

caiana

María Eugenia Costa
UNLP/ FaHCE, Argentina

La trayectoria de Attilio Rossi en los albores del diseño editorial moderno en Argentina (1935-1950).

La trayectoria de Attilio Rossi en los albores del diseño editorial moderno en Argentina (1935-1950)

María Eugenia Costa
(UNLP/FaHCE, Argentina)

A manera de introducción

En los últimos años la historia del libro y de la edición en Argentina -imbricadas por la historia de la lectura- se han visto enriquecidas por confluencias epistémicas e interrelaciones discursivas de diversas disciplinas como la sociología cultural, la bibliografía material, la historia crítica de la literatura, el diseño gráfico y la comunicación visual, la historia del arte renovada por los estudios de la cultura visual impresa o cultura gráfica.¹

En este contexto historiográfico, si bien la figura de Attilio Rossi fue revalorizada en cuanto a su labor tipográfica y artística, no obtuvo el mismo reconocimiento en lo que concierne al diseño e ilustración de libros durante la denominada “época de oro de la industria editorial”.²

Con el propósito de reconstruir la trayectoria profesional de Attilio Rossi, en primer lugar se describe la formación técnica y el desempeño laboral en Milán, considerando los aportes de la revista vanguardista bajo su dirección. En segundo lugar, a partir de la estadía de Rossi en Buenos Aires, se indaga la vinculación con ciertos círculos artístico-literarios y el posicionamiento dentro del campo editorial. Por un lado, se analiza su concepción sobre las artes del libro, en especial la tipografía. Por

otra parte, se aborda el rol en diversas editoriales y se detallan las contribuciones efectuadas como director gráfico del sello Losada.

La hipótesis que guía este trabajo es que Attilio Rossi se convirtió en uno de los propulsores de la renovación estética del libro industrial argentino de los años cuarenta, si bien algunos de sus lineamientos conceptuales sobre lo tipográfico provienen de tradiciones preexistentes. En el ámbito de la edición de libros Rossi contribuyó a la constitución de una visualidad moderna, sobre todo en el caso de las colecciones literarias ilustradas, donde se plantean nuevas formas de producir sentido entre textos e imágenes impresas.

La formación de Rossi en Milán. Posicionamiento en el campo de las artes gráficas

Proveniente de una familia de origen humilde, Attilio Rossi (Albairate-Milán, 1909-1994) comenzó a trabajar a los 14 años como cajista compaginador y tipógrafo en diversos talleres. Luego de su iniciación en los saberes instrumentales de los oficios de imprenta, continuó su trayectoria artística en la *Accademia di Belle Arti* de Brera y en la *Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria* del Castillo Sforzesco, donde estudió pintura y decoración.³ Desde fines de los años veinte hasta 1931, Rossi tomó lecciones en la *Scuola del Libro* de Milán, ciudad sede de la industria editorial italiana. La institución estaba bajo el patrocinio de la histórica *Società Umanitaria*, la cual encarnaba una tradición educativa laica y reformista de formación obrera.⁴ Fundada en 1904, la *Scuola del Libro* estuvo dirigida por el tipógrafo y editor Raffaello Bertieri desde 1918 hasta 1925. Bertieri, defensor del diseño gráfico neoclásico, difundió sus concepciones acerca de las “artes del libro” en *Il Risorgimento Grafico. Rivista Tecnica Illustrata delle Industrie Grafiche ed Affini* (1902-1936).

La prestigiosa *Scuola del Libro* tenía como finalidad formar a los jóvenes aprendices e instruirlos en los diferentes procedimientos gráficos. Se dictaban clases de composición manual, linotipia, impresión tipográfica, xilografía, litografía offset, fotolitografía,

estereotipia, galvanotipia, fotograbado por tricromía y encuadernación. La instrucción básica se extendía por dos años, pero también se ofrecían varios cursos gratuitos de capacitación teórico-práctica para los obreros especializados del ramo. Estos cursos se dictaban en turnos vespertinos y días feriados para no interferir con las obligaciones laborales. Además de la educación técnica y la actualización profesional, el moderno instituto se proponía la “elevación intelectual” de los operarios.⁵ Es de destacar que, a pesar del comisariado impuesto por el régimen fascista en 1924, la entidad resistió en lo cultural y se mantuvo abierta a las tendencias gráficas y las corrientes estéticas modernas (**Fig. 1**)



Fig. 1. Panfleto promocional *Scuola del Libro* de Milan, c.1940.

El plantel docente de la *Scuola del Libro* estaba conformado por reconocidos tipógrafos, diseñadores o proyectistas y artistas vinculados al campo editorial italiano. A comienzos de la década de 1930 la institución estaba dirigida por el pintor abstracto Antonio Atanasio Soldati. Entre los docentes se encontraban Giulio Cisari, Edoardo Lacroix, Guido Marussig, Alberto

Matarelli y Leopoldo Metlicovitz,⁶ quienes propiciaron la conjunción entre arte y técnica. No obstante la pervivencia de la tradición asociada a las “artes del libro”, en los años cuarenta la formación tendió hacia la profesionalización del diseño editorial.⁷ La escuela obtuvo financiamiento de la industria gráfica como así también recibió apoyo de editoriales, estudios de diseño y agencias publicitarias.

Durante su formación inicial, Attilio Rossi sacó un gran provecho de los cursos de perfeccionamiento, en particular ‘Diseño moderno aplicado a las artes gráficas’ y ‘Decoración del libro’ a cargo del mencionado Marussig. Aunque adquirió experiencia laboral en los talleres donde trabajó, la trayectoria profesional de Rossi quedó signada cuando instaló su estudio junto con el diseñador publicitario Carlo Dradi (quien también había asistido a la *Scuola del Libro*) y juntos lanzaron *Campo Gráfico. Rivista di Estetica e di Tecnica Grafica* en enero de 1933. Si bien Rossi dirigió la revista sólo dos años debido a su exilio, la misma se siguió publicando mensualmente hasta mayo de 1939 bajo la dirección de Dradi y Luigi Minardi. Esta publicación especializada en diseño gráfico sostenía los principios de la modernidad racionalista y optó por una esencialidad geométrica próxima a las experiencias precedentes del movimiento holandés *De Stijl* y el neoplasticismo (Piet Mondrian), la Escuela alemana de la *Bauhaus* (Herbert Bayer, Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Joost Schmidt) e incluso tomó algunos elementos plásticos del futurismo italiano (Carlo Carrà). Rossi tuvo influencias de diversos arquitectos y plásticos contemporáneos (El Lissitzky, Le Corbusier, Wassily Kandinsky, Amédée Ozenfant, Pablo Picasso); no obstante en *Campo Grafico* difundió preferentemente la labor de los artistas abstractos italianos.⁸

Por un lado, dicha revista experimental defendía las prácticas de las vanguardias artísticas vinculadas a la abstracción. Por otro lado, fue portavoz de la “Nueva Tipografía” deudora de Jan Tschichold y tendió al abandono de los caracteres tipográficos complejos.⁹ En sus páginas se afirmaba que la tipografía era una de las “artes aplicadas” a la comunicación visual como así también una

“praxis” que la aproximaba a las denominadas “artes mayores”.¹⁰ Respecto a este tema Attilio Rossi propugnaba la estrecha colaboración del artista con el tipógrafo, concebidos respectivamente como un elemento espiritual y un factor técnico, con vistas a la conciliación entre el gusto estético y la vida cotidiana.¹¹ Estos principios renovadores serán retomados y divulgados por Rossi durante su estadía en Buenos Aires. Por ejemplo los encontramos expuestos en los paneles y en el catálogo que diseñó para el II Salón de Artistas Decoradores (1937) y en las conferencias que dictó en la sede de la Sociedad Industriales Gráficas de la Argentina (1938), significativos eventos que abordaremos más adelante.

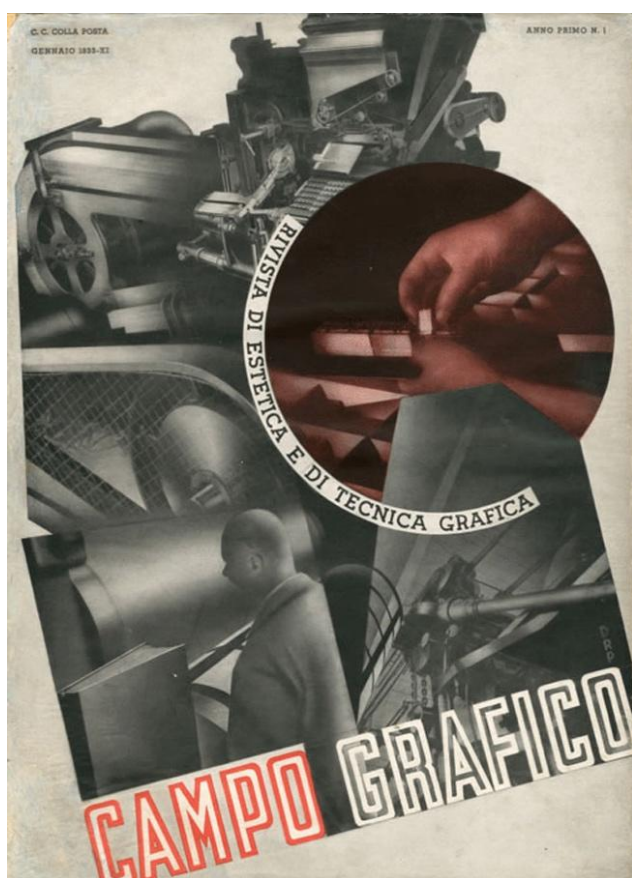


Fig. 2. Portada *Campo Gráfico*, anno primo 1, n° 1, 1933.

