

RAÚL M. ROSARIVO (1903-1966) Y LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS DE ARTES GRÁFICAS EN ARGENTINA

Pablo Ugerman*

Resumen / Abstract: Raúl M. Rosarivo (1903-1966) and the Graphic Arts Periodicals in Argentina.

Palabras clave / Keywords: tipografía, artes gráficas, Raúl Mario Rosarivo, revista *Argentina Gráfica*, Argentina, imprenta / typography, Raul Mario Rosarivo, *Argentina Graphica* magazine, Argentina, printing press.

A finales del siglo XIX y principios del XX se gestó en Argentina un movimiento gráfico nutrido de artistas, gráficos e impresores. El sector crecía aceleradamente, y los trabajadores necesitaban material teórico para darle sustento a sus diseños. Por medio de revistas especializadas como *Argentina Gráfica*, diseñadores como Raúl Mario Rosarivo se ocupan de poner sus conocimientos al alcance de todos, con el objetivo de crear trabajadores gráficos que poseyeran razón y sentido de la identidad. Sobre la relación entre Rosarivo y *Argentina Gráfica* es que desarrollamos el presente escrito, para dar a conocer cuáles fueron sus aportes y analizar, si las hubo, sus influencias en el sector del diseño gráfico en Argentina. / In the late 19th and early 20th Century Argentina was conceived in a nurtured group of graphic artists, graphics and printing. The publishing sector grew rapidly, and workers needed theoretical material to give sustenance to their designs and productions. Through journals like *Argentina Graphica*, designers like Raúl Mario Rosarivo put their knowledge to every man's hand, with the goal of creating graphical workers possessing reason and sense of identity. On the relationship between Rosarivo and *Argentina Graphica* we developed this writing, to publicize what were the contributions, and analyze his influence on the sector of graphic design in Argentina.

INTRODUCCIÓN



Las décadas de 1920 a 1930 no suelen estar en las revisiones históricas del diseño gráfico en la Argentina ni tampoco el asociar diseñadores a esta época, como si durante esos años y los anteriores no hubiera pasado absolutamente nada en materia de diseño en el país. Este vacío es muchas veces justificado por la forma de definir *diseño gráfico*, denominación que no se usó sino hasta muchos años después,¹ pero resulta muy extraño ver cómo otros países

*Diseñador gráfico y especialista en tipografía. UBA, Argentina.

¹ "En 1948 no existe Diseño Gráfico sino 'arte publicitario', un arte publicitario realizado a veces con gran dignidad y efectividad..." (Carlos Méndez Mosquera, "Veinte años de Diseño Gráfico en la Argentina", en revista *Summa*, núm. 15, Buenos Aires, 1969).

hacen una revisión mucho más amplia e inclusiva al buscar los orígenes de esta profesión.²

En textos como *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, de Silvia Fernández y Gui Bonsiepe, la historia comienza en la década de 1940 con el arte concreto de Tomás Maldonado³ y la revista *Arturo*; la publicidad para empresas argentinas como Automóvil Club Argentino (ACA), Sección Industrial de Amasadoras Mecánicas (SIAM), Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF), etcétera.

En su libro del 2009, *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*, Verónica Devalle indica que en la década de 1940 inicia la historia del diseño, esto es según su forma de definir al diseño. Devalle diferencia lo que sucedía antes de la década mencionada diciendo que en ese momento había “prácticas gráficas” y no diseño gráfico; ella define a las primeras como “el producto acabado, terminado, la materialidad de un objeto [...] todo aquello que es, fue y será una manifestación gráfica”, a diferencia de las “prácticas del Diseño Gráfico”, a las cuales entiende como: “...donde se construye un producto visual con una clara función semiótica y semántica”. Y concluye diciendo: “...no se trata de hacer un recuento de los productos gráficos, sino de señalar el momento y la modalidad a partir de los cuales podemos hablar de un campo disciplinario y profesional que transforma las prácticas gráficas en Diseño Gráfico”.

Teniendo en cuenta lo mencionado, preguntémosnos: ¿por qué en países como Inglaterra al hablar de diseño del siglo xx empiezan por William Morris (1834-1896) como precursor o en Alemania hablan de Paul Renner (1878-1956), entre otros?

Entiendo que con el correr de los años muchos diseñadores fueron transformándose, modernizándose e incluyendo otras áreas de comunicación a su práctica dónde aplicar sus conocimientos de diseño, como puede ser el caso de Jan Tschichold.⁴ Pero no puedo evitar notar que estos

² La omisión de estas décadas también puede ser producto de los pocos trabajos de historiografía del diseño gráfico en Argentina.

³ Grupo creado por Tomás Maldonado en 1946. Postulaba un arte de rigurosa observancia no figurativa. En 1944 funda la revista *Arturo*, primera de artes abstractas.

⁴ Jan Tschichold (1902-1974). Trabajó para Penguin Books y para Pelican, diseñando libros. En 1928 publicó su primer libro *Die neue Typographie*. En 1949 fue consultor de diseño de la firma La Roche. En 1960 diseñó Sabon, una tipografía basada en la Garamond. En 1952 publicó *Meisterbuch der Schrift*, con ejemplos de la historia de la escritura, y en 1956 *Der Proportionen der Bucher*, sobre los márgenes de los libros.

personajes, como otros, empezaron sus carreras en lo que antes se definía como las “artes gráficas”.

Como egresado de la carrera de Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires (UBA), noto un gran déficit en la enseñanza y el recorte hecho en relación con la historia del diseño en la Argentina; todo parece empezar con el Departamento de Diseño del Instituto Di Tella, o el grupo de Maldonado. Me parece que ése es un recorte pobre, teniendo en cuenta la historia gráfica ya escrita hasta esos años. Ésta es, por tanto, una historia muy poco contada, y fue uno de los elementos que impulsó el siguiente ensayo.

Tratando de reconstruir esta relación, llego al conocimiento de personajes como José Fontana (1880-1974), Ghino Fogli (1892-1954), Atilio Rossi (1909-1994), Pablo Paoppi (1885-1953) y Raúl M. Rosarivo (1903-1966), entre otros muchos, a los cuales no escuché nombrar durante mi formación universitaria y que mediante el presente trabajo intentaré demostrar cuán presentes estaban en el diseño del primer cuarto del siglo xx en Argentina.

Durante finales del siglo xix y principios del xx algunas agrupaciones gráficas como la Sociedad Tipográfica Bonaerense comenzaron a editar mensualmente revistas como *La Noografía* (1899), *Éxito Gráfico* (1905), *Anales Gráficos* (1907), *Ecos Gráficos* (1909), *El Arte Tipográfico y el Escritorio* (1924), *Argentina Gráfica* (1935) (imágenes 1 y 2).



1. Portada de la revista *El Arte Tipográfico y el Escritorio*, núm. 1, 1924.



2. Portada de la revista *La Noografía*, núm. 1, 1899.

D. R. © Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Estas revistas publicaban notas sobre diagramación de texto en una página, cómo hacer publicidad, diseño editorial, métodos de impresión, avances tecnológicos para la imprenta, recursos tipográficos, historia de artistas e impresores, recopilación de las mejores publicidades de Europa y otras tantas noticias de sumo interés para los operarios y gráficos de la época.

En 1941 la Sociedad de Industriales Gráficos de Argentina (en adelante SIGA) lanza el primer Concurso Tipográfico; en 1946 el segundo y en 1956 el tercero, con rubros como Diseño de portada de revista, Diseño de tapa de libro, Impresos comerciales, que hoy se conoce como "papeleería comercial". Se realizaban logradas y hermosas ediciones por Editoriales/Imprentas como Kraft, Peuser, Curt Berger y Cía., y se contrataba para estos trabajos a grandes ilustradores o grabadores, tipógrafos y artistas.

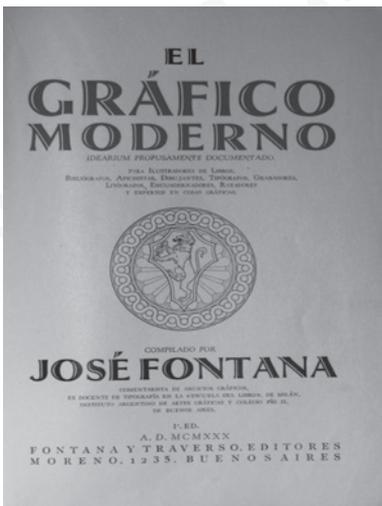
En el marco educativo se desarrollaron carreras como las creadas por el Instituto Argentino de Artes Gráficas (1907), donde se enseñaba, entre otras cosas: Dibujo aplicado a las artes gráficas, Composición tipográfica, Encuadernación, Impresión, etcétera.

Se publican libros instructivos para los gráficos, como *El Gráfico Moderno* (1930) y *Mil cosas que debe saber un gráfico* (1939) de José Fontana, *La tipografía en su mejor expresión estética* de Guillermo Kolterjahn (1944), *De la Unidad Artística del libro* de Raúl M. Rosarivo (1947), *Savia y Follaje del libro* de Raúl E. Lagomarsino (1957) (imagen 3).

Este listado de medios, espacios y productos del panorama gráfico de los primeros 40 años del siglo xx permite visualizar lo que ocurría durante esos años en Argentina.

Para la presente investigación se tomó como objeto de estudio a Raúl M. Rosarivo y la publicación *Argentina Gráfica* (1935 - actual), por ser quizá dos de los mejores exponentes de toda esta etapa de la historia gráfica de principios de siglo.

Es necesario definir algunos términos que se utilizarán en este trabajo, ya que pueden prestarse a confusión por la utilidad que se les da el día de hoy. Será importante explicar que tér-



3. Portada y doble página del libro *El Gráfico Moderno*, de José Fontana (1930).

minos como *gráfico*, *tipógrafo* o *tipografía*, dentro del marco temporal que desarrollaremos, no tenían la misma implicación o significado que hoy les asignamos.

Una buena definición de *tipografía* podría ser la dada por Stanley Morison, que la definió como "Arte de disponer correctamente el material de imprimir, de acuerdo con un propósito específico: el de colocar las letras, repartir el espacio y organizar los tipos con vistas a prestar al lector la máxima ayuda para la comprensión del texto".⁵

Podemos sumar a esta definición algunos otros rasgos, por ejemplo que tipógrafo es quien diseñaba, como se le entiende hoy, una página con los elementos mencionados. Comúnmente el tipógrafo era uno de los trabajadores que tenía a su cargo la organización del trabajo a desarrollar. Siempre haremos uso de este término en el sentido que acabamos de expresar y no como un diseñador de letras o tipografías.

El título de *gráfico*, aplicado a distintas personas, era usado para referirse al que trabajaba en el rubro de la imprenta, como podían ser los tipógrafos, ilustradores, grabadores, linotipistas, etcétera.

Por último, el uso de la palabra *tipografía* tendrá dos acepciones en el presente texto, la primera y más conocida hoy es: la letra misma, los estilos de letras (Garamond, Optima, Futura, Helvetica, etcétera). La segunda acepción es la que hace referencia al sistema de impresión, en el cual los tipos y grabados que se van a imprimir están en relieve y una vez que se les ha aplicado la tinta, se presionan directamente sobre el papel, transfiriéndole la tinta. La impresión se realiza mediante presión o contacto.

Para aproximarnos a los elementos de estudio descritos nos será necesario entender y conocer el marco temporal en el que vivían y se desarrollaban estos ejemplos.

CONTEXTO GENERAL DE LA ARGENTINA ENTRE LAS DÉCADAS DE LOS AÑOS 1940 Y 1960

En 1946 asume la Presidencia Juan Domingo Perón, y como vicepresidente el radical Hortensio Quijano. Perón se presentó a estas elecciones como representante de tres partidos aliados: el Partido Laborista, Unión

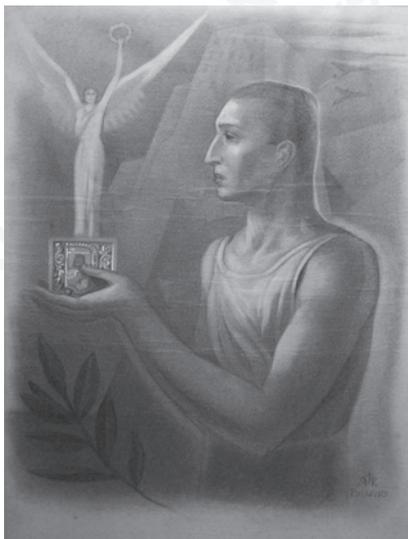
⁵ Stanley Morison. *Principios fundamentales de la tipografía*. The Fleuron (vii), 1930.

Cívica Radical Junta Renovadora y el Partido Independiente. Perón triunfó con 56% de los votos. Al asumir Perón la Presidencia unifica los tres partidos en uno solo: el Partido Único de la Revolución, mejor conocido como Partido Peronista o Justicialista. En 1949 instala el sufragio universal, impulsado por Eva Perón, que incluía el voto femenino. Esta presidencia llega al poder en plena posguerra mundial, lo cual representaba una significativa debilidad económica de una Europa en ruinas y los Estados Unidos como líder y reforzado.

Gracias a las grandes exportaciones nacionales a Europa es como, por primera vez, Argentina se transforma en acreedor de los países centrales.

Por medio de esta gran entrada de dinero Argentina adquiere empresas de servicios públicos de capital británico, como es el caso de los ferrocarriles, que pasan a ser Ferrocarriles Argentinos. A su vez, crea otras empresas como Gas, Agua y Energía, YPF, y se afirman otras como SIAM y ACA; con el tiempo, desarrolla una industria de aplicación militar.

En 1946 se lanza el Primer Plan Quinquenal y en 1951 expide el segundo; el objetivo era regular e incentivar la producción industrial. Se estableció un programa mínimo de 5 años de obras e inversiones, para asegurar un suministro de materias primas, combustibles, equipos mecánicos y el desarrollo de la industria mediana (imagen 4).



