

Juan Andralis: vanguardia y tipografía. (París - Buenos Aires, 1928-1994)

Fabio Ares

Arte e Investigación (N.º 18), e056, 2020. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e056>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

JUAN ANDRALIS: VANGUARDIA Y TIPOGRAFÍA (PARÍS - BUENOS AIRES, 1928-1994)

JUAN ANDRALIS: AVANT-GARDE AND TYPOGRAPHY
(PARIS - BUENOS AIRES, 1928-1994)

FABIO ARES / fabioares_dcv@yahoo.com.ar

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido:7/4/2020 | Aceptado:13/7/2020

RESUMEN

Juan Andralis es un referente imprescindible de la cultura visual argentina y latinoamericana. Su figura logró congeniar el surrealismo con el diseño y la tipografía artesanal. En París se vinculó con el grupo liderado por André Breton y trabajó en el estudio de Cassandre. Tras su regreso a Buenos Aires participó en el Departamento de Diseño del Instituto Di Tella, y a partir de 1968 inauguró su propia imprenta: El Archibrazo. El don de la ubicuidad lo puso donde había que estar, con un pie en la realidad y otro en el terreno de los sueños.

PALABRAS CLAVE

Imprenta; tipografía; surrealismo; historia; diseño

ABSTRACT

Juan Andralis is an essential exponent of Argentine and Latin American visual culture. His figure combined surrealism with design and handmade typography. In Paris he joined the group led by André Breton and worked in Cassandre's studio. After his return to Buenos Aires he participated in the Design Department of the Instituto Di Tella, and from 1968 he opened his own printing press: El Archibrazo. The gift of ubiquity put him where he needed to be, with one foot in reality and the other on dream ground.

KEYWORDS

Printing; typography; surrealism; history; design



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

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

Juan Andralis (en Jalluf & Venancio, 1993)

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

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

La familia se instaló en el barrio del Abasto —su padre tenía un puesto de frutas en el Mercado—, en una casa de San Luis y Sánchez de Bustamante. Juan aprendió rápidamente el idioma y menos de un año después ingresó a la escuela primaria que quedaba a la vuelta de su casa, a primero inferior —curiosamente ya sabía leer de corrido—. Los chicos le decían Griego, «y ya antes de sexto grado tenía el mote de “Filósofo”, pero por discutidor» (Andralis en Peicovich, 1993, 00:47:57). «Gracias a Ediciones Thor, leía Aristóteles sin tener mérito para leerlo a esa edad» (Andralis en Peicovich, 1993, 00:44:54).

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

De adolescente fabricaba libros manuscritos para amigos que escribían. Era una verdadera pulsión, un deseo de hacer libros, a los que consideraba objetos misteriosos y atractivos. Lo que más le atrajo de ese tipo de imprentas —y lo que lo atrajo a lo largo de su vida— era la posibilidad de hacer libros. Al respecto dijo Juan Andralis (en Peicovich, 1993):

[...] la imprenta arsenal, como la que yo tengo, va a tener larga vida. Siempre habrá que hacer una tarjetita o alguien va a hacer su primer libro de poemas, buscando una imprenta artesanal [...] este es un país poético [...] estamos signados por la poesía [...] aún en las malas hay algo que es benigno [...] salvo la Dictadura, que eran como eran los nazis, como extraterrestres (00:06:54).

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

En 1946, Juan visitó una exposición titulada *Los mecanismos del número*, en la sala cinco de la galería Van Riel, de calle Florida. Exponía Juan Batlle Planas, «iniciador del movimiento plástico surrealista en la Argentina» (Valdés, 2004, s. p.). Al otro día lo esperó allí mismo, y cuando llegó le manifestó su deseo de aprender con él. Al año siguiente, a los 17 años, comenzó a estudiar pintura en el taller del pintor, en la calle Santiago del Estero, un atelier frecuentado también por Julio Silva y Virginia Tentindo.¹

El vínculo con Batlle Planas y «la lectura del libro *Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, de Juan Larrea» (BauerTypes, s. f., s. p.), marcaron su manera de entender el arte y lo animaron a dar el salto hacia París. Aunque el libro que más lo conmocionó fue *Tótem y tabú*, de Sigmund Freud, que leyó por expresa indicación del artista. Decía por entonces, «Batlle estaba imbuido en el psicoanálisis, tenía muchos amigos psicoanalistas. Me dijo que tenía que leerlo. Me pegó fuerte» (Andralis en Peicovich, 1993, 00:45:50).