Podemos afirmar que *Campo Gráfico* representó un ejemplo de cooperación voluntaria entre teóricos, artistas y trabajadores gráficos en la pugna contra las constricciones impuestas por la simetría clásica y el estatismo de la puesta en página. En ese sentido, la revista subvirtió el modelo tradicional mediante la composición asimétrica e inclinada, el uso de líneas rectas y diagonales, la configuración geométrica.

Experimentó a través de la grilla o retícula que contiene al texto e innovó con la tipografía, el empleo del fondo neutro y los espacios en blanco del papel. Por lo tanto, no podemos hablar sólo de una revista tipográfica sin considerar su incidencia en el campo del diseño contemporáneo.

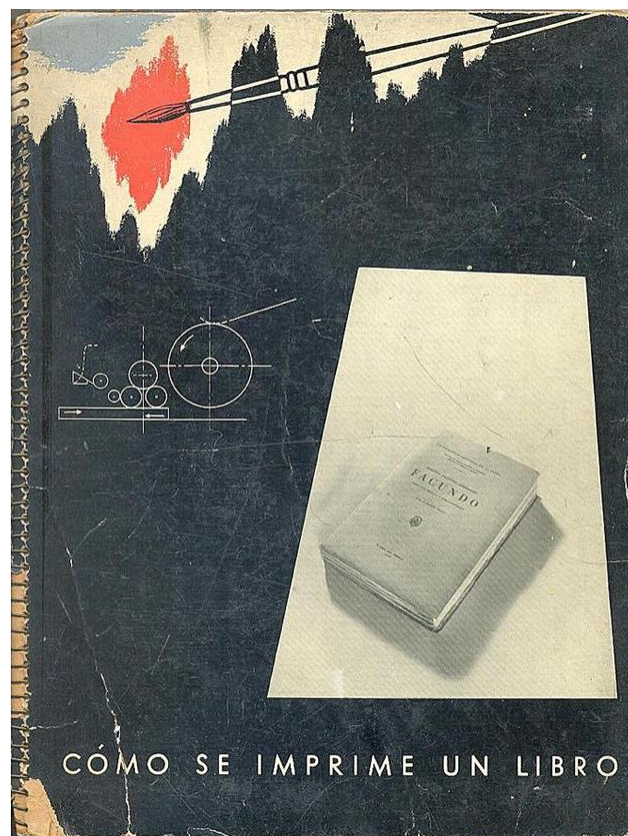


Fig. 3. Cubierta *Cómo se imprime un libro*, Buenos Aires, Imprenta López, 1942.

En otro orden de cosas, la publicación especializada *Campo Gráfico* presentaba las novedades técnicas en impresión tipográfica y fotomecánica. Las imágenes fotográficas -ya sean solas o integradas en un diseño gráfico racionalista- adquirieron centralidad en la revista, en particular las fotografías intervenidas con textos o fototipografías, los fotocollages con dibujos y los fotomontajes. En efecto, para la cubierta del primer número de *Campo Gráfico* Rossi compuso un fotomontaje con fragmentos de engranajes y maquinarias de imprenta, pero el foco visual está puesto en el círculo rojo (desaturado al negro) el cual enmarca a unas manos obreras fabricando libros. (Fig. 2) La técnica del fotomontaje fue objeto de varios artículos de la revista italiana y ejerció influencia en nuestro medio.¹² Por ejemplo un par de años más tarde

en Argentina, Rossi colaboró con la composición gráfica y el diseño del fotolibro urbano *Buenos Aires 1936: visión fotográfica* de Horacio Coppola sobre el que escribió para *Campo Gráfico*. Este libro, realizado por encargo de la Municipalidad porteña, fue impreso en el Atelier de Artes Gráficas Futura.

En 1942 Coppola junto a su esposa Grete Stern (a quien conoció en la Escuela de la *Bauhaus*), tomaron fotografías y compusieron fotomontajes para *Cómo se imprime un libro* de la Imprenta López, obsequiado a colaboradores y clientes de la empresa.¹³ Según consta en el colofón, Rossi “ideó la moderna expresión gráfica publicitaria de la obra”, diseñó la cubierta e hizo todos los dibujos. En este fotolibro se experimentó con diferentes papeles y formas de impresión como así también con la diagramación asimétrica, siguiendo algunos lineamientos formulados con anterioridad en *Campo Gráfico*. (Fig. 3 y Fig. 4)



Fig. 4. *Cómo se imprime un libro*, Buenos Aires, Imprenta López, 1942, pp. 3-4.

Según Maurizio Scudiero en esta revista vanguardista fundada por Dradi y Rossi se dieron cita no sólo los ambientes tipográficos más abiertos a la renovación, sino principalmente aquellos que querían mantener vivo el debate sobre el arte abstracto y confrontar sus posturas con las demás vanguardias europeas vigentes. Es decir, se agruparon los que no se identificaban con el *Novecento italiano*, la línea pro-gubernamental fascista y conservadora que recuperaba aspectos del neoclasicismo.¹⁴ Ahora bien, plantear la cuestión del arte abstracto en Italia, en un momento en que el debate cultural estaba cada vez más imbuido de la retórica nacionalista, novecentista y

futurista no fue, según nuestro entender, una mera cuestión formal sino de claro contenido político-ideológico. En el lenguaje abstracto Rossi depositaba su confianza en el carácter revolucionario del arte.

En lo que concierne al posicionamiento estético en el campo artístico contemporáneo, Attilio Rossi estableció contacto con diversos artistas de la vanguardia abstracta, los cuales proponían un arte no figurativo de matriz geométrica. Este *Gruppo degli Astrattisti* (Carlo Belli, Oreste Bogliardi, Mario Radice, Mauro Reggiani, Antonio Atanasio Soldati) estuvo vinculado a la Galería de arte *Il Milione*, propiedad del pintor Virginio ‘Gino’ Ghiringhelli y dirigida por el crítico y editor Edoardo Persico. Este último, junto con Guido Modiano, publicó la revista *Tipografia* (1931-1932). En 1935 Rossi diseñó el libro *Kn* de Belli, un elocuente ensayo en defensa del arte abstracto publicado por *Il Milione*.¹⁵ Frecuentó también a Antonio Boggeri, Luigi Veronesi, Leonardo Sinisgalli, quienes colaboraron con la revista *Campo Gráfico*. Estas relaciones personales de Rossi se sostendrían en los años del exilio.

El arribo a Buenos Aires: entre la crítica de arte, la gestión cultural y la conformación de redes editoriales

Attilio Rossi, fervientemente antifascista, ofreció una resistencia cultural e intelectual al régimen mussoliniano, tanto en Italia como en Argentina. En abril de 1935 resolvió trasladarse con su esposa a Buenos Aires. La estadía de Rossi coincidió con el auge de la industria editorial a nivel nacional, una etapa de fluidos contactos con corrientes literarias y tradiciones artísticas extranjeras. La cosmopolita ciudad portuaria fue transformada en centro editorial, ante una coyuntura externa e interna favorable para el avance del sector.¹⁶

Ya instalado en la capital, Rossi se empleó en el Atelier de Artes Gráficas Futura del tipógrafo italiano Ghino Fogli y realizó modernos diseños para impresos de la firma. El maestro Fogli, formado en la *Scuola del Libro* de Milán,¹⁷ había visto ejemplares de *Campo Gráfico* y planeaba publicar una revista semejante, que finalmente no se pudo concretar. Por su intermedio, Rossi colaboró

con publicaciones como *Excelsior. Revista mensual de Técnica Gráfica* -bajo la dirección de Ernesto Garelo- y *Argentina Gráfica. Órgano Oficial de la Sociedad de Industriales Gráficos de la Argentina* (SIGA), a cargo del mismo Fogli. En octubre de 1945 Attilio Rossi ocupó la portada del número extraordinario de la *Gaceta del Libro* dirigida por Roberto Senders, lo que nos demuestra su posición y reconocimiento en el campo gráfico nacional. **(Fig. 5)** En Buenos Aires, desde principios hasta mediados del siglo XX, proliferaron un conjunto de asociaciones de carácter gremial, empresarial y profesional que lanzaron diversas revistas especializadas,¹⁸ las cuales testimoniaron la expansión del ramo de las artes gráficas en el proceso de industrialización de todas las prácticas de producción de objetos impresos.

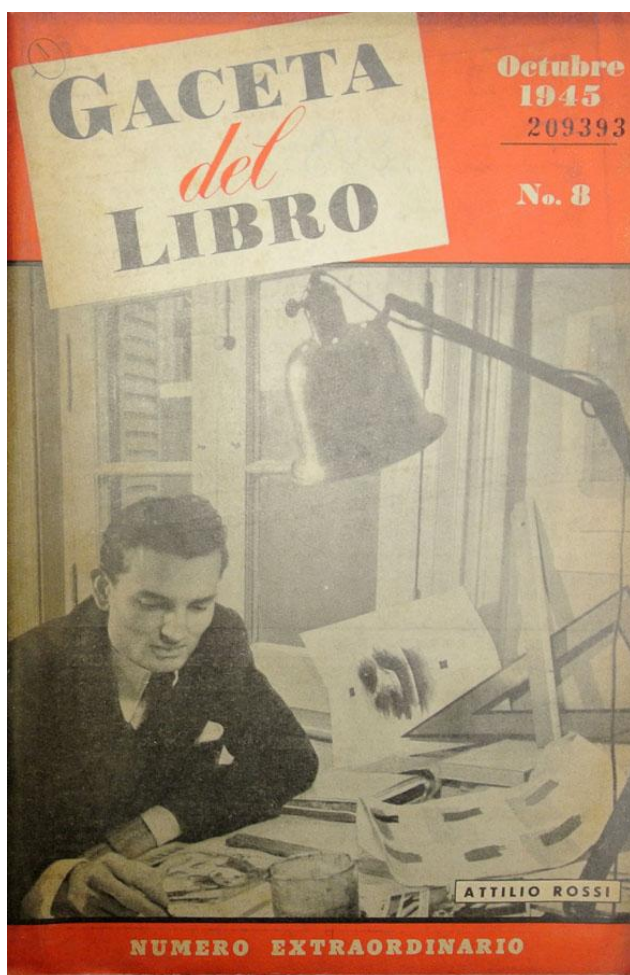


Fig. 5. Portada *Gaceta del Libro*, año 1, n° 8, octubre 1945.