4. Afiche peronista diseñado por Rosarivo

Toda esta bonanza económica ayudó a aplicar una política social de bienestar, con nuevos derechos sociales, periodos de vacaciones y salarios más equitativos, por lo que la redistribución económica impulsó a las clases bajas. El aumento en los ingresos de la población generó un gran crecimiento del consumo. Este modelo económico sustituyó las importaciones, para dar lugar a la industria nacional.

A comienzos de la década del 50, el periodo de bonanza económico comienza a mermar, ya que Estados Unidos, por medio del Plan Marshall, abastece a Europa y, por tanto,

le quita mercado a Argentina. Los sectores económicos más poderosos, a través de los medios de prensa, comienzan una campaña para desprestigiar al gobierno, el cual cumplía su segundo mandato, y éste, para contrarrestar los efectos, aumenta el control sobre el periodismo y la censura, e impulsa una contraofensiva publicitaria.

Luego del bombardeo a la Plaza de Mayo de junio del 55 y la sublevación en septiembre del mismo año en Córdoba, Perón decide renunciar, para evitar un mayor derramamiento de sangre.

Una de las primeras medidas que toman los militares que derrocan a Perón es la proscripción del peronismo: tortura, exilio o fusilamiento de dirigentes y simpatizantes del general, lo cual se mantendrá durante 18 años. La misma censura que había aplicado Perón a los que estaban contra él, ahora era aplicada a sus seguidores.

Contexto particular de las artes gráficas en Argentina

Hacia mediados de la década de 1920 y durante los 30, la gran industria se profundizó, a partir del ingreso de nuevas máquinas: la *offset*, máquinas linotipo mejoradas, modernos equipos para la impresión de imágenes, entre otros. Este proceso no significa que hayan desaparecido totalmente los conocimientos o habilidades de los trabajadores parciales, pero sí se mantuvo una tendencia constante a la disminución del conocimiento necesario en relación con las etapas previas. Las transformaciones en el proceso de trabajo fueron las que motorizaron esta tendencia a la descalificación de tareas, en términos generales.

Los primeros años de la década estuvieron marcados por el impacto de la "Gran Depresión" o "Crisis del 30". La interrupción del flujo de comercio internacional, y el tipo de cambio desfavorable, redujo el suministro de material importado. Recordemos que el mayor porcentaje del papel utilizado en la rama provenía del exterior, particularmente de Canadá (el máximo productor del mundo por aquel entonces).

La crisis incentivó a los capitales más concentrados a incorporar nuevas máquinas de última generación, como una forma de relanzar su acumulación al reducir los costos frente a sus competidores.

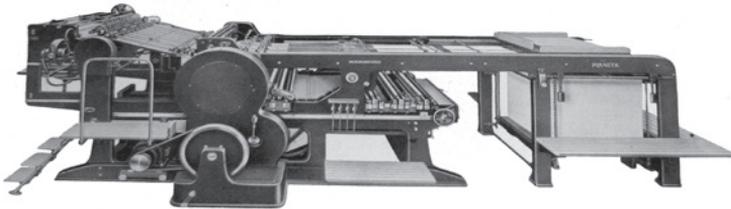
En relación con la progresión del número de establecimientos, podemos observar que en 1935 la rama contaba con casi el doble que dos décadas atrás. [...] De 1935 a 1939 [...] la cantidad de firmas dedicadas a la industria gráfica aumentó a razón de 15 nuevas empresas por año. En 1939 existían 983 establecimientos, sólo en Capital Federal, dedicados a producción de la rama.⁶

Con el comienzo de la segunda guerra mundial se dificulta aún más la situación, ya que el precio del papel era muy inestable. La demanda de trabajo mermó y, por consiguiente, los precios.

Los años de posguerra fueron testigos de un rápido progreso en avances de la electrónica. Un ejemplo claro de esto eran las fotocomponedoras, las cuales pueden dividirse en dos tipos distintos:

1. Las que derivan de forma natural de las máquinas de componer por tipos metálicos, entre las que se encuentra la Filsetter Monophoto, una máquina de Monotype con una unidad fotográfica que sustituye al fundidor.
2. La otra categoría se aparta completamente de la concepción de las anteriores para componer tipos y trabaja con un sistema diferente: la lumitipia, que tiene un teclado muy parecido al de una máquina de escribir electrónica, que hace funcionar unos dispositivos electrónicos para la selección del carácter y de su tamaño, y tanto el espaciado como la justificación son automáticos.

La carrera desarrollada para lograr más rapidez y mayor automatización hacía crecer esta industria, tecnologizando cada vez más cada uno de los procesos de impresión. Durante estos años convivieron varios sistemas de impresión: la tipografía, litografía, linotipia, monotipia, huecogrado, *offset*, rotativas, planas y el fotograbado (imagen 5).



5. Modelo de impresora tipográfica de doble revolución, 1937. Importada por N. Michelizzi.

⁶ Damian Bil. *Descalificados*. Argentina: Ediciones ryr, 2007.

VIDA Y OBRA DE RAÚL MARIO ROSARIVO: UNA SEMBLANZA BIOGRÁFICA

El 17 de julio de 1903 nació en la ciudad de Buenos Aires Raúl Mario Rosarivo, hijo de Luis Rosarivo y Josefa Rey. Se casó con Helena Pastor. Su única hija, Nilda Beatriz, nació el 23 de julio de 1930. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes y, en 1924, se recibió como profesor de dibujo. Algunos años más tarde fue docente de la materia en la misma institución (imagen 6).



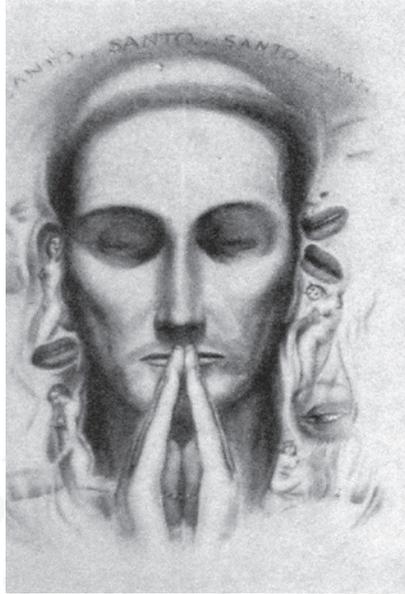
6. Raúl Mario Rosarivo.

De Rosarivo podemos destacar varias facetas: ilustrador, maestro, diseñador y escritor, que a continuación pasamos a comentar.

Creó varios personajes de historietas: *Fan*, *El Vengador Alado*, *Forkis*, *Tanker*; dibujó cartones del tipo Ripley: "origen que tienen las cosas", "aunque parezca mentira", "historia del deporte", entre otros. Su primer sueldo lo ganó limpiando los pinceles de un pintor. Después hizo dibujos animados, fondos ilustrados para películas como *Volga Volga*, alternando con sus estudios de Bellas Artes.

La primera vez que se destacó en la ilustración fue en 1917, cuando fue distinguido por el presidente de los Estados Unidos de Norteamérica,

Teodoro Roosevelt, quien le envió, a su paso a Chile por Argentina, una hermosa carta de agradecimiento por el retrato que le hiciera. "Poseía una técnica especialísima en sus dibujos, consistente en la penetración del grafito en las fibras del papel y el graniado de las salientes del mismo, logrando extraordinarios efectos plásticos que no han pasado desapercibidos para los críticos de arte..."⁷ (imagen 7).



7. Ilustración de Cristo realizada por Rosarivo.

Realizó exposiciones de sus pinturas en la galería Van Riel de Buenos Aires. En la revista *AG* se publicó en tres oportunidades una reseña de las exposiciones, en 1950, 1952 y 1954. En una de las reseñas se explica que la obra *Las manos del hombre* fue adquirida por Quinquela Martín para su museo. También formó parte de la comisión del Museo de Arte Moderno y fue decorador y escenógrafo del Teatro Colón de Buenos Aires, junto a Rodolfo Franco. En palabras de Ros: "Alguna vez tuve la oportunidad de verlo improvisar sobre una hoja de papel un rostro, y era asombroso

⁷ Enrique Lipszyc. *El dibujo a través del temperamento de 150 famosos artistas*. 3ª ed. Buenos Aires: Editorial Lipssic, 1958.

ver cómo con un lápiz y un pulgar, era capaz de lograr en minutos una imagen plena de belleza...".⁸

Rosarivo también trabajó como profesor en la Escuela Nacional de Artes Gráficas Núm. 9, escuela industrial que comenzó sus actividades en el año 1940, especializándose en Artes Gráficas. Se desempeñó como profesor de dibujo técnico y diagramado; trabajó en la escuela hasta poco antes de morir. En 1966 el plan de estudios lo tenía dictando la materia Ciclo de dibujo publicitario.

Esta escuela entregó durante varios años el Premio Rosarivo, medalla para el mejor promedio del curso "Formación de operarios", a modo de homenaje al maestro. En la actualidad la institución lleva el nombre de Escuela Núm. 15 Maipú.

Asimismo, brindó toda su pasión y amor por el libro y la imprenta al Instituto Argentino de las Artes Gráficas,⁹ hoy Fundación Gutenberg,¹⁰ de la cual fue presidente desde 1949 hasta 1951. El Instituto fue creado en 1907 por Antonio Pellicer Perayre.¹¹ Se daban clases de dibujo, composición tipográfica, linotipo, gramática, ortografía, transportes e impresión litográfica y encuadernación. Perayre crea para esta institución la revista *Anales*. En esta escuela Rosarivo dictó conferencias y, por su personalidad apasionada, mantenía una relación influyente con sus alumnos, los cuales a su vez lo alentaban a publicar sus investigaciones. En 1947 confeccionó para sus alumnos los folletos *De la Unidad Artística del Libro*, y *Divina Proporción Tipográfica*, a los cuales presentaba así:

Cediendo a entusiastas e insistentes pedidos de amigos y alumnos del Instituto Argentino de Artes Gráficas, adelanto la publicación de la serie de folletos sobre temas dictados en 1946 bajo el título general "De la unidad

⁸ Vicente Ros, "O el amor al libro", en *Argentina Gráfica Cromática*, núm. 367, Buenos Aires, Argentina, 2003.

⁹ Fue fundada por Antonio Pellicer Perayre el 4 de mayo de 1907. Escuela profesional gratuita que brindó clases de dibujo, linotipo, composición tipográfica, gramática y ortografía, transportes e impresión litográfica y encuadernación.

¹⁰ <http://www.fundaciongutenberg.edu.ar>

¹¹ Antonie Pellicer Perayre (1851-1916): publicista, tipógrafo y sociólogo español de orientación anarquista, formó parte de la I Internacional y fue dirigente de la Federación de Trabajadores de la Región Española. Dirigió la revista *Acracia*.

artística del libro". Pláceme pues, dedicarlo con todo cariño a tales alumnos e industriales gráficos del país. Cumplo así el doble propósito que me guía: cooperar con mi modesta obra a la elevación cultural de los artesanos gráficos y ubicar con precisión mi punto de vista en la esperanza de ser entendido, aceptado o controvertido, ya que en ambos casos ganaremos todos perfeccionándonos para un futuro inmediato digno de esperarse para beneficio del arte y de nuestra Patria.¹²

Esta dedicatoria deja en claro cómo Rosarivo se entregaba a la educación y cuánto motivaba a sus alumnos a seguir sus propias pasiones.

Como diseñador colaboró en innumerables revistas y periódicos: *Plus Ultra*, *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino*, *Para Ti*, *Riel y Fomento*, *Última Hora*, *Crítica*, *Lyra*, *Argentina Gráfica*, etcétera.

Fue parte del Movimiento Cultural Peronista de 1939. Diseñó afiches y catálogos para la promoción de las bibliotecas populares. Fue requerido por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación para dictar en el interior del país charlas culturales.

Algunas de sus obras fueron publicadas dentro del II Plan Quinquenal (1952), cuyo objetivo era conformar una cultura nacional, de contenido humanista y cristiano, inspirada en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerden con los principios de la doctrina nacional.

En su faceta literaria Rosarivo escribió algunas obras de ficción y poesía: *Los poemas de Naidu*, *Romances de medianoche* y, según dijo en una entrevista, tenía preparados dos libros más que hasta ahora no han sido editados, *Ruta celeste* y *El bastón del hechicero*.

Sobre temas referidos al libro, Rosarivo escribió varios folletines y obras:

1946. *Cómo formar el espíritu en la imprenta*. Buenos Aires.

1947. *Cuaderno 1. De la unidad artística del libro. Consideraciones, críticas*

¹² Raúl Mario Rosarivo. *De la unidad artística del libro*. Buenos Aires: Semca, 1947, y *Tratado sobre la Divina Proporción Tipográfica ternaria*. Buenos Aires: edición del autor, 1947.

y ensayos de una técnica racional para uso de diagramaciones gráficas. Buenos Aires: Ediciones de los Talleres Gráficos SEMCA.

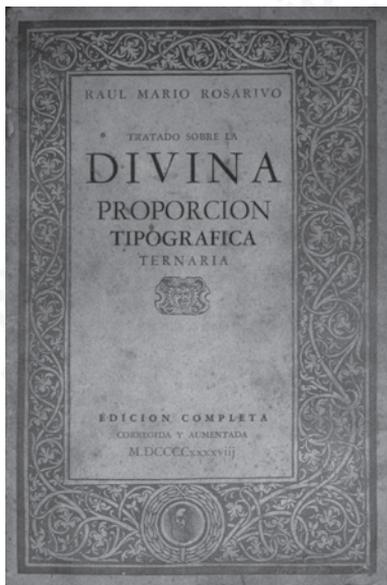
1947. *Cuaderno II. Divina proporción tipográfica. Diagramaciones matemáticas con 12 demostraciones prácticas.* Buenos Aires: Ediciones de los Talleres Gráficos SEMCA.