ANDRALIS EN PARÍS: ALQUIMIA, SURREALISMO Y DISEÑO

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

Al mismo tiempo, su estancia en la ciudad despertó su antiguo interés por la alquimia. Juan, que conocía el trabajo de Fulcanelli, seudónimo de un autor desconocido de libros sobre el tema del siglo XX,² pretendió ampliar sus conocimientos y aprovechar la vasta colección de la Biblioteca Nacional de París. Iba allí a diario y pasaba varias horas leyendo y tomando notas de libros sobre alquimia de los siglos XVI y XVII. Nunca la practicó, solo la investigó. Para él, «la alquimia es una religión experimental [...] una manera de poner en acto cosas que probablemente son ciertas y están en los libros sagrados [...] los textos alquímicos son herméticos, porque están escritos en clave» (Andralis en Peicovich, 1993, 00:41:14). Suponemos que Andralis se halló al principio del camino. Entendía que el comienzo se podía encontrar por revelación, por esfuerzo propio o, a lo sumo, porque alguien al lado se compadecía de uno y le allanaba el camino por encontrar la piedra filosofal; una transformación que se logra a lo largo de la vida, pero con el «trabajo sobre la hornalla, o la materia prima» (Andralis en Peicovich, 1993, 00:42:34), que es lo que certifica si uno está en el camino correcto. Esteban Peicovich (1993) consideró que Andralis siempre estuvo buscando esa piedra filosofal en su vida.

1 A partir de los años cincuenta, los tres formarían parte del grupo de París (Valdés, 2004).

2 En realidad, podría tratarse de Eugène Canseliet, quien dijo ser su discípulo.

ARTÍCULOS

Una noche, cerca de las dos de mañana, estando solo en el estudio de un amigo y mientras preparaba sus cosas para salir temprano hacia la biblioteca, tuvo una visión de la que prefería no hablar; un suceso paranormal que involucró voces y cosas que habían pasado, y que lo dejaron agobiado y aterrado durante tres días. Si bien ya no pintaba desde que se había sumergido en sus estudios sobre alquimia, a partir de ese acontecimiento nunca más volvió a hacerlo. Y a pesar de haber dejado de pintar a la edad de veinticuatro años, toda su vida se consideró pintor, uno que mira el mundo solo como lo mira un pintor [Figura 1].

Andralis realizó un viaje a Grecia con la idea de visitar a su abuela, y aprovechó para recorrer diferentes monasterios y acercarse a sus manuscritos. Esta enriquecedora experiencia, sus estudios acerca de la alquimia y el *origen del símbolo*, sumado a su acercamiento al budismo tras conocer a un particular personaje al que llamaba «señor Szoun»,³ tuvieron, sin lugar a duda, un fuerte impacto sobre su personalidad.



Figura 1. *Hierogamus* (1953), de Juan Andralis [Pintura]. París, Francia: Colección El Archibrazo

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

En 1953, Juan Andralis se vinculó con el grupo de París a través del pintor cubano Wifredo Lam, a quien conoció casualmente en un café (Valdés, 2004). Este encuentro le facilitó una primera cita con André Breton, en su propia casa. Breton tenía contacto con Aldo Pellegrini, sin embargo, la primera pregunta que le hizo a Andralis fue sobre Jorge Luis Borges. Juan le comentó que pintaba y que había estudiado con Batlle Planas, pero Breton solo lo conocía por referencias.

En un segundo encuentro Andralis llevó sus trabajos. Breton le preguntó la edad y, cuando supo que solo tenía veinticuatro años, comentó, «Gauguin a los cuarenta años se hubiera sentido feliz de pintar cosas así» (Andralis en Peicovich, 1993, 02:19:04). Ese mismo día, Breton lo invitó a exponer en la inauguración de una galería; allí compartió el espacio con los artistas más grandes del momento: Joan Miró, Max Ernst, Giorgio de Chirico, Man Ray y Marcel Duchamp —a quien conoció en el sur de Francia y consideró un referente y modelo a seguir—.⁴ Más tarde participó de otras muestras colectivas junto con estos y otros integrantes del grupo.

