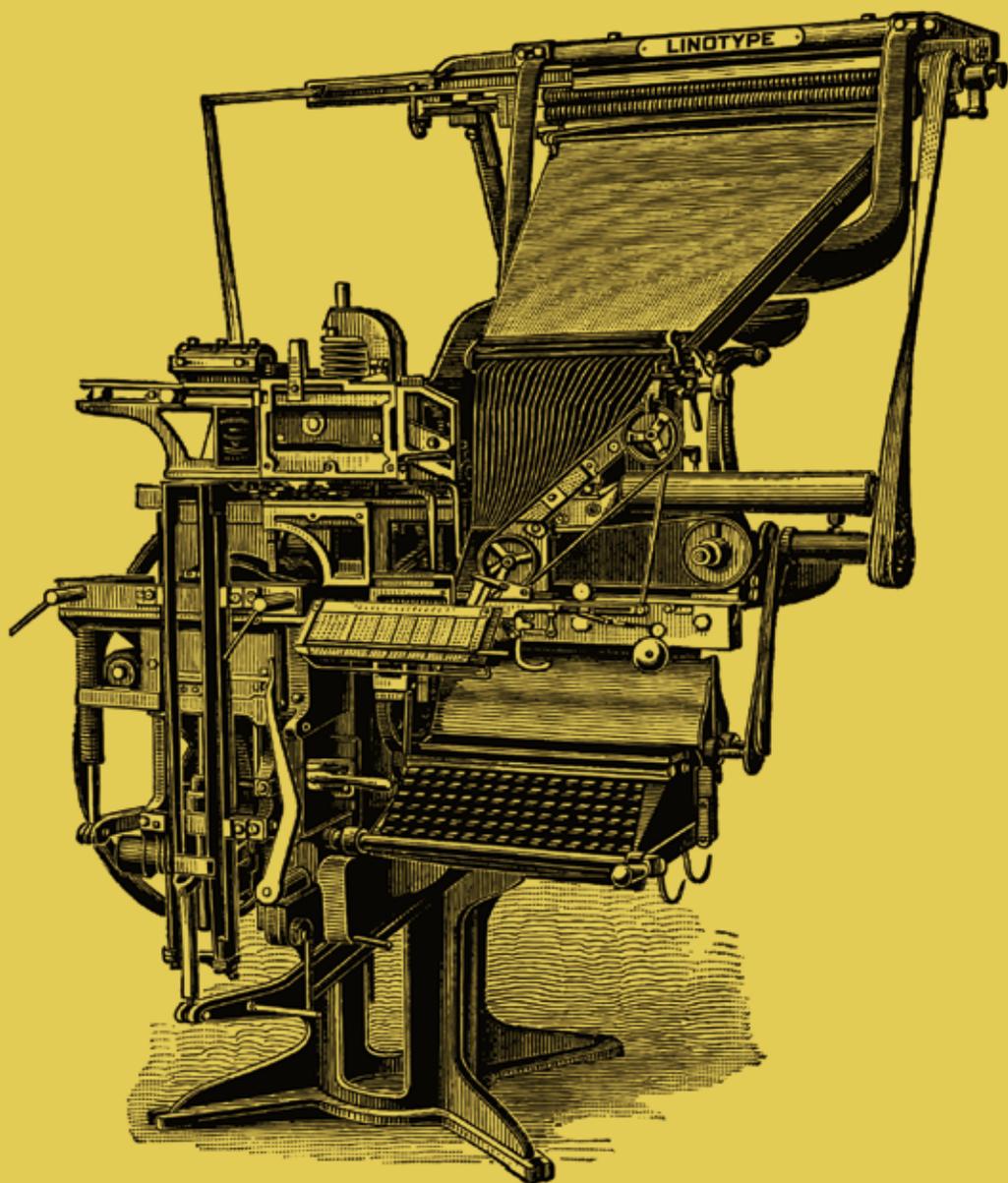
La librería y casa editora de Jacobo Peuser, que ofrecía impresión, litografía y encuadernación, se fue ampliando hasta convertirse en el primer establecimiento de papelería y artes gráficas de América del Sur. En estos "talleres" se realizaban todas las etapas de la producción, desde la composición tipográfica, la fotocomposición, la maquetación o compaginación y la impresión, hasta la encuadernación de libros.

Pablo Emilio Coni, familia de impresores

En épocas de la fiebre del oro en California, el joven francés Coni se embarcó para "hacer la América", de París a San Francisco, vía el Cabo de Hornos. Al llegar el barco a Montevideo no pudo seguir viaje por su lamentable condición. Allí quedó varado el joven impresor, donde conoció a exiliados y políticos argentinos, entre los que se encontraba el gobernador de Corrientes Juan Gregorio Pujol, gracias a quien finalmente modernizó la Imprenta del Estado en esa ciudad, que estaba en malas condiciones. Desde entonces, tuvo una prolífica labor en la impresión de periódicos, folletos, libros de enseñanza, biografías, anales, calendarios perpetuos y folletines. Editó libros, entre los que se cuentan *La novia del hereje*, de Vicente Fidel López, *Cantos del peregrino*, de José Mármol, y *Cuentos*, de Vicente G. Quesada. También realizó traducciones de Lord Byron, Alphonse de Lamartine, Eugène Sue y de su amigo Alexandre Dumas. Además imprimió la primera estampilla y el texto de la Constitución Nacional. Entre 1853 y 1859 trabajó en Corrientes. En 1863 ya se encontraba instalado en Buenos Aires, en la calle Cangallo, entre San Martín y Reconquista. Con el paso del tiempo la imprenta cambió varias veces de nombre, pero siempre mantuvo un crecimiento sostenido. La necesidad de espacio lo obligó a Coni a mudarse a una nueva sede en la calle Perú. El destino hizo que la familia Coni se salvara de la epidemia de fiebre amarilla que



Timbre postal y Constitución de la Confederación Argentina impresos por Pablo Emilio Coni.



LINTYPE THE FILM

IN SEARCH OF THE EIGHTH WONDER OF THE WORLD

1874 V.

Cuerpo 40. No. 3.

Enseñanza
REPÚBLICA

Garamonda No. 166. Cuerpo 40.

3 Epoca 6
RUMBOS

Renaissance No. 167. Cuerpo 48.

La España.
\$ 1850
PRENSA

Depósito Moreno 147-149 Fundición Belgrano 204.

BUENOS-AIRES.

devastó Buenos Aires y principalmente el barrio de San Telmo, gracias a que se habían mudado a una quinta en San José de Flores.

Para mencionar algunos otros trabajos que pasaron por su taller, podemos incluir el periódico de sátira política *El Mosquito*, el *Proyecto del Código Civil para la República Argentina*, de Dalmacio Vélez Sarsfield, el *Método de lectura gradual*, de Domingo Faustino Sarmiento, obras de Carlos Guido Spano, Martín Coronado y Calixto Oyuela, y *La vuelta del Martín Fierro*, de José Hernández.

Durante aquellos años, Pablo Emilio Coni fue invitado a ser el representante exclusivo de Linotype, una máquina de composición tipográfica en caliente que fundía líneas, creada por Ottmar Mergenthaler. Coni rechazó esa invitación por considerar que la composición a mano realizada por cajistas con experiencia era de mayor calidad que la mecánica. (Este tema es suficiente como para escribir un extenso trabajo sobre refinamiento tipográfico, aunque no es el momento).

En 1916, uno de los hijos de Pablo Emilio Coni, Pablo Francisco, creó la Imprenta de la Universidad de Buenos Aires. Su padre, fundador de una dinastía de impresores, había muerto en 1910.



La tipografía Chaucer en *Of the Friendship of Amis and Amile*, de William Morris, Londres, Kelmscott Press, 1894.

Arts & Crafts

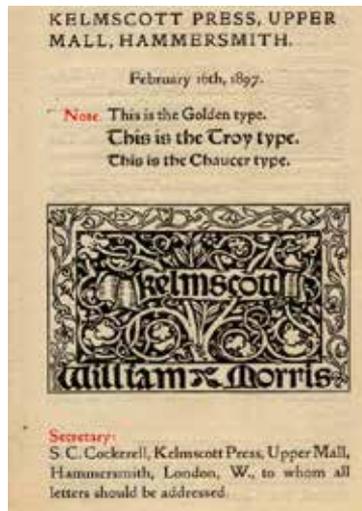
Este movimiento surge en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XIX, en respuesta a un mundo cada vez más mecanizado que imponía un “estilo industrial”. Proponía que el arte debía estar al alcance de todos y no solo de una minoría elitista. En este grupo se destacó William Morris, escritor, político y artesano que revolucionó las artes visuales. Arts & Crafts se destacó por la búsqueda y combinación de tipografías con formas más naturales. Estas composiciones se distinguían por ser simétricas y ordenadas, teniendo como base el arte de la arquitectura, y su ornamentación se apreciaba fundamentalmente en las letras mayúsculas.