1948. *Tratado sobre la divina proporción tipográfica ternaria en la unidad artística del libro.* Buenos Aires: edición del autor (imagen 8).

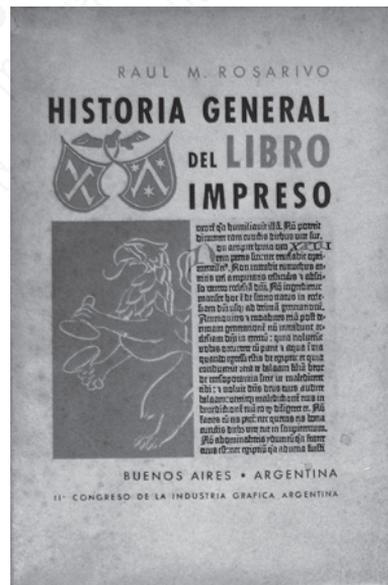
1953. *El milagro de Juan Gutenberg de Maguncia* (cuadernillo insert). Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura.

1956. *Divina proporción tipográfica. Arquitectura estética tipográfica en módulo 1, 6.* La Plata.

1964. *Historia general del libro impreso. Desde el origen del alfabeto hasta nuestros días.* Buenos Aires: Ediciones Áureas (imagen 9).



8. Portada del *Tratado sobre la Divina Proporción Tipográfica ternaria en la unidad artística del libro* (1948).



9. Portada de *Historia general del libro impreso* (1964).

La Divina proporción tipográfica

Desde el año 1940 Rosarivo intuía que había una proporción detrás de los incunables, o por lo menos de muchos de ellos, como si los primeros impresores hubieran tenido algún método secreto para que sus libros y las puestas tipográficas en ellos quedaran tan armónicos y bellos.

Le llevó siete años descubrir este secreto, y en 1947 publica un folletín: *Divina proporción tipográfica*, donde cuenta, en sólo 24 páginas, los frutos de su investigación. En el prólogo explica que revisó más de 100 incunables, la mayoría prestados por amigos bibliófilos que lo alentaban en sus investigaciones. Pero fue analizando un incunable¹³ de su propiedad como encontró las proporciones que lo desvelaban.

Este primer trabajo publicado se reforzó con otras dos ediciones, 1948 y 1956, sumándole un texto más amplio y desarrollado, aplicaciones prácticas y tablas de medidas.

Rosarivo encarga a Ernesto Wolf¹⁴ la traducción de su trabajo al alemán y le envía su tesis a Herman Zapf;¹⁵ él mismo la traduce al inglés y al francés, y la presenta en el Instituto Carnegie de Tecnología y en la Universidad de Columbia. Luego la envía de Frankfurt al Museo Gutenberg en Maguncia, para que sus directivos y eruditos la conocieran. El Museo valida su tesis y la publica en el *Gutenberg Jahrbuch* de 1955, órgano oficial del museo, habiéndose detenido su encuadernación para agregar esta primicia al mundo gráfico, y continuó publicando las investigaciones de Rosarivo en los anuarios de 1958, 1964 y 1966.

El trabajo también fue publicado en la revista *Gráficas* de Madrid, *Der Polygraph* de Frankfurt y en *Der Druckspiegel* de Stuttgart. Por este trabajo, la mayoría de las personas lo conoce, es el que tuvo más relevancia en los ámbitos nacional e internacional y es quizá el único trabajo por el cual se le recordará, a menos de que nos preocupemos por recuperar y no olvidar todo lo que aportó.

¹³ Véase resumen de las notas de AG núm. 126, 179, 185, 186, 187 y 212, de este mismo informe, para encontrar más detalles de su investigación.

¹⁴ Ernesto Wolf, de la firma fabricante de las tintas Magenti, Buenos Aires.

¹⁵ Hermann Zapf, calígrafo, creador de tipografías. Nació en 1918, en Nuremberg. En 1947 asume la dirección de D. Stempel Ag., empresa fundidora de caracteres tipográficos de celebridad mundial.

Reconocimiento internacional

Fue nombrado miembro del comité ejecutivo del *Liber Librorum*, con sede en la ciudad de Estocolmo, Suecia. Dicha institución editó un libro del mismo nombre en 1955, que tuvo por objetivo homenajear a Gutenberg en el V Centenario del Primer Libro Impreso. Se invitó a 43 tipógrafos y cada uno estaba encargado de abordar una temática diferente sobre el impreso sagrado. Rosarivo compartió este espacio con grandes diseñadores como Jan Tschichold, Hermann Zapf, Bruce Rogers y Jan van Krimpen, entre otros muchos. Según Lipszyc: "Vivió entregado totalmente a su vocación. Rosarivo no vio jamás un partido de fútbol. No sabía jugar a ningún juego de entretenimiento o azar. No tenía otras ambiciones que la de ser útil por su obra a sus semejantes y al bien de su patria".¹⁶

Falleció a la edad de 63 años, el 23 de septiembre de 1966. Se extinguió con él una vida intensa como pocas, signada por actitudes de un idealismo a ultranza, vivida con modestia, y a lo largo de la cual brindó su amistad y conocimiento.

ROSARIVO Y LA REVISTA *ARGENTINA GRÁFICA*

Pasado el primer cuarto del siglo xx, un periodo conflictivo por la guerra en Europa, acompañado por un desmoronamiento económico, problemas salariales, dificultad en el abastecimiento de materiales y la pérdida de mercados, se comienza a pensar en constituir una agrupación que reúna a los industriales gráficos argentinos. Los avances tecnológicos dados en este periodo (1935-1940) impulsan a tomar medidas, ya que el perfeccionamiento mecánico agrava la situación de muchas de las ramas de la industria gráfica. Este perfeccionamiento hizo creer a muchos que no era necesario poseer una capacidad técnica completa para emprender un negocio de imprenta.

El 20 de febrero de 1935, en un salón cedido por la Sociedad Tipográfica Bonaerense,¹⁷ se juntaron representantes de distintos grupos de la industria gráfica. Redactaron la primer acta, donde dejaron asentado que

¹⁶ Lipszyc, *op. cit.*

¹⁷ La Sociedad Tipográfica Bonaerense nace en 1857, y es la primera organización obrera del país; en 1877 se convirtió en la Unión Tipográfica.

fijaban normas para mejorar las condiciones de trabajo de las distintas ramas de la industria.

El 15 de abril del mismo año se le da nombre a la nueva agrupación: Sociedad de Industriales Gráficos de la Argentina (en adelante AG), y cuya sigla SIGA! fue diagramada por José Fontana,¹⁸ sintetizando no sólo el nombre de la sociedad sino también su ánimo y propósito, graficado en el signo de admiración.

En diciembre del mismo año sale el primer número del que sería el órgano de difusión de SIGA!, la revista *Argentina Gráfica*, y en su primera página dice: “*Argentina Gráfica* servirá para reflejar en gran parte, el cometido del que todos los gráficos del país debemos participar con el aporte de alguna idea u opinión y no con la derrotista indiferencia hacia lo que aspira a dignificar nuestra condición de impulsores de una industria que puede y debe ser noble en todos sus aspectos”.

La agrupación siempre tuvo en mente y se organizó para cumplir con su objetivo de tener operarios capacitados e idóneos para la tarea. Es por eso que crea una biblioteca con material técnico para la libre consulta. Otro motivo de preocupación fueron las entidades de enseñanza; un ejemplo de ello fue cuando se evitó el cierre del Instituto Argentino de Artes Gráficas, por la demolición de su edificio, consecuencia de las obras de la Avenida 9 de Julio. Es José Fontana quien presiona para conseguir otro lugar, logra su cometido y también la subvención (imágenes 10 y 11).



10. Instituto Argentino de Artes Gráficas, en la calle Cerrito 41.

¹⁸ José Fontana (1880-1974): oriundo de Casalmaggiore, Italia. Graduado en la Universidad de Milán en Artes Gráficas. Llegó a Argentina en 1908. Fue socio fundador de la SIGA.



11. Clase de composición tipográfica en el instituto Argentino de Artes Gráficas.

A esto se suma la creación dentro de la SIGA de cursos gratuitos de capacitación, en 1937. El curso duraba 3 años y se estudiaba: Teoría elemental tipográfica, Teoría y técnica, y Nociones generales.

En 1954 la SIGA se fusiona con la Cámara de la Industria Gráfica de la Unión Industrial Argentina, adoptando el nombre de Cámara de Industriales Gráficos de la Argentina (CIGA).

La revista *AG* contenía noticias del gremio, actualidades de la industria gráfica, nuevas tecnologías de impresión, tintas, papeles, mantenimiento de máquinas, artículos históricos, notas sobre cómo diagramar una página, cómo seleccionar una tipografía correctamente, y mucha publicidad. Esto demuestra el múltiple uso que se le podía dar a la publicación, ya que funcionaba como guía de empresas afines, periódico gremial y manual instructivo para quienes quisieran estar actualizados.

ESTRUCTURA DEL ANÁLISIS

Como ya se mencionó, Rosarivo realizó distintos tipos de aportes para la revista *AG*; aquí nos interesa identificar cuáles fueron los aportes e influencias que Rosarivo le imprimió a *AG*, y a sus lectores, durante el tiempo en el que trabajó para la misma (1947-1966). Para poder llevar a cabo este análisis primero se detallarán cuáles fueron los aportes concretos realizados por Rosarivo, para después analizar si éstos marcaron un antes y un después en la revista.

También se buscará identificar la influencia de Rosarivo sobre el trabajo estético y proyectual de los diseñadores y lectores de la revista. Para esto se revisarán las propuestas de diseño presentadas por los lectores en el 3^{er} Concurso Tipográfico, organizado por AG en 1953, comparando los resultados con los trabajos propios de Rosarivo. A continuación ofrecemos el listado de las notas publicadas por Rosarivo en AG durante el periodo ya mencionado, y un breve resumen de las mismas, especificando su género o contenido, y los números extraordinarios.

DESCRIPCIÓN DE LOS ARTÍCULOS Y TRABAJOS DE ROSARIVO

Las notas comienzan en 1947 y finalizan con la muerte de Rosarivo en septiembre de 1966, aunque se publican algunas notas más después de esta fecha. La nota núm. 36 —según el listado creado para el presente trabajo— de la edición 221 de AG salió a un mes de fallecido, por lo cual podemos suponer que ya estaba preparada y en prensa, y nos demuestra que Rosarivo trabajó hasta sus últimos días. La nota publicada en la edición 227, del año 1968, es de carácter conmemorativo, ya que no fue preparada para AG, pero es interesante agregarla a la lista, ya que en la misma Rosarivo describe muy bien el panorama del entorno gráfico de la época, a modo de corolario de sus pensamientos e inquietudes.

La decisión de hacer un resumen de cada nota tiene el objetivo de, mediante unas pocas líneas, reconstruir una idea de cuáles eran los temas sobre los que trabajaba Rosarivo y la manera en que lo hacía. Las descripciones están nutridas de citas del autor, ya que ésta es la mejor forma de entender su pensamiento. Su método de escribir y de opinar, tan apasionado, está perfectamente alineado con las descripciones que a lo largo de esta investigación fueron proporcionando personas que lo conocieron, puesto que Rosarivo, sobre todas las cosas, fue un maestro. Considero que leer sus propias palabras será como revivir su voz: es lo más cerca que podremos estar de escuchar una de sus clases.

LISTADO DE NOTAS DE ROSARIVO PUBLICADAS EN *AG* (1947-1968)

<i>Año</i>	<i>Edición</i>	<i>Núm.</i>	<i>Temática</i>	<i>Título de la nota</i>	<i>Núm. de páginas</i>
1947	126	1	Teoría/inv.	“Divina proporción tipográfica”	4
1950	154	2	Historia	“San Martín, militar y filósofo”	3
1952	165	3	Historia	“Los vértices de la historia”	2
1952	167	4	Tec./act.	“El empirismo en las artes gráficas”	1
1953	170	5	Tec./act.	“Reseña de los actos culturales de Inauguración y cierre de la muestra del 3 ^{er} Gran Concurso Tipográfico”	4
		6	Tec./act.	“Alrededor del 3 ^{er} Gran Concurso Tipográfico organizado por la SIGA”	5
1953	171	7	Historia	“Centenario de la imprenta Coni”	1
		8	Historia	“El Kalendarium”	2
1953	173	9	Historia	“La numeración romana”	2
1954	176	10	Tec./act.	“Educación estética en artes gráficas”	2
1955	179	11	Tec./act.	“El arte de Crous-Vidal”	2
		12	Teoría/inv.	“El módulo áureo de la Biblia de 36 líneas de Juan Gutenberg”	3
1955	181	13	Historia	“Crónica de Johann Gutenberg”	17
1957	185	14	Teoría/inv.	“La divina proporción tipográfica. Reafirmación del sistema en módulos 1.6 ciceros”	8
1958	186	15	Teoría/inv.	“Cómo trabajar con la Divina Proporción Tipográfica”	5
1958	187	16	Teoría/inv.	“Divina Proporción Tipográfica”	6
1958	188	17	Historia	“Alquimistas y tipógrafos”	4
1958	189	18	Tec./act.	“¿Tipografía pura?”	3
1958	190	19	Historia	“Habla el libro”	5
1985	190	20	Tec./act.	“Dinamismo y estatismo tipográfico”	2

1959	192	21	Historia	“San Jerónimo, precursor de la composición tipográfica”	4
1960	197	22	Historia	“Imprenta en la revolución de 25 de mayo”	4
1961	200	23	Tec./act.	“ <i>Affaire d'honneur</i> ”	1
1961	202	24	Tec./act.	“Grafología tipográfica”	2
1961	203	25	Tec./act.	“Bibliomanía”	3
1962	205	26	Tec./act.	“Tercera dimensión tipográfica”	4
1962	206	27	Historia	“El enigma de la marca editorial Fust-Schöffer”	4
1963	209	28	Historia	“Letra cursiva cancilleresca aldina”	3
1963	211	29	Historia	“Firmin Didot contra Bodoni”	4
1963	212	30	Teoría/inv.	“No es la Biblia de “42” líneas del año 1455 el primer libro impreso con caracteres móviles, ahora es el Misal de Constanza del año 1450”	3
1964	213	31	Historia	“Biblioteca con 30 000 ladrillos parlantes”	2
1964	214	32	Historia	“Esteban Dolet, el gran ciceroniano”	3
1964	215	33	Historia	“ <i>Imprimatur... nihil obstat</i> ”	3
1965	217	34	Historia	“Quinto centenario de la imprenta en Italia, 1465-1965”	2
1966	220	35	Historia	“Letras fenkias”	3
1966	221	36	Historia	“La imprenta en la hora de la libertad, 1816-1966”	3
1968	227	37	Tec./act.	“El siglo xx y las artes gráficas”	2

1 | AG núm. 126 | 1947 [teoría/investigación]

Divina proporción tipográfica

Ésta es la primera nota de Rosarivo que se publica en la revista. En algún número anterior ya se le había citado, pero nunca algo de su mismo puño y letra. Se puede decir que Rosarivo comienza esta relación con lo mejor que tenía, y quizá lo más relevante.