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

Para Andralis el surrealismo era fundamentalmente participación política.

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

El diseñador Rubén Fontana compartió la mirada del editor Sergio Golova sobre el vínculo activo que tuvo Andralis con el movimiento surrealista. Golova, quien provenía de una familia de nobles rusos escapados de la revolución socialista, lo sorprendió con un «ah, en París ese tipo estaba en la pesada» (Fontana en AA.VV., 2006, p. 297).

ANDRALIS, FRUTIGER Y CASSANDRE

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

Visitó asiduamente la fundidora Deberny et Peignot gracias a su amistad con Rémy, hijo del propietario Charles Peignot. Allí, en 1957, conoció al tipógrafo Adrian

⁴ «[...] la parte medular de su herencia artística consiste en la fundamentación de una práctica creativa que continúa la línea de Marcel Duchamp» (Archibrazo, s. f., s. p.).

Frutiger, que había venido de Suiza por un año (Fontana, 2012, p. 172), contratado para trabajar en la familia tipográfica neogrotesca Univers. Frutiger le preguntó si le gustaría trabajar con Cassandre. Dijo entonces Andralis, «me causó mucha gracia y le respondí riendo: ¡pero Cassandre está muerto! Esto le causó más gracia todavía y me dijo: “no, Cassandre está vivo, en este momento está en mi despacho, ¿quiere comprobarlo?”» (Andralis en Bruno, 1987, p. 34).

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

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

Se desempeñó como proyectista para varias cuentas —como Cristian Dior y el *holding* EMI, para el que diseño varias cubiertas de discos—, y como pasador de originales para la cuenta del modisto Yves Saint Laurent [Figura 2], tarea esta última que a menudo debía repetir varias veces ante cualquier ajuste que le señalara el artista, aun cuando por esos tiempos Cassandre estaba concentrado casi exclusivamente en el desarrollo de Graphica, una tipografía a medida, encargada por la firma Olivetti.

Es imperdible la entrevista que la diseñadora María Teresa Bruno le hizo a Andralis en 1987, y que fue publicada en el primer número de *tipoGráfica*. Allí relata detalles de su relación con Cassandre durante el tiempo que trabajó en su estudio, de su particular forma de ver el diseño y la composición desde la letra, de sus orígenes como pintor y de su vínculo con Pablo Picasso, entre otros tópicos.

Figura 2. Logotipo de la firma Yves Saint Laurent, ideado y bocetado por Cassandre, y luego pasado al original por Juan Andralis (c. 1960). Imagen de dominio público

ANDRALIS, FONTANA Y EL INSTITUTO DI TELLA

Regresó a Buenos Aires en 1965 por cuestiones familiares, concretamente, por la enfermedad de su padre. Trabajó en la difusión del surrealismo junto con Mario Pellegrini, hijo de Aldo Pellegrini, iniciador del «primer grupo surrealista latinoamericano en 1928» y editor de *Ciclo*, «primera revista surrealista de habla hispana» (Valdés, 2004, s. p.).

Junto con Pellegrini crearon el sello Ediciones Insurrexit e incorporaron la imagen de un dragón como isotipo.⁵ Publicaron *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*, del marqués de Sade, y más tarde otros títulos como *Carta a los poderes*, de Antonin Artaud, *Los siameses* y *El campo*, las primeras obras de teatro de Griselda Gambaro, y *La imaginación al poder*, sobre el mayo francés de 1968, entre otros. «Desde un comienzo, y bajo el cuidado de Andralis, las publicaciones presentan un innovador diseño gráfico que las van caracterizando» (El Argonauta, s. f., s. p.).

Juan Andralis tuvo un paso fugaz por la agencia Agens Publicidad, que trabajaba exclusivamente para el grupo Siam. Allí conoció a Rubén Fontana, quien de inmediato quedó sorprendido por el orden y la pulcritud en su tablero de trabajo, especialmente por una «regla transparente llena de medidas» (Fontana en AA.VV., 2006, p. 295), por la cual preguntó. No era otra cosa que un tipómetro de la marca alemana Faber Castell, un accesorio que Juan llevaba usualmente en el saco y que en esa charla inicial propició una lección sobre tipometría.

