

LOS TIPOGRAFOS AYER Y HOY



Apresentação

Presentación del *dossier* «Los tipógrafos ayer y hoy»

Los estudios del libro y de la cultura gráfica en Iberoamérica han avanzado significativamente en las últimas décadas; esto ha sido posible gracias al aumento de investigadores dedicados al tema, al creciente número de libros, artículos y demás publicaciones alusivas a estos estudios, así como al fortalecimiento de vínculos académicos por medio de la creación de seminarios interdisciplinarios y redes de vinculación entre diversas instituciones y profesionales de la región.

Entre los asuntos relacionados con la cultura gráfica y los estudios del libro, los concernientes a la tipografía han sido fructíferos. Existen investigaciones que abarcan distintos periodos históricos, desde el siglo XVI hasta el actual siglo XXI –dominado por tecnologías digitales–; así como desde múltiples enfoques, incluidas la bibliología, las artes visuales, el diseño, las implicaciones culturales y pedagógicas, entre otros.

Los estudios sobre la cultura gráfica, incluido el campo de la tipografía, se enriquecen con aportaciones más pormenorizadas como las que presentamos en este *dossier*, concebido a partir de una serie de inquietudes que podríamos sintetizar con la siguiente interrogante: ¿quiénes son los responsables de la armonía de las letras que se nos presenta al leer un impreso? Como podrá notarse, en esta ocasión no preguntamos por quienes escriben los textos, sino por quienes diseñan, seleccionan y componen las letras que se imprimirán en el papel, es decir, los tipógrafos.

Si bien no partimos desde cero, pues existen diversos estudios y publicaciones sobre tipografía, tanto de localidades específicas, como de países y regiones, estas investigaciones no siempre contemplan a los tipógrafos como agentes esenciales. Es por ello que el presente *dossier* se suma a los esfuerzos por estudiar y difundir el trabajo de las personas que ejercieron y ejercen el oficio de la tipografía, según los siguientes ejes temáticos: su quehacer y trayectoria, perfil laboral –incluidas las actividades de los componedores, impresores y fundidores–; su participación en movimientos políticos y sociales, y los cambios tecnológicos relacionados con los medios de producción de impresos; la formación del quehacer tipográfico, incluida la educación formal e informal; la tipografía como práctica vinculada a la formación dentro de un gremio o como herencia familiar; la relación entre los tipógrafos y sus medios de trabajo, las máquinas, los tipos, herramientas y mobiliario; y los tipógrafos frente a las nuevas tecnologías en el siglo XXI.

La convocatoria para el presente *dossier* tuvo una buena acogida, por lo que presentamos a los lectores una serie de investigaciones de distintos países de América Latina, que consideran predominantemente a la figura del tipógrafo como eje central. La forma en que las hemos organizado atiende, en la medida de lo posible, a un criterio cronológico y en correspondencia con los ejes temáticos planteados anteriormente.

El *dossier* inicia con el artículo de Jade Samara Piaia y Priscila, quienes estudia la memoria gráfica en la ciudad de São Paulo por medio del análisis de las publicaciones periódicas

impresas por el taller Typographia Hennies Irmãos, que fue un negocio familiar de alemanes emigrados a Brasil fundado a finales del siglo XIX. Este texto destaca principalmente la relación entre el tipógrafo y su contexto social, al abordar la visualidad de un conjunto de periódicos publicados para comunidades extranjeras en idioma alemán, italiano, portugués, letón y árabe desde finales del siglo XIX y durante buena parte del siglo XX. En este estudio, la autora emplea a las publicaciones periódicas como artefactos de memoria gráfica que le permitieron descubrir similitudes en el diseño de los ejemplares analizados y plantearse la forma en que se resolvieron sus respectivas composiciones tipográficas en distintos idiomas, incluidas las particularidades del lenguaje gráfico de cada publicación.

Posteriormente, el lector podrá desplazarse desde Brasil hasta el norte de México para continuar explorando el quehacer tipográfico en el siglo XIX con el artículo de Josué Barrera, quien estudia a los primeros tipógrafos en Sonora con base en los resultados del proyecto «La escritura de los yoris», realizado en 2021. Este texto plantea una descripción de la primera etapa de la imprenta en dicho estado mexicano, de 1825 a inicios de 1900, de sus impresiones y los primeros tipógrafos que la manejaron. El autor señala que, aunque el noroeste de la Nueva España, en especial Sonora, tuvo un desarrollo tardío en materia de imprentas y publicaciones, a comparación con otras ciudades del centro del país, conocer las características particulares que ha tenido su desarrollo, cubre un vacío historiográfico del gran mosaico diverso y plural que ha sido México a lo largo de su historia, además de que aporta nuevos conocimientos a la historiografía cultural del norte del país.

En un periodo similar, Calíope Martínez presenta un estudio sobre la circulación de impresos, la tipografía en la zona occidental de México y su vinculación con las expresiones ideológicas como el protestantismo y el liberalismo, e invita a reflexionar que los acontecimientos históricos, como la apertura de las fronteras y rutas comerciales a partir de la declarada independencia de México en 1823, permitieron la llegada de agentes bíblicos en el territorio en 1873. El artículo se centra en el estudio de los estados de Aguascalientes y Zacatecas, donde los agentes bíblicos se vincularon a liberales radicales y artesanos ilustrados a través de la venta de impresos religiosos, la venta de prensas y tipografía.

Para abordar el quehacer tipográfico en el siglo XX, Ana Utsch y Marina Laís de Lima sitúan el contexto de producción y patrimonialización de la imprenta de los periódicos brasileños *Pão de Santo Antônio* y *Voz de Diamantina*, publicados entre las décadas de 1970 y 1980, para luego presentar un conjunto de entrevistas hechas a los trabajadores que los imprimían. En los testimonios se destaca la forma en que los tipógrafos comenzaron su oficio, sus actividades cotidianas en el taller, la descripción de sus materiales y máquinas, los procesos técnicos de composición y las rutinas de su trabajo.

Por su parte, Emerson Eller rastrea el origen de los primeros tipos que se fundieron con matrices originales en la región de Minas Gerais, en Brasil, hacia 1821. Su estudio se apoya en una labor de archivo, principalmente en un enfoque metodológico de la materialidad, la cual implica el análisis formal y clasificación de los tipos, concebidos como vestigios del pasado que permiten reconstruir la historia. También señala la influencia tipográfica de otros países adoptada para la confección de los tipos que son el objeto de su estudio, así como la descripción de las condiciones políticas en que se originaron, el contexto social y las dinámicas gremiales que permiten ampliar el conocimiento sobre la tipografía brasileña en su circunstancia social.

También en Brasil, pero en un contexto actual, Mário Vinícius nos presenta una entrevista al diseñador brasileño Marconi Lima, mediante la cual se reflejan su trayectoria pro-

fesional, algunas de sus creaciones y su contribución al diseño tipográfico y a la fundición tipográfica digital. Este testimonio destaca la búsqueda de Lima para hacer dialogar el rigor técnico-formal con la tradición e innovación en el desarrollo de sus tipografías.

Por otra parte, el artículo de Laura Sandoval y Hugo Alonso Plazas Páez estudia los procesos de formación de los tipógrafos entre 1950 y el 2000, a partir de un conjunto de entrevistas a miembros de este gremio, activos en la labor de impresión durante esas décadas en tres ciudades de Colombia: Cali, Popayán y Pasto. El eje de análisis es el contraste de dos modelos de formación de los tipógrafos, uno de carácter tradicional o artesanal, desligado de la educación formal y apoyado en la dinámica gremial; y el otro vinculado a las instituciones educativas, que permite a los tipógrafos adecuarse al desarrollo tecnológico. El artículo también resalta las estrategias de adaptación a las nuevas modalidades de la tipografía y plasma la situación de los antiguos impresores frente a la actual dinámica industrial basada en la impresión digital.

Al igual que el texto anterior, el ensayo de Luis Ignacio Gómez Arriola reivindica la labor tipográfica vinculada a técnicas tradicionales; no obstante, en este caso el argumento, a favor de la vigencia de los procesos de impresión con el uso de tipos móviles y prensas antiguas, se basa en considerar a este oficio y los conocimientos de los maestros impresores como patrimonio cultural inmaterial. El artículo toma como ejemplo las labores del Taller Gráfica de Comala, editorial situada en Guadalajara, México, cuyo surgimiento se inspiró, en parte, en la labor de impresión del arquitecto, artista, escritor y artesano William Morris con su imprenta Kelmscott Press.

Respecto al renacer del antiguo oficio tipográfico en la actualidad, Marisa Elizalde Bulanti presenta un análisis de la reapropiación del arte tipográfico tradicional como una alternativa para hacer frente a las prácticas y hábitos capitalistas; y, en el aspecto material, como una oposición a los productos que provienen de procesos digitales y automatizados. La autora argumenta que en este resurgimiento de dicho oficio destacan, cuando menos, dos posturas de resistencia: una comprende a la práctica manual como generadora de obras únicas y con particularidades estéticas, mismas que, si bien se anteponen a la realidad industrializada, circulan en un nicho segmentado y ante un receptor exclusivo. La otra postura, en cambio, comprende al quehacer tipográfico como una vía tradicionalmente de denuncia política y social, que además se constituye por un doble cariz contestatario, ya que, a decir de Elizalde Bulanti, se responde con el contenido de los mensajes y con el medio utilizado para crearlos. Este planteamiento es respaldado por los casos de tres proyectos tipográficos actuales: L' Imprimiere Bâtard, de Francia; The Linotype Daily, de Estados Unidos; y Buena Letra, de Uruguay.