Casa Jacobo Peuser

La familia Peuser se trasladó desde Camberg, Alemania, a la Argentina a fines de 1850. No pasó mucho tiempo para que el joven Jacobo Peuser empezara a destacarse. Radicado en Buenos Aires, después de un breve paso por Paraná y Rosario, fundó el primer diario en alemán: el *Periódico Argentino Alemán*. Tuvo su fundición de tipos. A partir de 1887 editó la famosa *Guía Peuser* para saber cómo trasladarse de un punto al otro del país. Al año siguiente publicó el *Almanaque Peuser*, una especie de antología literaria. En sus páginas aparecieron Bartolomé Mitre, Miguel Cané, Carlos Guido Spano, Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Ricardo Palma, Lucio V. Mansilla, Leopoldo Díaz, José Enrique Rodó, Miguel Navarro Viola, Juana Manuela Gorriti, Eduardo Wilde, Julio Herrera y Reissig, Ricardo Jaimes Freyre, Francisco Grandmontagne y Estanislao del Campo. Acompañaban a estas obras literarias ilustraciones de José María Cao, Manuel Mayol, Francisco Rodríguez Marín, Francisco Fortuny, Arturo Eusevi, Luis Palao, Cecilio Plá, Carlos Ángel Díaz Huertas y Juan Pons. El enorme taller estaba en el barrio de Barracas, en la calle Patricios. Imprenta, litografía, grabado, papelería y libros comerciales eran su materia. A esto sumaron textos de enseñanza y manuales.

William Morris

La primera fuente que diseñó William Morris fue denominada Golden. Para crearla, primero dibujó varias veces cada una de las letras a gran escala y luego las fotografió para ir reduciéndolas al tamaño del cuerpo original. Una vez que revisó y modificó cada uno de los diseños los envió a un grabador de punzones que se encargó de realizar la última fase del proceso. El tipo Golden se grabó en un cuerpo grande de 14 puntos y significó la respuesta de Morris a la tipografía inglesa que, desde su perspectiva, se había estancado y degradado.



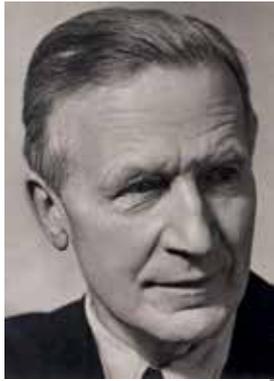
William Morris



Detalle de muestras de las tipografías Chaucer, Troy y Golden, diseñadas por William Morris, y el logotipo de Kelmscott Press, 1897

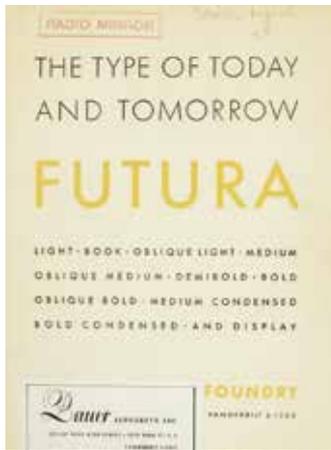
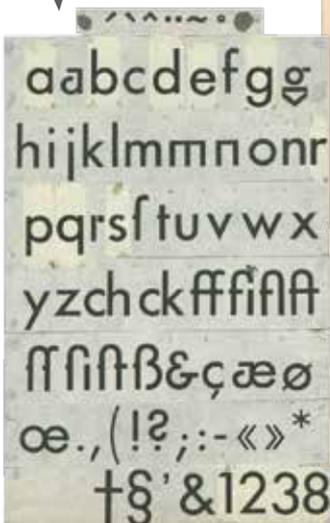
Futura

La Futura (1927) fue diseñada por el alemán Paul Renner. Es una tipografía basada en formas geométricas (rectas, cuadrados y círculos), representativas del estilo visual de la Bauhaus. Tiene una apariencia limpia y clara y su uso es apropiado para anuncios, carteles, rótulos y tapas de libros.

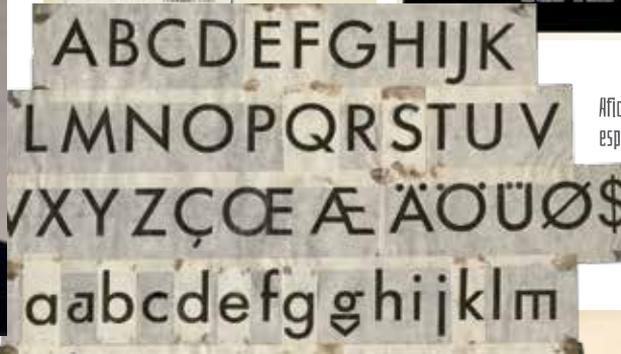


Paul Renner

Prueba de galera de la Futura, 1927/1928



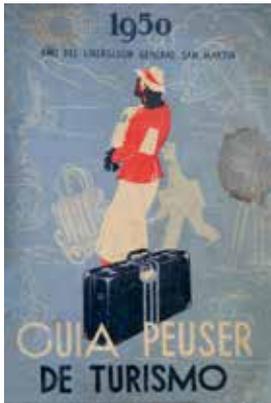
Afiche de 2001: Odisea del espacio, de Stanley Kubrick, que utiliza la Futura



Especimen de la Futura Bold Condensed



Almanaque Peuser, 1888.



Guía Peuser de Turismo, Año del Libertador General San Martín, 1950.



Guía Peuser Metropolitana de Transportes y Turismo, 1965.

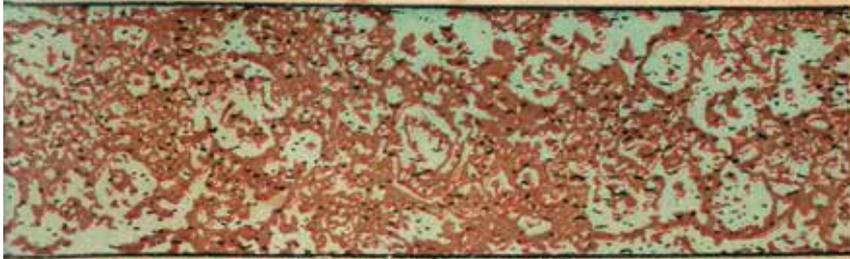
En 1889 Peuser fue premiado en la Exposición Universal realizada en París con la gran medalla de oro por su labor en las artes gráficas.

En 1881 imprimió su primer gran libro, *Viaje al país de los araucanos*, de Estanislao S. Zeballos. Algunos otros títulos importantes salidos de estas prensas fueron: *Obras poéticas*, de Olegario V. Andrade; *Santos Vega, Aniceto el Gallo y Paulino Lucero* de Hilario Ascasubi; *Las beldades de mi tiempo*, de Santiago Calzadilla; *Sonetos*, de Leopoldo Díaz; *Hojas al viento*, de Carlos Guido Spano; el *Infierno de la Divina Comedia*, de Dante Alighieri; *Horacianas*, de Bartolomé Mitre; *Montaráz*, de Martiniano Leguizamón; *Cuentos guaraníes y Cuentos quichuas*, de Felisberto de Oliveira César; *Novelas y fantasías*, de Roberto J. Payró; *Por mares y por tierras*, de Eduardo Wilde, etc.

En 1898 imprimió además el primer libro en América Latina compuesto en linotipo, *Hania*, de Enrique Sienkiewicz. Jacobo Peuser murió el 8 de noviembre de 1901 a la edad de 58 años. En 1943, al cumplirse el centenario de su nacimiento, Casa Peuser editó un hermoso libro, *Don Jacobo Peuser. Rasgos salientes de su vida y su obra*. Al año siguiente, el 15 de junio de 1944, inauguró en Florida 750 el Salón Peuser, y para la ocasión hablaron Martín S. Noel, Ezequiel Martínez Estrada y Julio Rinaldini.

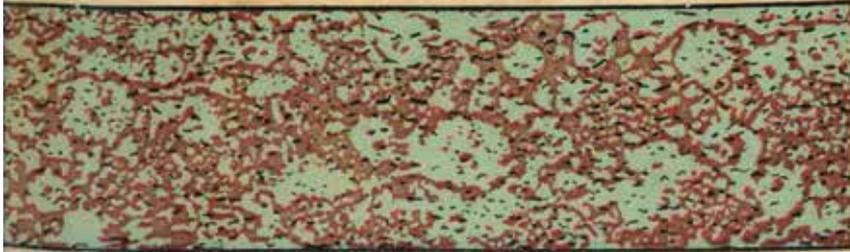
Una anécdota curiosa: según leemos en el colofón, el 2 de octubre de 1944 aparece la impresionante edición de *Los Santos Evangelios de Nuestro Señor Jesucristo* como homenaje al IV Congreso Eucarístico Nacional. Esta se adelantó una semana a la misma obra que en gran formato editara la casa Guillermo Kraft. La edición de Casa Peuser fue realizada en cuarto mayor e ilustrada con ciento ochenta y seis xilografías de Víctor Luciano Rebuffo. Una característica excepcional de la publicación fue el hecho de que se imprimieron seis ejemplares en pergamino, un detalle muy apreciado por los coleccionistas. Aunque merezca mucho más que una simple mención, y para el asombro de unos pocos, lo mismo ya había ocurrido varios años antes, para más precisión en 1929, con el libro *Las parábolas*, de José Enrique Rodó. En aquel momento la gran impresora de libros artesanales Elvira Suffern Arteaga de San Martín imprimió dos ejemplares en pergamino.