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

Andralis renunció a la agencia al poco tiempo, pero algunas semanas más tarde el destino los volvió a reunir en el Departamento de Diseño Gráfico del Instituto Di Tella, para el cual Fontana era normalmente convocado por su experticia en el dibujo de letras y «la organización tipográfica del mensaje» (Fontana, 2012, p. 28); más adelante se incorporó de manera permanente y llegó a estar a cargo, conjuntamente con Carlos Soler, a partir de 1969 y hasta su cierre, en 1970.

El Departamento se había creado en 1963 y estaba a cargo del artista plástico y diseñador gráfico Juan Carlos Distéfano, quien fue el que definió la identidad

⁵ Desde mediados de los setenta, tras la ida de Pellegrini a Barcelona, hasta el día de hoy, ese mismo dragón identifica a la Editorial Argonauta.

visual del Instituto en sus comunicaciones institucionales y en las piezas gráficas para la difusión de las diferentes actividades que allí se realizaban. Afiches para la vía pública, catálogos, programas y folletos fusionaron lo más puro de la gráfica suiza con elementos del *pop art*, más propios de la publicidad y más cercanos a la Escuela de Nueva York.

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

Andralis, quién además de sus condiciones profesionales tuvo el increíble don de la ubicuidad, trabajó allí alrededor de tres años, colaborando tanto en los diseños como en la edición y revisión de las piezas gráficas [Figura 3]. Según él, «fue un hecho, un acontecimiento muy excepcional en la sociedad de esa época [...]. No sé si éramos del primer mundo, pero en el primer mundo se ocupaban de las cosas que pasaban en el Instituto Di Tella» (Andralis en Peicovich, 1993, 02:52:34).



Figura 3. Afiche del Premio Di Tella (1965); y programa para la obra de teatro *Artaud 66* (1966). Diseños de Juan Carlos Distéfano y Juan Andralis (Col. ITDT)

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

Mientras que en la infancia [...] Juan Andralis se sentía magnetizado por la imprenta artesanal y seducido por el deseo de hacer libros [...] Rubén Fontana se sentía fascinado por el origen y las formas de las letras. Andralis ya de niño fabricaba los

libros que sus amigos habían escrito manualmente y Fontana, en su etapa entre los doce y los diecisiete años, se dejaba enseñar por el hombre encargado de la tipografía dentro de la agencia en la que entró como aprendiz (BauerTypes, s. f., s. p.).

Fontana veía a Andralis como su maestro. Siempre lo dejó bien en claro. Otra cosa que compartían era «la convicción sobre la importancia de compartir el propio conocimiento» y «aprender del saber de los demás» (BauerTypes, s. f., s. p.).

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

ANDRALIS Y EL ARCHIBRAZO

En marzo de 1968, Andralis contrajo matrimonio con la historiadora del arte montevideana Sylvia Valdés⁶. Ese mismo año inauguró un taller de imprenta⁷ que ubicó al final del pasillo de una propiedad familiar, cita en calle Mario Bravo 441, en el barrio porteño del Abasto, al que denominó El Archibrazo. Un nombre fantástico que surgió de los ensayos de Charles Fourier, quien fue:

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

De pequeña escala y con una póliza modesta a cargo del tipógrafo Héctor Almá —Rubén Fontana aseguró que solamente tenía las familias Helvetica y Bodoni que complementaba con encargos de textos en linotipia (Fontana en AA.VV., 2006,

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

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

p. 302)—, se especializó en la edición artesanal de libros, de catálogos y de afiches, para cuyas ilustraciones utilizó una importante cantidad de clisés.⁸

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

Bajo el cuidado de Andralis, se imprimieron importantes obras, «pueden mencionarse los libros de poesía de Edgar Bayley, Oliverio Gironde, Enrique Molina, Basilia Papastamatiu, Esteban Peicovich, Dolores Etchecopar, Carlos Espartaco y una edición bilingüe de *Odiseas Elytis*» (Archibrazo, s. f., s. p.).