Finalmente, a través de un artículo dedicado a la experiencia del maestro impresor Zuca, Laura Castro también reivindica el oficio tipográfico mediante una entrevista realizada al maestro en 2024, que reseña su trabajo en el taller de la Universidad Federal de Acre, Brasil, entre las décadas de 1980 y 2000. En esta colaboración se narra la trayectoria de Zuca en las actividades de impresión y su relación con la institución universitaria en trabajos de producción gráfica, como impresión de cuadernillos, exámenes y documentos legales. El elemento más relevante del artículo es la reflexión sobre la forma en que este maestro tipógrafo experimentó los cambios tecnológicos que trajeron como consecuencia la irrelevancia de una imprenta institucional y pusieron en cuestión la continuidad de su oficio.

Ahora bien, al mirar en conjunto los materiales incluidos en este *dossier*, se hace evidente que, al poner a los tipógrafos como eje de estudio no sólo se les concedió agencia, sino también se permitió analizar la dimensión subjetiva vinculada a su labor, tanto la que

existe entre ellos con su contexto social, la dinámica gremial y sus otros compañeros de oficio, como la relación con el trabajo mismo, las máquinas y herramientas con las que lo ejecutan. La dimensión subjetiva de la práctica tipográfica es un elemento común que, sin haberlo preconcebido, se hizo presente y permitió enlazar este conjunto de textos, pues se evidencia tanto en el siglo XIX como en el siglo XXI. De igual manera, es la dimensión subjetiva de este quehacer lo que anima a los proyectos de recuperación de los procesos tradicionales de impresión, como el de Taller Gráfica de Comala en Guadalajara, México. Esta particularidad también se hace presente en la añoranza que se puede palpar en la entrevista al maestro impresor Zuca y los testimonios de los otros impresores que confiesan que su trabajo en la imprenta les generó una nueva dinámica de vida. Al estudiar a los actores de la tipografía, comprobamos que el trabajo transforma la naturaleza, pero también material y espiritualmente, los tipógrafos hacen libros que han de repercutir en la conciencia de quienes los leen; no obstante, en el proceso de creación también enriquecen, cambian y cultivan su propia conciencia.

Por tanto, el presente *dossier*, además de dar a conocer los estudios descritos brevemente, aporta una serie de aproximaciones hacia una nueva vertiente de estudio en el apasionante mundo de la tipografía: la dimensión subjetiva del quehacer de los tipógrafos. Bien pensado esto no es una novedad, pues la sensibilidad y el romanticismo de William Morris lo llevaron a dedicar los últimos años de su vida a convertirse en tipógrafo.

Creemos que los casos abordados en este número aportan un elemento adicional para los estudios tipográficos: la información nutrida y con fuentes directas (documentales y orales) de los tipógrafos latinoamericanos. En la medida que se continúen las indagaciones sobre las historias locales y regionales, y las investigaciones se pongan a disposición de los lectores, se afianzará una memoria de los oficios y los perfiles profesionales que de otra manera estarían condenados al olvido. Esperamos haber contribuido, al menos parcialmente, con el compromiso que implica hacer historia de la tipografía regional.

Editores Convidados – Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM):

Marina Garone Gravier – ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5981-9243>

Zazilha Lotz Cruz García – ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0956-6284>

Juan Pablo Herrera Pretelín – ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6187-2310>

Ángel Chávez-Mancilla – ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0263-1493>

Artigo

Reconocimiento de las modalidades de formación en artes gráficas a través de narrativas y relatos de tipógrafos. Caso colombiano, 1950-2000

Recognition of training modalities in graphic arts through the accounts of typographers. Colombian case, 1950-2000.

Reconhecimento das modalidades de formação em artes gráficas através dos relatos de tipógrafos. Caso colombiano, 1950-2000.

Laura Judith Sandoval Sarmiento^I , Hugo Alonso Plazas Paéz^{II} 

^I Universidad del Cauca, Popayán, Cauca, Colombia

^{II} Universidad de Nariño, San Juan de Pasto, Nariño, Colombia

RESUMEN

El artículo aborda los procesos de aprendizaje en el mundo de las artes gráficas a través del estudio de dos modelos de formación identificados en las narrativas y relatos de tipógrafos de tres ciudades del suroccidente colombiano. Por medio de entrevistas estructuradas enfocadas en capturar relatos de vida, el estudio busca conectar, en el entramado de varias narrativas personales de impresores, correspondencias espaciales, temporales y discursivas sobre las transformaciones del mundo de las artes gráficas en el periodo de 1950 a 2000, periodo de actividad laboral de los entrevistados. Los resultados del estudio indican la implementación de estrategias locales que le permitieron a los grupos de impresores de cada ciudad definir los términos de introducción de los avances tecnológicos en impresión de forma pausada a través de una mezcla de modalidades tradicionales y modernas de formación.

Palabras clave: Educación; Artes gráficas; Artesanía; Industria; SENA; Colombia

RESUMO

Este artigo examina os processos de aprendizagem no mundo das artes gráficas através do estudo de dois modelos de formação identificados nos relatos de um grupo de trabalhadores de três cidades do sudoeste da Colômbia. Através de entrevistas estruturadas focadas em elicitare narrativas de vida, o estudo busca conectar, dentro do conjunto de narrativas pessoais, interconexões espaciais, temporais e discursivas relacionadas às transformações do mundo das artes gráficas no período de 1950 a 2000, coincidindo com o período de atividade laboral dos entrevistados. O resultado do estudo mostra a adoção de estratégias localizadas que permitiram aos grupos de impressores negociar os termos de introdução de avanços tecnológicos na impressão, empregando uma mistura de modalidades de formação tradicionais e modernas.

Palavras chaves: Educação; Artes gráficas; Artesanato; Indústria; SENA; Colômbia

ABSTRACT

This article examines the learning processes in the sphere of graphic arts through the study of two training models identified in the accounts of a group of workers from three southwestern Colombian cities. Through structured interviews focused on eliciting life narratives, the study seeks to connect, within the array of personal narratives, spatial, temporal, and discursive interconnections related to the transformations of the world of graphic arts in the period from 1950 to 2000, coinciding with the period of work activity of the interviewees. The result of the study shows the adoption of localized strategies that enabled groups of printers to negotiate the terms of the introduction of technological advancements in printing, employing a mix of traditional and modern training modalities.

Keywords: Education; Graphic arts; Craftsmanship; Industry; SENA; Colombia

1 INTRODUCCIÓN

El presente estudio gira en torno a las características de los procesos de formación de impresores en los oficios de las artes gráficas como la tipografía, la linotipia, la fotocomposición, el offset y la encuadernación. Estudios anteriores adelantados por los autores de este trabajo han mostrado las diferentes características de los procesos de formación de trabajadores en las etapas iniciales de vinculación al mundo de las artes gráficas (Sandoval y Plazas, 2022; Sandoval, 2024). Se ha advertido que estos procesos han sido dominados por dos modelos de formación, por un lado, la educación al interior de los talleres de impresión el cual se acercaba a los procesos artesanales con una mezcla de formación guiada por expertos y la formación autodidacta y, por el otro lado, una formación fuera de los talleres de impresión dirigida por instituciones educativas y cuyo papel los desarrolló en el suroccidente colombiano el Servicio Nacional de Aprendizaje – SENA. En este trabajo se busca profundizar en la diferenciación y complementación de estos dos modelos en la vida de los impresores.

Para llevar a cabo este trabajo se abordó el análisis a partir de la memoria viva y los relatos de vida de impresores de oficio en Cali, Popayán y Pasto a quienes se entrevistó en diversas ocasiones para recuperar desde su narrativa aspectos sociales determinantes del periodo histórico comprendido entre 1950 y 2000. Un factor significativo en el estudio consistió en encontrar relaciones entre la formación de los impresores y el desplazamiento tecnológico. Considerando el desplazamiento como un componente intrínseco del desarrollo tecnológico y este último como la promesa del progreso ilimitado de la humanidad a partir de los desarrollos técnicos (Tabares y Correa, 2014; Montoya, 2004; Velandia, 2017), la obsolescencia de los procedimientos industriales y por lo tanto de la obsolescencia de las destrezas y saberes desarrollados en torno a las técnicas de impresión aparecen como una característica inevitable en el estudio del mundo del trabajo. Esto ha traído como consecuencia directa la invisibilización del trabajo de los antiguos impresores de taller que no lograron actualizar sus maquinarias, primero hacia la linotipia, en la década del sesenta, la litografía,

en la década del ochenta y el sistema digital en los albores del siglo XXI. Como colorario de este desplazamiento tecnológico aparece que los procesos de formación de los impresores se debaten entre dos formas de aprendizaje, una por vías informales, desarrolladas por autoaprendizaje en la práctica del oficio o a través de instructores empíricos, y otra bajo la educación formalizada por instituciones educativas guiadas bajo la lógica industrial.