Pero volviendo al itinerario biográfico, al poco tiempo de su llegada a la capital Attilio Rossi fue recomendado por Eduardo Mallea (a quien

había conocido en Italia), el cual lo conectó con el poeta ultraísta, ensayista y teórico de las vanguardias madrileño Guillermo de Torre, secretario de redacción de *Sur*, la revista fundada y dirigida por Victoria Ocampo. A principios de 1936 se le encargó a Rossi la sección de “Crítica de Arte”. Para el italiano la tarea del crítico, lejos de reducirse al mero comentario de exposiciones, debía colaborar con los esfuerzos de los artistas plásticos contemporáneos. Esto implicaba posicionarse en contra de ciertas posturas retardatarias, tradicionalistas, con el fin de propiciar la comprensión de las novedades artísticas europeas por parte del público porteño.¹⁹

Ahora bien, Attilio Rossi era un artista y diseñador proveniente de la vanguardia y, en este sentido, las acciones culturales que emprendió llevaron implícitas sus preferencias estéticas hacia la abstracción geométrica. A través de sus amistades en Italia, se forjaron redes interpersonales que le permitieron organizar en Buenos Aires la “Primera exposición de dibujos y grabados abstractos” a fines de 1936. Esta muestra realizada en la Galería Moody signó tempranamente los debates entre figuración/ abstracción en el campo artístico porteño. Rossi incluyó una “vitrina polémica” con libros, diarios, revistas, boletines y catálogos de la referida *Galleria del Milione* y reproducciones de obras plásticas vanguardistas. De esta muestra participaron los artistas italianos del abstractismo que seguían la línea constructiva.²⁰

No obstante, Rossi advirtió en su artículo inaugural de la sección de crítica de arte de la revista *Sur* publicado en marzo de 1936: “Nuestras convicciones sobre la pintura abstracta, sostenida por el orden geométrico, no tienen pretensión de detener o desconocer la evolución de las artes figurativas”. En cuanto a su propia producción plástica del período que estuvo radicado en Argentina, aunque se mantuvo alejado del naturalismo academizante, se vio influenciado por la pintura metafísica italiana de Giorgio de Chirico y el dibujo sintético de Pablo Picasso, los cuales conservaban ciertas referencias clásicas.

Consideramos que esta nueva predisposición favorable hacia algunas tendencias figurativas modernas apareció plasmado en las

ilustraciones que realizó Attilio Rossi en la década del cuarenta para el ámbito editorial argentino. Por un lado, intervino en revistas literarias y culturales propiciadas por los exiliados españoles Arturo Cuadrado, Luis Seoane, Lorenzo Varela y Joan Merli (*De mar a mar*, *Correo Literario*, *Cabalgata*, *Saber Vivir*).²¹ Además de dibujante, Rossi se desempeñó como diagramador y columnista en estas publicaciones periódicas. Por otro lado colaboró en la selección tipográfica, la diagramación e ilustración de libros para las editoriales Nova, Pleamar y Losada.

Para el sello Nova, Attilio Rossi cuidó el diseño del laureado *Homenaje a la Torre de Hércules* (1944), un libro con imágenes realizadas por el polifacético artista Luis Seoane, fundador del sello junto con Arturo Cuadrado. Los editores de Nova le publicaron una serie limitada de fotocromos en una carpeta *in folio* titulada *10 dibujos de Attilio Rossi* (1943). Por otra parte, el artista realizó las ilustraciones de *20 poemas de amor y una canción desesperada* (1948) de Pablo Neruda para la colección *Mirto* de la editorial Pleamar. Esta serie de libros estuvo bajo la dirección gráfica de Rafael Alberti.

En particular Attilio Rossi se relacionó con algunos escritores españoles, antifascistas y republicanos, como el mencionado Alberti, José Bergamín, Ramón Gómez de la Serna y Juan Ramón Jiménez. Para la editorial Losada, Rossi realizó los sencillos dibujos lineales del famoso libro de Jiménez *Platero y yo: elegía andaluza* (1939). Además estuvo al cuidado de la edición de la obra de Alberti dedicada *A la pintura. Poema del color y la línea* (1948). Desde su arribo al país, el artista-diseñador italiano se vinculó también con Jorge Luis Borges. Rossi ilustró la cubierta de la primera edición *El Aleph* (1949) donde representó en primer plano a la letra hebrea enfatizada por grafismos. Entre los símbolos que aluden al cuento hallamos un esquemático sol, un reloj de arena y una mano femenina. Por su parte, Borges prologó un libro compuesto por poemas de Alberti y un centenar de dibujos paisajísticos del artista italiano que fue editado por Losada bajo el título *Buenos Aires en tinta china* (1951).

Esta somera descripción da cuenta que durante su estadía en la Argentina Rossi

mantuvo un fluido intercambio y compartió un extendido círculo de amistades artísticas e intelectuales, ya sea con emigrados o exiliados europeos, como así también con argentinos e hispanoamericanos. Sin embargo, las afinidades trascendían el ámbito editorial de imprentas y redacciones, extendiéndose hacia otros espacios culturales y redes de sociabilidad. Por ejemplo, la asunción que hizo Rossi de cierta línea del arte moderno como herramienta revolucionaria se plasmó en su participación en la sección de artes plásticas de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE),²² la cual tenía como órgano de difusión la revista *Unidad. Por la defensa de la cultura* (1936-1938). Durante la década del treinta esta agrupación antifascista promovida por el Partido Comunista y catalizada por los acontecimientos políticos locales, reunió a europeos exiliados y argentinos comprometidos no sólo con problemáticas políticas como el avance de los regímenes dictatoriales, sino también con planteos de la estética contemporánea y debates sobre la función social del arte.²³

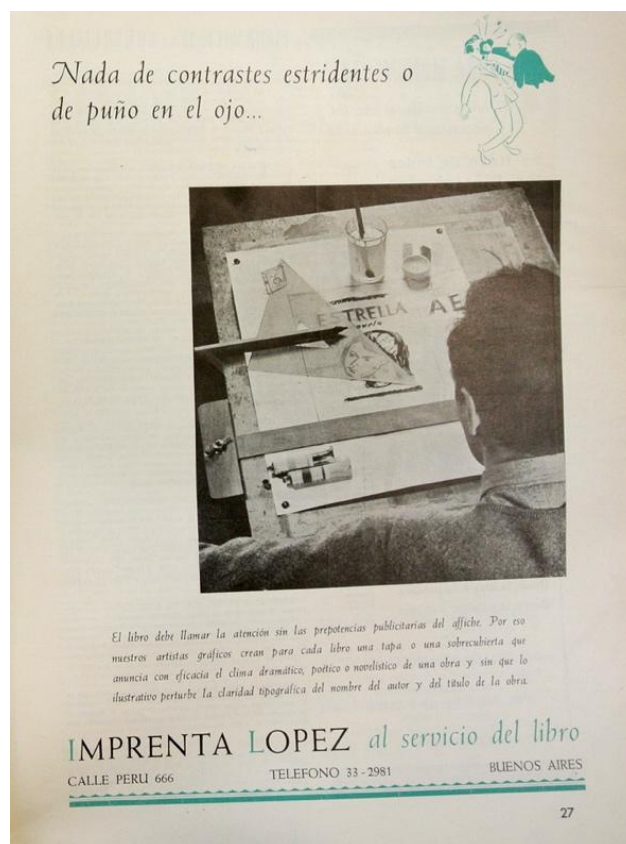


Fig. 6. Publicidad *Biblos*. Publicación de la Cámara Argentina del Libro, año III, n° 15, 1945, p. 27.

Gracias a las diversas vinculaciones profesionales, Rossi desempeñó un papel significativo en la organización de la *Exposición del Libro Italiano*, realizada en mayo de 1949, en la que participaron más de un centenar de casas editoras. Esta muestra en la Galería Van Riel contó con el apoyo de la *Associazione Italiana Editori* (AIE), constituida en 1946, como así también tuvo el beneplácito de la Cámara Argentina del Libro (CAL) cuyo presidente era Gonzalo Losada.²⁴ Rossi confeccionó el afiche de la exposición y planteó para la decoración de la sala composiciones geométricas, abstractas algunas, con elementos tipográficos.