OBRAS DE ENRIQUE SIENKIEWICZ 216404



HANIA

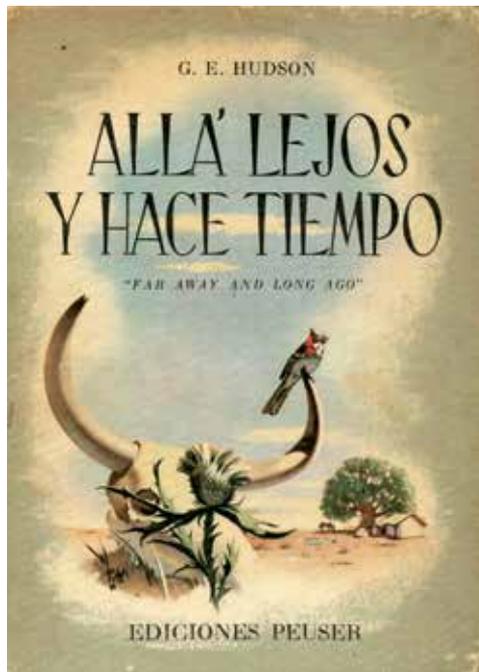
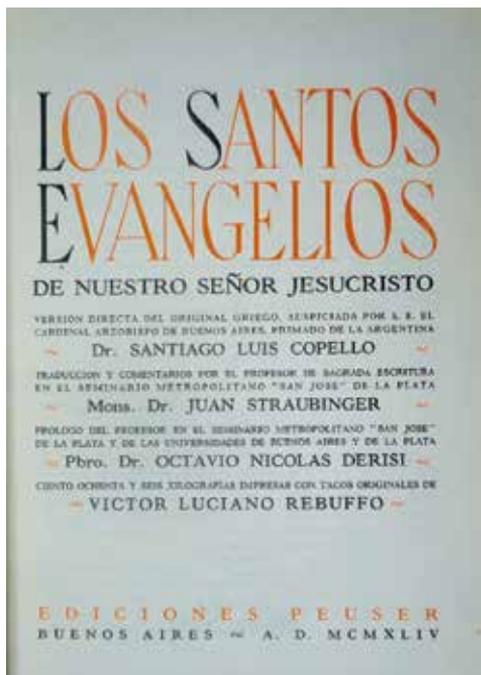
Traducción del polaco por F. José Bialostocki



BUENOS AIRES

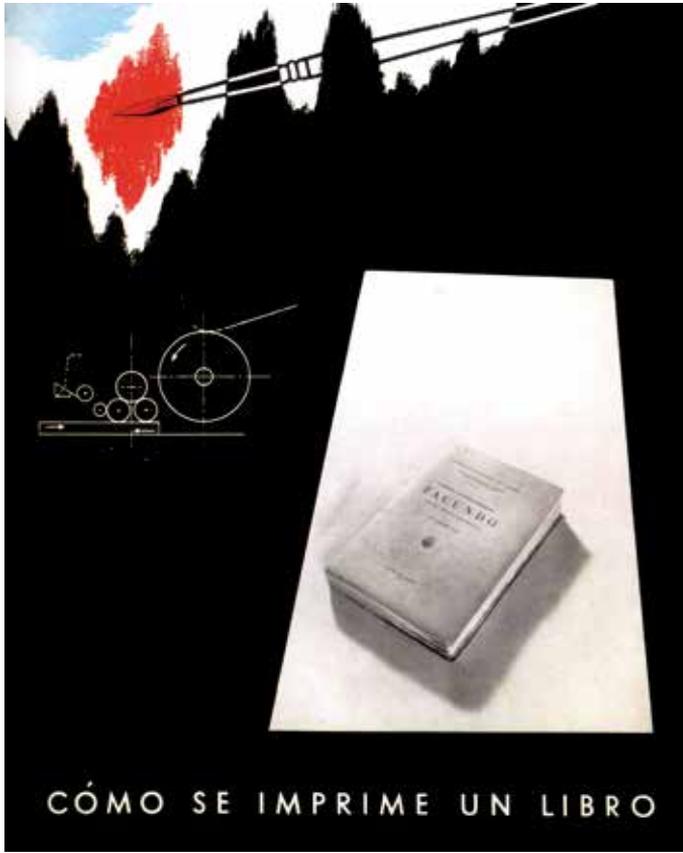
1898

Guillermo Enrique Hudson, *Allá lejos y hace tiempo*,
Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1939.



Los Santos Evangelios de Nuestro Señor Jesucristo,
Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1944.

Entre algunos otros títulos que salieron de esas prensas pueden mencionarse el *Fausto* de Estanislao del Campo, con ilustraciones de Eleodoro Marengo; *Allá lejos y hace tiempo*, de Guillermo Enrique Hudson, con ilustraciones de María Teresa Gutiérrez Salinas; *Bamba*, de Ataliva Herrera, con ilustraciones de Francisco Santos; *La gloria de Don Ramiro*, de Enrique Larreta, ilustrado por su autor; *Equitación gaucha en la Pampa y Mesopotamia*, de Justo P. Sáenz, ilustrado por Amadeo Arteyata, Jorge D. Campos y Eleodoro Marengo; y las cuatro obras de Alfredo Taullard: *El mueble colonial sudamericano*, *Platería sudamericana*, *Los planos más antiguos de Buenos Aires* y *Nuestro antiguo Buenos Aires*.



Cómo se imprime un libro, Buenos Aires, Imprenta López, 1942.

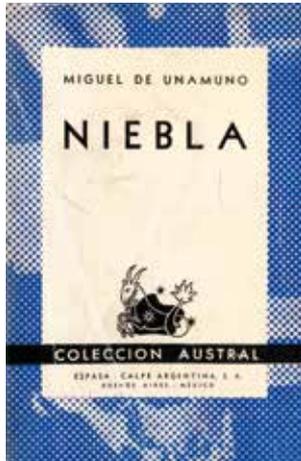
Attilio Rossi: precursor de la vanguardia tipográfica en Argentina

Las sobrecubiertas de la colección Austral de Espasa-Calpe siguen siendo aún hoy emblemáticas y reconocibles por los lectores hispanohablantes. El italiano Attilio Rossi fue su diseñador. Concibió un fondo fotográfico con una lineatura de trama muy gruesa que se vuelve ilegible. El emblema que dibujó para la colección es una representación del signo de Capricornio con la aleta de la cola transformada en una hoja de árbol. Las tipografías que combinó en los primeros títulos fueron la Futura y la Erbar Grotesk.

Isotipo de Espasa-Calpe diseñado por Attilio Rossi

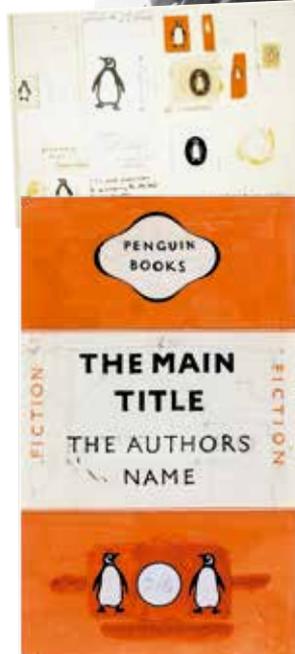
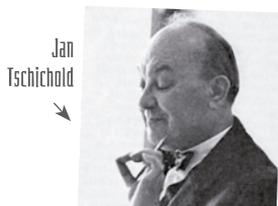


Colectión Austral



Jan Tschichold

Jan Tschichold fue un modernista y entusiasta de la Bauhaus, es considerado una de las influencias tipográficas más poderosas del siglo XX. En su obra *La nueva tipografía* se exponía por primera vez la normalización de las prácticas relacionadas con el uso moderno de la tipografía. En 1947 aceptó la propuesta de Penguin Books para rediseñar las portadas de sus libros y así formuló unas reglas conocidas como *Penguin composition rules* que servían para que la comunicación entre el autor y el lector fuera más precisa, ya que se detallaban los márgenes, títulos, adornos y símbolos que aparecían en los libros. Tschichold creó cerca de quinientas portadas para la editorial Penguin.



Editorial Guillermo Kraft

En 1864, un hábil dibujante litógrafo alemán fundó un pequeño taller gráfico en la calle Reconquista 83, que años más tarde se convertiría en una de las principales imprentas de nuestro país. A ese modesto taller concurría el entonces presidente de la nación, Bartolomé Mitre, mientras las prensas imprimían su *Historia de San Martín*.

Al fundador, Guillermo Kraft, lo sucede en 1893 su hijo Guillermo y este es quien le da gran impulso a la empresa, hasta su muerte en 1936. Lo sucede la tercera generación, y es su hijo, de igual nombre, quien asume la presidencia del directorio, acompañado por sus hermanos Alberto y Oscar. Un dato importante: en 1914, Kraft era la segunda imprenta en cantidad de personal. Contaba con quinientos empleados, y era solo superada por la Compañía General de Fósforos que tenía novecientos. Por los años cuarenta llegaría a los mil setecientos cincuenta trabajadores, aproximadamente.