Con lo anterior queda en evidencia el marco histórico social en el cual se desarrollaron dos modelos de enseñanza-aprendizaje en el mundo de las artes gráficas y de los cuales se busca profundizar en las siguientes páginas haciendo un balance entre los diferentes relatos rescatados para el caso. En primer lugar, se presenta un estado del arte de los estudios académicos que permiten reconocer el contexto histórico colombiano en el cual sucedieron los cambios tecnológicos en artes gráficas en el siglo XX, así como la aparición y desaparición de instituciones dedicadas a tales fines. Luego se hace un reconocimiento al valor del abordaje metodológico planteado en este trabajo y su potencialidad para reconstruir el panorama histórico-social del periodo en estudio. En el componente de análisis se presentará en primer lugar las características generales de la formación de impresores, rescatados y leídos a través de los relatos de los mismos impresores. Luego de esto se abordarán cada uno de los modelos encontrados para definir sus características y exponer sus puestas en común. Finalmente se presentarán las conclusiones sobre la práctica formativa en artes gráficas en Colombia entre 1950 y 2000.

1.1 Antecedentes

Solo recientemente la historia de la industria de las artes gráficas en Colombia se ha movido hacia la reconstrucción del rol de los impresores en los procesos de implementación de las técnicas de reproducción de la palabra y la imagen impresa. Aunque aún son pocos los estudios sobre la interacción de los impresores con sus máquinas y herramientas, los procesos de formación y la consolidación de los impresores como grupo social en las ciudades de Colombia, las perspectivas adoptadas por los investigadores son diversas y críticas, abarcando múltiples periodos temporales y regiones. Aquí se describirán algunos de estos trabajos que sirven de apoyo a los análisis presentados en este trabajo, creando un soporte histórico a la problemática presentada.

Para iniciar hay que considerar el estudio de Alberto Mayor et al. (2014) acerca del impacto en el mundo de las artes gráficas colombianas de la instalación, en Bogotá en el año de 1890, de la Escuela Salesiana de Artes y Oficios por parte de la comunidad religiosa de origen italiano. La Escuela tuvo, desde finales del siglo XIX, una sección dedicada a la enseñanza de la tipografía y la fundición de tipos que tomó la denominación de Escuela Tipográfica Salesiana y cuya importancia se puede rastrear hasta mediados del siglo XX no solo en la sede de Bogotá

sino también en las sedes que la comunidad salesiana construyó en las ciudades de Ibagué, Barranquilla, Bucaramanga, Medellín y Cali (Mayor *et al.*, 2014, p.539).

Esta institución fue fundamental en la capacitación profesional de trabajadores en las diferentes áreas de las artes gráficas como tipografía, fundición de tipos, litografía, cinco grabados, encuadernación, entre otros. Los técnicos formados en los talleres salesianos fueron capaces de adoptar los avances tecnológicos de impresión desarrollados a finales del siglo XIX y principios del XX en las industrias locales de las ciudades donde funcionaron. Así mismo, la comunidad salesiana además de practicar la enseñanza también ofrecía servicios de impresión, venta de tipos móviles y asistencia en la compra de maquinaria proveniente de Europa. La organización de los talleres de la Escuela Salesiana tuvo un claro enfoque industrial y los maestros, inicialmente provenientes de Italia, rotaban su estadía en las diferentes sedes en el país.

Por su impacto y trayectoria, los historiadores de las artes gráficas reconocen a la Escuela Salesiana como el principal centro de aprendizaje de las artes gráficas en Colombia en la primera mitad del siglo XX, como explica Tarcisio Higuera:

En el estudio que adelantamos, sostenemos la tesis de que la tipografía en Colombia se divide en dos épocas perfectamente definidas: una que corresponde a 1738, cuando los padres de la Compañía de Jesús establecieron la primera imprenta en Santafé, a 1890. La segunda, de 1890, año de la fundación del Colegio Salesiano de León XIII –que marcó la era de la tecnificación–, hasta nuestros días. (Higuera, 1970, p.246)

En las ciudades del suroccidente colombiano como Popayán y Pasto, la formación en torno a las artes gráficas no alcanzó, como si fue el caso en otras ciudades de Colombia, un estado profesional en un alto nivel de calidad, donde instituciones educativas de tipo eclesiástico o estatal ofreciera educación en el ramo de forma permanente. No obstante, a principios del siglo XX ciertas experiencias de corta duración fueron decisivas para introducir la necesidad de una formación tecnificada. Es así es como, una comunidad religiosa instaló una escuela de artes y oficios en Popayán a principios del siglo XX. De acuerdo con Francisco Paz (1989), la Comunidad Mariana con el apoyo del Gobierno departamental y las asociaciones de padres de familia estableció en 1910 la Escuela de San Camilo, o Villa Marista como también era conocida, la cual funcionó con relativa normalidad hasta 1932. La escuela incluyó, entre sus labores, la enseñanza de la tipografía y la encuadernación.

El entonces Gobernador, Dr. Alfredo Garcés quiso diversificar la enseñanza con asignaturas de tipo industrial. Se comenzó con la encuadernación y a este arte se agregó después el de la tipografía. (Paz, 1989, p.16)

No obstante, bajo la presidencia de Enrique Olaya Herrera a principios de la década de 1930, la mencionada comunidad religiosa fue despojada de la administración de varios colegios

y escuelas en el país. Después de eso, los talleres pertenecientes a la Escuela de San Camilo pasaron a manos del señor Gerardo López Cuellar, quién administró varios años esta imprenta, hasta que en 1947 la compró para ofrecer servicios comerciales, sin embargo, continuó con la formación en el oficio de muchos tipógrafos en la región. Este taller mantuvo su nombre desde su fundación hasta su cierre definitivo en 1985: Tipografía El Carmen.

En la ciudad de Pasto, el estudio formal de las artes gráficas a principios del siglo XX sucedió de manera breve con la instalación de la Escuela Industrial en 1921, la cual contrató al español José Jordán para la enseñanza de fotograbado, cincograbado y tricomía, preparación de planchas, clisés y demás implementos necesarios para las publicaciones. En el estudio de la formación del artesanado de Pasto Carlos Salas (2013) apunta que únicamente tres estudiantes accedieron a estos cursos de forma regular. Posteriormente, estos estudiantes entraron a formar parte del personal de la Imprenta Departamental.

En términos generales, la educación en artes gráficas en Pasto continuó funcionando a través de la formación en el oficio que funcionaba en los propios talleres desde el siglo XIX. Claude Toulliou (2015) concluye que en la ciudad hubo un periodo de transformación solo hasta la década de 1950 cuando los talleres de impresión de la ciudad pasaron a manos de sus antiguos trabajadores como consecuencia de un proceso de renovación generacional. Los talleres que anteriormente pertenecían a los intelectuales de la ciudad, después de mitad de siglo se convirtieron en espacios donde los operarios además de trabajar administraban el negocio. Este cambio tuvo importantes implicaciones prácticas en sus dinámicas tanto de producción como de mercadeo, así como también en la formación de impresores. Por ejemplo, se dio una clara diversificación de la oferta de servicios de impresión, el incremento de la competencia comercial entre talleres y así mismo, debido a los cambios tecnológicos, surgió la necesidad de gestionar estrategias de capacitación y actualización dirigidas al personal de los talleres.

A pesar de la apertura de escuelas de educación en artes gráficas en las principales ciudades del país, la educación informal, es decir, aquella que se realizaba dentro de las instalaciones del taller siguió existiendo en la primera mitad del siglo XX, como lo demuestra el caso de la ciudad de Cali, uno de los centros de artes gráficas más grandes de Colombia. De acuerdo con Esteban Morera (2016), fue desde las primeras décadas del siglo XX que el barrio San Nicolás de Cali, zona de concentración de talleres de impresión en la ciudad, vivió un proceso de aglomeración de micro y medianas empresas de artes gráficas que sirvió de cuna para algunas de las empresas más importantes del sector gráfico del país.

En el barrio San Nicolás se produjeron transformaciones importantes que condujeron a la aparición de un microcosmos de servicios de impresión. Así se consolidó una red de accesos a maquinaria e insumos de diversas características articulando las capacidades instaladas de pequeños talleres que podían complementar sus servicios con los de otros agentes de la red. En

este modelo de organización empresarial, la subcontratación cruzada (sin forma jerárquica y en un modelo de ida y vuelta) se convirtió en parte de la rutina diaria. De esta forma, la formación de los impresores arrancaba en las grandes empresas las cuales tenían la capacidad de ejercer procesos de capacitación del personal, para luego migrar a los pequeños talleres donde los operarios capacitados afrontaban la competencia del mercado a través de un cooperativismo urbanísticamente localizado. Morera (2016) enfatiza en que esta dinámica es propia de la tradición antigua del barrio (que antes del siglo XX se caracterizaba por los talleres artesanales) y está alimentada por el conocimiento de los extrabajadores de las grandes empresas.