Por otra parte, Attilio Rossi forjó vínculos laborales y personales estrechos con editores e impresores argentinos, con el malagueño José López García y en especial con su hijo, José Manuel López Soto. Su establecimiento gráfico fue un espacio de producción clave para la materialización de los proyectos editoriales de Emecé, Nova y Losada, entre otros sellos. En los avisos comerciales la prestigiosa y emblemática Imprenta López se presentaba como “la primera organización creada en Hispano-América dedicada exclusivamente a la impresión de libros”. En las publicidades se afirmaba que el libro debía llamar la atención “sin contrastes estridentes”. Se explicaba cómo los artistas gráficos creaban una tapa y sobrecubierta que anunciaba con eficacia el contenido “sin que lo ilustrativo perturbe la claridad tipográfica del nombre del autor y del título de la obra”.²⁵ (Fig. 6) De esta forma el capital simbólico de la empresa de artes gráficas se sustentaba en la “experiencia acumulada” y la “colaboración técnica-estética”, con el fin de brindar a los autores y editores los mejores libros impresos, tanto de lujo como populares. Para ello contaba “con verdaderos artistas egresados de las más importantes escuelas del libro, los que pueden proyectar, modernizar e ilustrar su texto”.²⁶ En la Imprenta López Attilio Rossi trabajó junto a su amigo Luis Seoane y conoció al dibujante Silvio Baldessari, quien lo reemplazaría como portadista de la editorial Losada.

La concepción tipográfica. Perspectivas en torno a las artes del libro

En la mencionada publicación promocional de la Imprenta López, *Cómo se imprime un libro* (1942) se planteó claramente la relación entre el diseño editorial y la concepción acerca de la tipografía, la cual debía ser sometida a una dirección artística. Si bien el texto no está firmado, fue escrito por Attilio Rossi. En la introducción se plantea concretamente que “La tipografía es un arte aplicado al servicio de la divulgación del pensamiento”. Se afirma asimismo: “Nunca caeremos en el vanidoso descarrío de proceder como si la tipografía fuese un arte independiente [...] libre para buscar satisfacciones estéticas por sí misma sirviéndose del texto y no sirviéndolo”. En la composición textual se privilegiaban las tipografías *sans serif*. (Fig. 7) Para dar cuenta de la “índole espiritual del libro” el proyectista gráfico debía plantear un “estilo coherente de la tapa, del frontispicio, del formato de la caja y del volumen, del tipo de letra y de la luz del interlineado”. De esta forma se resaltaba el carácter armónico de conjunto que las ediciones debían propiciar. En la producción material de un libro industrial se buscaba pues “dar dignidad y belleza a esa forma en coherencia estilística con las demás expresiones estéticas.” Los conceptos vertidos por Rossi en torno a las artes aplicadas y la búsqueda de concordancias con las tendencias artísticas de la época nos retrotraen a una tradición proveniente de la difusión del movimiento de *Arts and Crafts* británico - cuyo exponente fue William Morris- del cual surgieron nociones señeras del diseño gráfico moderno.²⁷ Por otra parte, podemos vincular estas ideas con discursos que circulaban previamente en las mencionadas revistas especializadas de la industria gráfica que no han sido estudiadas aún, salvo los pormenorizados trabajos de Sandra Szir y Andrea Gergich.²⁸

Los planteos en torno a las “artes del libro” fueron formulados por Attilio Rossi no sólo en *Campo Gráfico* o *Excelsior* sino particularmente en *Argentina Gráfica*. En esta revista de la SIGA se publicaron las transcripciones de una serie de tres conferencias sobre tipografía moderna que dictó Rossi a mediados de 1938 en la sede de la asociación. Estas conferencias tenían como

objetivo general despertar el interés en la temática y orientar las actividades de los socios, mediante un especialista que aporte conocimientos y experiencias en el ejercicio de la profesión. Para “elevantar” el nivel de la industria gráfica nacional, Rossi exhortó a los asistentes: “Si la revolución de las artes ha permitido determinar el verdadero camino de la tipografía moderna, corresponde ahora a los gráficos y a los artistas que se dedican a la tipografía materializar este gran ideal”.²⁹



Fig. 7. *Cómo se imprime un libro*, Buenos Aires, Imprenta López, 1942, p. 44.

En la primera disertación Rossi abordó “Conceptos generales de estética y sus repercusiones sobre la tipografía”. Discutió el factor del “gusto”, atendiendo a la resignificación de la idea de “belleza”. En este sentido, valoró tanto “el poder de la geometría” como “el abandono de la simetría” y reivindicó la “tarea moral” de la tipografía. En la segunda conferencia se explayó sobre cuestiones históricas en torno al tema “Tipos modernos y estética de la tipografía de hoy”. (Fig. 8) Reflexionó sobre la “unidad de expresión” de la tipografía actual con las demás artes, en particular con la arquitectura racionalista. Si bien se centró en los caracteres Futura, ponderados por su claridad y simplicidad,³⁰ examinó también las características esenciales de otros tipos (Corvinus, Bayer, etc.), procurando cierta

conciliación entre tradición y vanguardia. Asimismo habló de la compaginación moderna de las dos páginas en una y sus posibles orientaciones que denominó “arquitectónica” o “pictórica”. (Fig. 9) En la tercera y última alocución expuso acerca de las “Influencias de los materiales en la estética tipográfica y significación del maquinismo”, donde revalorizó la calidad de los insumos gráficos, los suministros de las modernas fundiciones y los adelantos tecnológicos, en base a cierta idea de progreso subyacente.

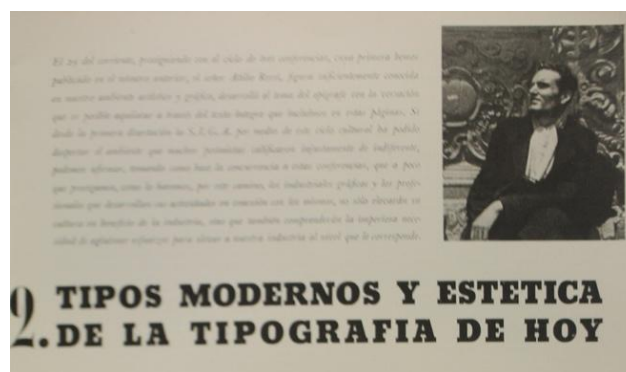


Fig. 8. *Argentina Gráfica*. Órgano Oficial de la Sociedad de Industriales Gráficos de la Argentina, año 3, n° 25 julio 1938, p. 9.

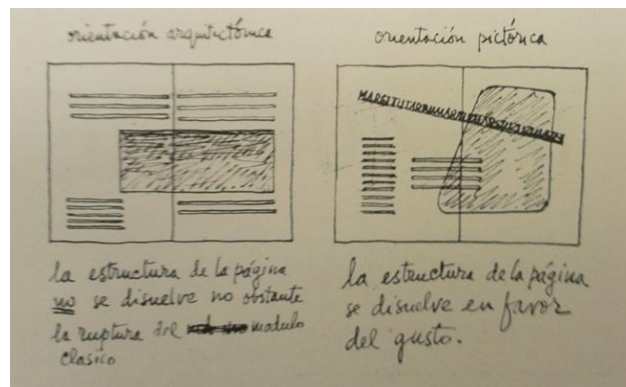


Fig. 9. Fragmento *Argentina Gráfica* año 3, n° 25 julio 1938, p. 12.

En el número extraordinario de la revista *Argentina Gráfica* de 1943 Attilio Rossi publicó un artículo titulado “El libro de hoy en la Argentina”. Como su nombre lo indica abordó la situación de la industria editorial en nuestro país y analizó los aspectos que la favorecían u obstaculizaban.³¹ Para Rossi, a pesar del plagio a las colecciones extranjeras, en los años cuarenta los libros impresos en el país adquirieron características gráficas peculiares. Si bien reconoció que históricamente las ediciones nacionales fueron perdiendo valores estéticos, ganaron en

cuanto a funcionalidad y masividad. Por otra parte, puso de relieve sus ideas sobre el libro como “medio de fijación y difusión del pensamiento” y como “máquina perfecta para leer”.³² En este sentido, criticó las colecciones baratas con tipos de letras de periódicos, los libros de arte con ilustraciones deficientes, los textos con presentaciones gráficas inadecuadas y las llamativas sobrecubiertas publicitarias hechas por dibujantes con escasa preparación. Finalmente, su mensaje para los editores, gráficos e impresores argentinos fue respetar al libro, “dignificarlo con las aspiraciones estéticas de nuestra época” y colaborar entre sí.

La dirección gráfica en la encrucijada: de Espasa Calpe a la editorial Losada

La editorial Espasa Calpe tuvo como gerente de la filial argentina al madrileño Gonzalo Losada Benítez, que residía en Buenos Aires desde 1928.³³ Ante la crisis editorial española, fruto de diversos factores político-económicos, la sucursal porteña se reconvirtió en sello independiente en 1937. La Compañía Anónima Editora Espasa Calpe Argentina se fue consolidando, pero las ideas liberales y el republicanismo moderado de Losada pronto iban a contrastar con el conservadurismo franquista del Consejo de Dirección. Más que el rol de la gerencia nos interesa la asesoría literaria de Guillermo de Torre y la dirección artística de Attilio Rossi en el caso particular de la Colección Austral. El primero se encargó de seleccionar y preparar los textos; el segundo fue el responsable de diseñar una imagen coherente para la serie. Según el testimonio de Gonzalo Losada: “Attilio había elegido como emblema o logotipo de la colección un oso, un oso impresionante, blanco [...] Fue una lástima tener que desechar la idea”.³⁴ A continuación el editor narra cuando Rossi le presentó su bosquejo a Guillermo de Torre. En ese momento estaban presentes Norah y Jorge Luis Borges. Este último les hizo notar que este animal no vivía en el hemisferio sur y lo suplantaron por la constelación zodiacal de Capricornio. Desde entonces, la Colección Austral se identificó con una cabra en blanco y negro, representada de perfil, sedente, con las patas delanteras recogidas. La cola del animal, rematada en forma de hoja, nos remite a la marca de impresor de Aldo Manuzio.³⁵

Probablemente en el logo de Austral y en el diseño de las cubiertas debió influir la famosa colección inglesa *Penguin Books*. Para las tapas se siguió un modelo sobrio y sencillo. En las sobrecubiertas se reprodujo la ampliación de una gruesa y sugerente trama de *offset*. Para Rossi las “retículas de grabados ampliadas” logran trasuntar emociones superiores cuando “se entregan a una libertad creativa privada de preconceptos”.³⁶ Asimismo se utilizaron diferentes colores según el contenido de cada libro, lo que de alguna manera permitía compensar la desigual naturaleza de las obras.³⁷ Una de las solapas se reservó para brindar información bibliobiográfica; la otra se empleó para explicar el código cromático y promocionar los títulos publicados. Los desafíos que enfrentó esta colección de bolsillo encuadernada en rústica eran, por un lado, que el lector tuviera acceso a los libros a un bajo costo. Por otro lado, que se mantuviera cierta calidad gráfica en la presentación.