Por lo expresado en el texto, Rosarivo da a conocer su teoría de la Divina proporción tipográfica (desde ahora DPT) por primera vez al público

en general, y aclara que en otras oportunidades tuvo que hablar manteniendo el secreto de sus investigaciones, por no poder confirmarlas aún.¹⁹

Hasta donde se puede entender en la nota, y por la información que se pudo recabar, por medio de este artículo, Rosarivo da a conocer su teoría de la DPT: “Noches enteras compás, centímetro y tipómetro en mano, comprobé folio por folio, la relación armónica y su equivalente valor aritmético. El esfuerzo no fue en vano”.

En la misma nota se disculpa por la brevedad de la explicación, prometiendo la pronta aparición de un folletín con una detallada descripción. Y concluye: “Tal vez, por otra parte, satisfaga este ensayo de una nueva proporción divina y les sirva a los artesanos gráficos. Tal el único premio al que aspiro convencido más que nunca de que si los números rigen al mundo, el espíritu rige a los números”.

2 | AG núm. 154 | 1950 [historia]

San Martín, militar y filósofo

“Ha sido mi intención, unir a la catalogación de los ejemplares más curiosos, algunos conceptos sobre el sentido humanista y democrático del Gran Capitán.”

Durante el año 1950 AG dedicó varias portadas y artículos al Libertador. En este caso le tocó a Rosarivo escribir una reseña histórica, rescatando del personaje aquellos momentos y proyectos en los que se relacionó con el libro. El texto comienza describiendo características de la personalidad y espíritu de San Martín: “Para el General San Martín, es el libro un puente, una necesidad imperiosa...”. Con esta frase describe la preocupación y empeño que poseía el general en abrir bibliotecas y establecer imprentas.

Rosarivo destaca la creación de una biblioteca en Lima, con fondos y libros de su propia biblioteca. Nuestro autor mostró gran interés por reeditar obras agotadas, como fuera el caso de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilazo de La Vega, que mandó a imprimir en Londres, y con el mayor lujo posible.

¹⁹ El libro que utilizó Rosarivo para ensayar y comprobar su teoría es la obra de Nicolaus de Auximo titulada *Supplementum*, impresa por Francisco Renner de Hailbrum y Nicolas de Francfordia, socios, en Venecia, en 1474. De esta rarísima obra sólo existen dos ejemplares, uno en poder de Rosarivo, el otro estaba en Estados Unidos.

Por último detalla la bibliografía, con las particularidades ya señaladas, que tratan sobre la vida y obra de San Martín.

3 | AG núm. 165 | 1952 [historia]

Los vértices de la historia

En el presente artículo Rosarivo pone el ojo en una nota ya publicada en AG, "Aristas, en el caso Gutenberg", de 1951, sin autor registrado.

En dicho artículo se habla de Gutenberg como el inventor de la imprenta y los tipos móviles. Rosarivo discrepa con esta reseña histórica y utiliza su artículo para corregir y dar *pruebas* de, según él, los verdaderos padres del arte negro. Quita a Gutenberg y a Koster del podio, y enumera distintos momentos, previos a los de estos dos personajes, en los cuales se encontró evidencia del uso de tipos móviles, como en un escrito de san Jerónimo, donde el Doctor de la Iglesia señala que los micénicos-cretenses conocían los caracteres sueltos desde el año 2000 a. C., hasta llegar al dato más concreto, según Rosarivo, de Pi-Sheng (siglo XI), quien fue un herrero que hizo tipos móviles de porcelana y luego de bronce; imprimió cientos de libros y, después de su muerte, los tipos fueron guardados como reliquias, y mantenido el secreto. En ningún momento Rosarivo utiliza un tono agresivo o sarcástico para contrarrestar la veracidad del artículo mencionado, sino siempre buscando instruir.

4 | AG núm. 167 | 1952 [tecnología/actualidad]

El empirismo en las artes gráficas

Rosarivo plantea a un *gráfico*²⁰ la hipotética pregunta de: "¿Por qué ha ejecutado usted este trabajo así?"; un prolongado silencio responde a la pregunta. La persona trata de explicarla, pero finalmente dice: "Es una cuestión de práctica, aquí no valen teorías".

Rosarivo defiende y destaca la importancia de *pensar* los trabajos, y no sólo ejecutarlos a la perfección, con eso no alcanza. Observa que los gráficos tienen indiferencia o desinterés en perfeccionar los dones del intelecto:

²⁰ Artesano gráfico, oficial de prensa, trabajador que diagrama u opera una impresión.

“Pero un artesano gráfico no saldrá jamás de su mediocridad de ejecutar si niega la teoría, para refugiarse en la solución establecida por la práctica exclusiva...”.

Por último, Rosarivo termina escribiendo un deseo: “la juventud argentina está en óptimas condiciones para asimilar estos predicados, y si las artes gráficas argentinas quieren lograr un máximum de jerarquía, es necesario convencer a quienes se dedican a este arte, que no basta imprimir libros sino también leerlos”.

5 | AG núm. 170 | 1953 [tecnología/actualidad]
Reseña de los actos culturales de Inauguración y cierre de la muestra del 3^{er} Gran Concurso Tipográfico

En el acto de apertura de la exposición de los trabajos presentados para el 3^{er} Gran Concurso Tipográfico que organizase SIGA, Rosarivo tuvo la palabra y disertó sobre “del sentido humanista de la imprenta”. El autor de la nota rearmó el discurso de Rosarivo y la transcribió.

Rosarivo habló sobre el origen de la imprenta y su desarrollo a lo largo del tiempo, desde el 4000 a. C. hasta Gutenberg, deteniéndose en las personas y no tanto en los avances tecnológicos.

Algunos de sus comentarios son realmente increíbles, ya que no han perdido actualidad: “Después llegó la desenfrenada carrera de ganar tiempo al tiempo en esa infinita espiral alucinatoria de la conquista del segundo. No es ya el artesano que dirige su máquina, es la máquina que dirige al artesano; no es ya el hombre que da cuerda al reloj, es el reloj que da cuerda al hombre...”.

Por otro lado, Rosarivo nos detalla su propio gusto y estilo al momento de diseñar: “...el gusto por la sencillez, la armonía y la belleza en sus formas puras será el signo para que nuestra época sea un nuevo renacimiento...”.

6 | AG núm. 170 | 1953 [tecnología/actualidad]
Alrededor del 3^{er} Gran Concurso Tipográfico organizado por la SIGA

A continuación de la nota anterior sobre el acto de apertura, Rosarivo se anima a hacer una observación global de los trabajos presentados. En

conjunto con Ghino Fogli, fueron los jueces y encargados de hacer la selección de los trabajos ganadores.

Destacó la gran concurrencia que el concurso tuvo en el ámbito del país. Y luego, fiel a su estilo, explicó lo que para él sería necesario para lograr un crecimiento en los gráficos argentinos:

Creo que la artesanía gráfica en nuestro país ganaría mucho con la inclusión en los programas de enseñanza gráfica, de la historia y estética del libro, acoplando a estas asignaturas la diagramación en general.

No basta, lo repetimos, saber hacer un trabajo; esto es pura mecánica objetiva, sino saber “cómo”, “por qué” y “para qué” debe hacerse en tal o cual manera, según la naturaleza, razón o sentido de identidad.

7 | AG núm. 171 | 1953 [historia]
Centenario de la imprenta Coní

A 100 años de la llegada de Pablo Emilio Coní a Argentina, quien fuera un gran impresor y fundador de una de las imprentas más destacadas de la época, Rosario nos cuenta, brevemente, su historia.

A lo largo de tres generaciones, comenzando con el ya mencionado Pablo, quien llega de París y se instala en la provincia de Corrientes, y luego se muda a la capital federal, al tiempo que se incorporan al negocio sus cuatro hijos varones: Fernando, Arturo, Pablo y Francisco. Fernando continúa las labores de su padre hasta que muere y lo sucede su hijo, el médico Coní Bazán.

Rosario destaca la importancia de dicha imprenta por el *Proyecto de Código Civil para la República Argentina* de Vélez Sarsfield, en el cual se declaró texto oficial a la edición de Coní, a través de una Ley del Congreso Nacional y desautorizando la edición norteamericana de Sarmiento. Coní editó para José Hernandez, en 1879, la segunda parte del *Martín Fierro*. Por último, Rosario agrega que los Coní “... acondicionaron la existencia a un ideal y no el ideal a una existencia puramente venal ...”.

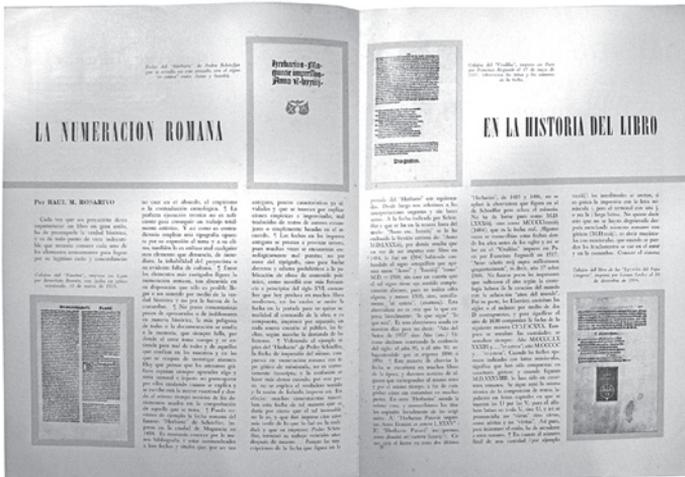
8 | AG núm. 171 | 1953 [historia]
*El Kalendarium, las primeras portadas impresas del siglo xv,
de Johannes de Koningsberg*

En este caso Rosario nos trae lo que pareciera ser un tema en boga; en otras notas que luego aparecerán publicadas, da a entender que los temas sobre los que diserta eran asuntos de discusión de la época. Al preparar su famoso volumen de *La historia del libro impreso* se tropieza con este famoso incunable, el *Kalendarium*. Rosario destaca este impreso por ser el primer libro que contiene una portada completa, mérito que pertenece a Ratdolt y a la ciudad de Venecia, y rechaza la "opinión bastante generalizada" de que dicho impreso pertenece a Schöeffer.

También es interesante destacar que Rosario cita un texto de Kurt Ohly traducido por Teodoro Becú para SIGA, publicado en un número especial, y con el cual discrepa, apoyándose en sus propias investigaciones y deducciones.

9 | AG núm. 173 | 1953 [historia]
La numeración romana (imagen 12)

Rosario argumenta el artículo diciendo que para proyectar una gran obra no alcanza la perfecta ejecución técnica, hay que conocer y manejar todos los detalles referidos a la obra para no caer en el absurdo, el empirismo o la contradicción cronológica.



12. AG núm. 173.

En la nota destaca que uno de los elementos más *castigados*, al usarse, es la numeración romana, elemento que sólo se domina basándose en la verdad histórica. Por tanto, trae a conocimiento de los lectores el libro *Herbario* de Schöeffer, impreso en Maguncia en 1484, fecha que figura en la portada pero que con regularidad fue mal interpretada, ya que se tradujeron mal las letras *et cetera* y, por ende, se le catalogó como un impreso de 1584.

Rosarivo explica detalladamente los usos comunes de la sigla *etc* valiéndose de distintos documentos, en los que estas siglas se usan de la misma manera. Finaliza el texto profesando la importancia de dominar la numeración romana, pensando en los profesores o investigadores.

10 | AG núm. 176 | 1954 [tecnología/actualidad]
Educación estética en artes gráficas

Así como en otras notas anteriormente publicadas, Rosarivo hace referencia a la fragilidad empírica y a que los gráficos no deben basarse sólo en la experiencia; en este artículo desarrolla una parte esencial de la teoría estética en la que fundamentó sus propias investigaciones.

Sabemos que cuanto existe, vale decir, que está en movimiento, obedece a una constante de carácter universal de la cual no es posible sustraerse, pues que las partes, aún tomadas como unidades, aisladamente, forman un todo posible ya con relación a sí o con las partes que la componen, relacionándose, constantemente, como los engranajes de una máquina con la máquina misma [...] La conciencia de un objeto es la suma de las percepciones y juzgamos según estas percepciones sean armónicas o no entre sí.