La educación formal en artes gráficas tuvo un giro importante en la década de 1960 cuando el Servicio Nacional de Aprendizaje-SENA (institución fundada en 1957) instalara los cursos de artes gráficas. La formación en el SENA, de acuerdo con José Nieva “es una responsabilidad que sobrepasa lo operativo, convirtiéndose en un proceso educativo, donde no solo se aprende ciencia, técnica o tecnología; sino que también se contempla el desempeño de los ciudadanos” (2015, p.86). En este sentido, el SENA desarrolló un trabajo formativo en el que se entrelazaban las necesidades del empresariado nacional, los avances técnicos y tecnológicos en las áreas laborales y las aspiraciones políticas por una sociedad industrializada. De esta forma, la institución desarrolló programas cortos y largos que se adaptaban a las necesidades tanto de las regiones como de los sectores empresariales de las artes gráficas. En cada una de las sedes, las cuales cubren la mayor parte del territorio colombiano, el SENA ha ofrecido capacitaciones en diversas áreas con mayor presencia de ciertos conocimientos según cada región.

Específicamente en el área de las artes gráficas, el SENA establece en 1968 el Centro Nacional de Artes Gráficas en Bogotá.

El Centro Nacional de Artes Gráficas del Sena surgió como respuesta a la inquietud planteada por los industriales del ramo en todo el país ya que antes de su establecimiento, la industria gráfica, una de las primeras en la economía nacional por la cantidad y valor del equipo instalado, el capital pagado, el número de operarios que ocupa, el volumen en materia prima que consume y las divisas que en los últimos años ha producido, no contaba con un centro de capacitación para satisfacer a su demanda creciente de personal calificado. (Higuera, 1973, p.228)

Desde sus inicios, este centro fue dotado con lo mejor en cuanto a maquinaria y equipos, así como también se invirtió en la más alta capacitación de sus instructores, quienes recibieron cursos y capacitación permanentemente en el exterior para mantener los conocimientos vigentes.

Para la enseñanza el centro cuenta con un grupo de 54 instructores, todos ellos especializados en el exterior; equipos completos de composición, máquinas impresoras, laboratorios de fotograbado y fotomecánica. (Higuera, 1973, p.228)

Estas condiciones permitieron una formación acorde con las necesidades de la industria para operarios y tipógrafos en Bogotá. Por otro lado, para garantizar un cubrimiento nacional los instructores se desplazaron por temporadas a varias ciudades del país, haciendo estos cursos y jornadas de actualización de manera itinerante. Es decir que los operarios y tipógrafos de los talleres no necesariamente tenían que ir a las instalaciones del SENA para recibir la capacitación, por el contrario, los instructores del SENA llegaban a los talleres, editoriales y tipografías inicialmente en Bogotá, pero luego también a todas las regiones del país. Es así como el SENA ha cubierto en gran medida las necesidades de actualización tecnológica de las empresas del ramo de las artes gráficas a nivel nacional desde la década de 1960. En Popayán y Pasto, el SENA ha tenido en pocas oportunidades programas largos debido a la falta de maquinaria propia. Esto se ha solventado, en las pocas ocasiones cuando ha sucedido, a través de la alianza con talleres o asociaciones de impresores locales.

Entre tanto, la investigación de Daniel Velandia (2019) sobre las dinámicas de los impresores de Bogotá al final del siglo XX, aborda esta relación entre el SENA y los talleres de imprenta en el momento en que finalmente quedan obsoletas tecnologías como la composición en frío y en caliente, la fotocomposición y el fotograbado en el país. Velandia encuentra que las imprentas pequeñas y medianas, al enfrentar las presiones de la economía neoliberal en el mundo del trabajo, construyeron “relaciones propositivas entre personas concretas, actividades productivas reconocibles y dinámicas globales” (Velandia, 2019: p.345). De esta forma, los trabajadores de las artes gráficas pudieron afrontar la obsolescencia de las técnicas manuales, la creciente importancia del sector servicios en el modelo económico y el desempleo. En suma, los impresores se adaptaron a las condiciones económicas y sociales del neoliberalismo para seguir existiendo. Para lograrlo, las trazas de trabajo artesanal que las artes gráficas pudieron haber tenido en el pasado bogotano desaparecieron en un abandono del “compromiso estético con la obra que implique emplear más tiempo que el razonablemente rentable” (Velandia, 2019, p.345); igualmente se desestimaron estrategias de acoplamiento para una producción industrial basada en la integración de diferentes tecnologías pasadas y presentes o el perfeccionamiento de la homogeneización del producto.

En lo que respecta a los saberes de la imprenta en el contexto bogotano, para Velandia (2019) prevalecieron tres características en los impresores de la capital: el aprendizaje empírico del trabajo, el valor del esmero en el trabajo y la destreza de resolver problemas productivos. En el primer aspecto, para aquellos que tuvieron una formación a través de academias profesionales o tecnológicas, como el SENA, su proceso inició “desde el conocimiento formal, pasando por la práctica, hasta finalizar en el conocimiento empírico” (Velandia, 2019: p.348). Una vez el conocimiento empírico se volvió una característica del trabajo personal, los impresores bogotanos establecieron proyectos de vida acorde con ese conocimiento que los llevó a

independizarse, en tanto lograron adquirir los medios de producción y el capital necesario para iniciar sus propios talleres. Si bien la educación formal sentó las bases del conocimiento técnico, los operarios aprendieron rápidamente a perfeccionar de forma autónoma conocimientos que les dieron seguridad y capacidad para independizarse y establecer sus propios negocios.

Investigaciones adelantadas por los autores del presente artículo (Sandoval y Plazas, 2022; Sandoval, 2024) se han enfocado, entre otras características, en revisar panorámicamente los procesos de formación de los impresores de tres ciudades del suroccidente colombiano, Cali, Popayán y Pasto, en la última mitad del siglo XX, a través de relatos de vida. Los relatos recolectados muestran cómo, a pesar de la presencia de establecimientos de educación formal en el país, los trabajadores de las artes gráficas se formaron principalmente en los mismos talleres donde trabajaban. Incluso, en algunos casos, los impresores crecieron en entornos familiares rodeados de las labores propias de los talleres de impresión. Se encontró además que los impresores formados en las artes de la técnica tipográfica tradicional (tipo suelto) resistieron a las presiones modernizadoras y las transformaciones tecnológicas sosteniendo el carácter artesanal del proceso de impresión, hasta donde fue posible. No obstante, con el paso del tiempo y al acercarse la finalización del siglo XX, la rentabilidad de los talleres bajó considerablemente frente a la aparición de nuevas empresas de tipo industrial que adoptaron técnicas como el offset y la fotocomposición, más eficientes y efectivas para el mercado local. Como consecuencia, los aprendices de artes gráficas buscaron espacios de formación como el SENA para obtener una mejor cualificación en el manejo de maquinaria y herramientas más sofisticadas.

1.2 Metodología

El abordaje metodológico de este estudio sigue los procesos establecidos por los autores en un estudio anterior (Sandoval y Plazas, 2022) en cuanto a la recolección de relatos de vida de impresores ubicados en las ciudades del suroccidente colombiano Cali, Popayán y Pasto. A través de los relatos de vida se busca la reconstrucción biográfica de los impresores para comprender sus inicios en el oficio, las circunstancias que rodearon su aprendizaje, las diferentes etapas que superaron en su carrera y su situación actual. Dado que los relatos de vida abarcan varias dimensiones sobre las experiencias vividas por los impresores y su relación con el entorno, incluyendo el conjunto de actores e instituciones que tuvieron algún impacto en su desempeño laboral, como la familia, el Gobierno, las asociaciones o agremiaciones, y los clientes, entre otros, este trabajo se apoya específicamente en la dimensión formativa de los impresores.

En los diálogos registrados en entrevistas semiestructuradas los impresores reconstruyeron los escenarios y las temporalidades en las que se ubica cada uno de ellos. En este sentido, las entrevistas buscaron capturar sus vivencias en las dimensiones de

tiempo (pasado, presente y visión de futuro) y espacio (ciudades). Las entrevistas como instrumentos de indagación primaria permiten, como señala Pirgiorgio Corbetta (2007), “conocer la perspectiva del sujeto estudiado, comprender sus categorías mentales, sus interpretaciones, sus percepciones y sentimientos, los motivos de sus actos” (2007: p.344). Por medio de estas, se abrió la posibilidad de conocer la visión personal o *emic* de los sujetos a partir de la forma en que comparten sus marcos de referencia, sus significados, valoraciones y esquemas de interpretación personal (Canales, 2006). “Muchas veces se aplican entrevistas en profundidad para acceder a esos contextos constituyentes del sistema de significados y de los esquemas de interpretación que portan los sujetos entrevistados y que actualizan en cada interacción” (2006, p.235).