Esta empresa fue una gran introductora de desarrollo tecnológico. Con ella llegó la primera prensa litográfica recordada como "La Adela". También las primeras prensas *offset*, cuyos trabajos incluyeron libros, estampillas, cupones de crédito, billetes, títulos y acciones, las primeras libretas de enrolamiento, mapas, planos, entre muchos otros tipos de piezas gráficas.

Entre los trabajos de alta producción se cuenta la *Guía Kraft*, editada desde 1885 —luego devenida en el *Anuario Kraft*—, como así también *Quién es quién en la Argentina*, guía que compilaba biografías de personas destacadas, editada entre 1939 y 1943, que revestía un alto interés desde el punto de vista social y comercial.

En medio de esta actividad industrial, la pasión por el libro como instrumento de cultura impulsó a los Kraft a concretar ediciones especiales con ejemplares de cabeza en tiradas reducidas, las cuales fueron muy valoradas por los coleccionistas bibliófilos. Se destacan algunos tomos de la colección Itinerario Poético Argentino: *Córdoba azul*, de Arturo Capdevila; *Buenos Aires. Ciudad, pueblo, campo*, de Baldomero Fernández Moreno; *Mendoza la de mi canto*, de Alfredo Bufano; *Catamarca en cielo y tierra*, de Luis Franco; *Salta. Su alma y sus paisajes*, de Juan Carlos Dávalos; *Santa Fe*, de José Pedroni; y *San Juan*, de Antonio de la Torre. Agreguemos como destacados *El libro del bosque*, de Arturo



Papel moneda impreso por la editorial Kraft, Buenos Aires, 1914.

Capdevila; *Plenitud*, de Pedro Miguel Obligado; *Zogoibi y La gloria de don Ramiro*, de Enrique Larreta; *El país de la selva*, de Ricardo Rojas; *Hechizo en la montaña*, Monteagudo y *Por donde corre el Zonda*, de Juan Pablo Echagüe. Es ineludible mencionar *El patio de la noche*, de Pablo Rojas Paz; *Canto a Buenos Aires*, de Manuel Mujica Láinez; *Pájaros nuestros*, de Juan Burghi; *Memorias de un hombre de teatro*, de Enrique García Velloso; *Cinco dandys porteños*, de Pilar de Lusarreta; *Recuerdos de la vida literaria*, de Manuel Gálvez; *Evocaciones porteñas*, de Gastón Federico Tobal; *El ombligo del mundo*, de Ramón Pérez de Ayala; *Arbaces, maestro de amor*, de Arturo Capdevila; *Cuentos y leyendas del Río de la Plata*, de Fernán Silva Valdez; *Fausto*, de Estanislao del Campo; *Vocabulario y refranero criollo*, de Tito Saubidet; *De Palermo a Montparnasse*, de Alejandro Sirio; *Muchacho de San Telmo*, del Vizconde de Lascano Tegui; *Supersticiones del Río de la Plata*, de Daniel Granada; *Parva*, de Baldomero Fernández Moreno; *Campo de Buenos Aires*, de Miguel D. Etchebarne; *Montaigne*, de Ricardo Sáenz Hayes; *Martín Fierro*, de José Hernández; y *América la bien llamada*, de Roberto Levillier. Otro hito importante de la editorial Kraft fue la edición de *Allá lejos y hace tiempo*, de Guillermo Enrique Hudson,

Familia tipográfica

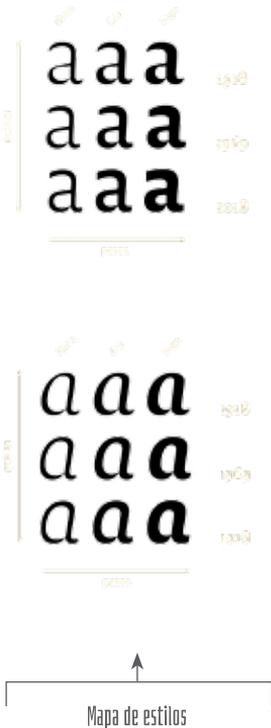
Un conjunto de signos alfabéticos y no alfabéticos que comparten características comunes, tanto en su estructura como en su estilo, conforman una familia tipográfica. Cada una de ellas está compuesta por letras mayúsculas, mayúsculas tildadas, ligaduras mayúsculas, y lo mismo en su versión minúscula. También contiene los signos no alfabéticos, que son los números, signos de puntuación y signos comerciales.

Reforma de PampaType



Anuario Kraft. Gran guía general de la América del Sur, tomo IV, Buenos Aires, Kraft, 1947.

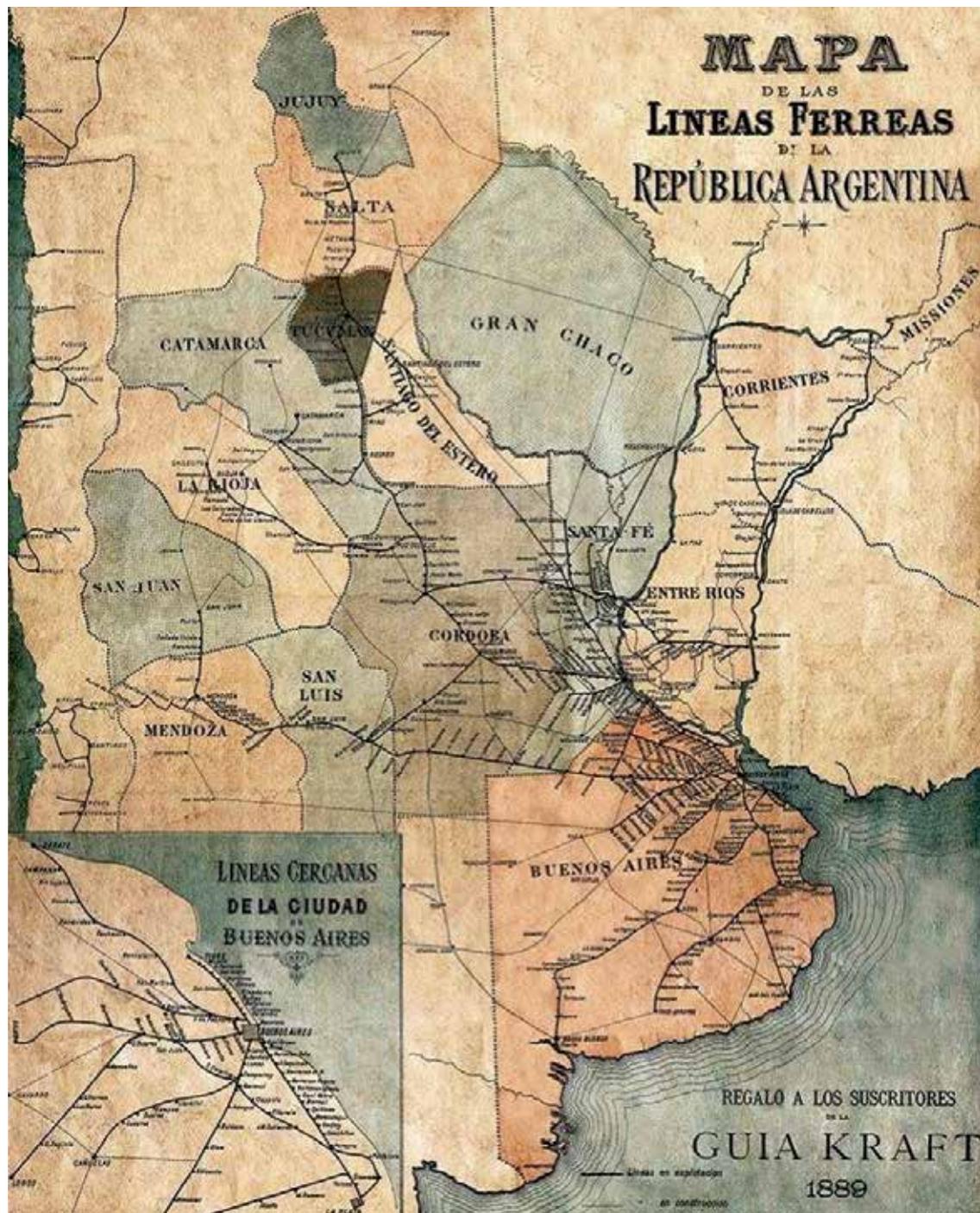
Álbum de vistas y costumbres de la República Argentina desde el Atlántico hasta los Andes, con fotos de Christiano Junior tomadas entre 1873 y 1875.



publicado como *Far Away and Long Ago* para The Limited Edition Club de Nueva York. Es muy importante destacar que imprimían referentes internacionales del libro artesanal para este grupo de coleccionistas. Esto posiciona a Kraft en el grupo de las mejores imprentas del mundo dedicadas a la impresión de libros “cuidados”. Dicha edición tuvo una tirada de mil quinientos ejemplares numerados. Raúl Mario Rosarivo creó las treinta y dos ilustraciones a toda página que la enriquecieron, y aunque en el colofón dice que el diseño fue de Alberto Kraft, se nota de forma evidente la “mano” y el saber de Rosarivo, que para ese entonces era el director artístico de la editorial.