Rosarivo pone ejemplos de armonía geométrica, mostrando grandes obras arquitectónicas y trazando la geometría de su estructura a partir de figuras simples. Obras como la Catedral de San Pedro en Roma, Notre Dame de la Garde, la Villa del papa Julio, el Arco del Triunfo y, para terminar e interrelacionando artes, traduce el colofón del *Catholicón*, impreso en 1460 por Gutenberg, que dice: "... con módulo y formas de maravilloso ajuste, de relación y concordancias perfectas ...".

Cierra Rosarivo diciendo:

... porque se confunde, desgraciadamente, lo diferente con lo original, creyendo que el progreso de las artes gráficas consiste no en perfeccionarlas, sino en quebrarlas y confundirlas. Pero aprender y aplicar las bases “mágicas” que estructuran el sentido estético del libro, dignifica la función del artesano y en consecuencia del arte ...

11 | AG núm. 179 | 1955 [tecnología/actualidad]

El arte de Crous-Vidal

Este artículo sorprende viniendo de Rosarivo, ya que estamos acostumbrados a que los temas sobre los que diserta estén relacionados con el libro en su totalidad. Pero no nos sorprende, en lo más mínimo, el conocimiento y la posibilidad que tiene de nadar en distintas aguas, sobre todo teniendo en cuenta que Rosarivo se recibió en la Escuela de Bellas Artes. En este caso agradece y describe un libro publicado por la École Graphique de París sobre el trabajo de Crous-Vidal. Y como si se tratara de un gran crítico de arte, hace una reseña del trabajo del artista.

12 | AG núm. 179 | 1955 [teoría/investigación]

El módulo áureo de la Biblia de 36 líneas de Juan Gutenberg

Dadas las repercusiones a partir del trabajo de Rosarivo en Alemania, en el Museo de Gutenberg en Mainz, sobre el descubrimiento de la estructura utilizada por Gutenberg para imprimir el trabajo titulado “Divina Proporción Ternaria”, desde ahora DPT, es que Rosarivo escribe el presente artículo, tesis presentada al museo y publicada en el anuario de 1955 de dicha institución.

Es interesante destacar, en este artículo, la manera en que Rosarivo busca el secreto de Gutenberg, estudiando hasta el más mínimo detalle de la historia y los impresos.

En cuanto a la investigación que motiva este trabajo hemos estudiado la imposición tipográfica de la Biblia de 36 líneas a fin de comprobar a cuanto nos es posible la aplicación de un módulo tipográfico que ‘pudiera’ ser el mismo denunciado por Juan Gutenberg en el *Catholicón*.

De resultar cierto que Gutenberg ha partido del valor 3 para establecer su “concordancia de formas, tipos y módulos” hemos descubierto, después de cinco siglos, su secreto técnico, jamás revelado, y que Gutenberg se llevó a la tumba.

Por último, Rosarivo desarrolla el análisis geométrico de una página de la Biblia de 36 líneas.

13 | AG núm. 181 | 1955 [historia]
Crónica de Johann Gutenberg

Esta nota tuvo carácter individual dentro de la revista. Por tanto, queda numerada dentro de la cronología de artículos publicados, pero su análisis se desarrollará más adelante en este mismo capítulo, en el apartado de análisis de números extraordinarios de AG.

14 | AG núm. 185 | 1957 [teoría/investigación]
La divina proporción tipográfica. Reafirmación del sistema en módulos 1.6 cíclicos

En esta nota podemos apreciar la agudeza y claridad mental, como también la altura para responder a una crítica. Con el presente escrito, Rosarivo inicia una serie de notas de cómo utilizar prácticamente la teoría de la DPT.

El motivo del texto es refutar lo escrito por R. E. Lagomarsino en un manual titulado *Savia y follaje del libro*, en cuya obra se recopila información de distintos autores sobre prácticas y rutinas del arte de componer tipográficamente. En este libro hay un capítulo especialmente dedicado a presentar objeciones al tratado de la DPT de 1948.

Rosarivo explica punto por punto cada mala interpretación o error que cometió Lagomarsino y, por último, concluye: “... de poder ser objetado, quedará agradecido, porque la tal posible objeción ha de facilitarme perfeccionar, en este caso, el sistema de la DPT, de tal manera que su practicidad pueda ser beneficiosa a todos los artesanos gráficos de mi patria definitivamente”.

15 | AG núm. 186 | 1958 [teoría/investigación]
Cómo trabajar con la Divina Proporción Tipográfica

Continuando con las entregas sobre el uso de la DPT, en este caso Rosarivo la compara con otras teorías estructurales para diagramar libros. El autor descarta cualquier teoría conocida hasta el momento, por ser o para uso arquitectónico, en cuyo caso la medida decimal no es aplicable a la tipografía, o por no tener una alta precisión. Por tanto, descarta lo escrito por Marius Audin, William Morris, Carlos Frassinelli, Matila Ghyka y al ya criticado Lagomarsino.

Luego, Rosarivo detalla cómo trabajar y aplicar a cualquier formato de hoja las proporciones de su teoría: "Este es mi mayor deseo: ser útil en la medida de mis fuerzas a la gran familia de los gráficos [...] contribuyendo [...] a elevar por todos los medios el crédito de la calidad y el espíritu generoso que mueve a los artesanos del libro."

16 | AG núm. 187 | 1958 [teoría/investigación]
Divina Proporción Tipográfica. La estética en el libro impreso

Última entrega sobre la DPT. En esta oportunidad Rosarivo desarrolla, con gran seguridad y maestría, los conceptos de estética y su aplicación al libro. Define el concepto tomando lo que dijeron hombres como Platón, Kant o san Agustín, entre otros. Con toda esta información aconseja y explica cómo deben ser las partes de un libro: formato, caja tipográfica y tipografía.

Lo Bello, pues, no se define; se siente, se contempla. En cuanto a la estética, no es más que el estudio de los fenómenos sensoriales y la explicación de los mismos.

Es así, que si no existe relación armónica de sentido entre las partes y el todo, la suma de estas partes no puede ser armónica ni dar conciencia metafísica alguna del todo.

Existe por consecuencia una ciencia de lo estético en la cual se incluye la proporción y la armonía de las partes a la unidad, y de esta unidad con la Idea, y cuya relación provoca un estado que llamamos euforia estética, es decir un estado de satisfacción absolutamente gratuito que nos hace sentir lo Bello.

[...] porque diagramar un libro es como pintar un retrato: no basta

mantener el parecido del original por el dominio de la técnica, sino expresar su carácter, la personalidad del retratado, vale decir, el sostenimiento armónico entre la forma y el fondo contenido y el continente, de tal manera que la imagen sea esa imagen y no otra, y además su expresión.

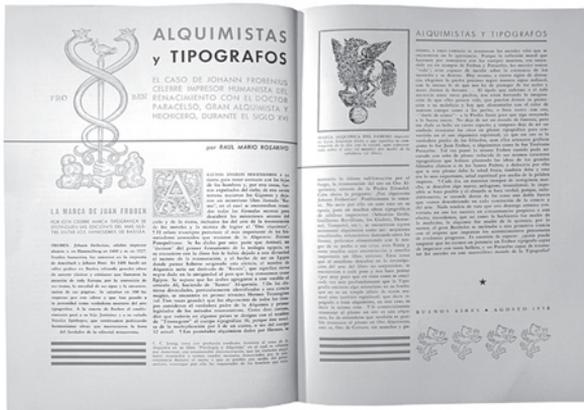
Los caracteres tipográficos no serán elegidos por características propias de la familia a que pertenecen, sino por sus expresiones —ya se ha dicho que los signos son ideas— porque lo que importa es expresar por ellos el espíritu del texto a componerse, según su tema, su época y su estilo.

La perfección mecánica no puede ir más allá de su función ni de su razón de ser como continente de la idea que la informa. De no ser así, el efecto ocuparía el lugar de la causa y esto es absurdo. Es, pues, a ese equilibrio entre continente y contenido al que puede darse como llave mágica de toda expresión estética tipográfica.

Considerar la estructura de un libro como la de un organismo vivo y entender la naturaleza de su espíritu y conocer su lenguaje, es sin duda un nobilísimo trabajo...

17 | AG núm. 188 | 1958 [historia]
Alquimistas y tipógrafos (imagen 13)

En este caso Rosarivo relaciona dos mundos distintos: la alquimia y la tipografía, y las reúne en la persona de Johann Froben. A lo largo del texto cuenta el origen de la alquimia y la historia del impresor, y de cómo llegaron a relacionarse y ser de ayuda mutua.



13. AG núm. 188.

También describe y analiza la marca del impresor, encontrando en la misma símbolos y elementos representativos de la alquimia. Concluye diciendo: "... nos hace pensar cada vez más profundamente que la tipografía encierra algo misterioso en su fondo; que no es un simple oficio de razón manual sino también espiritual".

18 | AG núm. 189 | 1958 [tecnología/actualidad]

¿Tipografía pura?

Rosarivo nuevamente parece salir al cruce en un tema que estaría en discusión. En este caso discrepa con el eslogan que dice: "tipografía pura", y se pregunta:

Y, ¿qué entiende ud. por tipografía pura...? Tipografía pura es aquella operación mecánica que se basta a sí misma; que no recibe estímulo exterior de ninguna especie ni adición ornamental ajena a su naturaleza específica; vale decir, según esto, que la tipografía pura es aquella que tiene como fin [...] la tipografía!

La letra arquetipo no existe, es la idea que la matiza; y la idea no es una máquina que repite sino una máquina que piensa, y porque piensa cambia, y porque cambia crea.

Cuando se afirma que los adicionales decorativos no son parte de la tipografía, Rosarivo nos recuerda que las letras son signos, imágenes de cosas reales, figuras, que han llegado a una extrema simplificación, pero que nacieron de la mano y pincel de un hombre, esencialmente decorativas, ornamentales como representación del mundo sensible. "Cuando un tipógrafo 'hace tipografía pura' está aniquilado; ya no piensa porque no duda; ha olvidado el fin de la tipografía para entregarse al medio mecánico...".

19 | AG núm. 190 | 1958 [historia]

Habla el libro

Seis años antes de publicarse *La historia del libro impreso*, Rosarivo ensaya contar la misma historia, pero ahora desde el objeto de estudio: el libro. El objeto es el que nos relata, en primera persona, su propia historia:

desde sus antepasados hasta la forma en que lo conocemos hoy. Desde cómo pasó por momentos difíciles, hasta cómo fue perseguido, quemado, oculto y venerado. También nos cuenta lo que piensa que hay en su interior, lo que le parece viejo y lo que le es eterno.

20 | AG núm. 190 | 1958 [tecnología/actualidad]

Dinamismo y estatismo tipográfico

Arquitectura tipográfica. Sobre elementos de este tema Rosarivo se explica y plantea la diferencia y definición de simetría estética y asimetría dinámica.

Por nuestra parte, entendemos que una figura «dinámica» no puede llegar a ser armónica si no mantiene, por lo menos, una simetría, producto del equilibrio de las masas que la componen por el ritmo, esto es, la repetición de la figura ...

[...] lo bello es siempre aquello que se percibe equidistante de sí mismo; toda proporción y toda armonía en relación constante.

Rosarivo también discrepa con afirmaciones como "... una composición 'dinámica' es más libre que una composición 'estética'...", entendiendo que el concepto de libertad no es aplicable a un arte matemático como la tipografía.

21 | AG núm. 192 | 1959 [historia]

San Jerónimo, precursor de la composición tipográfica

Rosarivo plantea la imposibilidad de conocer cuándo, en qué momento y cómo llegó el dato o la idea a Gutenberg de usar letras sueltas y transformarlas en tipos móviles para poder imprimir libros.

El autor genera un registro de los momentos, lugares y personas que durante la historia usaron y dijeron usar letras sueltas, empezando por Pi-Sheng (siglo XI), luego los pedagogos de Roma, según Séneca; realiza un salto cronológico y habla de un disco de arcilla encontrado en Creta, que data del 2000 a. C.

Haciendo un paréntesis en este registro, escribe el origen de las letras o signos egipcios, fenicios y griegos. Por último, llega al motivo del texto, que es el procedimiento recomendado por san Jerónimo sobre cómo educar niños. Éste lo toma de una epístola de Quintiliano. Y es éste el texto que, supone Rosarivo, llegó a las manos de Gutenberg o de Lorenzo Coster, o a los dos a la vez, y que les aportó la idea de cómo “multiplicar el pensamiento”.

22 | AG núm. 197 | 1960 [historia]
Imprentas en la revolución de 25 de Mayo

Siendo parte importante de la historia de la imprenta en Argentina, Rosarivo explica cómo surgieron las primeras imprentas que apoyaron la revolución, como también quiénes eran los impresores, comenzando por Agustín José Donado en la Imprenta de los Niños Expósitos. Debido a la gran demanda de rapidez en la acción revolucionaria es como comienzan a equiparse y a fundarse nuevas imprentas. En 1817 se funda Independencia, en 1819 Imprenta del Sol y *La Independencia*, y en 1820 Phoción, entre otras.

Rosarivo nos cuenta también sobre los títulos que salieron en cada una de estas imprentas. Y dice: “... fue la completa victoria de la razón contra la fuerza...”.

23 | AG núm. 200 | 1961 [tecnología/actualidad]
Affaire d'honneur

En esta pequeña nota de actualidad Rosarivo nos trae la noticia del viaje emprendido por el presidente del Consejo Nacional de Educación Técnica a Europa, con la posibilidad de repensar la estructura educativa. A su regreso, Rosarivo pide que se ejecute rápidamente todo lo necesario para comenzar con el ciclo lectivo.