Tan sólo dos meses después de crear la Colección Austral Guillermo de Torre y Attilio Rossi abandonaron Espasa-Calpe, en un gesto solidario con Gonzalo Losada. Los diversos autores coinciden en que las razones del alejamiento fueron ideológicas, que derivaron en desacuerdos en torno a la política editorial. Así lo describía Pedro Henríquez Ureña en una carta a Alfonso Reyes fechada el 8 de agosto de 1938: “Espasa-Calpe Argentina, bajo la presión del franquismo, se ha reducido a poca cosa. No puede publicar sino libros de ultraderecha o libros antiguos inofensivos. Los que allí estábamos [...] nos hemos ido con Gonzalo Losada”.

El 18 de agosto de 1938 la editorial Losada se constituyó como Sociedad Anónima, con los aportes de capital de Gonzalo Losada, principal accionista y presidente del Consejo. Rossi diseñó en 1938 el clásico distintivo: la inicial “L” mayúscula orlada con un simbólico gajo de laurel. Entre los integrantes del grupo fundador e impulsores del proyecto figuraban españoles relacionados con círculos intelectuales locales, como Guillermo de Torre y el filólogo Amado Alonso. A ellos se sumaron exiliados republicanos recién llegados, como el jurista y político socialista Luis Jiménez de Asúa, su hermano Felipe que era científico y el

pedagogo Lorenzo Luzuriaga. También se nuclearon argentinos con prestigio intelectual, como el filósofo Francisco Romero y otros extranjeros radicados en Buenos Aires, como el crítico, ensayista e historiador dominicano Pedro Henríquez Ureña y, por supuesto, Attilio Rossi. Estos agentes fueron nombrados directores de las principales colecciones, de las cuales hablaremos en el próximo apartado.

La editorial Losada fue posiblemente el primer gran entramado empresarial del libro en Latinoamérica, con un programa de publicaciones muy definido. El sello editor supo afianzarse en los gustos estéticos e intereses culturales del público lector argentino y extendió su dominio comercial por diferentes países de habla hispana, estableciendo sucursales en Uruguay, Chile y Perú. La editorial Losada fue concebida con amplios niveles de profesionalidad. En ese sentido, planteó una compleja distribución de funciones directivas y técnicas a nivel interno, sin precedentes en nuestro país.

La conformación de un catálogo editorial diversificado. Las colecciones de Losada

Según Fernando Larraz desde sus inicios, el catálogo de Losada expresó una clara voluntad de integración transatlántica e interamericana.³⁸ Esta intención se vio reflejada en la edición de obras de escritores españoles proscritos por el franquismo, en la publicación de autores europeos identificados con la cultura liberal republicana y, con especial énfasis, en la difusión de la literatura latinoamericana y argentina contemporánea. No obstante la “autorepresentación” de Losada como la editora de los exiliados españoles y referente del ideario antifascista, la política editorial fue heterogénea y en gran medida modernizadora. Por lo demás, la producción de libros dio cuenta de una acentuada internacionalización producto de las traducciones. Losada editó tanto a escritores consagrados y prestigiosos como a otros menos notorios y algunos inéditos.³⁹

El sello Losada lanzó al mercado una multiplicidad y variedad de colecciones literarias que contribuyeron a diversificar su catálogo y otorgarle prestigio simbólico. Dentro de las políticas editoriales se destacó la agrupación y reagrupación de títulos en colecciones o bibliotecas diferenciadas, la migración de títulos entre series y la reedición de obras agotadas. Estos agrupamientos tenían el propósito de potenciar la oferta de lecturas para un público ampliado. Desde 1941 la promoción publicitaria de Losada se realizaba, entre otros medios, a través de *Negro sobre blanco*, una revista bibliográfica publicada por la editorial que se enviaba gratuitamente a los clientes (Fig. 10). En este boletín diseñado por Attilio Rossi se anunciaban las novedades editoriales, aparecían fotografías de los autores, se reproducían portadas de los libros, se publicaban reseñas informativas y críticas literarias, constaban las listas de los volúmenes pertenecientes a una colección, entre otras informaciones. Rossi también diseñó los catálogos comerciales del sello, que incluían numerosas viñetas de su autoría. (Fig. 11)



Fig. 10. Portada *Negro sobre Blanco*. Revista bibliográfica publicada por la Editorial Losada S.A, año 1, n° 2, junio-julio 1941.

Es de destacar que reconocidos escritores, docentes universitarios e intelectuales españoles y americanos se desempeñaron como directores de colecciones específicas, mayoritariamente de literatura pero también de educación, filosofía, sociología, historia, ciencia y arte. Además de seleccionar las obras a publicar, redactaron prólogos o estudios preliminares. Estos especialistas, figuras claves de la cultura hispanoamericana, se convertían en garantes de la organización e inventario de la colección y avalaban la calidad en cuanto al contenido textual. Asimismo se buscaba conciliar dicha calidad editorial con tiradas voluminosas y económicas, que no por ello descuidaran la presentación visual. En su labor como director artístico y proyectista gráfico de la editorial Losada, Attilio Rossi diseñó gran parte de los logos que identificaron a cada colección. Asimismo seleccionó las tipografías, dibujó numerosas tapas y realizó viñetas e ilustraciones internas.

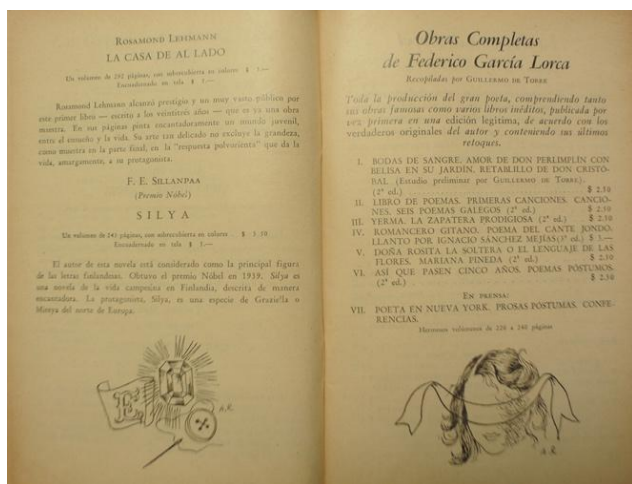


Fig. 11. Viñetas *Catálogo Editorial Losada*, Buenos Aires, Losada, marzo 1942, pp.16-17.

Los logos de las colecciones del área educativa variaban en lo iconográfico: desde una pluma estilográfica antepuesta a unos libros, un tronco de árbol con brotes a una pizarra acompañada de un florero. *La Biblioteca Filosófica* estaba identificada con el esquema de un sol y una estrella sobre una nube celeste. Los temas históricos estuvieron representados en la colección *Panoramas* que tenía por emblema un busto masculino laureado. La serie *Ciencia y Vida* tuvo como imago tipo un sintético árbol junto a un microscopio.

Entre las primeras iniciativas editoriales de Losada tuvo un lugar significativo la

publicación en ocho volúmenes de las *Obras Completas de Federico García Lorca* (1938-1946) prohibido en la España franquista. Los poemas, canciones, obras teatrales y conferencias de Lorca (textos dispersos o inéditos hasta el momento) fueron recopilados y prologados por Guillermo de Torre. Según un Catálogo de Losada de 1942 toda la producción del poeta era “publicada por vez primera en una edición legítima, de acuerdo con los verdaderos originales del autor y conteniendo sus últimos retoques”. En el sencillo logotipo de la serie encuadrada en rústica, se enmarcaba el nombre del poeta con dos simbólicas ramas de olivo, circunscripto en una forma oval que nos remite a la numismática. Para la edición en cartoné, Rossi propuso el dibujo lineal de una mano sosteniendo una rosa marchita.

Hubo tres importantes colecciones en rústica bajo la dirección de Guillermo de Torre que reunieron a poetas, novelistas y prosistas de España y América. Las colecciones sintetizaron los intereses del director-asesor literario, quien redactó numerosos ensayos críticos. Si bien hallamos unos pocos ejemplares con cubiertas ilustradas por Rafael Alberti, Silvio Baldessari o Raúl Soldi, comprobamos que la mayoría de las tapas de *Poetas de España y América* llevaron estilizados dibujos lineales -acuarelados a color- con la firma de Attilio Rossi. En cuanto a la iconografía, generalmente se incluyeron pequeños ángeles, sintéticos desnudos femeninos de reminiscencias picassianas o naturalezas muertas con distintos elementos alegóricos. En algunos casos, Rossi trazó líneas o ejes que cruzan la composición, planteó un rebatimiento de planos o incorporó formas geométricas, pero sin llegar a la abstracción. En las cubiertas resaltó la tipografía Garamond color negro y rojo. Las tapas diseñadas por Rossi para *Prosistas de España y América* conservaron la misma tipografía a dos colores, pero se enmarcó el sobrio conjunto con una forma rectangular. Las imágenes lineales del artista italiano plantearon encuadres compositivos donde confluyen distintos ángulos de visión. El diseño de la colección *Novelistas de España y América* incluyó llamativas sobrecubiertas con fines claramente promocionales.⁴⁰ Además de las tapas con dibujos gestuales de Rossi, encontramos a Norah Borges ilustrando la

primera edición de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. Gonzalo P. Losada en un artículo de la revista *Primera Plana* publicado el 20 de agosto de 1968 afirmaba: “La gran revolución que nuestra casa provocó en el medio editorial fueron las tapas que Atilio Rossi dibujó para la colección Novelistas de España y América”.