Finalmente, deben mencionarse las monumentales ediciones de *Los cuatro Evangelios de nuestro señor Jesucristo* (el libro que, bajo un título similar, fuera aventajado por Peuser en una semana, como antes contamos), cuya tirada comprendió dos mil ochocientos cincuenta ejemplares, de los cuales trescientos fueron en papel verjurado Antique, numerados del 1 al 300; dos mil quinientos en papel *offset* sueco libre de madera, numerados del 301 al 2800, y cincuenta fuera de comercio, numerados del 2801 al 2850. La edición fue dirigida por Alberto Kraft.

MAPA DE LAS LINEAS FERREAS DE LA REPÚBLICA ARGENTINA

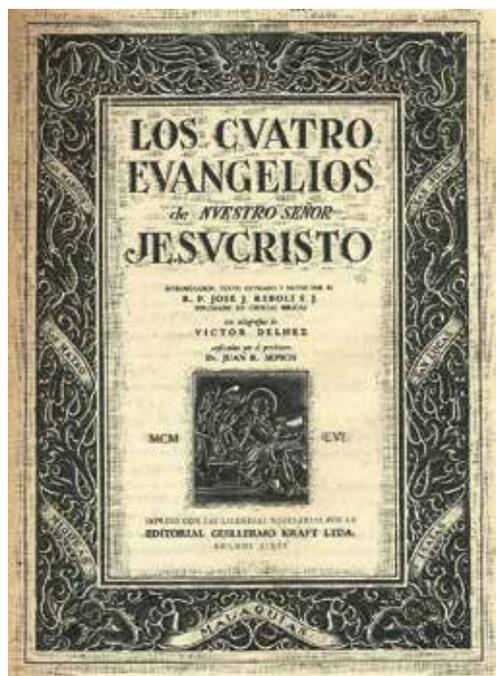


REGALO A LOS SUSCRITORES

DE LA
GUIA KRAFT

1889

Los cuatro Evangelios de nuestro señor Jesucristo.
Buenos Aires, Kraft, 1944.



Guillermo Enrique Hudson, *Allá lejos y hace tiempo*,
Buenos Aires, Kraft, 1948.

Raúl Mario Rosarivo

Activo participante del Instituto Argentino de Artes Gráficas (IAAG), estudioso de la tipografía y de los orígenes del libro impreso, Raúl Mario Rosarivo tenía la certeza de que en la diagramación de los antiguos incunables existía un valor geométrico que respondía a la fórmula de la belleza. Su obra, *Historia general del libro impreso* (1953), condensó sus investigaciones desde las primeras formas de impresión hasta los orígenes de la imprenta en América.

El artista belga Víctor Delhez creó y grabó las noventa y una xilografías a plena página, y Raúl Mario Rosarivo realizó las viñetas que ilustran los principios y finales de cada capítulo.

Alberto Kraft fue un gran coleccionista y bibliófilo. En 1947 se realizó en el Salón Kraft una exposición que, entre otras rarezas, expuso una página de la Biblia de 42 líneas impresa por Gutenberg. Es muy posible que haya sido esta página la utilizada por Raúl Mario Rosarivo en su internacionalmente reconocido y valorado estudio sobre la *Divina proporción tipográfica* de 1947.

Con la muerte de Alberto Kraft se cerró la librería de la calle Florida y a fines de 1969 cerró también definitivamente la empresa que fuera emblema de la industria editorial.

302002
RAUL MARIO ROSARIVO

TRATADO SOBRE LA
DIVINA
PROPORCION
TIPOGRAFICA

TERNARIA

EN LA UNIDAD ARTISTICA
DEL LIBRO

EDICION COMPLETA, AUMENTADA
Y CORREGIDA CON NUMEROSOS
GRAFICOS Y TABLAS DE PROPOR-
CIONES ADAPTABLES A TODOS LOS
PLIEGOS Y FORMATOS EN USO.

EDICION DEL AUTOR

BUENOS AIRES

M.DCCCCxxxviii

Pequeñas imprentas

Hasta aquí la semblanza de tres grandes imprentas argentinas dedicadas al libro. Ahora quiero proponer un cambio de enfoque.

Sin duda el libro más importante de la historia es la Biblia de 42 líneas de Gutenberg. Se destaca por haber sido el primer ejemplar impreso y también por haber sido el que sintetizó y definió el formato de lo que sería el libro en los casi seis siglos siguientes. Este “monumento” fue hecho en un modesto taller por gente de enorme talento y oficio. Existen muchos otros ejemplos, a lo largo de la historia, de grandes libros realizados por pequeñas imprentas. Imprentas a escala humana, proyectos en muchos casos unipersonales, y quiero aquí mencionar, aunque sea sintéticamente, unos pocos que son, para mí, fundamentales en nuestra historia.

Primero, la imprenta de Francisco Colombo (Buenos Aires, 1876). El primer nombre de su taller fue Establecimiento Gráfico Colón, ubicado en San Antonio de Areco. Gracias a Ricardo Güiraldes (*Rosaura*, 1922; *Xamaica*, 1923; *Don Segundo Sombra*, 1926) y a su trabajo preciosista de arquitecto del libro es que alcanza un lugar de prestigio. Con él trabajaba su hermano Emilio y los hijos de este, Ismael y Osvaldo. También es importante recordar a sus tipógrafos: Alejandro Zampieri y Armando Tocarello; si bien el oficio del tipógrafo es, según la especialista estadounidense Beatrice Warde, un trabajo transparente, estamos aquí para ponerlo de manifiesto. Todas las plumas de la época querían tener alguno de sus títulos impresos en las prensas de la pequeña imprenta familiar de Francisco Colombo.

Años más tarde mudó sus instalaciones a la calle Hortiguera de la Ciudad de Buenos Aires. Será en esta nueva locación donde imprimirá obras de Jorge Luis Borges, Ricardo E. Molinari, Oliverio Gironde, Jorge M. Furt, Leopoldo Lugones, Rafael Obligado, Evaristo Carriego, Enrique Larreta, Juan P. Ramos, Alejandro Sirio, Juan Pablo Echagüe y Norah Borges de Torres, entre muchos otros.

Una mención aparte merece la imprenta de Raúl Veroni. Como vemos, el oficio de impresor de libros no es una tarea inocente de la que se puede entrar y salir siendo el mismo. Veroni no pudo escapar a su pasión, y por la impresión de libros postergó una carrera artística que ya había alcanzado



Huelga de tipógrafos

La Sociedad de Tipógrafos Bonaerense funcionaba con carácter de mutual y evidenciaba la importancia que se le otorgaba al oficio relacionado a la letra impresa. En 1877 nació la Unión Tipográfica Argentina, que inicia, al año siguiente, una huelga en reclamo de mejoras en las condiciones laborales: exigían poder sentarse alternadamente durante su tarea, la reducción horaria a diez horas durante el invierno y doce durante el verano, y que se estableciera que la edad mínima para el trabajo debía ser los 12 años. La huelga de los tipógrafos dio como resultado un efecto de contagio y se produjo lo que se conoció como la gran huelga.

reconocimiento. Nacido en Milán en 1913, su infancia transcurrió en Tucumán. Durante la adolescencia concurrió a la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. Alfredo Guido fue quien lo introdujo en el mundo del libro. En 1937 ilustró con nueve aguafuertes un libro de Roberto Levillier que imprimió Francisco Colombo, y es a partir de allí que no pudo despegarse del mundo del impresor artesanal. En 1943 comenzó su propia producción, por la que llegó a imprimir más de ochenta títulos de autores como Giacomo Leopardi, Edgar Allan Poe, John Keats, Mary W. Shelley, Rainer Maria Rilke, Safo, pero también de Ricardo E. Molinari, Basilio Uribe, Juan Carlos Dávalos, Horacio Jorge Becco, Jorge Calvetti, Silvina Ocampo, Enrique Banchs y Oscar Hermes Villordo, entre otros. Montó su propio taller en su casa, con una hermosa prensa Phoenix ya vieja para la época.

Desde 1938 hasta 1979 se desempeñó además como dibujante en el diario *La Prensa*, y fue ese trabajo el que le permitió dedicarse a su pasión de imprimir de manera desinteresada. En 1974 recibió un homenaje del PEN Club Argentino, y en 1984 fue invitado a exponer su trabajo en la Feria del Libro junto a Libero Badii, otro artista dedicado al libro artesanal. Falleció en 1992, víctima de una larga enfermedad, dejando un legado que, por proximidad temporal y desinterés, aún se mantiene a la espera de un justo reconocimiento.