Al leer esta breve nota podemos advertir cuán comprometido estaba Rosarivo con la educación técnica nacional, en la cual también participaba.

24 | AG núm. 202 | 1961 [tecnología/actualidad]
Grafología tipográfica

Rosarivo comienza la nota explicando el origen de las letras; de cómo el dibujo de un objeto tomó el nombre de pictografía, después ideogramas, más tarde fonogramas, hasta hacerse silábicos o alfabéticos. Cómo la cabeza de un buey se transformó hasta llegar a ser Aleph. Al asumir que las letras tienen un origen *gráfico*, Rosarivo plantea que cada civilización tenía una manera propia de escribir. Esa escritura era reflejo de su personal carácter y de una época. Por ejemplo, la caligrafía griega era serena y proporcionada, lo que representa un pueblo *artista*.

Por último Rosarivo, teniendo en cuenta el concepto planteado, explica cómo elegir el tipo de letra según la clase de texto a imprimir, con el objetivo de no provocar errores visuales. También lo aplica a la publicidad, diciendo: “El conocimiento de la grafología tipográfica resulta de extraordinaria importancia para aquellos que se dedican al arte publicitario y en el que la psicología importa en más de 50% a la eficacia vendedora...”.

25 | AG núm. 203 | 1961 [tecnología/actualidad]
Bibliomanía

En este texto, un tanto biográfico, Rosarivo nos explica cómo será la vida y qué le espera a una persona que *sufre* de bibliomanía. De cómo la fiebre de comprar y adquirir más y más libros lo aleja de la sociedad, la familia y hasta de la luz del sol. En relación con esta nota, rescato una anécdota contada por Rosarivo que demuestra cuán bien conocía esta enfermedad.

26 | AG Núm. 205 | 1962 [tecnología/actualidad]
Tercera dimensión tipográfica

Este artículo, aún vigente, deja bien claro que Rosarivo conocía profundamente hasta el más mínimo detalle de cómo hacer una buena página de libro.

Explica cómo es que el ojo humano interpreta lo que ve, cómo decodifica la mancha de texto. Utilizando un lenguaje técnico y especializado, pero ayudado por algunos gráficos, el autor señala, teniendo en cuenta los preceptos detallados, la forma de diseñar una portada de libro equilibrada, y en qué otros sectores de un texto es aplicable esta teoría.

27 | AG núm. 206 | 1962 [historia]

El enigma de la marca editorial Fust-Schöffner

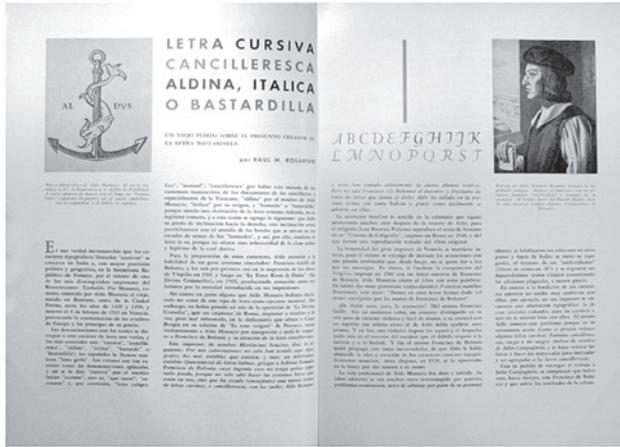
Rosarivo publica nuevamente una de sus investigaciones, en este caso descifra la marca tipográfica de la editorial Johann Fust y Peter Schöffner, a la que hasta entonces se le atribuían múltiples significaciones, pero ninguna muy bien fundamentada. Utiliza su conocimiento histórico, y no sólo el que atañe a los libros o a la imprenta, para llegar a una conclusión, que se cree aún definitiva.

28 | AG núm. 209 | 1963 [historia]

Letra cursiva, cancelleresca, aldina, itálica o bastardilla. Un viejo pleito sobre el presunto creador de la letra bastardilla

Retomando, como dice el título, un viejo pleito sobre el presunto creador de la letra bastardilla, Rosarivo se limita a explicar cuál fue el origen de la disputa, y la resuelve documentando cómo Aldo Manucio expresó en un impreso de la época quién creó este estilo de letra. También se cuentan algunos pormenores de la relación entre Manucio y Griffo; y, para concluir, destaca la importancia que tuvo Manucio en la historia del libro y la imprenta.

Esta nota fue extraída del libro de Rosarivo *Historia del libro impreso*, aunque el mismo no se editó sino hasta un año más tarde. Por tanto, podríamos especular que esta nota, como otras posteriores, fueron una forma de publicidad para esa futura publicación (imagen 14).



14. AG núm. 209.

29 | AG núm. 211 | 1963 [historia]

Firmin Didot contra Bodoni, controversia de dos grandes tipógrafos del siglo XVIII-XIX

Rosarivo nos da a conocer una historia del ambiente tipográfico: las continuas peleas entre Didot y Bodoni.

En esta oportunidad nos cuenta acerca de las críticas hechas por Didot a Bodoni por los errores no corregidos en un libro, un *Virgilio* de 1793, editado por Bodoni. Didot dijo: “Como literato lo condeno con sus ediciones, como tipógrafo, ¡lo admiro!”. A raíz de esta crítica Rosarivo detalla quiénes apoyaron a Didot y quiénes a Bodoni. Luego se describe parte de la historia del gran impresor italiano y, por último, la opinión que tenían de él algunos contemporáneos, como Benjamín Franklin o Piero Barbera.

30 | AG núm. 212 | 1963 [teoría/investigación]

No es la Biblia de “42” líneas del año 1455 el primer libro impreso con caracteres móviles, ahora es el Misal de Constanza del año 1450

Rosarivo aplica la teoría de la DPT al, supuestamente, primer libro impreso por Gutenberg.

En 1880 Otto Hupp llega a la conclusión de que el *Misal de Constanza* debía pertenecer a Gutenberg, dado los parecidos tipográficos con el *Psalterio* de 1457, pero fechándolo antes de la *Biblia de 42 líneas*, por ende, afirma que fue el primer libro, conocido, que imprimió el gran impresor.

Rosarivo trata de aportar un elemento más que confirme dicha teoría, y aplica su trabajo de la DPT a unas páginas del *Misal*. Llega a la conclusión de que para armar el libro se utilizó la misma proporción que en otros trabajos de Gutenberg. Esta comprobación ayuda a reconstruir y entender mejor la historia del libro, ya que siempre se dudó de la perfección de la *Biblia de 42 líneas*, que se hizo con un dominio total del método de impresión. Dada la mediocridad del impresor, Rosarivo concluye que este trabajo le sirvió a Gutenberg de práctica para sus futuros libros.

31 | AG núm. 213 | 1964 [historia]
Biblioteca con 30 000 ladrillos parlantes

Continuando con los textos históricos, Rosarivo nos cuenta el hallazgo de una biblioteca de hace 2500 años: la célebre Biblioteca de Asurbanipal, descubierta en 1854 al realizarse excavaciones en la ciudad de Nínive, Asiria. Se encontraron pequeños ladrillos con escritura cuneiforme. Los textos tratan sobre literatura, asuntos comerciales y contratos. El autor trae este artículo no sólo para enseñar algo sobre escritura cuneiforme, sino para destacar la importancia del libro y para plantearse la siguiente pregunta: “¿Qué dejaremos nosotros de cosa humana para los que nos descubrirán en el futuro? Tal vez una masa informe de latas de carrocías y ni un solo libro para que nos lean...”.

32 | AG núm. 214 | 1964 [historia]
Esteban Dolet, el gran ciceroniano

Rosarivo narra la historia de este *libre pensador*, que no quiso amoldarse a lo que todos decían y terminó muriendo por defender sus ideas.

Dolet se relacionó con grandes impresores de la ciudad de Lyon: Gryfo, Badius y Enrique Estienne, entre otros, y terminó siendo un experto

en materia de impresión: pronto armó su propia imprenta. Se dedicó a imprimir textos religiosos y de su propia autoría. Al imprimir una Biblia, tradujo él mismo un salmo y la Inquisición, al leer este texto, lo marcó como hereje. Lo capturaron y ejecutaron el 3 de agosto de 1546.

Rosarivo lo proclama como el primer mártir que se registra en la historia de las artes gráficas.

33 | AG núm. 215 | 1964 [historia]

Imprimatur nihil obstat

La forma del libro hoy tiene explicación: Rosarivo detalla que en el siglo XVI, para poder imprimir un libro era necesario un permiso, *imprimatur, nihil obstat* (imprímase, nada lo impide). Con este permiso el impresor podía imprimir y publicar la obra, pero dado este trámite, y debido a los problemas de retraso que esto le traía a los impresores, el libro empezó a tener ciertas particularidades que fueron copiadas con el tiempo, sin pensar en el porqué.

Por ejemplo, hoy muchos libros tienen portadilla. Las primeras páginas se numeran con números romanos o la costumbre de dejar media página en blanco en la primera hoja de un capítulo. Este tipo de usos y costumbres tiene origen en los permisos de impresión, y sobreviven erróneamente hasta nuestros días.

34 | AG núm. 217 | 1965 [historia]

Quinto centenario de la imprenta en Italia, 1465-1965

El artículo cuenta cómo y por medio de quién llega la imprenta a Italia. Maguncia, ciudad alemana, se encuentra en medio de una guerra, la ciudad termina incendiada y, por tanto, el mismo fin alcanza al taller de Fust y Schöffer: casi la totalidad de los obreros se quedaron sin empleo y, al tener el secreto del nuevo arte, deciden emigrar.

Los primeros tipógrafos que llegan a Italia son Schweynheim y Panartz, colaboradores de los ex socios de Gutenberg, en Maguncia.

Los primeros impresores italianos fueron: Pánfilo Castaldi, Juan Camilo de Corinaldo y Bernardo Connini.

Por medio de esta pequeña reseña, Rosarivo festeja los 500 años del arte de imprimir en Italia.

35 | AG núm. 220 | 1966 [historia]

Letras fenicias

Rosarivo explica el origen de nuestro alfabeto, y de cómo heredamos los 29 signos del abecedario: de los fenicios, griegos y romanos.

Explica que 15 de estos signos tienen significados especiales: A=buey; B=casa; D=puerta; H=cerco (HHHHH); S=serpiente, etcétera.

El uso del color fue también muy importante para marcar jerarquías; cada color usado le sumaba otro significado. Las letras pintadas o impresas en color rojo se llamaron letras fenicias. El nombre fenicio, en su forma griega, significa: "la roja".

En sus primeros tiempos, la imprenta absorbió muchas características de los manuscritos de la época. El uso actual de las letras capitales o de las versalitas es una reminiscencia del estilo caligráfico. De esta manera Rosarivo continúa explicando por qué el libro es tal cual lo conocemos hoy en día.

36 | AG núm. 221 | 1966 [historia]

1816-1966 la imprenta en la hora de la libertad

Rosarivo traza la línea histórica de las imprentas en Argentina, cómo empezaron y cuán libres fueron en sus comienzos: "En nuestro país, la imprenta se desarrolló al mismo tiempo que su libertad. Nacida en las humildes imprentas guaraníicas hasta la expulsión de los Jesuitas, y desde la Ciudad de Córdoba hasta la Revolución de Mayo de 1810, como Imprenta de la Casa de Niños Expósitos".

La imprenta en Argentina no tuvo una expansión poderosa como en Europa, por la forma en que estaba poblado el país y el gran porcentaje de analfabetismo.

Rosarivo da una lista de las primeras imprentas en Buenos Aires, y concluye: "Salvo la época de Rosas, no existía persecución a la libertad de

la imprenta propiamente dicha. La imprenta Argentina se mantuvo siempre junto a la auténtica libertad, ofreciendo la fuerza a su virtud, ilustrada ampliamente y en todas partes”.

37 | AG núm. 227 | 1968 [tecnología/actualidad]

El siglo xx y las artes gráficas

Como un homenaje al que en vida fuera nuestro brillante colaborador D. Raúl M. Rosarivo, nos hacemos el honor de publicar el presente trabajo, que fuera tomado de su obra *Historia general del libro impreso* y editado en folleto por la Escuela Nacional de Educación técnica Núm. 15 (Artes Gráficas), en recuerdo a la memoria del ejemplar maestro.

El artículo, publicado *postmortem*, describe la manera en que Rosarivo veía al hombre actual. Cito algunos fragmentos:

El siglo xx es un siglo de acción mecánica; su lema: “ganar tiempo al tiempo para ocupar más tiempo”. El tiempo nos devora a medida que pretendemos por nuestra parte devorar al tiempo [...] La lucha por la existencia se impone a la lucha por la cultura ...

Lo superfluo se ha hecho necesario y lo necesario moral, superfluo. La personalidad se diluye en este absurdo combate cuyo triunfo es, en definitiva, no ser un ente pensante sino un ente en acción por la acción misma...

Vomitan las rotativas millones de hojas impresas que mueven las opiniones esporádicas y sin consistencia; la historieta, la noticia morbosa, producen su impacto; el mismo impacto de un grito en un salón vacío que repite el eco de su misma vacuidad. Nada es absorbido sino reflejado; nada penetra sino superficialmente y por poco tiempo.

Está claro que Rosarivo no solo veía libros. ¡Cuán actual es hoy su mirada!, y ¡cuánta razón tenía!

Análisis de los números especiales publicados por AG

Las emisiones extraordinarias que se publicaron en AG, y en las cuales participó Rosarivo, fueron tres:

1. 1955. **V Centenario del Primer Libro Impreso** MCDLIV-MCMLV. Crónica de Johann Gutenberg. Separata de la edición extraordinaria núm. 181 de *AG*.
2. 1955. **Génesis**. Versión griega de los LXX traducida al latín vulgar por san Jerónimo y al castellano, idioma según originales grecolatinos. Homenaje a Johann Gutenberg, Maguncia, 1455, Estocolmo, 1955.
3. 1960. **Bodas de Plata**, *Argentina Gráfica*.