En 1971, se imprimió *El Congreso*, el cuento más largo que escribió Borges, quien visitó el Archibrazo durante la impresión de su libro. Al respecto señaló Fontana (en AA.VV., 2006):

Borges quiso estar presente cuando se imprimiera el último pliego. Cuando estaban por ponerlo en la máquina, Juan le señaló a Borges que en la última página el testimonio de la edición decía «se acabó de imprimir en...» y le preguntó si no le molestaba la palabra «acabar» que inevitablemente refiere a la culminación del acto sexual. Borges lo pensó un instante y sostuvo el término alegando que concluir la impresión de un libro era también una manera de acabar (Fontana en AA.VV., 2006, p. 301).

Además, la imprenta de Juan Andralis fue un refugio y un punto de encuentro para las vanguardias del arte y la literatura por veintiséis años, «un lugar de práctica y difusión del surrealismo, oculto ypreciado referente de artistas y poetas» (Archibrazo, s. f., s. p.) [Figura 4]. Fue también sala de exposiciones:

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

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

⁸ Gran parte de este valioso patrimonio fue puesto recientemente en custodia del impresor Federico Cimatti, propietario de Prensa La Libertad. Próximamente, realizaremos un trabajo en conjunto al respecto.

sociocultural del barrio y el mundo; y hasta un restobar donde se pueden disfrutar platos latinoamericanos y una barra popular. En 2009, por iniciativa del artista plástico León Ferrari, el Proyecto Archibrazo fue declarado de Interés Cultural de la Nación.



Figura 4. Cuento *El Congreso*, de Jorge Luis Borges, impreso en El Archibrazo (1971); y *Carta a los Poderes*, obra que reúne textos de Antonin Artaud (1967), libro diseñado por Andralis (Col. del autor)

ANDRALIS Y LA REVISTA TIPOGRÁFICA

tipoGráfica fue una publicación dirigida por Rubén Fontana y Roberto Alvarado, especializada en temas de tipografía y diseño, que se editó en Buenos Aires a lo largo de veinte años, entre 1987 y 2007. La calidad de sus contenidos, producto de la pluma de autores reconocidos entre la academia, la docencia y la profesión, la transformaron en un verdadero referente, especialmente en la Argentina y en Latinoamérica, aunque también llegó a Europa y a Asia:

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

Andralis tuvo una presencia importante desde el primer número gracias a la entrevista que le realizó María Teresa Bruno, quien oficiaba de secretaria de

ARTÍCULOS

redacción. A partir de la segunda edición se transformó en un puntilloso corrector de textos y participó en las traducciones de los artículos; luego fue curador de la revista, «tpG fue la primera revista con curador» (Fontana en AA.VV., 2006, p. 303). Fue un importante promotor de la publicación, propició dos exposiciones en las importantes galerías porteñas Centoira y Ruth Benzacar.

Colaboró con varios textos, como en las editoriales «Al pie de la letra» (1987), «Un cuarto de siglo» (1987) y «Tres (veces tres) = nueve» (1989). También participó en artículos como «La gráfica del Di Tella (1960/1970)» (1987), en el que se ocupa del encanto del *aura* del Instituto. En «Dicotomía foto gráfica» (Andralis & Glas, 1987), introdujo la entrevista realizada por Martín Glas al fotógrafo sanjuanino Oscar Pintor. Allí reflexiona sobre la fotografía, no como forma de registro, sino por sus posibilidades simbólicas; por la fotografía aceptada por los museos y los medios. Además, se pregunta sobre la analogía entre las invenciones de la imprenta y la fotografía, sobre si la fotografía prolongó la revolución que significó la imprenta, y sobre si sería falso afirmar que la fotografía es a la imagen, lo que la imprenta a la palabra (Andralis & Glas, 1987).

En «Una pica de sal» (Andralis, 1991), publicado en el número catorce, se animó a compartir una receta de la gastronomía griega. Una ensalada de huevos de pescado conocida como Taramosalata. En el bodegón La Maroma, no se conseguía. Su desaparición física sorprendió a todos poco antes del cierre del número veinticuatro, lo que dio lugar a un sentido texto editorial dedicado al artista, a cargo de Zalma Jaluf.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Bastaría decir que Rubén Fontana —el icono indiscutido del diseño y la educación de la disciplina tipográfica a nivel nacional y latinoamericano— lo considera su *maestro*, para afirmar que Andralis es un referente de la tipografía argentina. Para el mismísimo diseñador fue «surrealista, poeta, pintor, traductor, diseñador, impresor, pero fundamentalmente, un entrañable educador [...] una figura genial y anónima que por su particular manera de ser es representativa de la cultura de nuestro país» (Fontana en AA.VV., 2006, p. 3).