Fig. 12. Atilio Rossi, logos de Losada. *Biblioteca Contemporánea*

La *Biblioteca Contemporánea*, surgida en 1938 y rebautizada en la década del cincuenta como *Biblioteca Clásica Contemporánea*, fue la colección de mayor difusión, éxito y popularidad de la editorial Losada. Se trataba de una ecléctica colección de bolsillo dirigida también por Guillermo de Torre que competía con la Colección Austral en formato y precio. En el emblemático imago tipo diseñado por Rossi aparece representado un busto masculino (que nos recuerda a los de Carlo Carrà). Dicho busto –totalmente fuera de escala– está emplazado sobre un esquemático edificio. Por debajo, en una cinta, se inscribe el nombre de la colección. (Fig. 12) Para las sobrecubiertas se utilizó como fondo una trama en tonos degradados. La tipografía seleccionada por Rossi fue la Memphis extra bold condensada.⁴¹

Originalmente la *Biblioteca Contemporánea* estaba dedicada a divulgar títulos de variadas disciplinas humanísticas y distintos géneros literarios, de escritores significativos de los siglos XIX-XX, en particular españoles – muchos de ellos exiliados– y latinoamericanos.⁴² Cada tomo llevaba sobrecubierta en colores con solapas. En los catálogos editoriales se reconocía el carácter misceláneo de esta colección, alejada de toda

concepción restrictiva de la cultura impresa, ya que incluía “el libro ya famoso y el que lo será mañana, el libro de alta cultura y el libro de ameno esparcimiento, el libro exquisito y el libro popular”.

Otra serie de obras que procuraban ser representativas de todos los géneros literarios fueron *Las Cien Obras Maestras de la Literatura y del Pensamiento Universal*. Esta colección estuvo dirigida por Pedro Henríquez Ureña quien redactó la mayoría de las introducciones. Se promocionó en la revista *Negro sobre Blanco* como “el tesoro de los siglos”, un conjunto de “grandes obras literarias de la Humanidad, desde la epopeya antigua y los clásicos españoles hasta las grandes obras literarias esenciales del siglo XIX.” Además de la asequible tirada en rústica, había volúmenes encuadernados en tela, con cantos e inscripciones doradas, cuyo logo era un laurel envuelto en una cinta. Henríquez Ureña también supervisó y prologó la colección *Grandes Escritores de América*. La imagen que diseñó Rossi como logo conjugaba simbólicamente una puerta trapezoidal y un sol incaico con un arco de medio punto clásico.

Por otra parte, la *Biblioteca del pensamiento vivo* se promocionó en *Negro sobre Blanco* como una síntesis de la obra intelectual de “los grandes hombres que mayor influencia han ejercido sobre el mundo moderno”. Esta serie antológica y ecléctica de breviaros estuvo compuesta de textos traducidos, pero también de obras de autores iberoamericanos y argentinos. En las portadillas se incluyeron retratos grabados de los pensadores del pasado. Algunos estudios críticos e históricos fueron realizados especialmente para la colección. Las llamativas sobrecubiertas de fondo rojo diseñadas por Rossi lucieron fotomontajes del autor del texto y el pensador en cuestión. Además del planteo compositivo por bandas horizontales resulta interesante la combinación –en blanco y negro– de dos tipografías: para el título de la obra Corvinus bold y para el nombre de la colección Tratten Script, comercializada en Argentina como Sirena.

Es de nuestro interés resaltar que, bajo la dirección del propio Atilio Rossi, Losada publicó desde 1941 libros de arte en pequeño formato, destinados a un público general y a

estudiantes, que tuvieron gran difusión y éxito de crítica. Además de impactar en el consumo de bienes culturales, proveyendo a los lectores nuevas fuentes de información y amplios repertorios de imágenes impresas, el *corpus* editorial de Losada les ofreció diferentes versiones del arte local. De acuerdo con Talía Bermejo, estas ediciones construyeron un relato historiográfico anclado en la figuración y articulado con sus referentes contemporáneos, tanto europeos como latinoamericanos.⁴³ Las *Monografías de Arte Americano* dirigidas por Rossi estaban divididas en una “Serie Argentina” y otra “Serie Americana”. Los blancos volúmenes encuadernados en rústica con sobrecubiertas incluían ensayos críticos con bibliografías, notas biográficas de los artistas y apartados con reproducciones de una treintena de obras plásticas en blanco y negro. Los estudios preliminares estuvieron a cargo de reconocidos críticos profesionales e intelectuales locales. Entre los artistas argentinos seleccionados predominaban pintores vanguardistas asociados con el llamado “retorno al orden” y otros vinculados al “realismo crítico o social”.⁴⁴ Algunos de ellos eran amigos personales de Rossi y habían compartido su militancia antifascista en la referida AIAPE. En el grupo de los artistas latinoamericanos contemporáneos figuraba un representante del muralismo mexicano y exponentes uruguayos del “universalismo constructivo” y el “vibracionismo”.⁴⁵ Si bien la opción de Rossi por el arte abstracto no fue lo que primó en la selección de las *Monografías*, quedaban claros su red de relaciones personales y el compromiso ideológico asumido por el director de la colección.

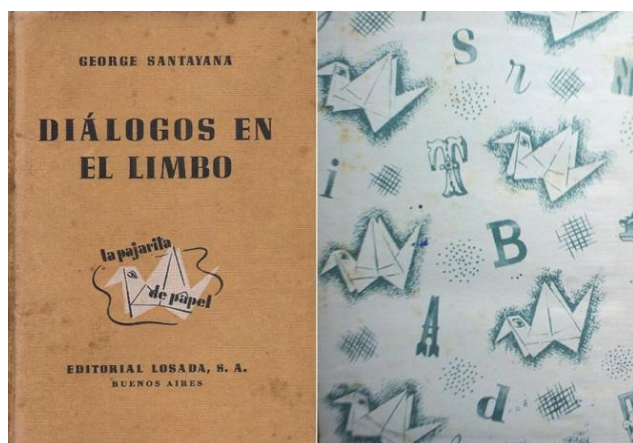


Fig. 13. Cubierta del volumen 8 de *La Pajarita de Papel* con imagotipo de la colección. Página de guarda interior.

Por último destacamos la colección literaria *La Pajarita de Papel* (1938-1950) considerada en el catálogo de 1942 como “una serie de verdaderas primicias, sin equivalente en nuestro idioma” en volúmenes “lujosamente impresos y elegantemente encuadernados, con ornamentación artística de Attilio Rossi”. Según una publicidad de la revista *Negro sobre Blanco* (1944) *La Pajarita de Papel* fue “una de las que han contribuido a dar mayor prestigio a la Editorial Losada, por la acertada selección de sus textos y su exquisita presentación artística”.⁴⁶ Por sus características materiales y estéticas *La Pajarita de Papel* se diferenciaba de otras colecciones de bolsillo de Losada. Por su contenido creemos probable que haya estado destinada a un público lector instruido de sectores medios y altos, si bien el precio de los pequeños libros no era excesivo.

La Pajarita de Papel fue dirigida por Guillermo de Torre, quien proyectó en ella sus intereses literarios más personales y escribió casi todos los paratextos editoriales: prefacios, prólogos, epílogos.⁴⁷ En algunos casos se trata de referencias bio-bibliográficas, en otros se plantean juicios estéticos sugestivos, con puntos de vista renovadores para la consideración crítica de temas e influencias literarias. De Torre encargó y revisó personalmente las traducciones que fueron delegadas a diversos escritores, especialistas e intelectuales. Las traducciones directas de los idiomas originales dan cuenta del cosmopolitismo lingüístico del sello. La colección está compuesta fundamentalmente por novelas cortas (*nouvelles*), aunque también se incluyeron algunas piezas teatrales y ensayos literarios o filosóficos de autores anglosajones, centroeuropeos y franceses contemporáneos. El primer volumen publicado fue *La metamorfosis* de Franz Kafka (1938).