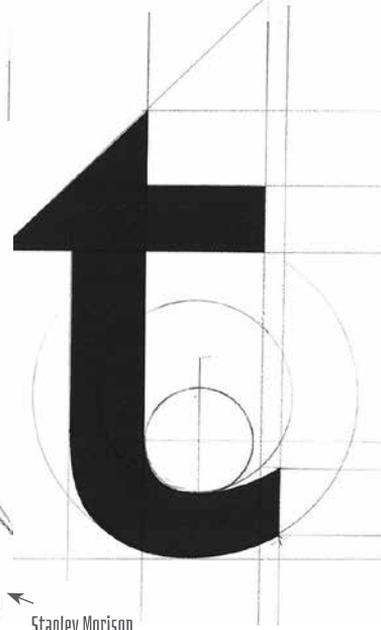
Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, impreso por Francisco A. Colombo para la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, Buenos Aires, 1933.

Times New Roman

Cuando Stanley Morison escribió un artículo criticando el anticuado diseño del diario inglés *The Times*, los dueños del medio, lejos de ofenderse con la crítica, le encargaron un nuevo diseño. Así nació en 1931 la tipografía Times New Roman, que sería utilizada por el diario por más de cuarenta años. El éxito de esta fuente consistió en que se adaptaba muy bien en tamaños pequeños y columnas compactas, además de que, por ser más estrecha, necesitaba menos interlineado. La popularidad de la Times New Roman fue abrumadora cuando la compañía Microsoft la incluyó en su programa Microsoft Word.



Stanley Morison



Domingo F. Sarmiento, colofón perteneciente al *Facundo*, impreso por Francisco A. Colombo para la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, Buenos Aires, 1933.

Quiero también referirme a la imprenta de Elvira Suffern Arteaga de San Martín, el más pequeño de todos los proyectos tipográficos aquí mencionados y, para mí, el más entrañable ejemplo de pasión. María Perpetua Suffern Arteaga, hija de Santiago Antonio Suffern y Elvira Arteaga nació en Uruguay en 1882 y se casó con un ingeniero argentino, Antonio C. de San Martín. Todo en ella es una incógnita. Creó una imprenta en Montevideo y la llamó Merlín; luego se mudó a Buenos Aires, a un departamento en la calle Viamonte 740, donde instaló su prensa de mano y cambió el nombre del proyecto a Prensa del Torreón. De esta prensa salieron más de veinte títulos incomparables en refinamiento y belleza. Solía imprimir en pergamino un material reservado a los grandes y muy sofisticados impresores. Su condición de mujer en un mundo exclusivo de hombres la puso en un paralelo entrañable con Beatrice Warde, quien había tenido que escribir sobre tipografía y libros bajo un seudónimo masculino.

Elvira Suffern Arteaga de San Martín murió en octubre de 1939 a los 57 años. Hoy está completamente olvidada y es mi esfuerzo intentar revertir esta injusticia.

Cierro esta enumeración con Artesanías Gráficas, una imprenta dedicada al libro artesanal y de artista que de alguna manera ha sido responsable de que yo también haya caído en esta trampa de la que no deseo salir. César S. Palui

ESTE LIBRO, EL PRIMERO ENTADO POR LA SOCIEDAD DE
BIBLIÓFILOS ARGENTINOS, BAJO LA DIRECCION DE
EDUARDO J. BELLECH Y CARLOS DE WAYER, FUE
RESTITUIDO POR ALFREDO GAZOS QUIN CRABO
LAS AGUAFUERTES Y CINCUENTA SERIES DE
LAS BOMAS EN PAPEL ALTON MIL PARA
LOS SOLOS EL TEXTO FUE ESTABLECIDO
SOBRE LA EDICION DE PARIS DE
1784 CON LAS CORRECCIONES DE
MÉNALARA ALBERTO PALCOS
SE HAN TIRADO NOVENTA
Y CINCO EJEMPLARES NUME-
RADOS DE UNO A NOVENTA
Y CINCO, CINCO EJEMPLA-
RES DE ORO QUE
LLEVAN LAS LETRAS
A Y D Y CINCO DE
COLABORADORES
QUE LLEVAN
LAS LETRAS
E - I
TODOS
IMPRESOS
EN PAPEL
JAPON DE LAS
MANUFACTURAS
IMPERIALES ACARO
SE DE IMPRIMER EN BU-
ENOS AIRES EN LAS PRENSAS
DE FRANCISCO A. COLOMBO EL
XV DE MAYO DEL AÑO MCMXXXV.
ESTE EJEMPLAR, QUE LLEVA LA
LETRA D, HA SIDO IMPRESO PARA LA
BIBLIOTECA NACIONAL.

COLO PHON

EN
BASE
A LA VER-
SIÓN ITALIA-
NA DEL POETA
SALVATORE
QUASIMODO
(VOLUMEN 189
DE LA BIBLIO-
TECA MODERNA
MONDADORI, 1953)
SE HAN VERTIDO
AL CASTELLANO
LOS POEMAS DE SA-
FO QUE SE INCLU-
YEN EN ESTA LIMI-
TADA EDICIÓN. SE
HAN TIRADO 24 EJEM-
PLARES: 4 EN PAPEL
JAPÓN, 7 EN WHAT-
MAN Y 13 EN INGRES,
A LOS CUALES SE DIS-
TINGUE, CORRELATI-
VAMENTE, CON LAS
LETRAS DEL AL-
FABETO GRIEGO.
RAÚL VERONI, EN SU
ESTUDIO GRÁFICO,
COMPUSO A MANO
LA TIPOGRAFÍA Y
TERMINÓ DE IMPRI-
MIRLA EL 30-X-1968.

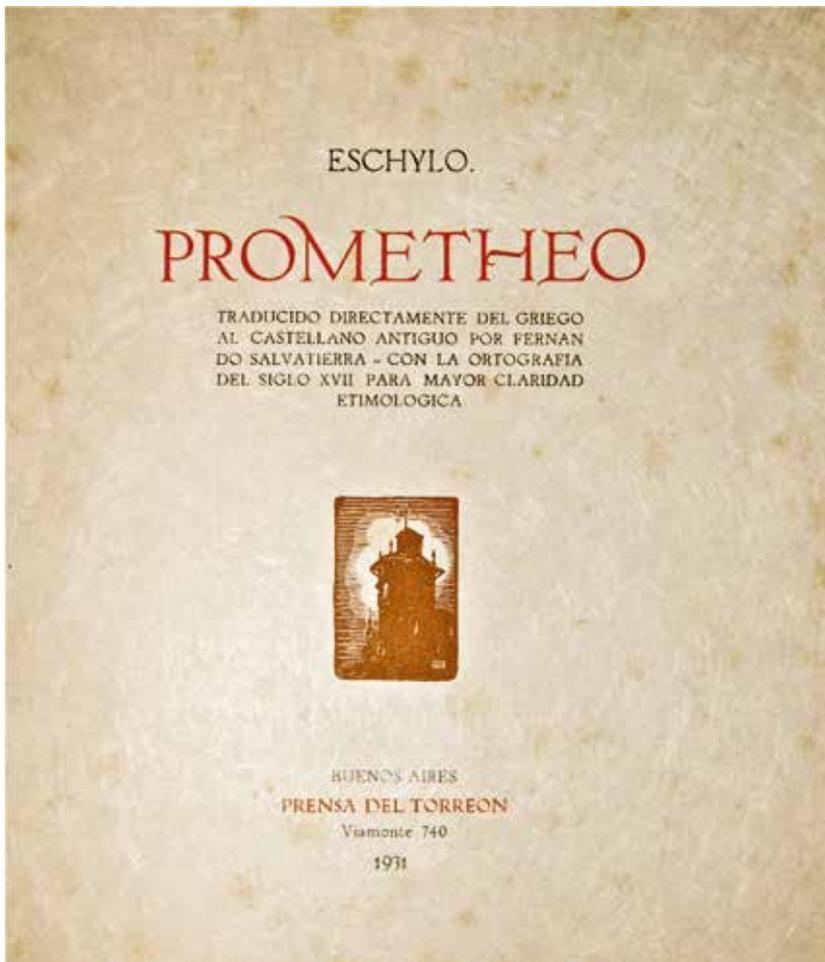
Buenos Ayres / Argentina

Raúl Veroni



Colofón perteneciente a
Poemas de Safo, impreso
por Raúl Veroni, Buenos
Aires, 1968.