Su papel de educador fue reconocido por muchos colegas y amigos, hasta por su hijo Pablo. Una virtud que tiene que ver con la noción del don... del dar, que según el propio Juan había sido instalada en él por su abuelo. «El abuelo es el que transmite y asegura la tradición», supo decir (Andralis en Peicovich, 1993, 00:28:10). Otra condición que rescatan los que supieron tratarlo es su don de gente, siempre fue generoso con sus amigos y sus empleados.

Juan Andralis es un referente imprescindible de la cultura visual argentina y latinoamericana. Estuvo en donde tenía que estar: su ubicuidad lo transformó en artista completo, que tuvo un pie en la realidad y otro en el terreno de los sueños. En la figura de Andralis se conjugan la tipografía más pura, la de la imprenta artesanal gutenberiana, con el diseño de —y con— tipografía en los tiempos fundacionales del diseño argentino. Vinculando las dos actividades supo afirmar que «la tipografía es la probidad del diseño» (Cátedra Fontana, 1996, p. 22). Estamos muy de acuerdo.

REFERENCIAS

- AA.VV. (2006). *Andralis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones tpG.
- Andralis, J. (1953). *Hierogamus* [Pintura]. París, Francia: Colección El Archibrazo.
- Andralis, J. (1987). Al pie de la letra. *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (1), 3. Recuperado de <https://www.revistatipografica.com/1987/07/01/tpg-1/>
- Andralis, J. (1987). Un cuarto de siglo. *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (2), 3. Recuperado de <https://www.revistatipografica.com/1987/09/01/tpg-2/>
- Andralis, J. (1989). Tres (veces tres) = nueve. *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (9), 3. Recuperado de <https://www.revistatipografica.com/1989/11/01/tpg-9/>
- Andralis, J. (1991). Una pica de sal... *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (14), 43. Recuperado de <https://www.revistatipografica.com/1991/08/01/tpg-14/>
- Andralis, J. y Glas, M. (1987). Dicotomía foto gráfica [Entrevista]. *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (1), 42-43. Recuperado de <https://www.revistatipografica.com/1987/07/01/tpg-1/>
- Archivo tipoGráfica (s. f.). *Breve historia de tpG*. Recuperado de <https://www.revistatipografica.com/>
- Archibrazo. (s. f.). *Inicio*. Recuperado de <https://www.archibrazo.org/dig/>
- BauerTypes. (s. f.). *Andralis ND*. Recuperado de <https://bauertypes.com/es/tipografia/andralis-nd/>
- Bruno, M. T. (1987). Una visión de Cassandre, reportaje a Juan Andralis [Entrevista]. *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (1), 34-37. Recuperado de <https://www.revistatipografica.com/1987/07/01/tpg-1/>
- Cátedra Fontana. (1996). *Pensamiento tipográfico. Interfaces*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Edicial.
- Di Tella, G., Oteiza, E., Distefano, J. C., Fontana, R. y Andralis, J. (1987). La gráfica del Di Tella (1960/1970). *tipoGráfica. Comunicación para diseñadores*, (3), 7-18. Recuperado de <https://www.revistatipografica.com/1987/12/01/tpg-3/>
- Editorial Argonauta. (s. f.). Editorial Argonauta. Recuperado de <http://www.editorialargonauta.com.ar>
- Fontana, R. (2012). *Ganarse la letra*. Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Instituto Di Tella. (s. f.). *Departamento de Diseño Gráfico y Departamento de Fotografía*. Recuperado de <https://itdt.edu/0departamento-de-diseno-grafico-y-departamento-de-fotografia/>

ARTÍCULOS

Jalluf, Z. y Venancio, C. (1993). *Rubén Fontana*. Barcelona, España: Gustavo Gilli.

Peicovich, E. (1993). *Juan Andralis*. Programa La Noche Abierta. [Entrevista]. Recuperado de <https://www.archibrazo.org/dig/entrevista-a-juan-andralis/>

Valdés, S. (2004). *Revolución surrealista y utopía urbana en América Latina*. Ponencia presentada en las 6.º Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.