Según consta explícitamente en los colofones, Attilio Rossi no sólo fue el responsable de la dirección gráfica de la prestigiosa colección sino que ilustró siete de los dieciocho volúmenes que la conformaron. En lo que concierne al diseño del imagotipo de la colección, el artista italiano contrapuso las líneas rectas, los pliegues facetados de la pajarita de papel, con una línea orgánica que la enmarcaba, como si fuera un pequeño

espejo de agua. Este motivo se reprodujo en el papel de guarda –diseñado *ad hoc*- donde se multiplicaban las pajaritas acompañadas de distintas tipografías. (Fig. 13) Los ejemplares en formato octavo de *La Pajarita de Papel* encuadernados en cartón- lucieron tapas de diferentes y vivos colores donde se destacó la figura del logo. Attilio Rossi era contrario al libro encuadernado en serie. Al respecto afirmaba: “el detalle de la encuadernación es donde luce un rasgo personal, armonía decorativa”.⁴⁸ En *Cómo se imprime un libro* (1942) sostenía que una tapa “ha de ser adecuada al espíritu del libro, característica, individualizadora”, además de “expresiva y digna”. Para las sobrias cubiertas de *La Pajarita de Papel* Rossi escogió dos tipografías: Corvinus bold en contraste con Kuenstler Script.⁴⁹

En cuanto a los ilustradores de los diversos volúmenes Luis Seoane fue convocado por su colega y amigo Rossi para ilustrar con una estética “expresionista” las obras teatrales del exiliado alemán Georg Kaiser: *Gas*, *Un día de octubre*, *De la mañana a la medianoche* (1938). Norah Borges ejecutó los estilizados dibujos de *La desconocida del Sena* del escritor franco-uruguayo Jules Supervielle (1941). Manuel Colmeiro ilustró *El tiempo y la máquina* de Aldous L. Huxley (1945) y Santiago Ontañón se encargó de las imágenes de las novelas *La señorita Elsa*, *Huída a las tinieblas* del narrador austriaco Arthur Schnitzler (1946). Por su parte Attilio Rossi realizó los dibujos para dos libros de David Herbert Lawrence: *La mujer que se fue a caballo* (1939) y *El hombre que murió* (1944). El resto de los libros ilustrados por Rossi fueron: *Política del espíritu* de Paul Valery (1940), *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rainer María Rilke (1941), *El libro de Cristóbal Colón* de Paul Claudel (1941), *Canto a mí mismo* de Walt Whitman (1941) y *Cervantes, Goethe, Freud* de Thomas Mann (1943). Algunos dibujos de Rossi son gestuales y expresivos, pero conservan ciertas convenciones representativas en cuanto a las proporciones de las figuras humanas y las construcciones espaciales. Ciertas ilustraciones plantean un sincretismo entre motivos iconográficos americanos y europeos. Rossi también realizó retratos y abocetados paisajes. Cabe señalar que el estilo de ilustración de Rossi varió de una obra a otra.

El diseño más afín a la vanguardia se encuentra en los dibujos que ilustran los ensayos de Valery, donde prevalecen las líneas rectas o curvas, las formas geométricas y volúmenes, acompañados de representaciones cartográficas y figuras fragmentarias, algunas con reminiscencias clásicas.

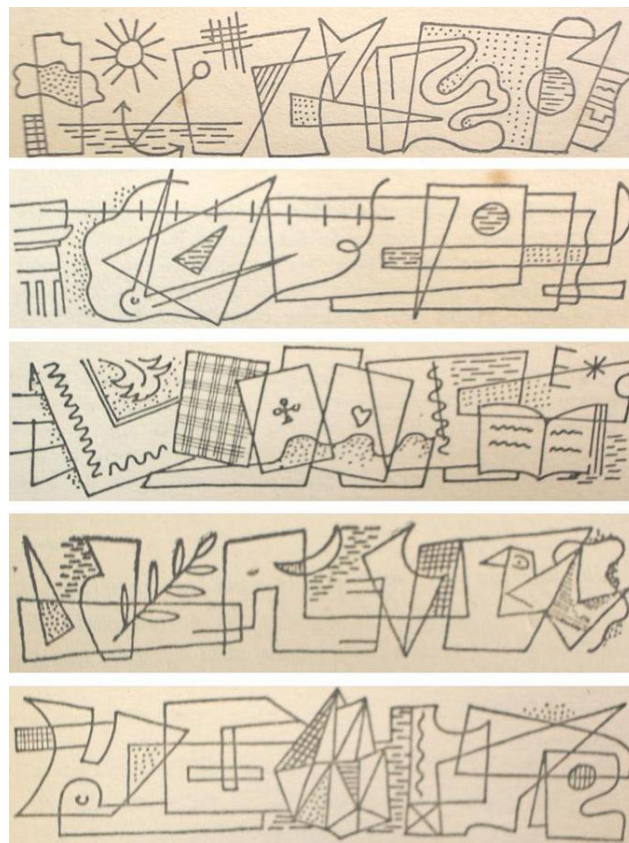


Fig. 14. Attilio Rossi, viñetas iniciales, colección *La Pajarita de Papel*.

Además de las ilustraciones impresas fuera de página, el artista italiano dibujó las viñetas originales de trece títulos de *La Pajarita de Papel*. En estas viñetas, dispuestas como cabeceras de los textos, Rossi fue consecuente con sus planteos geometrizarantes orientados a la síntesis formal, si bien buscó el dinamismo (que nos remite a ciertas composiciones de Wassily Kandinsky). Para ello superpuso diverso tipo de figuras geométricas -regulares e irregulares-, junto con algunos elementos simbólicos de diversa índole. (Fig. 14)

Dentro del conjunto de las colecciones literarias de Losada consideramos que *La Pajarita de Papel*, en el despliegue de su materialidad y visualidad específicas, logró un equilibrio entre la proporción de la caja tipográfica, la disposición de cada viñeta

“vanguardista”, la colocación armónica de una letra capitular y la ilustración del texto.

Breves consideraciones finales

“Rossi trajo al libro argentino su amor a la medida, su rigor geométrico y, con sus grandes conocimientos técnicos, un afán constante de experimentación”.
Luis Seoane

Attilio Rossi sostuvo -con palabras y hechos- la convicción de que no era posible sentar las bases de nuevas posibilidades estéticas para el libro como “máquina de leer”, sin que se comprendiera que la tipografía era un arte aplicado a la comunicación visual. Planteó que se requería una renovación del lenguaje gráfico, atendiendo a la masividad de la producción libraria.

Desde principios de los años treinta hasta mediados del siglo XX el protagonismo de Attilio Rossi en el campo editorial se fue perfilando en diversos frentes: la dirección de una revista gráfica de la vanguardia italiana, la organización de exposiciones bibliográficas internacionales, la difusión de concepciones sobre las artes del libro en conferencias u otros eventos culturales, la redacción de

artículos para revistas especializadas hasta llegar a la dirección artística del sello Losada.

En el período analizado se dieron ciertos entrecruzamientos entre la ilustración de libros con la tradición de los oficios de la imprenta, presente en la denominación “artes gráficas”. Es de destacar que no encontramos un discurso de autorepresentación por parte del director artístico de una editorial. En las fuentes relevadas se lo suele nombrar como “proyectista gráfico”, a veces como “compaginador”, “diagramador”, “maquetista”, “grafista”. Aún no se emplea el término “diseñador gráfico” para designar al profesional de la disciplina que se ocupa de los aspectos estéticos de los objetos impresos, ya que la conformación discursiva del diseño gráfico como campo autónomo y profesión consolidada aún no se había terminado de delinear.⁵⁰ No obstante consideramos que, en la práctica, el diseño editorial moderno adquirió relevancia a partir de la figura señera de Attilio Rossi, quien dejó su impronta en la dimensión material y visual de numerosas colecciones.

Notas

¹ Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009; Sandra Szir (coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2016.

² José Luis de Diego, “La ‘época de oro’ de la industria editorial, 1938-1955”, en José Luis de Diego (dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 97-133.

³ Para ahondar en la biografía véase Paolo Rossi, “Attilio Rossi, la pasión por el libro”, en David Carballal et al. *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950*, cat. exp., La Coruña, Fundación Luis Seoane, 2017, pp. 69-79. *1935-1950 Attilio Rossi in Argentina. Pittore, editore e amico della Spagna pellegrina*, Milán, Edizione privata Franco Sciardelli.

⁴ De la *Società Umanitaria* dependían también la *Scuola di disegno elementare per operai*, la *Scuola d'arte applicata all'industria*, la *Scuola professionale femminile* y la *Scuola-Laboratorio di elettrotecnica*.

⁵ Massimo Della Campa y Claudio A Colombo (coords.), *Spazio ai caratteri. L'Umanitaria e la Scuola del Libro*, Milán, Silvana, 2005.

⁶ Cisari, reconocido exlibrista, xilógrafo y diseñador de tapas, colaboró con las principales editoriales italianas. El técnico Lacroix, especialista en fotograbado y zincografía, estuvo a cargo del establecimiento Alfieri&Lacroix. Marussig era un pintor, grabador e ilustrador de libros y revistas. Matarelli dirigió la Casa Sonzogno. El dibujante publicitario, cartelista y litógrafo Metlicovitz se desempeñó como director técnico de Ricordi. Cf. Patrizia Caccia, *Editori a Milano (1900-1945) Repertorio*, Milán, Franco Angeli, 2013.

⁷ A partir de la posguerra la *Scuola del Libro* contó con maestros como Erberto Carboni, Carlo Dradi, Mario De Micheli, Max Huber, Giancarlo Iliprandi, Enzo Mari, Paolo Monti, Ugo Mulas, Bob Noorda, Pino Tovaglia, Giuseppe Trevisani, Albe Steiner, Luigi Veronesi, entre otros. Cf. Chiara Barbieri, *Graphic design and graphic designers in Milan, 1930s to 1960s*, Londres, Royal College of Art, 2017 (tesis).

⁸ En la *Collezione Pittori Nuovi* editada por Campo Gráfico se publicaron monografías dedicadas al pintor Atanasio Soldati, al escultor Lucio Fontana y al arquitecto Alberto Sartoris. También se editó el *Quaderno di geometria* de Leonardo Sinisgalli con imágenes de Luigi Veronesi. Cf. Attilio Rossi, *Campo Gráfico 1933-1939*, Milán, Electa, 1983.

⁹ Hallamos la traducción de un texto de Tschichold titulado “Caracteres esenciales de la Nueva Tipografía” en *Argentina Gráfica*, año 3, n° 22, abril 1938, pp. 8-12.

¹⁰ Según Dradi y Rossi la revista “rappresenta l'unico tentativo di infondere nella tipografia italiana una corrente vivificatrice e nuova in perfetta rispondenza col ritmo del nostro tempo [...] L'attività della tipografia rientra tra quelle delle arti applicate.” *Campo Grafico*, año II, n°1, enero 1934, p. 5.