Eschylo, *Prometheo*,
Buenos Aires, Prensa
del Torreón, 1931.



fue su gestor intelectual y Rubén Lapolla su impresor. Es una alegría enorme que el Museo del libro y de la lengua de la Biblioteca Nacional le haya dedicado recientemente una exhibición a su extenso y cuidado trabajo. Quizás el libro haya perdido el puesto de privilegio como soporte indiscutido de pensamiento. Este artefacto perfecto y longevo está en una etapa de transformación y ha perdido su materia y su aura. Posiblemente la tipografía movable creada por Gutenberg desaparezca, porque pronto no habrá quien sepa cómo usarla. En lo personal, aunque del otro lado no queden interesados dispuestos a ocupar estantes con libros “analógicos”, me siento agradecido y feliz de haber dedicado y de poder dedicar todo el tiempo disponible a este oficio amado.

f

LA ENSEÑANZA DE LA TIPOGRAFÍA EN LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Por Rubén Fontana*

La enseñanza de la tipografía a nivel universitario en Buenos Aires tuvo las singularidades propias de una situación inicial. En Argentina, la universidad pública y gratuita habilita a las personas a instruirse. Cuando en 1985 se inauguró a nivel oficial la enseñanza del diseño, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA), ante la falta de docentes con formación académica, convocaron a los llamados “idóneos” —los que hacíamos el oficio en la práctica— para el dictado de las clases. En su mayoría, esa generación de profesionales nos convertimos en docentes en el mismo acto en que nos enfrentamos a los alumnos. Fue la necesidad de explicar a otros y de que comprendieran la que hizo que tomara conciencia de la verdadera complejidad del trabajo. Mi problemática fue inversa a la habitual: tuve que elaborar desde la experiencia la síntesis para compartir y socializar conocimientos.

El programa de enseñanza original de la naciente carrera consideraba en su estructura que en el tercer año se implementarían las materias electivas. De las seis materias

*Diseñador gráfico, tipógrafo, docente e investigador.



Imagen correspondiente al libro *Pensamiento tipográfico*, Cátedra Fontana, Buenos Aires, Interfaces, 1996.

a cubrir una me fue encomendada por la dirección, Diseño Editorial, pero por un hecho circunstancial, muy poco tiempo antes de comenzar aquel año 1987 se me solicitó que me encargara de una segunda materia. Fue a partir de aquel nuevo pedido que sugerí incorporar como instrucción previa a Diseño Editorial un primer cuatrimestre de Introducción a la Tipografía.

Las limitaciones tecnológicas y económicas propias de la universidad obligaron a desarrollar una estrategia que permitiera el estudio de la letra sin la necesidad de instalaciones y, dado que la computadora personal en 1987 todavía no era algo cotidiano, los conocimientos se enseñaron desde la práctica proyectual, con materiales que estaban a la mano de todos —lápiz, papel, pluma, pincel y tinta—. Después del ciclo inicial, dada la aceptación que entre los alumnos tuvo aquella asignatura electiva, la dirección de la carrera decidió incorporar la temática a la currícula, y aquel plan de estudios, después de ser analizado y perfeccionado en dos seminarios anuales, fue incorporado a la carrera. A partir de allí, el estudiante de Diseño Gráfico tenía que cursar dos años de Tipografía, y elegir, si era de su interés, un tercero opcional.

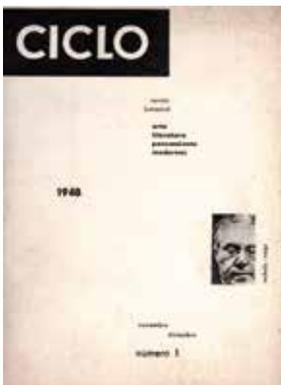
Tomás Maldonado

En 1946, el artista argentino Tomás Maldonado, junto con otros artistas, fundó el grupo Arte Concreto Invención, que estableció una mirada diferente respecto de la abstracción geométrica, actualizando ideas relacionadas con la Bauhaus, el futurismo, el neoplasticismo y el arte concreto ruso. Años después, el mismo impulso modernista llevó a Maldonado a alejarse de la práctica del arte para acercarse al diseño como principio rector de las prácticas visuales. Después de un viaje por Europa, regresó con las matrices de plomo de la familia tipográfica Futura que utilizaría para la revista *Ciclo*. El primer número presentaba una composición elemental aunque rigurosa. Ya en el segundo número se incorporaron importantes novedades: la tipografía se definió y había mayor rigor y control. Otras revistas que impusieron las nuevas ideas que compartían la renovación modernista de Maldonado



Imagen correspondiente al libro *Pensamiento tipográfico*, Cátedra Fontana, Buenos Aires, Interfaces, 1996.

fueron el *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, donde apareció el primer artículo sobre diseño que se publicó en nuestro país (octubre de 1949), y la revista *Nueva Visión*. Esta última propuso una renovación en el aspecto gráfico, donde la composición y la tipografía tuvieron un rol protagónico siguiendo los postulados del arte concreto.



Ciclo. Arte, Literatura, *Pensamiento Moderno*, nro. 1, Buenos Aires, 1948.

La experiencia era evaluada constantemente para medir la forma en que los alumnos incorporaban los ejercicios. Si ellos no aceptaban con entusiasmo algo que la cátedra consideraba importante, reformulábamos la tarea tantas veces como fuera necesario hasta percibir que se sentían motivados. Fue una situación modelo, por la juventud del grupo y por la vocación con que se asumió la responsabilidad. La emergencia fue la que colaboró para que se perfilara esta manera de trabajar ya que, ante la masividad, en lugar de discriminar alumnos, la dirección de la carrera estimuló la creación de equipos docentes que pensaran el proceso educativo como partícipes activos de lo que acontecía.

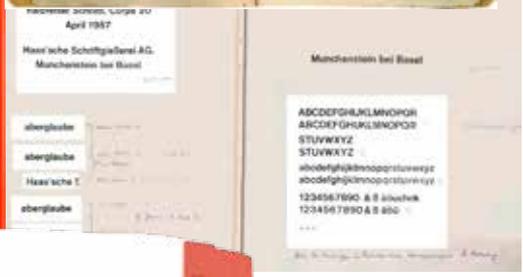
El programa de la materia Tipografía fue aplicado, seguido y revisado durante diez años por aquella primera cátedra que dio inicio al estudio de la letra. Todos los ejercicios, con sus objetivos pedagógicos, detalles de organización y resultados, fueron registrados y explicados paso a paso en un trabajo del mismo grupo docente, y publicados en el libro *Pensamiento tipográfico*, Cátedra Fontana, edición prologada por Jorge Frascara y Martín Solomon y editada por Edicial para la colección Interfaces (Buenos Aires, 1996, 176 páginas).

Helvética

La Helvética fue diseñada por Max Miedinger y Edouard Hoffmann en Suiza en el año 1957. Se popularizó y pronto fue el tipo "de la calle", de uso cotidiano. Favorece a la claridad, legibilidad y objetividad, y se adapta con facilidad a diferentes escalas. Fue muy popular durante las décadas del sesenta y setenta, y sigue siendo parte de nuestra cotidianidad por su uso en titulares y carteles publicitarios que nos son tan familiares.

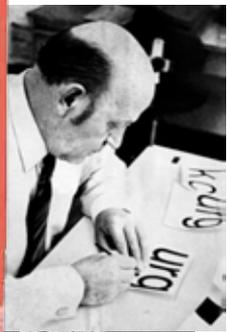


Espécimen de la Neue Haas Grotesk Helvética. The Herb Lubalin Study Center

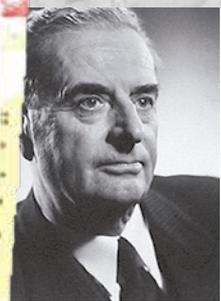


Die Neue Haas[®] Grotesk

Helvetica



Max Miedinger



Edouard Hoffmann



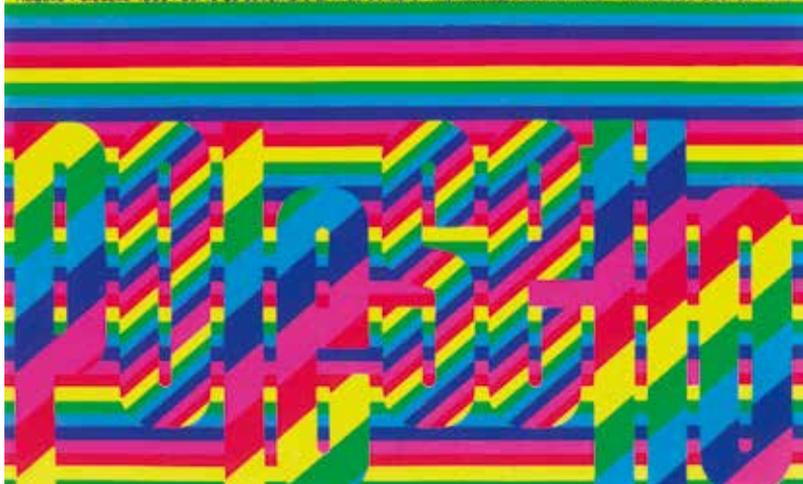
Imagen correspondiente al libro *Pensamiento tipográfico*, Cátedra Fontana, Buenos Aires, Interfaces, 1996.