1. V CENTENARIO DEL PRIMER LIBRO IMPRESO (imagen 15)

En esta obra Rosarivo despliega sus conocimientos sobre el tema, separando el escrito en tres partes: LA ÉPOCA, EL HOMBRE Y LA GLORIA.

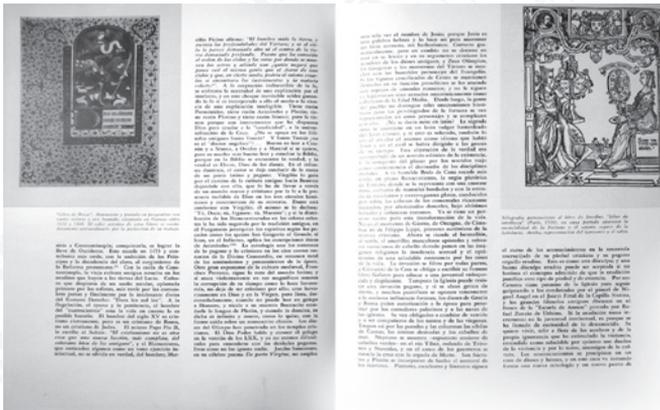
Dado lo extenso del texto, sólo comentaremos que en "LA ÉPOCA" se describe muy bien el contexto sociopolítico del tiempo en que el invento de la imprenta se puso en marcha. En "EL HOMBRE" se detalla la vida familiar y personal de Juan Gutenberg, relaciones, viajes y muerte; por último, "LA GLORIA", donde Rosarivo explica con tintes poéticos la importancia del invento de Gutenberg, su merecida honra, reconocimiento y gloria hasta el día de hoy.

Creo que el objetivo de Rosarivo al escribir el texto era humanizar al personaje, y no sólo mostrarlo como un inventor de la Antigüedad. Minimiza los detalles técnicos de lo inventado y se focaliza en las relaciones personales de Johann.

Honrar, pues, estas figuras es justo; pero a más que a muchas otras, que merecen también nuestro recuerdo, nos lo obliga la del ilustre maestro de Maguncia Johann Gutenberg, padre del nobilísimo arte de imprimir y fijar en el tiempo, por la multiplicidad y perfecta relación de formas y tipos admirables, el pensamiento impreso. Que si otras glorias hubo que miraron a las conquistas de las ciencias y las letras, ninguna como la de la imprenta pudo congregarse con tanta armonía, ya que ciencia y arte unidas por esta noble artesanía cuya finalidad es difundirlas e inmortalizarlas.

Todo el texto está acompañado de preciosos grabados, reproducciones de páginas de libros del siglo xv y de algunas fotos de esos mismos libros. La compaginación de las mismas a lo largo del texto hacen amena la lectura, la cual no es agotadora, ya que el escrito está salpicado de pequeñas historias y anécdotas de la época. "... no con doctoral acento ni erudito estilo compilada, mas con sencilla palabra, común y natural como así cuadra y conviene en cuanto siendo del Espíritu es simple y por ello humano..."

Para la diagramación y el diseño del texto Rosario aplicó su Teoría de la Divina Proporción, creando páginas iniciales a una columna y las siguientes a dos. Con imágenes irrumpiendo el área del texto y, en otros casos, amoldadas a la caja tipográfica. Las imágenes se usan no sólo para ilustrar el texto, sino también para dar respiro al mismo, ya que es extenso, pero de fácil lectura. El estilo es sobrio y muy ordenado. El impreso está realizado a tres tintas, y no hace falta más. Las notas se encuentran todas juntas al final del texto; esta era una costumbre en las ediciones de Rosario.



15. AG núm. 181, doble página del "V Centenario del Primer Libro Impreso".

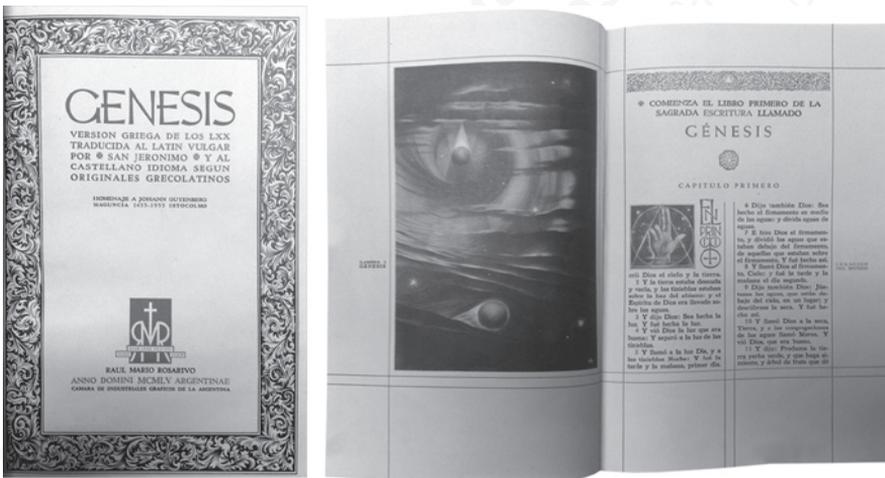
2. GÉNESIS (imagen 16)

Sobre esta impresión, el colofón detalla el porqué del impreso:

Liber Librorum - En el V Centenario del Primer Libro Impreso, la "Biblia de 42 líneas", por Johann Gutenberg en la Ciudad de Maguncia el año de

1455, y por mutuo acuerdo internacional de los artesanos gráficos, convocados por inspiración de Bror Zachrisson, rector de la “Grafiske Institutet” de Estocolmo, Suecia, 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.

Este pequeño inserto agregado a la revista es realmente una joya tipográfica. Todo elemento está cuidado y en las proporciones correctas. Algo que llama la atención —más que justificadamente— es la inclusión de las líneas estructurales donde irá la caja de texto; este elemento es el anclaje con el artista, el cual comienza con una hermosa ilustración de Rosarivo. Si el trabajo anteriormente descrito era sobrio, éste es impoluto.



16. Portada y apertura del *Genesis*.

3. BODAS DE PLATA, ARGENTINA GRÁFICA

A modo conmemorativo de los primeros 25 años de historia de la revista AG, se desarrolla este texto. En este caso no está incluido Rosarivo entre los escritores, pero sí fue el encargado de la diagramación tipográfica completa.

Al recorrer las páginas podemos ver claramente el estilo de Rosario en cada detalle. Obviamente, la diagramación está realizada a partir de su sistema de DPT pero, gráficamente hablando, se nota un estilo más informal: se destaca en el diseño (elemento no utilizado comúnmente por él) el uso de frases relevantes que recorren las dobles páginas en tipografía Futura, o líneas que pisan ilustraciones y viceversa, así como también el hecho de utilizar tres tipos de capitales para el comienzo de los distintos fragmentos del texto.

Al final se encuentran descritos los 25 Consejos Directivos de la CIGA. Lo interesante de ver, en esta sección, es el armado en forma de tablas que utiliza Rosario, como era su costumbre, ordenando los elementos para que sean de fácil lectura.

Análisis de las piezas presentadas en el 3^{er} Concurso Tipográfico (1956)

Para ver los detalles referidos a este concurso, véanse los resúmenes de las notas 5 y 6. El análisis del jurado se realizó por separado; por un lado los trabajos realizados en el interior del país y, por el otro, los de la Capital Federal y Gran Buenos Aires.

El concurso estaba dividido en tres temas:

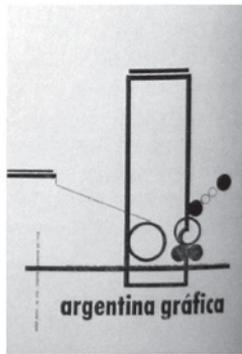
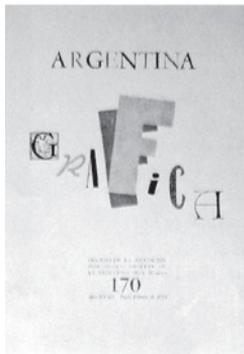
1. Carátula para la revista *Argentina Gráfica*.
2. Tapa y portada del libro.
3. Juego de impresos comerciales (papel carta, sobre y tarjeta personal).

Trabajos presentados de la Capital Federal y Gran Buenos Aires (imágenes 17, 18 y 19).

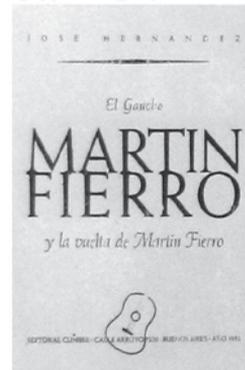
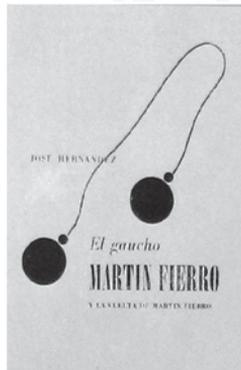
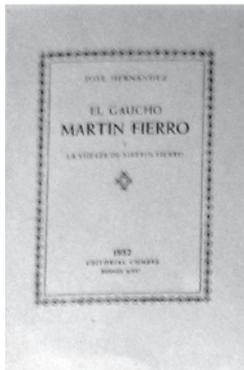
Trabajos presentados del interior del país (imágenes 20, 21 y 22).

Uno de los puntos a destacar, de los trabajos presentados para la Capital Federal y Gran Buenos Aires, es que en dos oportunidades ganó el primer y el segundo puesto, de dos de los temas, la misma persona; y en el otro tema salió tercero... Esta persona representaba a la imprenta Parada Obiol, la misma que se encargaba de imprimir la revista *AG*... Con esto quiero decir que está claro que Rosario pudo influir en esta persona, ya que podemos suponer que trabajaban juntos imprimiendo *AG*. No puedo

decir, ya que pasó mucho tiempo, que Rosarivo haya hecho diferencia o tenido algún tipo de preferencia... Pero sí está claro que la personalidad de Rosarivo hacía que se le quisiera imitar (imágenes 23 y 24).



17. Cubierta de revista.



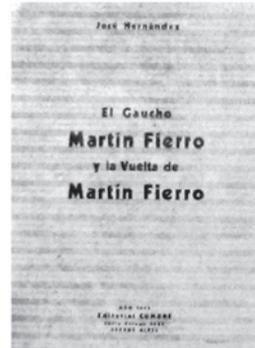
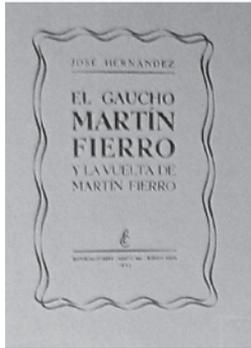
18. Cubierta de libro.



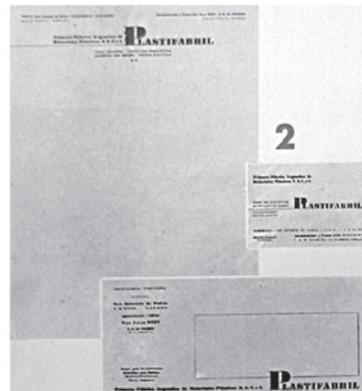
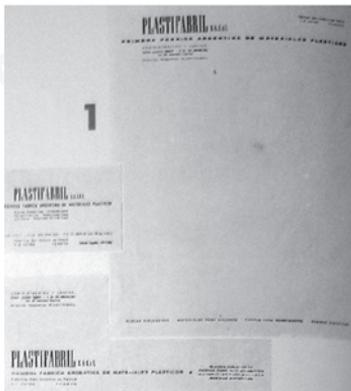
19. Juego de impresos comerciales.



20. Cubierta de revista.



21. Cubierta de libro.



22. Juego de impresos comerciales.



23. Ganadores del Concurso Tipográfico.



24. Ganadores del Concurso Tipográfico.

Se puede apreciar que el estilo de los trabajos es muy diferente entre sí. Cada uno se podría enmarcar en alguna vanguardia europea, o en una mezcla de varias de ellas; por ejemplo la carátula núm. 2, de la Capital Federal, comparte diagramaciones ortogonales usuales tanto en los trabajos gráficos de Bauhaus como en los posteriores que popularizará el estilo tipográfico internacional o Escuela Suiza; y en el núm. 2 del interior de país, podemos ver influencias del dadaísmo. Y así podríamos continuar viendo elementos de Futurismo, Arts & Craft o de la Nueva Tipografía de Tschichold.

Está claro que todas estas influencias estaban presentes en el diseño de aquella época en nuestro país. En los otros dos temas se ven las mismas influencias, aunque un poco más emparentadas con los diseños editoriales de estilo clásico.

Después de haber analizado el contenido es posible preguntarse, ¿cuáles, de los temas históricos sobre los que escribió Rosarivo, fueron investigaciones propias y cuáles meros resúmenes o traducciones de otras fuentes? De las 37 notas que Rosarivo publicó en *AG*, la mitad hace referencia a temas históricos. En todos los casos, el autor pone su propia mirada para contar historias ya conocidas, siempre expresando y relacionando los hechos con otros acontecimientos previos o posteriores con el objetivo de contar, de la mejor manera, lo sucedido, lo cual nos permite afirmar que de las 19 notas históricas, sólo en tres oportunidades Rosarivo interviene agregando, modificando o completando la historia a partir de sus investigaciones (véanse las notas 8, 9 y 27). En el resto de los casos sólo se limitó a contar aquellos hechos históricos que seguramente la mayoría de los lectores de *AG* nunca había escuchado.