¹¹ *Campo Grafico*, año II, n° 2, febrero 1934, p. 29.

¹² Para Luigi Veronesi y Battista Pallavera “il fotomontaggio è l'unica espressione dell'illustrazione moderna” *Campo Grafico*, año II, n° 12, diciembre 1934, p. 278. “Fotomontaje”, *Argentina Gráfica*, año 3, n° 22, abril 1938, pp. 20-21.

¹³ En esta pieza publicitaria no sólo se explicaban los procesos de la producción editorial, sino que se ofrecía a la clientela un muestrario de fuentes y ejemplos de “puestas en página”. Cf. David Carballal et al, *op.cit.*, 2017.

¹⁴ Maurizio Scudiero, “Vanguardia y tipografía. Una lectura transversal”, en *La vanguardia aplicada 1890-1950*, cat. exp., Madrid, Fundación Juan March, 2012, pp. 163-210.

¹⁵ En una carta fechada el 9 de noviembre de 1971 Belli afirmaba que el diseño de Kn “Era doveroso, dal punto di vista grafico. Nessun libro, a quel tempo, poteva vantare una presentazione così originale.”

¹⁶ Durante este período hubo una expansión de la producción local y exportación de libros, si bien los escritores argentinos ocuparon un lugar bastante marginal en el sistema literario. José Luis de Diego, “La ‘época de oro’ de la industria editorial, 1938-1955”, *op.cit.*, 2014, pp. 97-133.

¹⁷ En Italia Fogli fue obrero y luego director de la *Tipografie degli Operai* y administró la Librería *Editrice Avanti*. En Argentina se desempeñó como jefe de propaganda de la Agencia General de Librería y Publicaciones y tuvo diferentes cargos en la Asociación de Industriales Gráficos de la Argentina (SIGA). En 1928 fundó el Atelier Futura con Jorge M. Piacentini y en 1931 pasó a ser su único propietario. Cf. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*, Buenos Aires, Cedodal, 2014, pp.157-159.

¹⁸ A saber: *La Noografía* (1899); *Éxito Gráfico* (1905); *Ecos Gráficos* (1909); *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas* (1910); *Páginas Gráficas* (1913); *Argentina Gráfica* (1935); *Excelsior* (1936); *Artes Gráficas* (1941); *Papel Libro Revista* (1942); *Gaceta Gráfica* (1949), *Boletín de la Federación Argentina de La Industria Gráfica y Afines* (1953).

¹⁹ *Sur*, año VI, n° 18, marzo 1936, pp. 82-85.

²⁰ Expusieron Fausto Melotti, Ezio D'Errico, Mario Radice, Mauro Reggiani, Antonio Atanasio Soldati y Luigi Veronesi, además de un par de artistas locales como Luis Bay y Lucio Fontana, que por entonces residían en Milán. *Sur*, año VII, n° 28, enero 1937, pp. 94-97.

²¹ Diversos autores provenientes del campo de las Letras y la Historia de las Artes Visuales investigan estas publicaciones (Silvia Dolinko, María Amalia García, Federico Gerhardt, Ana Martínez García, entre otros).

²² Entre los participantes encontramos a Lino E. Spilimbergo, Antonio Berni, Demetrio Urruchúa, Jorge Larco, Juan Carlos Castagnino, Horacio March, Emilio Policastro, Luis Seoane, Juan Bonome, Pedro Domínguez Neira, Víctor Rebuffo, Pompeyo Audivert, Abraham Vigo, Agustín Riganelli, Clement Moreau, Raúl Soldi.

²³ Rossi participó como docente de la Escuela Libre de Artes Plásticas Altamira (1946-1947) que contaba con el sostén del editor Losada. Cabe resaltar que la palabra “Libre” en su título implicaba la toma de posición respecto de la política nacional. La institución, fue fundada por el crítico e historiador del arte Jorge Romero Brest, el escultor Lucio Fontana y el pintor Jorge Larco. Entre los profesores figuraban Emilio Pettoruti y Raúl Soldi.

²⁴ Las estrategias y acciones de la dirigencia de la CAL es analizada pormenorizadamente por Alejandra Giuliani, *Editores y política. Entre el mercado del libro y el primer peronismo (1938-1955)*, Temperley, Tren en Movimiento, 2018.

²⁵ *Biblos*, año III, n° 15, 1945, p. 27.

²⁶ *Biblos*, año I, n° 2, 1941, p. 25.

²⁷ Paul Needham, *William Morris and the art of the book*, New York, Pierpont Morgan Library, 1976.

²⁸ Sandra Szir, “Arte e industria en la cultura gráfica porteña. La revista *Éxito Gráfico* (1905-1915), en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 165-195. Andrea Gergich, “El diseño antes del diseño. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y el “protodiseño gráfico” en Buenos Aires a comienzos del siglo XX”, en Sandra Szir (coord.), *op. cit.*, pp. 237-268.

²⁹ Attilio Rossi, “Tipos modernos y estética de la tipografía de hoy”, *Argentina Gráfica*, año III, n° 25, julio 1938, p.10.

³⁰ Rossi sostuvo “los medios técnicos dan a Renner la perfección absoluta y la arquitectura racional le suministra la concepción y la moralidad de la línea pura”.

³¹ Indicó cuatro factores temporales de éxito. Primero, el pago de los derechos de autor que permitía lanzar novedades en forma simultánea con los principales centros editores. Segundo, la publicación de colecciones económicas que apuntaban a un lectorado ampliado. Tercero, la producción de un “libro intermedio” entre el europeo y el norteamericano. Cuarto, la colaboración entre gráficos y editores, si bien criticó la falta de cooperación de los papeleros. *Argentina Gráfica*, año VIII, n° 89-90, noviembre-diciembre 1943, pp. 65-66.

³² Esta idea probablemente fue tomada por Rossi de Paul Valery en *Notes sur le livre et le manuscrit* (1926).

³³ La biografía de Losada y la trayectoria de la editorial fue abordada por diversos autores como Leandro De

Sagastizábal, Eduardo Gudiño Kieffer, Fernando Larraz Elorriaga, José Luis de Diego, entre otros.

³⁴ Cit. en Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera Zaldúa, “Attilio Rossi, creador de la cubierta de Austral con el matiz de Borges”, *Ínsula*, n° 749, mayo 2009, p. 8.

³⁵ Enric Satué, *El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.

³⁶ “La compaginación: Consideraciones sobre realizaciones de Herbert Bayer, Ernesto Garello y Attilio Rossi”, *Argentina Gráfica*, año IV, n° 41, noviembre 1939, p.11.

³⁷ Se agrupaban según géneros literarios, filosofía, historia y política, ciencia. En la selección de títulos de literatura primaban los autores españoles con ideologías afines al franquismo. En el pequeño grupo de latinoamericanos había ‘clásicos’ históricos, escritores conservadores e hispanófilos y unos pocos modernistas. Fernando Larraz, “Los exiliados y las colecciones editoriales en Argentina (1938-1954)”, en Andrea Pagni. (ed.), *El exilio republicano en México y Argentina*, Madrid, Iberoamericana, pp.129-144.

³⁸ Fernando Larraz, *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)*. Gijón, Trea, 2010.

³⁹ Para un análisis pormenorizado del catálogo literario de Losada véase José Luis de Diego, “La literatura latinoamericana en el proyecto editorial de Losada”, en su *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires, Ampersand, 2015, pp. 141-164..

⁴⁰ También presentó características estéticas similares la colección *Las Grandes Novelas de Nuestra Época*.

⁴¹ La identificación de las fuentes tipográficas empleadas en las colecciones de Losada se basa en el estudio de David Carballal, *op.cit.*, 2017.

⁴² La Biblioteca Contemporánea fue analizada por Fernando Larraz, *op.cit.*, 2010.

⁴³ Talía Bermejo, “Libros de arte, lectores y consumidores. Las editoriales Losada y Poseidón (1940-1950)” *Cuadernos del Sur Historia*, n° 42, 2016, pp. 31-48.

⁴⁴ Aquiles Badi, Antonio Berni, Horacio Butler, Raquel Forner, Lino E. Spilimbergo, Luis Falcini, Rogelio Yrurtia, Jorge Larco.

⁴⁵ El mexicano Clemento Orozco y los uruguayos Joaquín Torres García, Rafael Barradas y Pedro Figari.

⁴⁶ *Negro sobre Blanco*, 3,8, 1944, p. 5. Cabe señalar que la colección recibió reconocimientos del jurado del “Club del Libro del Mes” compuesto por Amorim, Battistesa, Bioy Casares, Borges y Martínez Estrada.

⁴⁷ Fernando Larraz, “Guillermo de Torre y el catálogo de la editorial Losada”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n° 7, 2016, pp. 59-71.

⁴⁸ Attilio Rossi, “El libro de hoy en la Argentina”, *Argentina Gráfica*, año VIII, N° 89-90, noviembre-diciembre 1943, p. 70.

⁴⁹ “En el interior, la caja tipográfica sigue la composición clásica por diagonales, y una versión estrecha de Corvinus es también la fuente con la que se componen las capitulares”. David Carballal, *op.cit.*, 2017, p. 32.

⁵⁰ Andrea Gergich, *op. cit.*, p. 238.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Costa, María Eugenia; “La trayectoria de Attilio Rossi en los albores del diseño editorial moderno en Argentina (1935-1950)”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 12 | Primer semestre 2018, pp. 156-172.

Recepción: 19 de enero del 2018

Aceptación: 14 de junio del 2018