Los entrevistados para esta investigación fueron escogidos por sus características como impresores, pero específicamente por haber vivido la experiencia de las artes gráficas en algún momento de sus vidas, bien como actividad principal a lo largo de su vida laboral, como un trabajo en el cual se iniciaron para luego ingresar al manejo de otras facetas de la industria, o como una actividad temporal y paralela al desarrollo de otras actividades como la administración o el periodismo. Si bien las artes gráficas comprenden un universo amplio de técnicas y destrezas, para este trabajo se privilegió a los trabajadores que hubieran tenido un contacto valioso con las artes gráficas y estuvieran dispuestos a presentar los relatos de su vida. En este abordaje se busca lo que identifica Clifford Geertz (1994) como el conocimiento local, es decir saberes “inseparables de su instrumental y de sus marcos de actuación” (1994, p.12) y que mantengan el equilibrio entre lo local y la estructura global.

2 FORMACIÓN EN ARTES GRÁFICAS EN COLOMBIA 1950-2000

2.1 Generalidades

Los relatos de vida de los impresores muestran que ellos han construido sus proyectos de vida en torno a los talleres y su oficio. Las artes gráficas no solo representan un trabajo al cual se han dedicado en su etapa productiva, sino también el ambiente en el cual ellos crecieron, establecieron lazos comerciales y afectivos y es el medio que les permitió llevar soporte económico a sus familias. Varios de los impresores han permanecido en el mismo taller por varias décadas debido a la familiaridad que alcanzaron con el equipo de trabajo, los procesos de impresión y la maquinaria de los talleres.

Es el caso de los tipógrafos de Talleres La Linterna de Cali, Héctor Otálvaro, Olmedo Franco y Jaime García con 36, 48 y 43 años de experiencia respectivamente. Ellos han tenido este oficio como único escenario laboral a lo largo de sus vidas. Como lo recuerda Jaime García, él ingresó a Talleres la Linterna a los 16 años.

Bueno, la verdad yo era un chico, tenía 16 años. Antes de ingresar aquí, trabajaba en un taller de armarios metálicos cuando tenía 15 años. Allá se acabó la materia prima, me quedé sin trabajo como dos meses, entonces José Antonio Álvarez, un vecino del barrio, un día cualquiera me comentó hay una vacante en la empresa donde yo trabajo y si te interesa puedo llevarte para trabajar allá. Le agradecí mucho y unos días después me avisó que ya estaba cuadrado para que yo empezara a trabajar, así es como llego a La Linterna el 31 de enero de 1981. (J. García, comunicación personal, 2018)

La conexión que han construido con los talleres de impresión ha sido forjada desde la época de su vinculación inicial y ha sido definida en gran medida por los procesos de formación, bien al interior o por fuera del taller. Este es el caso de Evelio Astaiza.

Yo inicié en el Fondo Acumulativo como mensajero en septiembre de 1969. Así trabajé unos tres años. Luego hice un curso en el SENA, de los que organizaba la Universidad [del Cauca] con los Talleres del Departamento y la Editorial López. Me inscribí porque me gustaba el trabajo en la imprenta y quería aprender, fue iniciativa mía. Todavía tengo la primera tarjeta que hice cuando aprendí a imprimir. Gracias a ese estudio pronto se dio la oportunidad de pasar al Taller como distribuidor, y luego manejé la máquina Bertholda para hacer carteles. (E. Astaiza, comunicación personal, 2019)

Una de las principales características que resalta en los relatos de los impresores se encuentra en la importancia de la juventud al momento de vincularse a los talleres de artes gráficas. No solo para los que ya estaban de alguna manera ligados al mundo de la impresión debido a su entorno familiar, sino también para aquellos que buscando una opción laboral encontraron un puesto de trabajo gracias a un amigo o un pariente. En todas las narraciones, la vinculación a las artes gráficas se dio principalmente en la adolescencia, como lo narra Álvaro Certuche.

En 1978, a mis catorce años, mi papá le pidió a su amigo don Reinaldo López una oportunidad para mí... y así empecé en el oficio de la tipografía, distribuyendo los moldes, me tocaba poner en orden las rayas y las letras en sus cajas. En 1982, mis primas eran encuadernadoras del Fondo Acumulativo de la Universidad del Cauca, y ellas me ayudaron a conseguir el puesto allá. (A. Certuche, comunicación personal, 2019)

Encontrarse aprendiendo sobre artes gráficas durante la adolescencia, esa etapa de la vida en la cual los individuos consolidan su identidad personal, facilitó a los impresores la rápida comprensión de las labores del oficio. Este es el caso del tipógrafo Rodrigo Velazco,

Mi primo Marco Aurelio Vergara tenía una pequeña imprenta, la Marverg (Marco Vergara), donde inicié cuando tenía más o menos quince años. Estuve un año con él y pasé a trabajar por cuatro años como mensajero en la Tipografía El Carmen, de la señora Eufemia de López, la que después quedó en manos de sus hijos, los hermanos López. Luego trabajé dos años en la tipografía La Perla, que era del señor Silvio Rivera. (R. Velazco, comunicación personal, 2019)

De esta manera, ellos asimilaban los conocimientos técnicos y construyeron una actitud positiva hacia el trabajo. Estas virtudes, claramente fueron favorecidas por los empleadores

a la hora de contratarlos y fueron elementos clave para el ingreso al mundo de la tipografía, lo cual está implícito en otro apartado del relato del tipógrafo Franco López,

Bueno, yo ingresé al mundo de la tipografía por casualidad. Yo era muchacho y tenía un compañero que trabajaba en la Editorial El Radio; entonces lo acompañaba a él por la noche porque durante el día yo estudiaba en el Industrial [Colegio Técnico Superior Industrial de Pasto], así que me ponía a curiosear las cajas, fui aprendiendo y así conocí todo el sistema de levantamiento y distribución de tipos. (F. López, comunicación personal, 2017)

Varios de los impresores entrevistados tuvieron una corta preparación escolar ya que desertaron de las escuelas o colegios para ingresar al mundo laboral y de esta forma ayudar económicamente a sus familias o ganar independencia de ellas. No obstante, ellos consideran los talleres como el espacio educativo que les ayudó a terminar su formación. Algunos impresores reconocen las imprentas como los espacios educativos donde aprendieron el manejo de la ortografía y el gusto por la lectura.

Desde muy niño empecé a trabajar y descuidé el estudio, pero La Linterna fue mi universidad para todo porque aquí adquirí mucho conocimiento, aprendí ortografía, antes era muy malo para eso, y otras muchas cosas he aprendido. (J. García, comunicación personal, 2018)

Cabe considerar que no solo la demanda sino también la oferta laboral de los talleres de impresión se constituyó en un determinante del ingreso al mundo de las artes gráficas, específicamente por la necesidad de cubrir vacantes. En muchos casos estas eran vacantes temporales ocurridas debido a las vacaciones o licencias del personal y que, en muchos casos, al cabo de un tiempo, se convertían en plazas permanentes, bien por las renovaciones generacionales o la ampliación de la producción. Estas vacantes se llenaban una vez el operario demostraba la calidad de su trabajo y ganaba la confianza del empleador. Una costumbre generalizada que se pudo constatar consistía en vincular primero al personal de asistencia como mensajeros o ayudantes del área administrativa y luego, según la confianza adquirida, se les asignaban responsabilidades en el taller de producción.

La cuestión es que yo me salí de estudiar y como estaba urgido de trabajo, mi primo Salvador Franco me trajo acá [Talleres La Linterna] y aquí me quedé. Inicé como mensajero y por accidente terminé en la impresión tipográfica y eso me gustó mucho, me fascinó. (O. Franco, comunicación personal, 2018)

Una segunda característica general sobre el proceso de formación de los impresores se encuentra en la afinidad que ellos declaran tener con respecto a las actividades creativas. Las artes gráficas como parte de la cadena productiva de lo que hoy se conoce como industrias culturales están impregnadas de valoraciones estéticas que las hacen atractivas para aquellos

con un perfil creativo. Varios de los impresores entrevistados manifestaron que desde la niñez tenían inclinaciones por el dibujo y las artes, las cuales les sirvieron de estímulo vocacional para quedarse en el mundo de las artes gráficas. Como lo recuerda Libardo González.

Lo que me motivó fue que cuando inicié a estudiar, a pesar de que no sabía de la materia, vi que estaba relacionado con el dibujo y las artes, por ese motivo me gustó. Cuando empecé a estudiarlo, me encantó y obviamente me sentí apto para este oficio y decidí seguir en esto. (L. González, comunicación personal, 2017)

2.2 Modelo de formación tradicional

El primer tipo de formación, al interior del taller, se caracteriza por el aprendizaje empírico de las operaciones de la maquinaria y los procesos de impresión que en ocasiones era acompañado o dirigido por los jefes del taller, los colegas de trabajo, familiares y amigos. En varios casos, esta formación sucedía dentro de la misma casa familiar donde funcionaba el taller de impresión. El desarrollo individual en el proceso formativo es clave en la medida que los aprendices fueron progresivamente aprendiendo de los aspectos técnicos por medio de una proximidad visual y material con las máquinas y procesos. El aprendizaje se produjo en la práctica directa con las actividades de impresión. En el siguiente relato, Afranio Quijano explica cómo aprendió a usar el componedor.