¿De las investigaciones teóricas publicadas, cuáles eran las propuestas de diseño y diagramación?, y ¿cómo se relacionaban ambas?

La labor de investigación de la *DPT* que desarrolló Rosarivo, donde a lo largo de varios artículos explicó y enseñó cómo aplicar sus enseñanzas a todo tipo de trabajos, constituyó su principal tema teórico. El mismo le valió para distintas investigaciones sobre incunables, así como también para aplicarlo al diseño de sus propios trabajos. Las notas de Rosarivo en *AG* eran diseñadas por él, por más que el resto de la revista no lo fuera así.

Las primeras 12 notas publicadas de Rosarivo, al verlas dan la sensación de no haber sido diseñadas por él, pero las restantes sí lo parecen. La nota 13, "Crónica de Johann Gutenberg", perteneciente al número extraordinario 181, sirvió de bisagra para que tuviera permiso de diseñar sus propias notas.²¹ De las notas 1 a 7 se puede apreciar que Rosarivo sólo aportaba el texto y las imágenes. De la 8 a la 12, da la sensación de que

²¹ No hay registro de que Rosarivo haya diseñado sus propias notas. Pero al contrastarlas con el resto de las notas de la revista, se puede apreciar un uso más cuidadoso de los elementos tipográficos. Por tanto, podemos elucubrar que, por lo menos, dirigía o explicaba cómo quería sus propias notas.

Rosarivo pedía tener especial cuidado en el diseño de sus notas, ya que hay un uso más ordenado de los mismos elementos, que en páginas anteriores y posteriores no lo tienen.

Esto lo podemos confirmar dado que aplicó la teoría de proporciones que él mismo desarrolló en sus artículos. Todo lo hecho por Rosarivo estaba diagramado por medio de las proporciones de la DPT. Era su impronta, hasta su monograma²² estaba compuesto con esas reglas.

Teniendo en cuenta todos los aportes hechos por Rosarivo a la revista *AG*, ¿se puede ver algún tipo de influencia estilística o estética en los trabajos presentados en el 3^{er} Concurso Tipográfico?

En el tema “portada de revista” no se encuentran elementos que permitan ver una influencia clara de Rosarivo, tanto para los concursantes del interior de país como para la Capital y Buenos Aires; llegamos a esta conclusión al observar el mal manejo de los márgenes y espacios, como también en el uso, un tanto grotesco, y la mala combinación de tipografías, elementos que Rosarivo siempre cuidaba.

Dejando de lado al concursante de Parada Obiol, creo que Rosarivo no logró, por lo menos hasta ese momento, influir de manera tal a los gráficos, de forma que afectara su propia manera de ver y diseñar sus trabajos.

En la nota 5 Rosarivo hace algunas apreciaciones sobre los trabajos presentados en el concurso.

hemos notado, también, la gran influencia de trabajos alemanes, franceses y norteamericanos [...] algunas composiciones nos recuerdan cosas vistas en publicaciones europeas.

Se ve “demasiada tipografía” cuando en realidad, la tipografía ha de ser un continente, no un contenido, una resultante como medio, no una resultante como fin.

La inclusión de varias familias tipográficas, inarmónicas y sin identidad de sentido entre sí, las mezquinas superficies de blanco, la irregular imposición de las formas en relación con los formatos, son las más evidentes pruebas de que el factor armónico no se ha cuidado lo suficiente.

²² Éste fue su monograma definitivo. A sus siglas agregó la cruz de Cristo, uniendo de esta manera su filosofía con su teoría ternaria.

[...] casi 90 % de los trabajos estaba mal impuesto, fuera de caja, desequilibrado. [...] Tenemos excelentes artesanos [...] pero nos hace falta gravitar con fuerza sobre la concepción estética, la relación de identidad y la arquitectura basada en predicados universales y armónicos. Esto es urgente y necesario.

Éstas son palabras del propio Rosarivo, lo cual no deja mucho más que agregar, ya que él mismo hace una fuerte crítica a los trabajos presentados y, con ello, a los gráficos de la época o, por lo menos, claro está, a los que participaron en el concurso.

Con el fin de evaluar las posibles influencias de Rosarivo, cabe preguntarse si se observa algún cambio en el diseño y en las temáticas de la revista, luego del periodo en que Rosarivo escribió para la misma. Por lo visto, en las revistas que pertenecen al periodo de Rosarivo y en los años posteriores, se puede afirmar que no hubo influencia alguna en su diseño. Nunca quedó registro de quién dirigía la gráfica de la revista; podríamos suponer que eran los mismos alumnos del Instituto Argentino de Artes Gráficas quienes diagramaban y diseñaban la revista, ya que el diseño, la diagramación y hasta las tipografías cambiaban constantemente.

Para poder visualizar lo que sucedía estéticamente en la revista, nos serviremos del siguiente ejemplo.

En el caso de las ediciones extraordinarias, las cuales eran encargadas a algún tipógrafo reconocido: Ghino Fogli, José Fontana o al mismo Rosarivo, buscando con ello un producto más cuidado, lo que sucedió fue que dejaron de producirse.

Si comparamos dos páginas de una misma edición, a la derecha una página diseñada por Rosarivo y a la izquierda otra que no lo fue, podemos notar que las páginas enfrentadas presentan distintas resoluciones gráficas como la retícula o grilla que contiene al texto, las tipografías utilizadas, la forma en que los elementos se relacionan, los espacios en blanco, etcétera. Aunque parecen páginas de distintas revistas, no lo son: una estaba a continuación de la otra (imágenes 25 y 26).

Esta convivencia estética y gráfica no dio los resultados esperados por Rosarivo, ya que a futuro, las premisas y enseñanzas tantas veces dichas no surtieron efecto, es decir, no fueron implementadas en las siguientes ediciones. Posteriormente, la revista siguió de manera dubitativa

con sus intenciones de diseño y diagramación; no siempre fue tan poco ordenada, pero nunca logró empaparse y hacer suya la propuesta gráfica planteada por Rosarivo.



25. AG núm. 209.



26. AG núm. 220.

Respecto al contenido de la revista, fue quizá Rosarivo el máximo exponente de una línea de artistas y teóricos que usaban la publicación para subir el nivel de los gráficos y operarios de la época. Durante los primeros 20 años de la revista participaron personalidades de la talla de José Fontana, Ghino Fogli, Francisco de Amorrortu y Atilio Rossi, entre otros. Ellos redactaban notas con temas referidos a diagramación: cómo utilizar correctamente una tipografía, tipografías modernas, arquitectura tipográfica,

D. R. © Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

historia de antiguos impresores, etcétera. Todos ellos, más Rosario, hicieron de la revista *AG* un medio de consulta constante y obligatorio.

Pero el correr del tiempo, los continuos avances tecnológicos, la necesidad de trabajar cada vez más rápidamente y un gremio cada vez más fuerte, hicieron que la revista fuera dejando de lado los temas antes mencionados, para enfocarse en lo tecnológico y los actos de la asociación, es decir que las siguientes generaciones no continuaron los trabajos realizados por sus predecesores.

Las instituciones educativas tampoco lograron influir de forma tal que la teoría, la estética y el buen gusto fueran las herramientas principales para trabajar en el ambiente gráfico. Lamentablemente, luego de la muerte de Rosario las instituciones siguieron el mismo camino que la revista *AG*, aunque para afirmar categóricamente esto deberíamos hacer un estudio, tanto o más extenso que el presente, sobre las instituciones gráficas nacionales.

CONCLUSIÓN

Los aportes de Rosario fueron teóricos, estéticos e históricos. En todos los casos, teniendo en cuenta los análisis anteriormente descritos, llegamos a la conclusión de que hoy nada queda de lo aportado por Rosario a la revista *AG*. Los aportes existieron, se pueden encontrar tanto en las viejas revistas como en algunos libros de historia del diseño y artes gráficas de otros países.

Éste es un vacío que se debería llenar con futuros trabajos que busquen realizar una reseña histórica de la gráfica nacional.

La persona y el trabajo de Rosario deben seguir siendo investigados, ya que al día de hoy es muy poco lo escrito sobre él. Y si uno se toma el tiempo de ver alguno de los campos en los que se desarrolló, y las repercusiones que tuvo en el exterior, sería una imprudencia dejarlo sin su merecida consideración.

Respecto a la influencia que pudo tener sobre los gráficos de la época, considero que no alcanzó esa meta. En muchas ocasiones dedicó sus trabajos a los gráficos y alumnos, diciendo que su único objetivo era sumarles saberes para que pudieran utilizarlos, crear personas cultas y no sólo operarios tecnificados.

Sin embargo, la evolución tecnológica aplastó cualquier otro foco de influencia, sumado a las malas condiciones de trabajo, con sueldos que nunca reflejaban las capacidades de cada trabajador; por tanto, la rapidez en el manejo de las máquinas se convirtió en la virtud principal y más buscada la industria.

Rosarivo tenía una estética y estilo propios, características que sólo tienen los grandes diseñadores. ¿Por qué no logró influir en sus contemporáneos? Es difícil explicarlo, pero a raíz de lo investigado podríamos decir que no influyó porque los lugares desde los que intentaba hacerlo no eran los adecuados. O que él fue sólo un empujón, y que por medio de las instituciones gráficas se iba a lograr su cometido. Su muerte prematura no ayudó a que su obra tuviera mayor difusión. La caída del peronismo y la proscripción de sus seguidores condicionó la publicación de sus trabajos y la posibilidad de hacer conocer a otros sus estudios. La sectorización de los ambientes gráficos tampoco ayudó a que él fuera conocido fuera del grupo de personas con las que se relacionaba. A todo esto podemos sumarle que, a partir del análisis realizado, sigue sucediendo en la actualidad lo mismo que pasó en aquellos años: considero que el argentino mira con mejores ojos lo que viene empaquetado de afuera, ya sea de Europa o Estados Unidos. Las corrientes gráficas de estos lugares siempre son y fueron vistas como mejores que las realizadas en el país, como ocurría hasta hace pocos años en la carrera de diseño gráfico de la Facultad de Buenos Aires, donde en la materia Diseño 3, del último año, se pedía diseñar un afiche al estilo de..., y se nombraba a diseñadores extranjeros, nunca uno nacional.

Es hora de revisar nuestro pasado, para poder entender y ver más claramente nuestro futuro. ¡Hay un pasado! No comenzó todo en la década de los 40. Muchos años antes ya se hablaba de tipografía en Argentina. Nuestro país estaba relacionado con Europa y Norteamérica, y estábamos al tanto de lo que en esos lugares sucedía. En *AG*, como en otras publicaciones similares, se incluyeron notas de autores de la talla de Tschichold o Beatrice Warde. La gráfica en Argentina no fue producto de generación espontánea ni tampoco vino todo de otros países. Indagar nuestros orígenes es también una forma de madurar en el ámbito profesional.

Se debe seguir trabajando e investigando. Muchos grandes diseñadores siguen esperando que se les recuerde... 

BIBLIOGRAFÍA

- BIL, Damian. *Descalificados*. Argentina: Ediciones ryr, 2007.
- DEVALLE, Verónica. *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Argentina: Editorial Paidós, 2009.
- FERNÁNDEZ, Silvia y Gui Bonsiepe. *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Brasil*. Editorial Edgard Blücher, 2008.
- FERNÁNDEZ, Stella Maris. *Las instituciones gráficas argentinas y sus revistas (1857-1974)*. Argentina: Editorial Dunken, 2001.
- KOLTERJAHN, Guillermo. *La tipografía en su mejor expresión estética*. Buenos Aires: Librería y Editorial El Ateneo, 1944.
- LAGOMARSINO, Raúl. *Savia y follaje del libro*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1957.
- LIPSYC, Enrique. *El dibujo a través del temperamento de 150 famosos artistas*. 3ª ed. Buenos Aires: Editorial Lipssic, 1958.
- MORISON, Stanley. *Principios fundamentales de la tipografía*. The Fleuron (VII), 1930.
- ROSARIVO, Raúl Mario. *De la unidad artística del libro*. Buenos Aires: Semca, 1947.
- _____. *Tratado sobre la Divina Proporción Tipográfica ternaria*. Buenos Aires: edición del autor, 1947.
- _____. *V Centenario del primer libro impreso*. Argentina: Festival Nacional de Cultura, 1953.
- _____. *Divina Proporción Tipográfica*. La Plata: Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1956.
- _____. *Historia general del libro impreso*. II Congreso de la Industria Gráfica Argentina. Buenos Aires: Ediciones Áureas, 1964.

HEMEROGRAFÍA

- AQUILANTI, Juan Carlos. "De incunabula", en *TipoGráfica*, Buenos Aires, Argentina, 1994, núms. 25, 26.
- CARRERAS, Fabián. "Genealogía de la gráfica argentina", en *TipoGráfica*, Buenos Aires, Argentina, 2003, núm. 54.
- _____. "Maestro tipográfico", en *Argentina Gráfica Cromática*, Buenos Aires, Argentina, 2003, núm. 367.

- MÉNDEZ MOSQUERA, Carlos A. "Veinte años de Diseño Gráfico en la Argentina", en *Revista Summa*, núm. 15. Buenos Aires, Argentina, 1969.
- ROS, Vicente. "O el amor al libro", en *Argentina Gráfica Cromática*, Buenos Aires, Argentina, 2003, núm. 367.
- SZIR, Sandra. "Aspectos de la fundación de la cultura gráfica porteña", en *TipoGráfica*, Buenos Aires, Argentina, 2007, núm. 74.
- TRENTI ROCAMORA, José Luis. "En el recuerdo", en *Argentina Gráfica Cromática*, Buenos Aires, Argentina, 2003, núm. 367.

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Bibliográficas
La reprografía de este material no implica la transmisión
o el disfrute del derecho autorial de la obra.