Fijar los conocimientos sobre la letra y la palabra, por su función formativa, es la condición fundamental necesaria para sortear las exigencias que plantea el estudio de las comunicaciones visuales en el nivel universitario. Educar a partir del conocimiento tipográfico permite considerar los temas desde una perspectiva abarcadora, porque lo que se aprende con la tipografía es a establecer criterios y definir importancias, a programar, a dominar el espacio destinado a la información y, básicamente, a facilitar la comprensión de un mensaje. Pensar el diseño a partir de criterios tipográficos implica una concepción de la comunicación que se proyecta más allá del conocimiento de los signos alfabéticos, aunque en su forma se materialice a través de ellos. Aquel programa se consolidó y otras cátedras se fueron sumando para abarcar la creciente cantidad de inscriptos; hoy, la materia Tipografía forma parte de la columna vertebral de la enseñanza del diseño y por lo mismo, después de la exitosa experiencia con la instrucción en el nivel de grado, surgió la idea de desarrollar un conocimiento superior que, acorde a los adelantos y posibilidades que ofrecía la tecnología de la computación, permitiera profundizar en el conocimiento de la letra.

Rubén Fontana y el Instituto Di Tella

En el año 1964, el staff del departamento de diseño gráfico del Instituto Di Tella estaba integrado por Juan Carlos Distéfano, Rubén Fontana, Juan de Andralis, Norberto Coppola y más tarde Carlos Soler. “Eramos aprendices y escuchas de un Distéfano que había tenido la percepción de que la tipografía podía dotar de identidad a la gráfica del Di Tella. En ese mundo diverso se me devolvió el complejo universo de la tipografía y su más importante desafío: tratar de que pareciera simple algo extremadamente complejo. La visión de la letra como imagen se nos prendió para siempre”, señaló Fontana.

Rogelio Polesello 1969 / del 19 de setiembre al 11 de octubre / Instituto Torcuato Di Tella / Florida 936 Buenos Aires



Gran Premio de Pintura, XXXIII Bienal de Venecia 1966
Exposición de sus obras organizada por Ver y Estimar.
Instituto T. Di Tella, Florida 936. Del 1 al 20 de agosto



Preparando la maestría

Mientras se desarrollaba Tipografía en el nivel de grado, en noviembre de 2001, con la idea de reforzar el movimiento vinculado con la enseñanza en la Ciudad de Buenos Aires, se convocó a profesionales interesados y se decidió conformar un grupo de análisis y trabajo independiente, que se llamó T-Convoca. Ese conjunto de oficianes y docentes se reunió mensualmente durante seis años en encuentros en los que un integrante exponía sus experiencias, situación que generaba intercambios sobre aspectos proyectuales, técnicos o históricos. Esta manera de profundizar en el conocimiento significó la consolidación de un grupo con-sustanciado con el saber tipográfico que tendría particular importancia, pues una vez decidida la incorporación a la enseñanza del nivel de posgrado, los integrantes más activos de T-Convoca serían el principal núcleo docente.

Uno de los parámetros que guiaron el desarrollo del proyecto de maestría se basó en que los conocimientos relacionados con la tipografía entre los diseñadores de los países centrales y los periféricos han sido históricamente distintos. La tecnología es la que rigió esta relación tan desigual durante la era del metal y de la fotocomposición, pues los interesados en la tipografía que no vivían en países industrializados debían contentarse con usar fuentes que no diseñaban ni producían. Latinoamérica solo pudo desarrollar el conocimiento del diseño de fuentes con el arribo de las nuevas tecnologías de la computación y el *software* específico, y recién una década antes de la finalización del siglo XX comenzó la capacitación integral, esto es, quinientos cuarenta años después de que en Europa las letras se convirtieran en tipografía.

Con el arribo de la era digital, la industria relacionada con la palabra pudo contar con nuevas herramientas y esto hizo que los países en desarrollo dispusiéramos de alternativas hasta el momento impensadas.

Con las posibilidades que brindaba la tecnología digital, comenzó el diseño de letras y se aprendieron sus rudimentos con singular rapidez. Por esta acción hoy la letra involucra a más gente que, por el hecho de diseñar alfabetos, es más culta y precisa en el uso de la tipografía. Ingresar en esta actividad ha movilizó y abierto caminos perceptivos que obligan a pensar cada vez más en la calidad, el refinamien-

to y la eficiencia de la comunicación mediante la palabra. En los aspectos tecnológicos y en las características de la instrucción que brinda, la maestría que se imparte en la FADU tiene un propósito similar al de otras escuelas que trabajan el tema. Seguramente las diferencias se encuentren en que Latinoamérica aún debe construir un paisaje de la letra y la palabra pues, al margen de los avances logrados, todavía tiene un desarrollo incipiente. Es decir que, aunque el diseño de tipografía hoy esté más extendido, falta que baje al llano de las necesidades específicas del lugar e interprete los desarrollos propios de las culturas locales. La propuesta de la maestría fue producir conocimiento tipográfico de calidad desde la problemática que presenta la lengua masivamente hablada en la región, el castellano, que, salvo en Brasil, donde se habla portugués, es la lengua oficial de los países de América Latina. Por supuesto, se procuró también no descuidar la problemática que plantean las culturas locales. En las distintas provincias argentinas hay lenguas cooficiales. En Paraguay, además del castellano, es oficial el guaraní; en Bolivia están reconocidos el castellano, el quechua, el aimara y el guaraní. Por ello, se incluyó el tratamiento de las lenguas originarias, a fin de abordar esas escrituras con un mayor conocimiento.



Fontana ND

La tipografía Fontana ND se diseñó en 1994 como rasgo identitario para la revista *tipoGráfica*, y tuvo una segunda versión corregida en el año 2001. Actualmente se sigue rediseñando para optimizar su forma y rendimiento. El diseño de Rubén Fontana no se basa simplemente en la forma, sino que su argumento a la hora de diseñar es el idioma español, las características de sus palabras y sus sonidos. Tuvo en cuenta la cantidad de vocales que configuran las palabras en el español, la ñ y el sonido de la ch, a la que trata como un solo signo y no como la unión de la c y la h.

¿Para qué puede servir la tipografía?

La pregunta latente es: ¿qué debería desvelar a los involucrados, la letra o la palabra? Si se ve la letra, quiere decir que esta no permite ver la palabra, como en el refrán del árbol que no deja ver el bosque. En verdad, la calidad de un diseño tipográfico se juzga cuando la palabra transparenta lo que expresa, que es el momento en que el mensaje supera la forma que lo contiene. La experiencia sugiere que es necesario considerar lo particular —la letra— para avanzar sobre lo general —la palabra—, y estar en condiciones de formular los signos tipográficos con esa perspectiva, que es el único argumento que los justifica. La letra continuará avanzando, su función social es innegable puesto que involucra a los habitantes del mundo y es parte de un ideal cultural: el de una sociedad altamente alfabetizada para la igualdad de posibilidades.

Hoy las tecnologías de diseño y producción de fuentes están marcando un camino que amplía las posibilidades para todos los interesados y que a la vez implicará nuevas responsabilidades para la tipografía que, en un futuro próximo, permitirán resolver algunas de las necesidades que no se pudieron atender desde Gutenberg hasta el arribo del ordenador. A poco más de treinta años de aquellas primeras clases en la carrera de Diseño de la UBA, Latinoamérica se ha incorporado definitivamente al diseño de fuentes tipográficas. Hoy en Buenos Aires se enseña, se aprende y se trabaja desde el ámbito universitario un conocimiento milenario que hasta hace unos años estaba sabiamente custodiado por el oficio.

Presidente de la Nación

Mauricio Macri

Ministro de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología

Alejandro Oscar Finocchiaro

Secretario de Cultura

Pablo Avelluto

Directora de la Biblioteca Nacional

Elsa Barber

Directora General de Coordinación Bibliotecológica

Elsa Rapetti

Director General de Coordinación Administrativa

Néstor Luque

Director General de Acción Cultural

Ezequiel Martínez

Coordinadores de la muestra: Inés Girola y Pablo Licheri.

Investigación y textos: Cecilia Calandria, Inés Girola, Fernanda Olivera, Esteban Bitesnik y Pablo Licheri. **Diseño:** Santiago Fanego y Máximo Fiori. **Fotografía:** Silvana Truant. **Montaje:** Equipo del Museo del libro y de la lengua. **Producción de maquetas y juegos de sala:** Inés Girola y Pablo Licheri. **Producción:** Martín Blanco, Pamela Miceli y Gabriela de Sa Souza. **Edición:** Área de Publicaciones.

Autoras/es invitadas/os: Fabio Ares, Lorena Pradal, Patricio Gatti y Rubén Fontana.

Áreas de la Biblioteca que intervinieron en la muestra y el catálogo:

Dirección de Investigaciones, Diseño Gráfico, Publicaciones, Dirección de Gestión y Políticas Culturales, Exposiciones y Visitas Guiadas, Hemeroteca, Sala del Tesoro, Libros, Preservación, Prensa y Comunicación, Dirección de Producción, Relaciones Públicas, Infraestructura y Servicios, Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges.

Agradecimientos: Ro Barragán, Ilusión Gráfica, Cátedra Longinotti FADU-UBA, Paula Rodríguez, Museo Histórico Cornelio de Saavedra de la Ciudad de Buenos Aires, Leontina Etchelecu, Raúl Piccioni, Mariela Monsalve, Luciano Brom.

J

V

y

X

T

n

E

f

u

d

BN
Biblioteca Nacional
Mariano Moreno

ML
museo del libro
y de la lengua

Q