Mauricio [Mauricio Vidal, jefe de talleres en la Imprenta La Perla en Popayán] me dio un componedor largo y también una galera grande y me dijo que el montón de letras que estaban ahí había que ordenarlas en el componedor, letra por letra. Cada letra tiene una muesquita llamada gráfila [también conocida como cran], que sirve de guía para poner al derecho la letra. Pero las letras estaban desiguales porque había de 6 u 8 puntos, hasta de 24 que es bastante ancha. Cuando ya tenía lleno de letras el componedor, se lo llevaba a Mauricio; y haciendo esto aprendí a manejarlo. Así pasé uno o dos años más o menos... y al final terminé aprendiendo cómo se armaba con las medidas de los papeles y de las interlíneas. (A. Quijano, comunicación personal, 2017)

Los impresores arrancaban como ayudantes y aprendices de los técnicos más capacitados y luego con la experiencia ganada obtenían una mayor autonomía. A pesar de contar con los compañeros como guías de las técnicas de impresión, el esfuerzo personal para mejorar la productividad en el trabajo se convirtió en el rasgo distintivo de su relación con el oficio. Continuando con el relato de Jaime García, él señala que:

Un día más o menos del año 89, me dije “tengo que aprender a grabar”. Entonces había una parejita de baile que usábamos mucho en ese tiempo en los bingos bailables, en las kermesse y todo eso, pero estaba muy deteriorada; entonces la imprimí, la calqué y me llevé un pedazo de caucho para mi casa, compré uno exacto y allá en la casa empecé a practicar cómo cortarlo poco a poco... recuerdo que me ampollé los dedos y me demoré como una semana haciéndola hasta que la logré terminar. (J. García, comunicación personal, 2018)

Es importante considerar que en muchas ocasiones el vínculo con el taller se realizaba por recomendación de los padres a los jefes de los talleres, siguiendo de alguna manera los principios que rigieron la adscripción de aprendices a los gremios artesanales en la época colonial y la temprana era republicana (Duque, 2003; Rodríguez, 2015; Paniagua, 2005), es decir mediante un aprendizaje directo con el trabajo y guiado por un maestro y sus oficiales. En otras ocasiones el vínculo con el taller se lograba a través de amigos o familiares quienes recomendaban a los nuevos aprendices resaltando su disposición al trabajo y al aprendizaje efectivo.

Creo que el obstáculo era más que todo ingresar porque los compañeros eran muy egoístas; entonces, uno tenía que ir recomendado por la mamá o el papá, como hacían antes, que a uno lo recomendaba el papá, toda esa cosa. A veces decían: no le paguen nada, sino póngalo a barrer porque él quiere aprender el oficio. (C. Toulliou, comunicación personal, 2017)

En general, el proceso de aprendizaje era lento y por etapas y la destreza en el trabajo se alcanzaba al cabo del tiempo y de forma creciente. En principio, el aprendizaje consistía en observar detenidamente el manejo de maquinaria y herramientas, así como prestar atención a las recomendaciones de los técnicos experimentados.

Con el paso del tiempo, fui adquiriendo conocimiento y me fue gustando la cosa. La Linterna fue mi universidad porque yo estudié hasta quinto de primaria, luego me tocó ponerme a trabajar porque la situación en casa era dura y éramos muy pobres. Desde muy niño empecé a trabajar y descuidé el estudio, pero La Linterna fue mi universidad para todo porque aquí adquirí mucho conocimiento, aprendí ortografía, antes era muy malo para eso. (J. García, comunicación personal, 2018)

Estos procesos eran acompañados por los gerentes de las empresas quienes supervisaban de cerca el avance en el aprendizaje y la actitud hacia el trabajo de los aprendices. En la medida en que el aprendiz alcanzaba un desempeño aceptable, pasaba a otro puesto de mayor responsabilidad con funciones más precisas y delicadas. De esta manera, el aprendizaje podía tomar meses y abarcar todas las etapas de impresión hasta que el operario encontraba el lugar apropiado dentro de la empresa para el desarrollo de sus habilidades. Así, a través del esfuerzo personal en la adquisición de conocimientos y destrezas, los jóvenes impresores se ganaban el mérito necesario para permanecer en el puesto de trabajo.

Entonces, un día el dueño de la tipografía me dijo, "como usted ya puede manejar la tarjetera, yo le doy trabajo". Yo cuadraba seis numeradores en bold de una vez, imprimía y todo. Así trabajé un tiempo, pero no me podía quedar así no más. Entonces yo ya me salí de ahí y me fui a otra parte [...]. (A. Quijano, comunicación personal, 2017)

Un aspecto importante con respecto a este modelo es la relación directa entre el operario y la máquina. A raíz del tipo de aprendizaje, los operarios desarrollan una relación de

cercanía con la máquina y sus especificidades que redundan en una prolongación de la vida útil de las máquinas y la dependencia laboral hacia el operario en la estructura del taller. Es común encontrar los impresores dedicados a una sola máquina de la cual conocen sus trucos de operación y con la cual han alcanzado un cierto nivel de interdependencia que hace muy difícil encontrar sustituto. El trabajo constante con las mismas máquinas fortaleció el conocimiento de las técnicas al mismo tiempo que aportó un tipo de mística especial. Esta mística es la base para continuar en las labores de impresión durante varios años; en ella hay una mezcla de cariño por las actividades creativas, el gusto por el manejo de técnicas de color e impresión y el respeto por el tiempo dedicado. Este conjunto de elementos hace parte del componente formativo de los impresores y constituye uno de los aspectos más sobresalientes de su oficio.

En la Bertholda me llegaba trabajo para hacer carteles de las conferencias de los profesores; levantaba los textos, componía el molde y hacía más o menos cincuenta impresiones de cada conferencia. Yo armaba e imprimía unos diez carteles al día. Era mucho trabajo. A ese ritmo trabajamos nosotros. (E. Astaiza, comunicación personal, 2019)

Otro aspecto relevante tiene que ver con la confianza establecida entre los administradores de las empresas y los operarios. La confianza aparece como un valor constante en los relatos sobre la relación entre empleadores y empleados y la cual solo se construye a través del tiempo. La confianza se convirtió en un elemento clave en las diferentes etapas de promoción laboral de los impresores, la cual se establecía a través del intercambio de mayores responsabilidades laborales por mayor estabilidad laboral.

Tengo unos compañeros [hace referencia a los empleados de su taller] que han permanecido toda la vida que fueron unos hermanos, que hasta ahora los tengo aquí, Edmundo Enríquez, Álvaro Enríquez y Pedro Enríquez. Comencé con Álvaro, mejor, los dos comenzamos y luego por intermedio entró el otro hermano y el otro hermano y hasta el día de hoy sigue uno de ellos [...] Álvaro me acompañó desde que comenzamos hasta que falleció y ahí han quedado los otros hermanos. (F. López, comunicación personal, 2017)

Alcanzar la confianza implicaba compromiso personal y un sobreesfuerzo en la dedicación de horas nocturnas y de días feriados. En la medida en que se construía la confianza con los jefes, se accedía a mayor número y mejores encargos, beneficiando así a la empresa y consolidando la posición del trabajador en la organización, que incluso llegaba a ser premiado con bonificaciones salariales ocasionalmente. Con orgullo algunos recuerdan las habilidades en el manejo de las herramientas y el nivel de productividad que alcanzaron y que les permitió superar a sus homólogos.

También hacíamos varios impresos del Archivo Histórico de la Universidad del Cauca. El señor Hugo Solarte, linotipista, sacaba los textos y yo aprendí a armar los moldes para im-

primir libros y diversos productos. A veces nos tocaba trabajar horas extras, hasta tarde en la noche, por ejemplo, con las papeletas y los votos en la época de elecciones. (R. Velazco, comunicación personal, 2019)

Las artes gráficas en el tiempo de la tipografía requerían de mucha mano de obra, la cual se suplía con la colaboración de los hijos, mujeres y hombres de la familia; por lo tanto, desde la infancia muchos impresores se formaron como ayudantes de los padres en diversas labores de impresión y en muchas ocasiones en el mismo hogar cuando los talleres funcionaban en la misma casa de familia. Es el caso de Laura López, quien desde los 9 años ejerció el oficio tipográfico, ella es una de las pocas mujeres tipógrafas en Popayán.

Aunque siempre en la casa estuvo la imprenta, fue después de la muerte de mi padre Gerardo López, que empecé a ayudar con el trabajo del taller para apoyar a mi mamá doña Eufemia Ramírez de López y a mis otros hermanos. Desde entonces conozco el oficio. (L. López, Comunicación personal, 2023)

En muchos casos la formación sucedió en el entorno familiar en el cual las relaciones interpersonales entre los miembros de la familia, especialmente entre padres e hijos, giraron en torno a las labores de la imprenta. Ese entorno fue propicio para el desarrollo vocacional y el direccionamiento de los esfuerzos educativos en favor de los objetivos de la empresa familiar. Los hijos al suceder a sus padres en el manejo de la empresa hicieron división de labores según las fortalezas de cada uno; así unos se encargaron de la administración, otros de la producción y otros de las ventas, entre otras labores. Aquellos que se formaron en entornos familiares relatan apasionadamente los contactos con padres y ayudantes de los talleres para aprender los detalles del oficio y el trabajo administrativo de las empresas.

En la medida en que fuimos madurando, nos enseñaron algunos oficios que se convirtieron en ayudas para nuestro padre porque había mucho trabajo que se hacía de forma manual, se necesitaba mucha mano de obra. Entonces, esta fue una de las formas de ayudar a nuestro padre e ir vinculándonos con cierto tipo de trabajo, sobre todo, en la parte de acabados que se ha realizado casi siempre en forma manual. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017)

2.3 Modelo de formación industrial

El segundo tipo de formación, desarrollado fuera de los talleres de impresión, involucró los procesos de aprendizaje formal establecidos por el SENA en los diferentes cursos que ofrecieron en Cali, Popayán y Pasto desde la década de 1970. El SENA no estableció centros de formación en artes gráficas en estas ciudades, sino que recurrió al envío de instructores (principalmente desde Bogotá) para que por temporadas (usualmente concertadas con las organizaciones e instituciones locales) desarrollaban

talleres en áreas específicas de producción, por ejemplo, encuadernación, impresión offset, fotocomposición, diseño asistido por computador, entre otros. Los aprendices, usualmente jóvenes de las ciudades que en algunos casos ya estaban vinculados a talleres de impresión, se inscribían en estos cursos con el ánimo de vincularse a empresas locales o de otras ciudades que les permitieran un mayor ingreso laboral. Al igual que Mauricio Mellizo o Evelio Astaiza, varios impresores recuerdan vivamente esta etapa de aprendizaje con el SENA,

En ese tiempo dictaban muchos cursos para aprender artes gráficas. Recuerdo que una vez nos llevaron a Bogotá para conocer algunos talleres y el SENA. (M. Mellizo, comunicación personal, 2019) Yo inicié en el Fondo Acumulativo como mensajero en septiembre de 1969. Así trabajé unos tres años. Luego hice un curso en el SENA, de los que organizaba la Universidad con los Talleres del Departamento y la Editorial López. Me inscribí porque me gustaba el trabajo en la imprenta y quería aprender, fue iniciativa mía. (E. Astaiza, comunicación personal, 2019).

En este modelo la movilidad entre diferentes máquinas y procesos es más clara pues la educación recibida por los operarios les permite interactuar con diferentes partes del proceso de producción, con diferentes máquinas y en consecuencia le otorga al taller de impresión o empresa de artes gráficas la posibilidad de adaptarse con cierta facilidad a las condiciones del mercado, así como a las transformaciones tecnológicas. A continuación, narra su experiencia Víctor Prado, linotipista de los Talleres del Departamento en Popayán.

[...] cuando llegaron los cursos del SENA, pues me puse juicioso a estudiar y por ratos practicaba en las máquinas y finalmente me gané en un concurso el puesto como linotipista, en esa máquina trabajé 25 años. En total trabajé 38 años como tipógrafo. Siempre trabajé en esta imprenta hasta que me jubilé. (V. Prado, comunicación personal, 2017).

Los operarios previamente capacitados en el SENA solían obtener mejores beneficios económicos y acceso a actualizaciones que incluso para algunos les abrieron oportunidades de perfeccionar su oficio fuera de Colombia. Para el grupo de impresores formados por el SENA, la educación institucionalizada les abrió las puertas a nuevas experiencias laborales, más avanzadas tecnológicamente y con condiciones económicas más favorables.

Yo inicié en el SENA de artes gráficas en Bogotá estudiando fotomecánica; luego, estude en impresión offset. Después, regresé a Pasto para hacer la práctica. Como los directivos observaron un cambio, ellos decidieron traer maquinaria de Miami que en ese tiempo era novedoso en la ciudad; para eso estude nuevamente en el SENA litografía, es decir impresión offset. Luego, hice una pasantía en prensa moderna y ahí terminé los cuatro años de labores en el diario El Derecho. Al continuar con otra empresa tuve la oportunidad de estudiar y trabajar en Ámsterdam, Holanda. Allí estudié separación de color y técnica de reproducción. En La Haya estudié y trabajé impresión offset y diseño. En la empresa Robin Printing, en la costa de Holanda, estudié y trabajé screen. (L. González, comunicación personal, 2017)

En Popayán y Pasto, el SENA ha tenido en pocas oportunidades programas largos debido a la falta de infraestructura y maquinaria propia. Esta limitante se ha solventado, en las pocas ocasiones cuando ha sucedido, a través de la alianza con talleres o asociaciones de impresores locales como lo recuerda Moisés Hernández,

Para poder manejar una máquina como la linotipia, nos capacitó el SENA, por tres años aproximadamente; si mal no recuerdo fue entre el 70 y el 75; en ese tiempo, venían los instructores de Bogotá para tres meses de clase y luego hacíamos tres meses de práctica, hasta completar tres años de formación, y era muy completa la capacitación porque se veían dos partes como linotipista, pero también como mecánico y técnico. Recibí cursos con el SENA, gracias a la unión del gremio. Varios ayudaron, sobre todo don Reinaldo López, así aprendí impresión de policromías en offset, de composición e impresión en tipografía [...] (M. Hernández, comunicación personal, 2019)

La relación del SENA con el gremio de impresores fue variada en la medida que llegó a generar en algunos impresores tradicionales resistencia hacia los métodos de enseñanza empleados y hacia las nuevas tecnologías incorporadas, como lo reconoce Afranio Quijano,

[...]pues en ese tiempo yo odiaba mucho el SENA, yo intenté estudiar, pero sabe qué me dijo... no recuerdo si Mauricio o Alirio... "En el SENA sí ponen a trabajar" y yo respondí "mejor, yo ya no voy a aprender más". [Risas] Entonces yo no fui, pero de los que aprendieron sin problema está mi persona y dos más que aprendimos mirando, lo que se conoce como empírico [...] Yo alcancé a hacer un curso de diseño gráfico en el SENA, pero no me metí a trabajar con eso. Tengo compañeros que están ciegos, por el trabajo con el computador. (A. Quijano, comunicación personal, 2017)

Para otro grupo de impresores los cursos del SENA fueron de las pocas oportunidades que tuvieron para acceder a cursos formales de artes gráficas.

Nunca hubo alguien que me dijera: hay que hacer esto de alguna manera determinada, no. Aunque asistí a unos cursos del SENA cuando había el Sindicato de Tipógrafos. Ellos me invitaban, me decían: Claude hay unos cursos, ¿Por qué no va? Eso fue de lo poco que aprendí. (C. Toulliou, comunicación personal, 2017)

Una imagen igual de ambivalente muestra los administradores de imprentas quienes ven en el SENA un aliado lejano que solo en contadas oportunidades ha sido realmente de ayuda en la capacitación del personal de impresión debido a la falta de sedes físicas. Esto comenta el Libardo Cabrera, gerente de Prisma Editores:

Casi la mayoría del personal se ha preparado de forma empírica, se les ha enseñado desde los primeros pasos para ir conociendo las artes gráficas. Hemos contado con una leve ayuda, no muy significativa, del SENA. El SENA ha hecho algunas visitas, pero no han sido muy significativas pese a la importancia que ha cobrado a nivel nacional, pero desafortunadamente, el hecho de no tener la escuela de artes gráficas aquí [hace referencia a Pasto], solamente están en Bogotá, ha afectado a la provincia porque trasladar los equipos para enseñarles a

los operarios a manejarlos no es cosa fácil. Sin embargo, se han hecho algunos esfuerzos, pero la base de formación ha estado en nuestros mismos talleres que han servido de escuela de capacitación. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017)

Otros empresarios tuvieron la oportunidad de tener una relación más estrecha con el SENA llegando incluso a facilitar las instalaciones y equipos de sus talleres para la capacitación de aprendices locales con instructores de Bogotá. Este es el caso de la Editorial López del señor Reinaldo López en la década de 1970.

En ese mismo año [hace referencia a 1971] hice muy buena relación con el SENA, época en que estaba de gerente Álvaro Caicedo que fue alcalde de Popayán como dos veces. En Bogotá estaba la Escuela de Artes Gráficas y logré trabajar con ellos como unos quince años seguidos, ya que, gracias a colaboración entre la Imprenta Departamental, la Universidad del Cauca y nosotros como Editorial López, realizamos muchos cursos de artes gráficas, litografía, fotograbado, diseño, por ejemplo. [...] Fueron quince años muy buenos, muy bien trabajados. Lastimosamente el SENA cambió su política y nos cortaron ese aprendizaje tan bonito; hemos tratado con las cooperativas de volverlo a traer, pero es muy difícil porque ofrecen cursitos de una semana. Llega un carrito con todo el equipo litográfico, que es muy hermoso, pero sirve para verlo no más, porque ¿qué se aprende en ocho días? (R. López, comunicación personal, 2017)

3 CONCLUSIONES

Las dos vías de formación lejos de ser antagónicas, dado que la primera funde sus raíces en las prácticas artesanales las cuales estuvieron arraigadas en la historia del suroccidente colombiano, y la segunda corresponde a procesos en el marco del avance de la industrialización del país, fueron complementarias entre sí, llegando incluso a situaciones claras de cooperación entre los dos modelos de formación, como lo demuestra el último relato del señor Reinaldo López. Esta forma de actuación en los procesos de formación de los impresores del suroccidente colombiano concuerda con el modelo de hibridación cultural en el cual los miembros de la cultura popular negocian la adopción de ciertas características del proceso de modernización sin que estas alteren sustancialmente sus tradiciones (García Canclini, 2001).

En este sentido, los procesos de formación de las artes gráficas en ciudades medianas como Cali, Popayán y Pasto vivieron procesos de adaptación equivalentes a los identificados en ciudades como Bogotá, donde los mecanismos de industrialización incidieron directamente en las estructuras y criterios de los programas de formación (formales e informales) en artes gráficas y su apropiación por parte de los impresores (Velandia, 2019). Al establecerse una formación híbrida, con componentes tradicionales (cercana a los modos artesanales) y modernos (industriales), los trabajadores de las artes gráficas del suroccidente tuvieron la oportunidad de negociar el ritmo de introducción de las tecnologías de impresión en sus ciudades. Si bien, la inserción de los cursos del SENA en las ciudades mencionadas aparece

limitada por la capacidad técnica y económica de la propia institución para transferir los conocimientos a las regiones del país, también es cierto que los pocos contactos alcanzados con la institución educativa se lograron sólo a través de agentes locales que incidieron en los alcances de esta educación.

Este contacto mediado por el Sindicato de Tipógrafos en Pasto o liderados por la Editorial López en el caso de Popayán, supone un filtro de negociación que permitió a los impresores locales, representados por los mencionados colectivos, determinar el avance de la inserción de las transformaciones tecnológicas en cada ciudad de acuerdo con las necesidades del gremio local. Esta adopción pausada de las transformaciones tecnológicas de los procesos de impresión tuvo como consecuencia la aparición de coincidencias entre generaciones de impresores y los avances tecnológicos. De esta manera se produjo un proceso de resistencia hacia la obsolescencia de destrezas y saberes desarrollados en torno a las técnicas de impresión por medio del escalonamiento generacional de los avances tecnológicos.

En general, los avances tecnológicos de los procesos de impresión han obligado a los impresores a aprender nuevas técnicas y procesos, así como adquirir nuevas máquinas y herramientas, pero también los ha conducido a una etapa crítica, un escenario en el que la capacidad de adaptación a nuevas prácticas no puede darse en las temporalidades que plantea cada uno de los avances tecnológicos. Esta falta de capacidad para la adaptación está fuertemente influenciada por el limitado recurso económico y los conocimientos pertinentes para incorporar estrategias que les permitan continuar vigentes en el competitivo medio de las artes gráficas. Para la comunidad más antigua de tipógrafos se genera un agotamiento que les impide saltar a la siguiente etapa del incesante cambio tecnológico. En ese marco de competencia industrial, las comunidades de impresores de las diferentes ciudades colombianas implementaron estrategias que, como el escalonamiento generacional en los procesos de formación, les permitieran subsistir hasta el momento del retiro laboral.

REFERENCIAS

CANALES, Manuel (ed.). **Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios**. Santiago: Lom Ediciones, 2006.

CORBETTA, Piergiorgio. **Metodología y técnicas de investigación social**. Madrid: McGraw Hill, 2007.

DUQUE, María. Legislación gremial y prácticas gremiales: los artesanos de Pasto (1796-1850). **Historia Crítica**, vol. 1, n. 25, 2003, 115-136. Enlace: <https://doi.org/10.7440/histcrit25.2003.07> Fecha de consulta: 20 de feb. de 2024.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Barcelona: Paidós, 2001.

GEERTZ, Clifford. **Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas**. Barcelona: Paidós, 1994.

HIGUERA, Tarcisio. **La imprenta en Colombia**. Bogotá: Instituto Nacional de Provisiones. ANALPRO, 1970.

HIGUERA, Tarcisio. Artes gráficas. En CANAL RAMÍREZ, Gonzalo y CHALARCA, José. (Coord.). **Enciclopedia del Desarrollo Colombiano**, Vol. II. Bogotá: Canal Ramírez-Antares, 1973.

MAYOR, Alberto; QUIÑONES, Cielo; BARRERA, Gloria y TREJOS, Juliana. **Las escuelas de artes y oficios en Colombia 1860-1960: el poder regenerador de la cruz**. Vol. 1. 1. ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014.

MORERA, Esteban. El camino a la especialización espacial: el asentamiento de la industria de las artes gráficas en el barrio San Nicolás. Santiago de Cali, 1940-1980. **Memoria y Sociedad**, v. 20, n. 41, 2016, 92-107. Enlace: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoyosociedad/article/view/17734>. Fecha de consulta: 20 de feb. de 2024 .

NIEVA, José. El SENA: un legado de Rodolfo Martínez Tono. **Rutas de formación: prácticas y experiencias**, n. 1, 2015, 82-89. Enlace: <https://revistas.sena.edu.co/index.php/rform/article/view/234> Fecha de consulta: 22 de feb. de 2024.

MONTOYA, Omar. Schumpeter, innovación y determinismo tecnológico. **Scientia Et Technica**, vol. 10, n. 25, 2004, 209-213. Enlace: <https://www.redalyc.org/pdf/849/84911685037.pdf> Fecha de consulta: 23 de feb. 2024.

PANIAGUA, Jesús. La enseñanza profesional en el mundo colonial: la enseñanza y desarrollo de los oficios. **Revista Historia de la Educación Colombiana**, vol. 8, no. 8, 2005, 77-115. Enlace: <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rhec/article/view/1089> Fecha de consulta: 23 de feb. de 2024.

PAZ, Francisco (Presbítero). **Monografía de la Comunidad Mariana en Popayán. 1889 - 1989**. 1. ed. Popayán: Talleres Editoriales del Departamento, 1989.

RODRÍGUEZ, Diana. **El trabajo artesanal en Santafé durante la primera mitad del siglo XVII. Sastres, zapateros y sombrereros**. Tesis de Maestría. Bogotá: Universidad de los Andes, 2015. Enlace: <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/12861/u703701.pdf?sequence=1> Fecha de consulta: 20 de feb. 2024.

SALAS, Carlos. Artesanado en Pasto, 1896-1920: significado e instrucción. **Revista Historia de la educación colombiana**, Vol. 16, n. 16, 2013, 63-89. Enlace: <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rhec/article/view/1740> Fecha de consulta: 20 de feb. 2024.

SANDOVAL, Laura y PLAZAS, Hugo. **Tipógrafos de oficio, transformaciones de imprentas en tres ciudades colombianas**. 1 ed. Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2022. Enlace: <https://sired.udenar.edu.co/7441/> Fecha de consulta: 20 de feb. 2024.

SANDOVAL, Laura. **Tipografías y tipógrafos, acervo tipográfico de la Universidad del Cauca**. Popayán: Sello Editorial Universidad del Cauca, 2024.

TABARES, Juliana y CORREA, Santiago. Tecnología y sociedad: una aproximación a los estudios sociales de la tecnología. **Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad**, Vol. 9, n. 26, 2014, 129-144. Enlace: <https://www.redalyc.org/pdf/924/92430866007.pdf> Fecha de consulta: 23 de feb. de 2024.

TOULLIOU, Claude. **Historia de las artes gráficas en Pasto (1837-2015)**. Pasto: Empresa editora de Nariño, 2015.

VELANDIA, Daniel. Antropología del trabajo e historia social. El mundo del trabajo en las imprentas de Colombia. **Revista latinoamericana de antropología del trabajo**, vol. 1, n. 2, 2017, 2-22. Enlace: <https://ojs.ceil-conicet.gov.ar/index.php/lat/article/view/249> Fecha de consulta: 23 de feb. de 2024.

VELANDIA, Daniel. **Imprentas en la era neoliberal. Biografía colectiva del trabajo en las artes gráficas en Bogotá**. 1. ed. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2019.

Entrevistas

Astaiza, Evelio. Popayán, 2019.

Cabrera, Libardo, Pasto, 2017.

Certuche, Álvaro. Popayán, 2019.

Franco, Olmedo, Cali, 2018.

García, Jaime. Cali, 2018.

González, Libardo, Pasto, 2017.

Hernández, Moisés, Popayán, 2019.

López, Franco. Pasto, 2017.

López, Laura, Popayán, 2023.

López, Reinaldo, Popayán, 2017.

Mellizo, Mauricio, Popayán, 2019.

Prado, Víctor, Popayán, 2017.

Quijano, Afranio, Popayán, 2017

Toulliou, Claude, Pasto, 2017.

Velasco, Rodrigo. Popayán, 2019.

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES

1 – Laura Judith Sandoval Sarmiento

Graduada em Design Gráfico pela Universidade Nacional da Colombia, mestre em Tipografia pela Universidade de Barcelona, doutorando em Desenho com a Universidade de Palermo e professora associada da Universidade del Cauca

<https://orcid.org/0000-0002-2517-7238> • ljsandoval@unicauca.edu.co

Contribuição: Composição do manuscrito

2 – Hugo Alonso Plazas Páez

Graduado em Design Gráfico pela Universidade Nacional da Colombia, mestre em Design pela Universidade de Palermo e professor associado da Universidade de Nariño

<https://orcid.org/0000-0002-9479-2023> • hugoalonsoplazas@udenar.edu.co

Contribuição: Composição do manuscrito